



ГЕЛЬМУТ КОРТЕ

ВВЕДЕНИЕ
В СИСТЕМНЫЙ
КИНОАНАЛИЗ

СЕРИЯ
ИССЛЕДОВАНИЙ
КУЛЬТУРЫ

ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

С Е Р И Я
И С С Л Е Д О В А Н И Я
К У Л Ь Т У Р Ы

HELMUT KORTE

EINFÜHRUNG IN DIE SYSTEMATISCHE FILMANALYSE

Ein Arbeitsbuch

Mit Beispielanalysen von

Peter Drexler, Helmut Korte,

Hans-Peter Rodenberg und Jens Thiele zu

ZABRISKIE POINT (Antonioni 1969)

MISERY (Reiner 1990)

SCHINDLERS LISTE (Spielberg 1993)

ROMEO UND JULIA (Luhrmann 1996)

4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage

ГЕЛЬМУТ КОРТЕ

ВВЕДЕНИЕ В СИСТЕМНЫЙ КИНОАНАЛИЗ

*С примерами исследований
на материале фильмов*

ЗАБРИСКИ ПОЙНТ (Антониони, 1969)

МИЗЕРИ (Райнер, 1990)

СПИСОК ШИНДЛЕРА (Спилберг, 1993)

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА (Лурман, 1996)

Авторы исследований:

Петер Дрекслер, Гельмут Корте,

Ганс-Петер Роденберг и Йенс Тиле

Перевод с немецкого

МАРИИ ЮДСОН

ЕВГЕНИИ СМИРНОВОЙ



*Издательский дом
Высшей школы экономики*
МОСКВА, 2018

УДК 791.44
ББК 85.37
К69

Составитель серии
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Научный редактор
ИННА КУШНАРЕВА

Дизайн серии
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Корте, Г.

К69 Введение в системный киноанализ с примерами исследований на материале фильмов «Забриски Пойнт» (Антониони, 1969), «Мизери» (Райнер, 1990), «Список Шиндлера» (Спилберг, 1993), «Ромео и Джульетта» (Лурман, 1996) [Текст] / авторы исслед. П. Дрекслер, Г. Корте, Г.-П. Роденберг, Й. Тиле; пер. с нем. М. Юдсон, Е. Смирновой (ч. вторая, гл. II, III); под науч. ред. И. Кушнаревой; предисл. А. Павлова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. — 360 с. — (Исследования культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-1103-9 (в пер.). — ISBN 978-5-7598-1820-5 (e-book).

Кино — это сложнейшая система повествования, в которой мысль автора передаётся при помощи изображения, звука и временной структуры. Первое, что ложится в основу любого киноведческого анализа, — собственное впечатление автора от просмотра фильма. Но как преобразовать его в научный анализ и чем последний отличается от кинокритики? На что следует обращать внимание при анализе фильмов? Какие содержательные аспекты должны при этом учитываться? Как поставить проблему и какие средства позволяют верифицировать собственные наблюдения и трактовки? В первой, более общей, части обсуждаются эти вопросы, предлагаются возможные решения, описываются инструменты системного киноанализа и указывается их значение для общей системы анализа. Во второй части представлены примеры работ по киноанализу, выполненных разными авторами. В них рассматриваются как классические фильмы («Забриски Пойнт», 1969), так и более современные голливудские ленты («Мизери», 1990; «Список Шиндлера», 1993; «Ромео и Джульетта», 1996).

Книга предназначена для студентов, преподавателей и всех, кто интересуется киноведением: она позволяет легко приобрести теоретические знания и практические навыки, необходимые для самостоятельной работы с этим интереснейшим видом искусства.

УДК 791.44
ББК 85.37

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики <<http://id.hse.ru>>

doi:10.17323/978-5-7598-1103-9

ISBN 978 3 503 122417 (нем.)
ISBN 978-5-7598-1103-9 (в пер.)
ISBN 978-5-7598-1820-5 (e-book)

© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG,
Berlin 2010

© Перевод на русский язык. Издательский
дом Высшей школы экономики, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

АНАЛИЗ ФИЛЬМА: ТЕПЕРЬ И В РОССИИ (Александр Павлов)	11
ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ (1999 г.)	25
ДОПОЛНЕНИЯ К ТРЕТЬЕМУ И ЧЕТВЕРТОМУ ИЗДАНИЯМ	31
Часть первая. ВОСПРИЯТИЕ ФИЛЬМА — АНАЛИЗ ФИЛЬМА. ОСНОВЫ	33
I. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ	35
1. КОМПЛЕКСНОСТЬ СРЕДСТВ ПЕРЕДАЧИ СМЫСЛОВ В КИНЕМАТОГРАФЕ	36
2. СООТНОШЕНИЕ СУБЪЕКТИВНОСТИ И ОБЪЕКТИВНОСТИ. МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОСЛЕДСТВИЯ	39
II. ФИЛЬМ, КОНТЕКСТ, ПУБЛИКА И ПОСЫЛ	43
1. АНАЛИЗ СОДЕРЖАНИЯ И КРИТИКА ИДЕОЛОГИИ	44
2. КОНТЕКСТ И ВОСПРИЯТИЕ	45
3. ПАРАМЕТРЫ АНАЛИЗА	48
4. ВОЗМОЖНОСТИ И ОГРАНИЧЕНИЯ (ИСТОРИЧЕСКОГО) АНАЛИЗА ВОСПРИЯТИЯ	51
Три тезиса и одна схема анализа	51
Противоречия в кинематографическом тексте	57
ВЫВОДЫ	59

III. СИСТЕМНЫЙ КИНОАНАЛИЗ	61
1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА КИНЕМАТОГРАФА	62
Крупность плана	62
Движения камеры	64
Связь между монтажными планами	66
Угол съемки / угол зрения	80
2. СОСТАВЛЕНИЕ СКРИПТА (ПРОТОКОЛИРОВАНИЕ)	82
Протоколирование по монтажным планам	84
Протоколирование по эпизодам	89
3. ИНСТРУМЕНТЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ СТРУКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ФИЛЬМА	92
График эпизодов	93
График монтажных планов	93
График частоты склеек	102
Временная ось	106
4. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ И ПРОВЕДЕНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ	111
БИБЛИОГРАФИЯ К ЧАСТИ ПЕРВОЙ	115

Часть вторая.

ПРИМЕРЫ АНАЛИЗА	121
-----------------------	-----

I. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И СОВРЕМЕННЫЙ ЗРИТЕЛЬ: «ЗАБРИСКИ ПОЙНТ» МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ (1969) (<i>Ганс-Петер Роденберг</i>)	126
--	-----

1. СТРУКТУРА СОДЕРЖАНИЯ
И ФОРМАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ:

НАКАЛЕННАЯ АТМОСФЕРА ЮЖНОЙ КАЛИФОРНИИ.	127
2. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ: СТУДЕНЧЕСКИЙ ПРОТЕСТ И «КОНТРАКУЛЬТУРА» В США	130
Движение за гражданские права	131
Политизация университетов.	132
3. АМЕРИКА АНТОНИОНИ: ОДНОМЕРНЫЕ ЛЮДИ И ПОБЕДА ОБЩЕСТВА ПОТРЕБЛЕНИЯ.	136
«Забриски Пойнт» как социальная критика	136
Кинематографическое выражение критики	141
4. ПОСЫЛ ФИЛЬМА: АЛЬТЕРНАТИВА — ВЕЛИКОЕ ОТРИЦАНИЕ.	148
Контркультурная утопия хиппи.	149
Дарья как хиппи и дитя природы.	152
Временное измерение сюжета.	156
Теоретические основания для «нового человека».	158
5. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВОЗДЕЙСТВИЯ: «САМО ИЗОБРАЖЕНИЕ — ЭТО ФАКТ, ЦВЕТА — ЭТО РАССКАЗ»	160
Цветовая символика «Забриски Пойнта».	160
Использование современной музыки.	163
6. ПРОЦЕСС СЪЕМОК И ВОСПРИЯТИЕ СОВРЕМЕННИКОВ: КОГДА ИСКУССТВО СТАНОВИТСЯ ПОЛИТИЧЕСКИМ	167
Американская киноиндустрия конца 1960-х годов	168
Условия съемок	169
«Забриски Пойнт» в отзывах современников	173

7. МЕСТО «ЗАБРИСКИ ПОЙНТА» В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ	
МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ	174
БИБЛИОГРАФИЯ	178

II. ПОВЕСТВОВАНИЕ
В РАЗЛИЧНЫХ МЕДИА.
«МИЗЕРИ».

РОМАН СТИВЕНА КИНГА (1987). ФИЛЬМ РОБА РАЙНЕРА (1990) (<i>Петер Дрекслер</i>)	181
1. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И КИНО	184
2. РОМАН СТИВЕНА КИНГА И ФИЛЬМ РОБА РАЙНЕРА	186
Роман	187
Фильм	190
3. СЮЖЕТ И САСПЕНС	194
Роман	194
Фильм	195
4. «ТОЧКА ЗРЕНИЯ»	202
Мизансцена 3: Первая встреча	207
Мизансцена 3: Первые тревоги Пола по поводу поведения Энни	208
5. ПЕРСОНАЖИ	210
Герои романа	210
Персонажи фильма	215
6. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ	219
Интертекстуальность в романе	219
Интертекстуальность в фильме	221
БИБЛИОГРАФИЯ	226

III. ЭСТЕТИКА ГОЛЛИВУДА И НЕМЕЦКАЯ ИСТОРИЯ. «СПИСОК ШИНДЛЕРА» (СПИЛБЕРГ, 1993) (<i>Гельмут Корте</i>)	228
1. ДИСКУССИЯ ВОКРУГ ФИЛЬМА: ТОЧКИ ЗРЕНИЯ	232
2. СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМАЛЬНАЯ СТРУКТУРА	241
3. ФИЛЬМ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ОСНОВА: ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА	247
4. ПЕРЕДАЧА ЧУВСТВ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ДОСТОВЕРНОСТЬ	254
5. АСИНХРОНИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ И ЗВУКОВОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ	262
6. ЭФФЕКТ КИНОХРОНИКИ	266
7. ДИНАМИКА НАПРЯЖЕНИЯ: СТУПЕНИ ЭСКАЛАЦИИ	272
8. СВЯЗЬ С ТРАДИЦИЕЙ, ФУНКЦИЯ И ВОЗМОЖНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ	281
БИБЛИОГРАФИЯ	288
IV. «ПОЦЕЛУИ И СТРЕЛЬБА»: «РОМЕО + ДЖУЛЬЕТТА» (ЛУРМАН, США, 1996) (<i>Йенс Тиле</i>)	290
1. ШЕКСПИР КАК ВИДЕОКЛИП?	290
2. ВРАЖДА, ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ: ОПИСАНИЕ ЭПИЗОДОВ	292
3. ПЬЕСА, ТЕАТР И ПУБЛИКА	297
4. СТИЛЬ ПОВЕСТВОВАНИЯ	301
Первые образы, первые звуки	301
Близость к театральному первоисточнику	305

Кульминационные точки между эпизодами	309
Медийные вставки	311
Знаковость	313
5. ПЕРСОНАЖИ	
И ИХ СИМВОЛИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ	319
Ромео и Джульетта	319
Вода	320
Меркуцио: аутсайдер и посредник	325
Слэпстик	327
Экскур: «Вестсайдская история»	328
6. «САХАРНАЯ ВАТА С КРОВЬЮ»:	
ИСКУССТВЕННОСТЬ	
И ПОДОЗРЕНИЕ В КИТЧЕ	331
Преувеличение как эстетическая форма:	
эпизод смерти	332
Экскур: «Ромео и Джульетта»	
Франко Дзеффирелли	335
7. ВОСПРИЯТИЕ ФИЛЬМА	338
БИБЛИОГРАФИЯ	343

Часть третья.

НЕБОЛЬШАЯ ТЕМАТИЧЕСКАЯ

БИБЛИОГРАФИЯ	345
-------------------------------	------------

1. ВВЕДЕНИЯ В КИНОАНАЛИЗ	348
------------------------------------	-----

2. СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА	352
------------------------------------	-----

3. ОБЗОРНЫЕ ИЗДАНИЯ	354
-------------------------------	-----

АНАЛИЗ ФИЛЬМА: ТЕПЕРЬ И В РОССИИ

Книга, которую вы держите в руках, имеет принципиальное значение для отечественного киноведения в частности и для нашей гуманитарной науки вообще. Несмотря на то что за последние несколько лет было переведено на русский язык много разных текстов и опубликовано несколько оригинальных исследований, одна лакуна в этой области научного знания так и оставалась незаполненной. И хотя одной книги, чтобы закрыть конкретную тему, явно недостаточно, выход данной работы может поспособствовать развитию исследований кинематографа в том направлении, которое сегодня характерно для западных cinema studies, о чем речь пойдет ниже. Что же такого важного в книге «Введение в системный киноанализ» Гельмута Корте и нескольких его соавторов — Петера Дрекслера, Ганса-Петера Роденберга и Йенса Тиле?

Во-первых, она предлагает конкретный взгляд на кино, который — так уж случилось — располагается между двумя другими позициями. Первая из них — это отечественное традиционное киноведение. Оно в целом не предполагает специальных или даже общих хорошо проработанных методов исследования материала. Как правило, тексты русских авторов отражают субъективный взгляд эксперта на ту или иную проблему. Как строится в таком случае исследовательский нарратив, зависит исключительно от автора. Последний может обращаться к общему кинематографическому контексту, если посчитает это нужным, предлагать собственную идею прочтения отдельного фильма или видения режиссера в целом, пытаться проводить анализ сцен или же интерпретировать кино с позиций той или иной философской концепции. При этом стиль и манера изложения могут быть сколь угодно вольными или, наоборот, строгими. Иными словами, все находится во власти автора, и, как правило, он выбирает самый несложный путь — изложение фактов о фильме, которые, правда, еще предстоит узнать, и комментирование увиденного.

Недостатки такого подхода очевидны, однако он не просто имеет право на существование, но по большому счету продук-

тивен. То есть в субъективном подходе профессионала нет ничего предосудительного. Тем более, как цитирует сам Корте в своем введении одного из исследователей кинематографа, иногда киноведение отличается от кинокритики главным образом объемом написанного. Хотя, опять же, все, конечно, зависит от конкретного случая. Самой яркой иллюстрацией подобного субъективного «концептуализирующего» подхода может быть деятельность российского кинокритика Антона Долина, результаты работы которого нашли отражение в нескольких книгах¹. Примером честного описательного подхода к той или иной теме являются работы питерских исследователей Дмитрия Комма и Анжелики Артюх, книги которых, впрочем, не лишены ни концептуализации, ни оценочных суждений².

Вторая позиция — это теоретизирование, или теория кино. В данном случае у нас имеются классические переведенные работы, такие как «Воображаемое означающее. Психоанализ и кино» Кристиана Метца или многочисленные статьи и книги Славоя Жижека, который, как правило, смотрит на кинематограф с позиций лакановского — хотя не только лакановского — психоанализа и марксизма³. Есть и русские авторы, которые скорее философствуют на тему кино, нежели работают с эмпирическим материалом. Это касается текстов Олега Аронсона или Виктора Мазина⁴. Отдельные исследователи, которые пытаются

¹ См., например: Долин А. Уловка XXI: Очерки кино нового века. М.: Ад Маргинем Пресс, 2010.

² Если Долин предлагает интерпретации отдельных фильмов, то Комм и Артюх стараются описать отдельные жанры или целые направления кино: Комм Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012; Комм Д. Гонконг: город, где живет кино. Секреты успеха кинематографической столицы Азии. СПб.: БХВ-Петербург, 2015; Артюх А. Новый Голливуд. История и концепция. СПб.: Алетейя, 2015.

³ См., например: Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010; Жижек С. Искусство смешного возвышенного: о фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа, 2011; Жижек С. Чума фантазий. Харьков: Гуманитарный центр, 2012; Жижек С. Киногид извращенца: политика, идеология, философия. Екатеринбург: Гонзо, 2014.

⁴ Аронсон О.В. Метакино. М.: Ad Marginem, 2003; Аронсон О.В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. М.: Новое литературное обозрение, 2007; Мазин В.А. Лакан в кино. СПб.: Сенас, 2015.

работать с конкретной философией кино, часто используют, к счастью, переведенный у нас труд Жиля Делёза «Кино»⁵. Таким образом, если на первый взгляд может показаться, что дела с киноведением в России обстоят не лучшим образом, на поверку все оказывается совсем не так. Есть литература, объемы которой возрастают с каждым годом, есть теория, есть разные подходы и альтернативные мнения и т.д. Но чего у нас, возможно, нет, так это дискуссии, а лучше сказать — единого дискурсивного пространства отечественного киноведения. Появись такая дискуссия — и, вероятно, произошел бы качественный скачок в имеющей пока что странный статус дисциплине, а это способствовало бы укреплению ее символических позиций в рамках отечественной гуманитарной науки вообще.

Правда, следует уточнить, что на Западе под «Теорией» кино на протяжении нескольких десятилетий понималось что-то предельно конкретное. Главным образом в 1970-е был популярен — и остается одним из доминирующих сегодня — такой подход к кино, который предполагал прежде всего оптику упомянутого выше Жака Лакана и марксизм (в этом отношении названный выше Жижек является «теоретиком» во всех смыслах). И хотя скорее это можно назвать методом, многие исследователи именно с таких позиций описывали фильмы и продолжают работать таким образом до сих пор. Неслучайно в середине 1990-х годов появился сборник уставших от «Теории» ведущих западных киноведов, получивший название «Посттеория»⁶. Ученые якобы утомились от доминирования конкретной теоретическо-методологической оптики и предложили оценивать кинематограф с самых разных позиций, позволявших работать с материалом не только в рамках психоанализа и методологии марксистского анализа.

Однако это лишь одна сторона дела. Есть и другая. И она представлена как раз Гельмутом Корте. Хотя он, будучи немцем, не мог быть всецело втянут в дискуссию между «теоретиками» и их оппонентами, фактически его позиция точно так же противостоит «Теории», причем не только в узком, но и в

⁵ Делёз Ж. Кино-1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004.

⁶ Bordwell D., Carroll N. Post-Theory: Reconstructing Film Studies. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

самом широком смысле слова. Вместо *теории* Кортэ и его коллеги предлагают *метод* — работу с эмпирическим материалом с помощью конкретно определенного инструментария, позволяющего анализировать кино *системно*, т.е. всесторонне. Некоторым образом символично и то, что первое издание «Введения в системный киноанализ» вышло немногим позже сборника «Посттеория». Тем самым книга свидетельствовала об определенном сдвиге в западном киноведении как таковом. Грубо говоря, третья позиция исследований кино — это анализ.

В своем введении, задающем параметры всей книге, Кортэ неоднократно проговаривает, что не касается теории кинематографа, но главным образом предлагает методологию анализа фильма, которую подробно описывает, оставляя читателям возможность воспользоваться закрепленными процедурами анализа. Нелишним будет еще раз подчеркнуть, что книга написана немцами и, видимо, прежде всего для немецкоязычной аудитории. Нужно понимать, что хотя сам Кортэ и ссылается на гуманитарные науки как таковые, а также на американские *cinema studies*, примерно в том же ключе уже давно работают многие англоязычные авторы. Как он отмечает: «В общем и целом англо-американские исследования, созданные в рамках *cultural studies*, “нового историзма” или “гендерных исследований”, имеют много общего с соответствующими дискуссиями немецких теоретиков, хотя, как правило, в них по-другому расставлены акценты. К тому же англичане и американцы отличаются более прагматичным подходом: их работы нацелены на практический анализ»⁷. Между Кортэ и англоязычными авторами есть, однако, та разница, что первый по возможности подробнейшим образом проговаривает, почему он работает так, а не иначе. В целом же конкретные примеры анализа из книги не менее прагматичны, нежели то, что мы видим у англоязычных авторов. Вместе с тем на этой разнице в описании методологии нужно заострить внимание, прежде чем продолжать сравнение.

Книга «Введение в системный киноанализ» состоит из нескольких неравных частей. Самая неинтересная и традиционная — это последняя, библиография. В первой же Кортэ, как отмечалось, описывает необходимые технические знания, которые помогают при анализе фильма как особой формы аудио-

⁷ См. с. 46 настоящего издания.

визуальной культуры. По большей части речь идет о крупных/дальних планах и ключевых технических характеристиках монтажа. Однако до этого автор несколько раз озвучивает то, что количественные методы анализа фильма, конечно, важны, но все-таки они должны служить лишь основой для качественного анализа, потому что сами по себе количественные характеристики не имеют высокой эвристической ценности. Но, поскольку в научном анализе фильма должны фигурировать какие-то формальные вещи (иначе чем он будет отличаться от упоминаемой кинокритики?), Кортэ заявляет о необходимости подробно расписывать точное время каждого эпизода и каждой сцены (что поможет лучше понять фильм), вместо того чтобы сбивчиво пересказывать сюжет. Как ни странно, это единственное, что объединяет все тексты из второй, самой важной части книги. На самом деле графики сложно назвать количественными методами, но, кажется, автору достаточно и того, что эти таблицы полнее отображают содержание картины, нежели интерпретация сюжета и/или вербальные описания. Правда, остается вне внимания тот аспект, что часто при анализе фильма детальный пересказ сюжета важен, так как многие авторы строят свои рассуждения последовательно — от начала и до конца фильма, тем самым необходимость в детальном графике сцен и эпизодов отпадает.

Что же Кортэ предлагает считать качественными методами анализа кино? А если точнее, то в чем суть его «системного киноанализа»? Одна из посылок автора — это необходимость учитывать роль зрительского восприятия, которое в конечном счете и оказывается самым важным в анализе. С точки зрения Кортэ, каждый зритель создает самостоятельную конструкцию увиденного фильма, которая обусловлена индивидуальными, ситуативными и социально-историческими параметрами. Дело в том, что несколько десятилетий назад некоторые авторы считали, что содержание картины будет понято зрителями именно так, как было задумано ее создателями, а не иначе. И потому реакцией аудитории почти не интересовались. Позже, однако, случилось так, что киноведы, вдохновленные методами социальных наук и *cultural studies*, стали изучать зрителей и их восприятие, а также контекст кино и его влияние на аудиторию, забыв в итоге о содержании фильма. Вот почему Кортэ настаивает на комплексном анализе кино: часто важны и содержание,

и реакция публики. Иными словами, в самых общих чертах суть «системного киноанализа» такова: нужно *качественно* исследовать сам фильм и его восприятие (в разных контекстах), основываясь на *количественных* методах.

Но что конкретно должно следовать за графиками? Корте предлагает четыре ключевых параметра для «идеальной модели» анализа фильма. Во-первых, это факты о самом фильме — сюжет, форма, действие, содержание и, вероятно, какие-то технические данные. Во-вторых, факты о появлении фильма (автор называет их «контекст 1»): это ответ на вопрос, почему конкретное кино — как по содержанию, так и по форме — стало актуальным именно в данной исторической ситуации. В-третьих, это основа фильма (согласно Корте, «контекст 2»): ответ на вопрос, в каком соотношении находятся проблема, легшая в основу картины, и ее репрезентация на экране. Наконец, в-четвертых, это факты о воздействии фильма на зрителя: как воспринималось кино современниками и как оно воспринимается зрителями сегодня.

Если мы вдруг подумаем, что значение имеют все четыре параметра анализа, то жестоко ошибемся. Несмотря на видимую формальность, Корте в конечном счете предоставляет ученому целый спектр возможностей действовать по своей воле: «Что при этом будет принято за основу — перечень имманентных характеристик фильма или проблемы его контекста, зависит от конкретной проблемы и от исследуемого фильма. От них зависит и решение о том, все ли аспекты одинаково важны для данного исследования»⁸. Иначе говоря, можно обсуждать сам фильм, но можно и контекст его появления. Однако Корте трудно обвинить в непоследовательности и тем более в релятивизации собственного же подхода. На самом деле часто бывает, что стиль фильма важнее его содержания, а контекст, в котором было создано произведение, важнее того, что в нем было сказано. И если главное, что есть в той или иной ленте, — это репрезентация, то зачем подробнейшим образом обсуждать все технические детали картины? Иными словами, нужно по возможности учитывать все параметры анализа, но за основу принимать то, что реально важно.

Пожалуй, наиболее проблематичным в подходе Корте, что признаёт он сам, представляется четвертый параметр анализа.

⁸ См. с. 50 настоящего издания.

Во-первых, если речь идет даже о сегодняшнем дне, проводить опросы, анкетирования и формальные интервью слишком затратно. Обычно этим занимаются крупные компании, но, опять же, делают это отнюдь не по всей строгости науки и, разумеется, в собственных целях: так, часто на пресс-показах критиков и рецензентов просят заполнить анкету, в которой предлагается ответить на стандартные вопросы: что понравилось, что нет, посоветуют ли они это кино своим друзьям и т.д. КORTE известно о наличии такой трудности, и он не настаивает на необходимости работать со зрителями на уровне прикладной социологии. Вместо этого он предлагает конструкт «компетентного наблюдателя» — аналитика, который понимает само произведение, контекст его создания и появления, «доминирующий посыл» фильма, который осведомлен о уже имеющихся рецензиях и продвижении картины на рынке и кое-что знает о целевой аудитории. Вся эта информация может помочь «компетентному наблюдателю» «выявить основную тенденцию при восприятии данного произведения».

Но как в таком случае быть с фильмами, которые уже стали историей? В конце концов, мы прекрасно осознаем, что, например, классический научно-фантастический хоррор «Чужой» (1979) Ридли Скотта сегодня воспринимается не так, как воспринимался в момент выхода. Не говоря уже о совсем старых картинах. Осознавая все эти трудности относительно получения материала большой давности, КORTE сам описывает ограничения исторического анализа восприятия. Эти ограничения, однако, несравнимы с возможностями, подразумеваемыми таким подходом.

Во-первых, с точки зрения КORTE, история кино — в первую очередь история восприятия. Не для кого не секрет, что фильмы, как и любые объекты медиальной культуры, сперва кодируются авторами, а уже потом декодируются получателями. При этом кодирование и декодирование никогда не совпадают полностью, а отсюда и возможности многочисленных интерпретаций произведений кинематографа. В этом месте КORTE даже ссылается на выдающегося культуролога Стюарта Холла⁹ — одного из отцов западных cultural studies, упоминая его концепцию

⁹ Кажется, его единственный текст на русском языке: Холл С. Культурные исследования: две парадигмы // Логос. 2012. № 1 (85).

«структурной полисемии». Эта редкая ссылка Корте на англоязычного «исследователя» крайне важна: очевидно, что автор тяготеет скорее к cinema studies, нежели к film theory, и тем не менее старается отстраниться от англоязычного киноведческого контекста. Корте также упоминает, что с техническим развитием кинематографа меняются и особенности зрительского восприятия. Данное суждение подтверждается тем, что многие молодые люди, неискушенные в истории кинематографа, сегодня предпочитают смотреть, например, фильмы, снятые после 2000 года, так как все предшествующее кажется им «устаревшим», «скучным», «с плохими спецэффектами» и т.д.

Во-вторых, как считает Корте, фундаментом для анализа исторического восприятия фильма служат многочисленные косвенные свидетельства. Возможно, это самое главное, что можно отметить в позиции автора, так как он предлагает опрашивать живых свидетелей кино, т.е. ровесников фильма, и собирать материалы в жанре «устной истории». Таким образом, зрители, заставшие ту или иную картину в кинотеатрах, могут описать свой опыт повседневного просмотра. Особенно важно то, что речь идет об «обычных зрителях», т.е. о тех, кто не пишет о кино специально и уж тем более не публикует свои «заметки», даже если таковые у них есть. Соответственно, можно будет получить по возможности непредвзятый взгляд на вещи. Однако для каждого правила есть свои исключения. И если вдруг какой-нибудь синефил пусть не научно, но хотя бы последовательно расскажет о том, что обычно не попадает в поле зрения критика, это уже, возможно, будет бесценной информацией. Прекрасным примером такой летописи может служить публикация статьи «Записки киномана» в «Киноведческих записках»: автор подробно описывает то, что и когда в СССР/России показывалось, и как на это реагировал лично он¹⁰. Несколько десятков таких источников — и уже можно конструировать целую историю кино с позиции его повседневного исторического восприятия в России. Вместе с тем всегда остается проблематичным то, что это прежде всего воспоминания: чем старше опыт, тем более искаженным он может предстать в повествовании. Наконец, Корте сам признает, что обобщать полученные данные

¹⁰ Голубев В. Записки киномана // Киноведческие записки. 2003. № 64–65.

в исследовании трудно, так как помимо «давности опыта» присутствуют и иные ограничения. Другое дело, что, возможно, это единственный способ работать с восприятием кино, ставшим историческим.

Отсюда, в-третьих, с неизбежностью вытекает и следующее замечание Корте: «...при историческом анализе восприятия всегда существует опасность, что автор не ограничится объективными, поддающимися проверке данными вкупе с логически обоснованными интерпретациями и скатится в тенденциозные спекуляции»¹¹. Чтобы хоть как-то избежать этой ловушки, исследователь предлагает не заикливаться на анализе рецепции, но анализировать фильм в триединстве самого продукта, контекста и восприятия. При этом, напомним, Корте допускает, что аналитик сам вправе решать, на что обращать большее внимание. В то же время все это — лишь установки для самостоятельной работы с конкретным эмпирическим материалом, потому что «теоретическая база в данной книге специально излагается кратко: в первую очередь книга должна дать читателям инструменты и идеи для самостоятельного анализа кинофильмов»¹². Как все это работает, показано в основной части книги на примерах четырех картин. Что предлагают «системные киноаналитики»?

Ганс-Петер Роденберг считает нужным поместить «Забриски Поинт» (1969) Микеланджело Антониони в исторический и современный контекст, чтобы показать, как воспринималось кино зрителями тогда и теперь. Петер Дрекслер сравнивает роман Стивена Кинга «Мизери» (1987) и одноименную экранизацию Роба Райнера (1990), подробно рассказывая о кинематографичности творчества писателя и его активном участии в кинематографе (сценарии, эпизодические появления, режиссура и т.д.). Сам Гельмут Корте работает со «Списком Шиндлера» (1993) Стивена Спилберга, чтобы показать, как эстетика Голливуда соприкасается с одной из самых мрачных глав немецкой истории. Наконец, Йенс Тиле демонстрирует, как «Ромео + Джульетта» (1996) База Лурмана соотносится с творчеством Шекспира, обращая внимание на ключевые для современной культуры вещи типа кича, интертекстуальности и т.д. Чтобы как-то связать

¹¹ С. 54 настоящего издания.

¹² С. 32 настоящего издания.

воедино этот прикладной анализ, в своем введении Корте замечает: «В каждом конкретном случае необходимы творческий подход и открытость по отношению к другим дисциплинам»¹³. Таким образом, оказывается, что тот или иной автор в любом случае волюнтаристски подходит к анализу и обязательно прибегает к дополнительным обширным знаниям — истории, литературе, философии и т.д.

В конечном счете введение Корте заканчивает принципиально важными словами: «Разумеется, все вышесказанное не более чем советы, поскольку схема каждого конкретного исследования всегда зависит от его заранее заданной главной темы, познавательных интересов автора, индивидуальных или обусловленных изучаемой дисциплиной, и не в последнюю очередь от самого фильма»¹⁴. Если внимательно вчитаться в эту цитату, становится ясно, что буквально вся методология, разработанная и в деталях описанная Корте, оказывается обнуленной. Если это всего лишь советы, а каждый ученый сам решает, как будет анализировать фильм, что ему в нем интересно и какие инструменты он будет использовать, то в чем тогда смысл каких-либо сопутствующих установок? Самое удивительное, что во второй части книги все именно так и происходит. Каждый из четырех авторов анализирует конкретное кино, исходя из личных интересов, своих академических знаний, им самим сформулированной проблемы «и не в последнюю очередь» из «самого фильма». Все четыре текста получились настолько разными, что едва ли в них можно найти что-то общее, за исключением предложенных авторами графиков.

И здесь возникает основной вопрос, относящийся даже не столько к книге Корте, сколько к методологии анализа фильма вообще. Насколько при работе с конкретным эмпирическим материалом необходимы и важны какие-то формальные вещи и существующий паттерн следовать «научности», который, кажется, довлеет над Корте и его соавторами? По большому счету все четыре упоминаемых кейса ничем не отличаются от того, что происходит с анализом фильма на Западе. Так, Британским институтом кинематографа (BFI) давно уже выпускаются две книжные серии — «Классика» и «Современная классика»,

¹³ С. 112 настоящего издания.

¹⁴ С. 114 настоящего издания.

в рамках которых какой-нибудь киноведец или даже критик разбирает определенный фильм — «Сияние», «Нечто», «На игле» и т.д. — и посвящает этому целое исследование¹⁵. Есть опять же британская серия «Адвокат дьявола», в которой выходят небольшие книги по фильмам ужасов¹⁶. Есть американская книжная серия «Cultographies», в ней авторы пишут про отдельные культовые фильмы¹⁷. Наконец, подобные книги издаются и в Канаде¹⁸. Частные исследования картин, представленные в книге Корте, по объему соответствуют всем этим небольшим изданиям, в которых анализируются конкретные фильмы. Но самое главное, они мало отличаются от них и по форме. В каждом случае эксперт субъективно определяет то, как он будет работать с источником: станет ли уделять внимание сравнению литературной основы и получившегося фильма, если это экранизация; насколько подробно впишет кино в контекст — исторический или же кинематографический; какие точно темы будет обсуждать при работе непосредственно с фильмом. Чаще всего анализ предполагает экспертный авторский подход. неизбежно возникающая проблема субъективизма и волюнтаризма в данном случае решается относительно просто — читатель сам определяет качество получившегося анализа. Если интерпретатор (а даже Корте утверждает, что никакой единой объективной интерпретации фильма просто не может быть) неэрудирован, имеет проблемы с аналитическим мышлением, не разбирается в контексте и т.д., то он либо не возьмется за анализ, либо напишет то, что окажется неудовлетворительным. Таким образом, к высказыванию Корте относительно установок анализа мы можем добавить, что многое зависит и от качества аргументации, талантов, знаний и оригинальности мышления исследователя. Возьмите, например, книгу культуролога Ричарда Дайера «Семь», изданную BFI. В ней автор обращается к теме маньяков в истории кинематографа, чтобы показать, чем отличается

¹⁵ См.: <https://www.goodreads.com/list/show/83975.BFI_Modern_Classics_BFI_Film_Classics_series>.

¹⁶ См.: <https://auteur.co.uk/?product_cat=devils-advocates>.

¹⁷ См.: <<https://cup.columbia.edu/series/cultographies>>. Ярким примером этой серии может послужить, скажем: *Egan K. The Evil Dead*. L.; N.Y.: Wallflower Press, 2011.

¹⁸ См., например: *Mathijs E. John Fawcett's Ginger Snaps*. University of Toronto Press, 2013. (Canadian Cinema. No. 10.)

образ Джона Доу в исполнении Кевина Спейси от Ганнибала Лектера и др., использует знание фильмов про полицейских-напарников, чтобы объяснить отношения героев Брэда Питта и Моргана Фримена, подробно разбирает атмосферу произведения. В той же серии BFI вышла работа французского критика Мишеля Шиона «С широко закрытыми глазами», у которого, к слову, есть своя *теория* «голосов в кино». Автор практически не рассказывает про всевозможные контексты, в которые вписалось кино Кубрика, он лишь аргументированно интерпретирует сцены и эпизоды фильма. Походя Шион предлагает несколько обоснованных прочтений, о которых обычный зритель никогда бы не догадался. Опять-таки в издательской линии BFI киновед Дана Полан вообще предлагает критический взгляд на обсуждаемую им картину «Криминальное чтиво», заключая, что фильм как произведение постмодернизма не несет никакой смысловой нагрузки¹⁹. Однако это не просто оценочное суждение, но аргументированная позиция, с которой читатель может соглашаться или же которую может оспаривать.

Более того, хотя ранее речь шла о том, что такая позиция по отношению к исследованиям кинематографа в отечественном академическом дискурсе не представлена, специальный авторский подход к анализу фильма существует даже в России. В свое время философ и культуролог Виталий Куренной выпустил книгу «Философия фильма: упражнения в анализе»²⁰, в которой показал, как ученые могут работать с кинематографом не в рамках кинокритики. Дело в том, что Куренной не позиционирует свой подход как аналитический, но заявляет, что работает с «философией фильма». Однако на самом деле его теоретико-методологическая оптика куда ближе к «анализу фильма». Грубо говоря, в книге Куренного «упражнения в анализе» побеждают «философию фильма», потому что автор ориентируется на критику идеологии больше, нежели даже на феноменологию, изредка упоминая французского феноменолога Мориса Мерло-Понти. Точно так же когда автор обращается к сталинскому кинематографу, то неизбежно вникает в исторический контекст.

¹⁹ См.: *Dyer R. Seven*. L.: BFI; Palgrave Macmillan, 2012; *Chion M. Eyes Wide Shut*. L.: British Film Institute, 2002; *Polan D. Pulp Fiction*. L.: British Film Institute, 2000.

²⁰ *Куренной В.А. Философия фильма: упражнения в анализе*. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

Иными словами, «Философия фильма» — прекрасный пример анализа кино, который, как это выясняется, почти всегда оказывается авторским. Отличие позиции Виталия Куренного от установки Корте и его соавторов в том, что первый утверждает, что четкие параметры для анализа фильма существуют. На деле же, как становится ясно, разница не такая большая и сводится к тому, что по отношению к каждому течению в кино или конкретному фильму Куренной сам решает, как будет работать с материалом. То есть вряд ли кто-то, кроме Виталия Куренного, сможет столь же изящно аргументировать социально-политический подтекст «Пиратов Карибского моря» (2003) или расписать концепт «картезианского боевика». К несчастью, это лишь один из немногих примеров отечественного анализа фильма. Вместе с тем есть и другие кейсы. В частности, статья Александра Филиппова — блестящий подробный анализ классического «Бегущего по лезвию», в рамках которого автор, впрочем, в итоге обращается к философским концепциям, хотя и без них его конструкция выглядела полноценной²¹.

Что мы имеем в итоге? Книга Корте, выпущенная на русском языке, обнажает и некоторым образом решает очень важную проблему для отечественного киноведения в самом широком смысле слова. Что это за проблема? С фильмом необходимо работать как с эмпирическим материалом, т.е. самостоятельным источником, пытаюсь увидеть то, что в нем есть на самом деле, а не то, что в нем хотелось бы разглядеть некоторым критикам или теоретикам. Сделать внимательный и детальный анализ фильма с подробной аргументацией — не то же самое, что сказать: «Это фильм про борьбу демократов и республиканцев», «Это фильм про борьбу добра со злом», «Этот фильм — посвящение мужчине» или «Этот фильм — гимн кинодевушкам». Все это попытка увидеть в конкретной картине «идею», которую неподготовленный «аналитик» чаще всего выдумывает сам, вместо того чтобы честно предположить различные варианты интерпретации и доказать наиболее убедительную. И разумеется, настоящий анализ исключает многочисленные субъективные оценки и упражнения в стиле. С одной стороны, это относится

²¹ См.: Филиппов А.Ф. Восстание картезианцев: к социологической характеристике фильма *Бегущий по лезвию* // Фантастическое кино. Эпизод первый: сб. статей / под ред. Н. Самутиной. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

к «критикам». С другой стороны, и «теоретики» — будь они лаканианцы, кантианцы, неомарксисты или «спекулятивные реалисты», — не готовые заниматься такой деятельностью сами, должны признать, что аналитический подход к кинематографу без обращения к их любимым теориям имеет право на существование. Таким образом, с самым появлением книги Кортена на русском языке должен быть хотя бы отчасти легитимирован новый для нас подход к кино, который, несмотря на всю его очевидность, по определенным причинам до сих пор оставался практически невостребованным. Тщательный, обоснованный анализ фильма, параметры которого проговариваются в подробностях, может стать важным шагом ученых в развитии cinema studies и в России.

*Александр Павлов,
к.ю.н., доцент Школы философии
Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики»,
заведующий сектором социальной философии
Института философии Российской академии наук*

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ (1999 г.)

Утверждение, что огромное влияние на нашу жизнь, восприятие и оценку окружающей реальности оказывают аудиовизуальные медиа, сейчас уже стало практически общим местом. В силу этого влияния за прошедшие десятилетия появилось колоссальное количество разнообразных теоретических и практических научных дисциплин по изучению телевидения и кинематографа. Так, например, в специализированном информационном справочнике «Образование и наука о кинематографе и телевидении»¹ 1997 года, в составлении которого участвовали более 150 вузов и неакадемических образовательных учреждений (в 1976 году, т.е. за 21 год до этого, их было всего 60!), указаны 2360 научных работ, учебных курсов, исследовательских проектов и конференций, посвященных телевидению и кинематографу. Начиная с 1970-х годов соответствующие направления непрерывно развивались; в ходе этого процесса часть разработок была интегрирована в более классические учебные дисциплины, развитие же некоторых других привело к созданию новых специализированных учебных курсов, исследовательских центров (например, междисциплинарный центр по исследованию телевидения и кинематографа под эгидой Германского исследовательского общества в Зигене) и вузов (в Кёльне, Людвигсбурге, Карлсруэ и т.д.), занимающихся медиаисследованиями. Таким образом, киноведение и медиаисследования в целом обрели академический статус, к которому так долго стремились; однако преодолеть разногласия в терминологии и методологии, связанные с первоначальной разнородностью исследований, им до сих пор не удалось.

Предмет исследований многообразен, поэтому круг интересов ученых необыкновенно широк: от литературных и теа-

¹ Ежегодный перечень всех «работ, учебных курсов, исследовательских проектов и конференций в университетах, высших учебных заведениях и институтах киноискусства Германии, Австрии и Швейцарии», изданный Институтом исследований СМИ и кинематографа Высшей школы искусств Брауншвейга (1997. Heft 20).

троведческих проблем, разрабатываемых наиболее активно и глубоко, до рассмотрения различных вопросов с точки зрения социологии, политологии, культурологии, этнологии и науки о коммуникации, вплоть до изучения педагогического воздействия СМИ. В большинстве своем исследователи прямо или косвенно исходят из двух предпосылок: что кинематограф и телевидение, помимо первичной развлекательной функции, играют одну из ведущих ролей в обществе и культуре и что для понимания содержащихся в них смыслов, как и в случае с другими художественными формами, требуется особый подход к описанию и интерпретации. Однако исследователи спорят о том, в какой мере научное осмысление должно выходить за пределы индивидуальной субъективной вербализации опыта кино- или телепросмотра, и даже о том, требуются ли для научного исследования кинематографа и телевидения отдельные специализированные методы. Франц Эфершор еще в 1964 году в предисловии к изданному им сборнику «Киноанализ — 2» описал эту проблематику следующим образом:

Анализ кино- и телефильмов — понятие многозначное, часто толкуемое неверно и подвергаемое противоположным трактовкам. Собственно говоря, исследователи сходятся только в том, что киноанализ отличается от кинокритики большим объемом и более подробным рассмотрением деталей. Даже такие незамысловатые вопросы, как вопрос о допустимости дополняющих высказываний о личности и творчестве режиссера при анализе конкретного произведения или о включении или невключении в анализ оценки и описания воздействия произведения, вызывают споры. Не говоря уже о методических вопросах: даже авторы подробных киноведческих исследований зачастую оставляют их на волю случая.

Сегодня, 35 лет спустя, эта характеристика остается столь же верной. После бурных междисциплинарных методологических дебатов киноведы в основном вернулись к «испытанным» принципам исследования, принесенным из первоначальных дисциплин, с небольшими модификациями. То есть, как это ни парадоксально, с постепенным признанием киноведения академической дисциплиной, доступностью существенно большего набора профильных учебных предметов и их включением в число «канонических» вузовских курсов количество попыток создания специализированных методов киноанализа

существенно уменьшилось. Это развитие, особенно заметное в учебном процессе и научной работе, а также на конференциях, прослеживается и в публикациях: после бума методологической киноведческой литературы в 1970-е годы дискуссия о принципах киноанализа (точнее, анализа конкретных фильмов) стихла и в этой сфере². Надо признать, что модели анализа, разработанные с учетом особенностей генерирования смыслов в кинематографе, действительно специфичны и трудоемки³.

На данный момент выработанные в результате соответствующих дискуссий в Германии положения теоретической науки отражены в трех сравнительно недавних, но уже далеко не новых монографиях. Вышедшая еще в 1988 году «Интерпретация фильмов» Вернера Фаульштиха поясняет принципы, сформулированные им в многочисленных работах о совмещении количественных и качественных методов анализа, в применении к различным постановкам вопроса и методам. «Введение в филологию кинематографа» Клауса Канцога (1991) развивает идеи предыдущих публикаций того же автора об «адекватных методах ведения разговора о кинематографе» на основании комплексных систем протоколирования. «Анализ кино- и телефильмов» Кнута Хикетира (1993), также основанный на более ранних работах, не содержит подробного изложения методов, вместо этого автор концентрируется на описании специфических изобразительных средств телевидения и кино. На вводный характер работы прямо указано только в названии книги Канцога, однако он подразумевается во всех трех монографиях. Зачем же нам нужно еще одно «введение» в эту проблематику? Тем более что модель, отображенная в нашей

² Важную роль здесь сыграло и снижение шансов на публикацию теоретической литературы по киноведению.

³ В связи с этим часто утверждается, что благодаря общедоступности видеотехники детальное описание смысловой структуры фильма стало избыточным и больше не является необходимым условием всеобъемлющего анализа каждого конкретного произведения, поскольку исследуемую кинокартину можно просматривать сколько угодно и в любое время. Несостоятельность данного аргумента очевидна: развитие этой мысли приводит к выводу, что анализ романов или картин, в котором непременно присутствует не только содержание, но и форма подачи информации, изначально устарел, поскольку предмет исследования всегда доступен.

книге, имеет много общего с вышеупомянутыми и мы отнюдь не собираемся противопоставлять им «единственно верную» альтернативу. Скорее наша задача заключается в том, чтобы дополнить ранее описанную модель, по-иному расставив акценты.

Цель нижеприведенной концепции — вновь актуализировать поиски специализированной, узконаправленной методологии исследования кинематографа, обратить на эту проблему внимание молодого поколения любителей киноведения и вписать ее в контекст дальнейших разработок в данном направлении. При всех явных пересечениях с вышеназванными исследованиями, наш подход в первую очередь отличается от них тем, что он поэтапно разрабатывался в течение более 20 лет в ходе работы над анализом кинофильмов с группой студентов-кинатографистов в художественном вузе. Соответственно при разработке данной концепции мы учли опыт кинопроизводства и производственные интересы. Суть нашего подхода — анализ факторов эстетического воздействия и их взаимодействия через анализ подачи информации в фильме на микроуровне. В первую очередь мы подробно рассмотрим саму кинопродукцию (строение, систему аргументации, потенциальное воздействие). Только на базе этих сведений мы перейдем к рассмотрению исторического и социального контекста фильма, а также социокультурного зрительского фона. Особенность данной методики анализа заключается в том, что ее цель — не только получение сведений по истории и теории кинематографа, но и выделение мельчайших элементов кинематографической аргументации таким образом, чтобы они стали прозрачными и очевидными для зрителя и чтобы кинематографисты могли применять их в собственном творчестве. Сейчас из этих разработок выросла принципиально открытая система инструментов анализа с широким спектром применения, позволяющая проверить и уточнить любые положения при помощи технологий количественной и графической визуализации и выходящая далеко за пределы изначально поставленных задач.

Кроме того, мы постараемся предоставить читателю «инструменты» для проведения собственных исследований, описав их как можно более конкретно и наглядно. С этой целью в первой, теоретически-описательной, части мы дадим понятие о комплексности средств передачи смыслов в кинематографе;

покажем, какие последствия эта комплексность имеет для специализированного киноведческого анализа фильмов; кратко обрисует традиции и актуальные тенденции соответствующих научных исследований и в результате представим читателям схему всеохватывающего киноанализа с учетом всех параметров. Исходя из этого, мы обсудим основные инструменты «системного киноанализа», возможность их применения и аналитическую значимость на примере нескольких фильмов. Вторая часть, существенно более обширная, содержит четыре примера: мы подвергнем анализу четыре фильма, по-разному формулируя исследуемую проблему и фокусируя внимание на разных аспектах. Этот анализ поможет читателям самим начать использовать предлагаемый метод и может подать им идеи для собственных исследований. Завершит работу обзор литературы на английском и немецком языке, важной для понимания данной темы (третья часть).

В первую очередь речь пойдет об исследовании художественных фильмов, но метод в общих чертах можно распространить и на документальное кино, а также телепередачи. Между кинематографом и телевидением есть много общего, во всяком случае, это касается предлагаемой продукции, что очевидно не только зрителям. Дело даже не в том, что немалая доля телевизионного контента состоит из фильмов, зачастую производящихся одновременно для телевидения и кино. Бесспорно, разница производственных технологий и, следовательно, разница эстетических средств, характерная для телевидения вовлеченность зрителя в передачу, актуальность содержания и развитие собственных жанров, а также различие в дистрибуции продукта и возникающее вследствие этого различие в способах восприятия требуют соответствующих изменений методики. Для анализа телевизионной продукции по схеме, демонстрируемой на примере кинофильмов, в данной схеме придется по-другому расставить акценты; возможно, ее придется расширить. Однако вопрос, является ли это достаточным обоснованием для выделения анализа телевизионной продукции в самостоятельную учебную дисциплину (требование, вполне понятное с точки зрения академической политики и организации учебного процесса), остается открытым.

Я хотел бы поблагодарить своих коллег Петера Дрекслера (Потсдам), Ганса-Петера Роденберга (Гамбург) и Йенса Тиле

(Ольденбург), согласившихся продемонстрировать возможности предлагаемого подхода и специально написать работы по анализу фильмов в качестве иллюстративного материала для этой книги. Также я хотел бы поблагодарить Эрику Кош, Айке Изензее, Аннику Хох, Хайко Немица и Стивена Лоури (Брауншвейг) за помощь в поиске материалов и критические замечания после первого прочтения рукописи.

Брауншвейг, август 1999

ДОПОЛНЕНИЯ К ТРЕТЬЕМУ И ЧЕТВЕРТОМУ ИЗДАНИЯМ

На момент написания рукописи первого издания этой книги (1998–1999) существовало очень мало введений в киноанализ, написанных в рамках актуальной дискуссии о теории медиаисследований, за вычетом нескольких старых публикаций. Научная общественность явно не была заинтересована в методологических размышлениях, и в то же время киноведение и наука о медиа получали все больше признания как академические предметы; нельзя было не заметить столь очевидное противоречие. За прошедшие годы ситуация изменилась, что проявляется не только в возможности публикации третьего, расширенного издания данного введения в киноанализ. В актуализированной форме были переизданы также несколько старых работ (в том числе [Hickethier, 2001; 2007]); кроме того, список необходимой литературы пополнился рядом новых публикаций, где проблема рассматривается под иным углом зрения (в том числе [Faulstich, 2002; Elsaesser, Buckland, 2002; Mikos, 2003]).

Поэтому при подготовке нового издания настоящего «Введения» я сконцентрировался на некоторых общих аспектах данной проблематики, бегло проанализированных в вышеназванных публикациях или не анализируемых вообще. Помимо расширения библиографии и внесения некоторых поправок, в этом издании больше внимания уделяется историческому развитию выразительных средств, по-прежнему занимающих центральное место в арсенале художественных средств кинематографа. В ходе семинаров и конференций выясняется, что многие студенты и молодые ученые лишь поверхностно знакомы с генезисом форм подачи информации в кинематографическом искусстве, в особенности монтажа, поэтому данная проблематика в настоящем издании рассматривается более подробно. Мы приводим в пример самые хрестоматийные в истории кино случаи применения данных приемов и иллюстрируем наш рассказ раскадровкой избранных моментов. В остальном мы сохранили самую характерную особенность нашего подхода: мы не только подчеркиваем важность анализа контекста и восприятия, но и

предоставляем читателю специально разработанный набор инструментов для анализа фильмов с учетом характерных особенностей кинематографа. Теоретическая база в данной книге специально излагается кратко: в первую очередь книга должна дать читателям инструменты и идеи для самостоятельного анализа кинофильмов.

В четвертое издание, помимо многочисленных небольших дополнений и исправлений, включен раздел 4 главы II первой части, содержащий описание возможностей и пределов анализа восприятия и предлагающий идеальную модель единого анализа фильма по трем аспектам: сам продукт, его контекст и восприятие.

Гёттинген/Берлин, май 2004 и 2010

ВОСПРИЯТИЕ
ФИЛЬМА —
АНАЛИЗ ФИЛЬМА.
ОСНОВЫ

Ч А С Т Ь П Е Р В А Я

1. Постановка проблемы

Белые буквы на черном фоне: «Альфред Хичкок. Психо». Слова титров разрезаются вертикальными или горизонтальными полосами: с помощью визуальных средств сразу создается впечатление агрессивности, усиливаемое угрожающей музыкой. Камера в спокойном темпе движется справа, открывая вид на залитые солнцем небоскребы. Сверху текст: «Феникс, Аризона. Пятница, 11 декабря. 14.43». Наплыв, переход к чуть суженному общему плану, при этом камера продолжает двигаться вправо, медленно приближаясь к зданию (зум). Наплыв на фасад здания с рядами окон, вид сверху с непрерывным приближением. Камера продолжает двигаться вправо и приближается к одному окну с неплотно закрытыми жалюзи. Еле заметная склейка: камера через щель в жалюзи «влетает» (подчеркнуто динамичное движение камеры на кране) в затемненное помещение, поворачивается вправо и показывает полуобнаженного мужчину (Сэма). Перед ним на кровати лежит практически нагая светловолосая женщина (Мэрион). Вслед за этим идет ряд планов разной длительности (от 1 до 39 секунд), во время которых оба показываются то по отдельности, то, чаще, вместе. Фоновая музыка продолжается. За это время мы узнаем из диалога, что на улице очень жарко, что паре снова пришлось встречаться в номере отеля с почасовой оплатой, что Сэм спешит на самолет, а Мэрион надоели тайные встречи в обеденный перерыв, и она настаивает на том, чтобы узаконить отношения. Но сейчас пара, по-видимому, не может пожениться: Сэм обязан выплачивать долги своего отца и финансово поддерживать жену, с которой он в разводе. Смена кадра, наплыв в ярко освещенный офис — бюро маклера. Мэрион беседует с коллегой. В офис заходит шеф с богатым клиентом. Тот многословно объясняет, что купил дочери на свадьбу дом «на счастье», и настаивает на оплате наличными. Мэрион поручают для верности отвезти деньги в банк. Она просит разрешения не возвращаться на работу после поездки в банк, потому что нехорошо себя чувствует. Сцена сменяется сценой в квартире Мэрион: хозяйка собирает чемодан. Конверт с пачкой денег лежит на кровати (крупные планы, зумы). На мгновение она

задумывается и застывает, затем решительно выходит из комнаты, потом сцена сменяется — и мы видим ее за рулем машины. Одновременно с этим мы слышим за кадром голос Сэма: он изумляется неожиданному визиту Мэрион и рад ее видеть. Она останавливается. Улицу переходят прохожие, в том числе ее начальник. Он удивленно заглядывает в машину, она на автомате отвечает на его приветствие, затем сразу же пугается. Он поначалу недоумевает, останавливается, затем неохотно идет дальше. Мэрион снова заводит машину и испуганно оглядывается. Смена кадра: шоссе, темнота, усталое лицо Мэрион, ослепленное фарами встречных машин...

1. КОМПЛЕКСНОСТЬ СРЕДСТВ ПЕРЕДАЧИ СМЫСЛОВ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Бесспорно, в классическом фильме 1960 года «Психо» все кинематографические средства подачи информации, а именно операторская работа, построение кадра и работа со звуком, представлены очень наглядно. Тем не менее (а может быть, именно поэтому) рассматриваемый фильм отлично иллюстрирует положение о комплексности метода генерирования смысла, характерной для данного вида искусства *в целом*. На протяжении первых 12 минут сюжет, на первый взгляд довольно простой, целенаправленно задает ожидания, касающиеся предстоящих событий (впоследствии выяснится, что все они обманчивы), одновременно с рядом разнообразных, частично противоречащих друг другу подсознательных предчувствий, пока лишь скрыто влияющих на процесс восприятия. Эти поверхностные впечатления впоследствии подтверждаются и усиливаются, «сгущаются» в мимолетные намеки на дальнейшие события, выворачиваются наизнанку или в конечном счете доводятся до абсурда и перекрываются новыми.

Так, подчеркнутое в самом начале точное указание на время и место действия («Феникс, Аризона. Пятница, 11 декабря. 14.43») заставляет зрителя поверить в подлинность последующей любовной истории, затем переходящей в более или менее мелодраматический детективный сюжет. На первый взгляд кажется, что речь прежде всего пойдет о любви и внебрачных половых связях — крайне аморальном явлении с точки зрения пуританской Америки конца 1950-х годов. Герои совершают что-то запрет-

ное, стыдятся этого, стремятся сохранить отношения в тайне и мучаются комплексом вины; в силу финансовых трудностей только счастливый случай может помочь им сделать отношения приемлемыми с точки зрения общественной морали. Поначалу зритель предполагает именно такое развитие сюжета; затем смутные предположения подкрепляются целенаправленными намеками и перерастают в уверенность. Когда Мэрион представляется случай «решить» финансовую проблему и она присваивает доверенные ей деньги, она отягчает свою вину, и зритель чувствует, что ее не ждет ничего хорошего. Зритель, только что наблюдавший эротическую сцену сквозь приоткрытое окно, как вуайерист, а затем оказавшийся в одном помещении с любовниками и принявший живое участие в их проблемах, как близкий друг, обеспокоен и со все большей тревогой наблюдает, как крепнет решение Мэрион.

Параллельно с этим указание «Феникс, Аризона» вызывает ассоциации с жарой, пылью, пустыней, а заодно — с большим и сонным провинциальным городом. Нет основания надеяться, что жители этого города в силу открытости и космополитичности отнесутся к такому поведению с пониманием. Помимо этого, у зрителя с гуманитарным образованием могут возникнуть ассоциации с египетским мифом о фениксе — птице, сжигающей саму себя и восстающей из пепла, тем более что скользящие движения камеры на первых планах напоминают полет птицы, а в дальнейшем птицы сыграют важную роль, усиливая ощущение угрозы¹. Зрителю всеми средствами внушается мысль о том, что мотивы присвоения денег и чувства вины, а также метафора птицы займут в фильме центральное место или, во всяком случае, будут иметь значение для дальнейшего развития сюжета; тем не менее в конце концов выяснится, что автор искусно наводит зрителя на ложный след. Максимум на 45-й минуте, в момент убийства Мэрион, показанной как фигура для идентификации, становится ясно, что автор рассказывает совершенно другую историю.

Как известно, в фильмах и телепередачах основная идея одновременно передается при помощи зрительного образа, иначе

¹ В следующем художественном фильме Хичкока — «Птицы» (1963) — птицы, без видимой причины нападающие на жителей приморского города, даже станут центральным элементом сюжета.

говоря, при помощи некоей последовательности кадров, и при помощи звука (диалогов, музыки, шумов). При этом аудиальная информация может дополнять и эффектно подчеркивать визуальную, а может диссонировать с ней или усиливать ее эффект ради создания иронии или нагнетания атмосферы. Кроме того, создатель любого фильма более или менее сознательно управляет интересом зрителя при помощи последовательности отдельных элементов действия и их вовлеченности в общий контекст: повороты сюжета, игра актеров, ритм монтажа, композиция кадра, озвучка, а также выбор того, что именно в данный момент показывает камера и что осталось за кадром, суть инструменты воздействия на зрительское восприятие. С их помощью можно управлять вниманием зрителя, усиливать его до предельной напряженности и волнения или же, в худшем случае, ослаблять до невыносимой скуки.

Следовательно, содержание и смысл фильма есть результат комплексного взаимодействия различных факторов, при просмотре, как правило, воспринимаемых неосознанно и вводимых создателем фильма в определенной и продуманной временной последовательности. Таким образом, воспринимаемый зрителем посыл основан отнюдь не только на сюжете, игре исполнителей главных ролей и диалогах. В большей степени его определяют структура подачи визуального материала (монтаж, работа камеры, освещение и т.д.) в сочетании со звуковым рядом, а также расположение элементов во времени. Смысловые связи открываются реципиенту лишь постепенно и, как правило, нелинейно, особенно если речь идет о художественных фильмах. Часто у зрителя пробуждаются ассоциации, чувства, настроения, на момент возникновения не имеющие однозначной трактовки и получающие ее лишь намного позже. Вдобавок ко всему кинематографическое высказывание — это не только и не столько экранная проекция. Оно возникает в восприятии публики и, таким образом, лишь отчасти сводится к самому фильму. Зритель воспринимает посыл фильма благодаря сумме факторов, как относящихся к самому фильму, так и действующих за его пределами, следовательно, посыл фильма в конечном счете представляет собой *конструкцию, созданную зрителем и обусловленную индивидуальными, ситуативными и социально-историческими параметрами*. Говоря более радикально, каждый зритель смотрит свой собственный (мета)фильм.

Поэтому в качестве первого вывода можно сказать, что сложнейший процесс конституирования смыслов средствами кинематографа в очень небольшой степени поддается общепринятым методам интерпретации, а смысл фильмов и телепередач, как правило, не может быть раскрыт при помощи чисто умозрительного вербального анализа. Эта мысль практически не оспаривается в соответствующих научных дискуссиях, однако научное сообщество далеко от консенсуса в вопросе о необходимости специализированных методов медиаанализа. Доминирует односторонний герменевтический подход, хотя в ходе широких междисциплинарных методологических дебатов в общественных и гуманитарных науках, проходивших в основном в 1970-е годы, в этой сфере уже были разработаны соответствующие принципы решения данной проблемы.

2. СООТНОШЕНИЕ СУБЪЕКТИВНОСТИ И ОБЪЕКТИВНОСТИ. МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОСЛЕДСТВИЯ

За названием «киноведение», так же как и «медиаисследования», при ближайшем рассмотрении зачастую скрывается довольно бессвязное сочетание различных дисциплин и характерной для каждой из них проблематики и методологии. Там, например, под общим понятием «киноанализ» подразумевают самые разные методические подходы, причем первоосновой для высказывания служит восприятие фильма на основании единичного, в лучшем случае повторного, просмотра. Методы простираются от спонтанного, более или менее прозрачного киноэссе до литературного рассмотрения фильма, от синефильских оценок до культурологических, психологических, социологических, политологических исследований целых категорий фильмов или отдельных этапов истории кино. Все эти подходы, бесспорно, оправданны по отношению к такому сложному феномену, как кино. Кроме того, они дополняют друг друга, позволяя высказываться о кинематографе с разных точек зрения и приходиться к разным результатам.

С одной стороны, при вербализации впечатлений, возникающих непосредственно после просмотра, не теряются из виду многие чувственно-аффективные аспекты фильма, что позволяет получить ценные сведения о спектре различных

вариантов восприятия. При многократном рассмотрении, например, в процессе системного анализа, эти опорные моменты часто утрачиваются. Вместе с тем интерпретация фильма как целостного произведения (герменевтическая интерпретация) может выявить взаимосвязи, упускаемые из виду или быстро забываемые при проведении исследований с упором на детали и тонкие структуры. Такие формы работы с фильмом, отмеченные сильным креном в субъективность, могут стать эвристическими предпосылками для выбора конкретной исходной точки последующего целенаправленного анализа; в свою очередь, «объективные», количественные методы познания имеют особое значение для выявления структуры подачи информации в фильме. В этом смысле старинный спор между приверженцами так называемых «жестких» (количественных) и «мягких» (качественных) методов ни к чему не приводит. Бессмысленно говорить о том, чтобы поменять субъективность исследователя на мнимую объективность; математической точности в таких исследованиях все равно не достичь. Многие ученые, в первую очередь Вернер Фаульштих, указывали на необходимость применения обоих методов и доказывали эту необходимость при помощи аналитических выкладок². По их словам, следует стремиться к тому, чтобы объединить возможности обоих путей познания, сделать аргументацию на каждом этапе прозрачной для читателя (и самого автора!) при помощи «совмещения качественных и количественных категорий и методов» и таким образом прийти к более точным и верифицируемым высказываниям.

Но в любом случае при таком подходе требуется критически переосмыслить взятые из каждой исходной дисциплины мыслительные категории и методы, при необходимости модифицировать их и адаптировать к особенностям нового предмета исследования, поскольку даже эмпирические методы анализа, нацеленные на получение измеримых данных, проблематичны в применении. Кроме того, далеко не всегда этим методам анализа можно подвергнуть отдельный фильм. Например, количественный анализ ряда компонентов содержания, а именно подсчет количества, длительности и последовательности отдельных элементов операторской работы, малопродуктивен

² См. прежде всего [Faulstich, 1976 (1980)] и [Faulstich, Faulstich, 1977].

для анализа фильма — во всяком случае, в отсутствие сравнительных данных по репрезентативной выборке других значимых образцов кинематографического творчества³. Однако данные, полученные в результате этой трудоемкой процедуры, вполне могут иметь важнейшее, зачастую центральное для понимания произведения значение, если эту процедуру удастся совместить с наблюдениями, которые касаются других параметров, не поддающихся точному измерению: мимики и жестыкуляции актеров, мест действия или кульминационных моментов. Это позволяет представить взаимосвязи между отдельными элементами и схемы аргументации в виде структурирующих графиков, визуализировать выявленные на основании данного фильма закономерности и таким образом дает возможность верификации высказываний. Во многих случаях только так можно выявить важные элементы воздействия — структуры и взаимосвязи, не поддающиеся аналитическому осмыслению на одном лишь умозрительном уровне. Следовательно, для плодотворного использования соответствующих данных в рамках киноанализа их следует рассматривать с точки зрения качественного анализа, интерпретировать либо связывать с результатами интерпретирующих работ. Именно в этом на данный момент заключается их значение для формально-содержательных исследований, нацеленных на выявление эстетической структуры и заданных в фильме приемов влияния на зрительское восприятие (*Rezeptionsvorgaben*). Так, для анализа хичкоковского триллера «Психо», приведенного в начале главы, фильм первым делом был подвергнут точнейшему протоколированию, чтобы появилась возможность описания конкретных элементов операторской работы, монтажа и звукорежиссуры, а также вызываемых с их помощью ассоциаций в их временном взаимодействии. Более того, применение методов отображения количественных показателей в графиках позволяет анализировать и представлять особенности эстетического оформления фильма намного полнее, чем обычная интерпретация и исключительно вербальные описания. Это было бы полезно, например, для подробного исследования своеобразного феномена существования уже четырех одноименных фильмов «Психо», снятых по мотивам первоначальной карти-

³ См., например, [Salt, 1983].

ны⁴. Действие этих фильмов происходит там же и тогда же, что и действие оригинала, режиссеры заимствуют многие элементы формы и содержания первого фильма, однако атмосфера, методы нагнетения напряжения и скрытые взаимосвязи разных элементов позволяют авторам воплотить вполне самостоятельные сюжеты.

Если мы не хотим останавливаться на полпути, т.е. на киноанализе, не выходящем в конечном счете за пределы одного фильма, то, помимо вышеприведенных методик, нам следует разработать особые методики учета внешних факторов влияния (общественно-исторического контекста создания фильма, среды его реципиентов, документальных свидетельств его восприятия) и включения их в аргументацию. Ниже мы перечислим основные принципы этих методик.

⁴ «Психо II» (Psycho II, Франклин, 1982), «Психо III» (Psycho III, Перкинс, 1985), «Психо IV — В начале» (Psycho IV — The Beginning, Гаррис, 1990), а также римейк «Психо» (Psycho, ван Сент, 1998) — визуально точная, но совершенно несравнимая по нарастанию напряжения и воздействию на зрителя копия классического хичкоковского фильма 1960 года.

II. Фильм, контекст, публика и посыл

Герд Альбрехт, исследовавший проблему в русле социологической проблематики и методологии, еще в 1964 году представил комплексную модель анализа, которая кажется вполне современной, особенно в сравнении с принятыми сейчас методиками анализа¹. Его схема включает пять основных областей исследования: «Факты о производстве фильма», «Структура фильма», «Мир фильма», «Функция фильма», «Интенция фильма». Выражаясь сегодняшним языком, она содержит многоуровневый анализ самого произведения, его контекста и функций. Правда, в данной схеме не предусмотрено столь же подробное исследование доказуемых вариантов зрительского восприятия. Однако в общей части своих рассуждений Альбрехт [Albrecht, 1964, S. 236] говорит:

Если при анализе рассматривается только сам фильм и не учитывается его включенность в историческую ситуацию, обусловленную целым комплексом идеологических и социальных аспектов, мы выпускаем из внимания то, что само кинопроизведение тоже <...> обусловлено той действительностью, в которой было создано, а также то, что мы сами, анализируя фильм, то есть исследуя, констатируя и трактуя определенные факты, не можем отрешиться от собственного исторического бэкграунда, и, следовательно, анализ не может не подвергаться влиянию многочисленных факторов, порожденных ситуацией, в которой он проводится. <...> Искусство и коммуникация осуществляются не ради самих себя: помимо того, что они значат для автора как акт его самовыражения, они всегда создаются с оглядкой на какого-либо адресата. *В этом смысле зритель — необходимый элемент киноискусства: без него оно остается лишь вероятностью, и становится самим собой, реализуется лишь благодаря тому, что его видит тот или иной зритель (курсив мой. — Г. К.).*

¹ Вернер Фаульстич [Faulstich, 1988b] вполне закономерно начинает свою «Краткую историю «киноанализа» в Германии» с работы Альбрехта.

1. АНАЛИЗ СОДЕРЖАНИЯ И КРИТИКА ИДЕОЛОГИИ

Этот принцип, который сам Альбрехт² и многие другие продолжили разрабатывать по мере включения характерной для медиаисследований проблематики в академические дисциплины (и в учебную практику), главным образом проявился в двух направлениях исследований. Во-первых, благодаря применению методики отображения количественных показателей в графиках существенно расширился инструментарий исследований содержания и эстетической структуры фильма. Во-вторых, на волне студенческого движения и возникших в связи с ним и охвативших все общество дискуссий о социально-политических реформах предметом научного интереса стало «закрепление существующих властных отношений как функция СМИ». Это породило многочисленные исследования в русле критики идеологии с опорой на риторику, семиотические модели описания и заимствования из теории массовой коммуникации. При этом обе линии развития концентрировались на самом кинопроизведении и его общественной функции, или, выражаясь языком того времени, на его функции как «товара и носителя идеологии». Вопрос о расхождении между выявленными в фильме идеологемами, скрытыми смыслами и предлагаемыми схемами действий, с одной стороны, и реальным воздействием на публику — с другой, отдельно не обсуждался³. Не имея возможности подробно отобразить здесь господствовавшие тогда точки зрения⁴, мы можем, обобщая, констатировать, что исследователи — как теоретики киноискусства, так и практики, разрабатывавшие схемы киноанализа, — ставя знак равенства между посылом фильма и его воздействием на современную ему аудиторию (во всяком случае, никак не обозначая их различие), поначалу выпустили из поля

² Ср., помимо прочего, [Albrecht, 1970; Albrecht, Allwardt, Uhlig, Weinreuter, 1979 (1981)].

³ Ср., помимо прочего, [Knilli, Reiss, 1971; Wember, 1972; Faulstich, 1976 (1978; 1980); Faulstich, Faulstich, 1977; Kuchenbuch, 1978; Hickethier, Paech, 1979; Silbermann, Schaaf, Adam, 1980; Korte, 1986].

⁴ Информативный обзор этих теорий содержится во введении работы Хикетира и Пэха [Hickethier, Paech, 1979], а также в статье [Faulstich, 1988b].

зрения подробные исследования контекста и особенно восприятия, в ходе которых необходимо принимать во внимание и «неудобные» моменты, идущие вразрез с основными тенденциями. Однако примерно в то же время эти аспекты оказались в центре внимания исследователей в двух других областях науки: в немецком литературоведении и англоамериканских *cultural studies*.

2. КОНТЕКСТ И ВОСПРИЯТИЕ

Теоретические дебаты об активной роли читателя как «факторе, создающем смысл литературного произведения», вызванные в 1967 году заявлением Ханса-Роберта Яусса о «смене литературоведческой парадигмы», изменили оценку роли читателя и привели к появлению широкого спектра относительно подробных теоретических работ, рассматривающих восприятие с точки зрения истории или эстетики⁵, но породили очень малое количество работ по практическому анализу. Киноведческая наука поначалу, можно сказать, не обратила внимание на эту тенденцию⁶. В эмпирических медиаисследованиях конца 1960-х годов принцип «использования и удовлетворения» поставил под сомнение устаревшую механистичную схему «стимул — реакция»; точно так же критическое обращение к марксистской теории литературы и культуры (Дьёрдь Лукач, Вальтер Беньямин и др.) и работам русских формалистов (Эйхенбаум, Тынянов, Шкловский и др.) привело к переосмыслению отношений между произведением и читателем. Публику перестали воспринимать как в разной степени «послушного» адресата (масс)медий-

⁵ Ср., помимо прочего, [Iser, 1972; Link, 1976; Grimm, 1977; Groeben, 1980; Hohendahl, 1974; Warning, 1975].

⁶ О возобновлении этих дебатов в медиаисследованиях того времени, а также о включении *cultural studies* в проходящую в Германии методологическую дискуссию см. [Bohn, Müller, Ruppert, 1988; Korte, 1989; Hickethier, Zielinski, 1991; Kaes, 1992; Winter, 1992; Schenk, 1994; Mikos, 1994; Hepp, Winter, 1997; Hickethier, 1997; Holly et al., 1993; Bromley, Göttlich, Winter, 1999; Hepp, 1999; Engelmann, 1999, и особенно *montage AV*, 2/1/1993, 4/1/1995, 6/1/1997; Mikos, 2003] и др. См. также: [Korte, 1998]; эта работа представляет собой попытку связать принципы исследования восприятия с исторической точки зрения с систематическим киноанализом и применить их в практических исследованиях по истории кино.

ных сигналов; ее эмоциональная и умственная активность стала считаться фактором, существенно влияющим на процесс восприятия, а сам процесс был признан принципиально интерактивным. После этого уже невозможно было сохранять наиболее распространенную раньше модель восприятия, при которой разные типы восприятия располагались как бы на качественной шкале, где высшей ступенью считалось приближение к «смыслу произведения», а низшей — подчеркнуто субъективное, имеющее лишь опосредованное отношение к самому произведению, освоение содержания.

Это развитие не только отразилось на принятой ранее дихотомии «высокого» и «низкого» искусства, но и породило два главных направления исследований. Во-первых, в центре внимания оказался анализ культурно-исторического контекста, т.е. подробное рассмотрение социально-экономических и эстетических факторов, наиболее сильно повлиявших на производство и восприятие фильма. Во-вторых, возникла необходимость в категоризации разнообразных интересов публики по отношению к произведению и более точном описании разных форм освоения содержания и разных «толкований», возникающих на основании характеристик отдельных категорий публики, например, политических воззрений, социальной ситуации, причастности к проблематике фильма, гендерной специфики и т.д. Поэтому большая часть соответствующих работ — от тех, что не выходят за рамки эстетики, до исследований с ярко выраженной социально-исторической направленностью — в первую очередь нацелена на теоретическое обоснование классификации разных типов аудитории или разных типов восприятия, а также разные стратегии интерпретации.

В общем и целом англо-американские исследования, созданные в рамках *cultural studies*, «нового историзма» или «гендерных исследований», имеют много общего с соответствующими дискуссиями немецких теоретиков, хотя, как правило, в них по-другому расставлены акценты. К тому же англичане и американцы отличаются более прагматичным подходом: их работы нацелены на практический анализ. Поначалу эти направления также развивались в основном в рамках литературоведения, однако еще в самом начале их становления появились работы, посвященные кино и телевидению, и с годами они образовали

отдельное ответвление⁷. Здесь можно выделить и очень похожие направления исследований, в зависимости от того, какая группа факторов — возможные смыслы произведения («text-activated»), интеллектуальная и эмоциональная активность воспринимающих субъектов («reader-activated») или характеристики социально-исторического контекста («context-activated») — считается доминантной в отношениях произведения и восприятия.

Основополагающая идея о смыслообразующей функции реципиента и, следовательно, о тексте/фильме как приглашении к коммуникации в конечном счете требует выявления полного спектра индивидуальных вариантов осмысления произведения. Результаты исследования современных процессов восприятия весьма ограничены даже в случае применения эмпирических методик, а расширение объема не представляется осмысленным; если же речь идет о более давних исторических эпохах, то научно обоснованные результаты в этом направлении практически недостижимы. Для того чтобы иметь хотя бы какую-то возможность описания коллективных вариантов осмысления произведения, регулярно предпринимались попытки конструирования гипотетических типов реципиентов («идеальный читатель», «ожидаемый читатель», «компетентный читатель» и т.д.). В рамках других моделей упор делается на гендерные, возрастные или социальные факторы, по которым дифференцируются разные процессы восприятия и разные типы аудитории.

Даже при таком широком охвате дискуссии мы вынуждены констатировать, что здесь внимание исследователей тоже сконцентрировалось лишь на одном аспекте, в этот раз — на восприятии фильма, а также контекстуальных условиях и влияниях. Интересно, что в рамках этого направления не проводилось исследований, в качестве цели которых открыто называлось бы выявление потенциальных вариантов воздействия произведения. Создается впечатление, что, преодолев установку о наи-

⁷ Ср., например, следующую подборку: [Morley, 1980; Hobson, 1982; Hansen, 1983; Elsaesser, 1984; 1986; Allen, Gomery, 1985; Bordwell, Staiger, Thompson, 1985; Ang, 1985; Staiger, 1986; Allen, 1987; Fiske, 1987a; 1987b; Hartley, 1988; Turner, 1988; Thompson, 1988; Bordwell, 1989; Fiske, 1989a; 1989b; Allen, 1990; Moores, 1990; Staiger, 1992; Mayne, 1993/1998; Stacey, 1994; Bordwell, Thompson, 1994; Mulvey, 1998; Lacey, 2002] и др.

большей важности самого произведения, ученые затем абсолютизировали процесс восприятия, т.е. научные предпочтения сразу же перекинулись в другую крайность.

3. ПАРАМЕТРЫ АНАЛИЗА

Подробный анализ произведения позволит лишь выявить «сигналы к управлению восприятием», выделяющиеся в структуре фильма, и с их помощью определить, как произведение должно восприниматься согласно замыслу автора. Следовательно, подробный анализ необходимо воспринимать во взаимодействии историко-социальных влияний и реальных вариантов восприятия. Поэтому системный анализ, представляющий собой исследование фильма и контекстуальных факторов, включает разные аспекты, или параметры. Для набора конкретного фактологического материала лучше всего зарекомендовала себя следующая схема. В идеальную модель входят четыре пересекающиеся области исследований (илл. 1).

Факты о фильме — перечисление всех данных, сведений и высказываний, содержащихся в самом фильме (имманентных характеристик фильма). К ним относятся содержание, данные о форме и технике, применяемые выразительные средства кинематографа, содержательная и формальная структура фильма, действующие лица, места действия, кульминационные моменты, подача информации, драматургические средства наращивания и ослабления напряжения и т.д.

Факты о возникновении фильма (контекст 1) — перечисление контекстуальных факторов, повлиявших на производство фильма, структуру его содержания и формы, т.е. анализ социально-исторической ситуации в момент создания фильма, уровень кинотехнологий и киноискусства, сравнение фильма с современной ему кинопродукцией с точки зрения формы и содержания, соотнесение фильма с другими фильмами, сходными по содержанию или авторской интенции, с остальными работами того же режиссера, съемочной группы, киностудии. При необходимости прорабатывается также связь с литературным первоисточником, т.е. вопрос, почему кинематограф в данной исторической ситуации актуализирует именно это содержание именно в такой форме.



ИЛЛ. 1. Измерения анализа фильма

Фактическая основа фильма (контекст 2) — исследование фактологической исторической проблематики, отображенной в фильме: каково соотношение кинематографического отображения и реального значения данной проблемы либо исторических событий, лежащих в основе фильма?

Факты о воздействии — структура публики, предпочтения публики, в том числе место и длительность проката данного фильма, интенции создателей и т.д. Анализ документальных свидетельств восприятия фильма на момент его создания (восприятие современников), при необходимости также восприятие в исторической перспективе и соответствующие данные на сегодняшний день.

Итак, всеобъемлющий анализ содержит системное исследование взаимообуславливающих уровней различных структур произведения, социально-исторического контекста, а также восприятия произведения на момент его появления и на момент проведения анализа. Однако даже на столь общей схеме видно, что разные сферы исследования пересекаются, и, соответственно, порядок их перечисления не обязан совпадать с порядком проведения отдельных этапов исследования, тем более лежать в основе композиции письменного изложения его результатов.

Для того чтобы результаты исследования каждого отдельного аспекта, а также различных источников информации приобрели качественное значение для всего высказывания, их следует свести воедино в соответствии с содержанием исследования. Что при этом будет принято за основу — перечень имманентных характеристик фильма или проблемы его контекста, зависит от конкретной проблемы и от исследуемого фильма. От них зависит и решение о том, все ли аспекты одинаково важны для данного исследования.

При исследовании современных фильмов напрашивается мысль о применении не только подобного расширенного анализа произведения и контекста, но и эмпирических социологических и когнитивно-психологических методик с целью дифференциации разных уровней воздействия⁸. Однако при работе с более старыми фильмами возможности рассмотрения восприятия фильма его современниками крайне ограничены, а если зрители впервые увидели фильм много лет назад, то получить сколь-либо достоверные результаты практически невозможно. В этом случае хотя бы приблизительное сравнение доминантной модели восприятия, построенной на основании анализа фильма, с реальным зрительским восприятием строится прежде всего на скрупулезной реконструкции социокультурного фона аудитории и критическом анализе современных фильму рецензий (подробнее см. раздел 4 данной главы). Как правило, в гуманитарных исследованиях применение этих методик считается неоправданным с научной точки зрения, к тому же на него зачастую нет финансовых ресурсов. Во многих случаях более подробное рассмотрение вопросов восприятия затруднено также из-за ограниченности сроков проведения исследования или из-за того, что оно находится вне познавательных интересов автора. Поэтому представляется оправданным применение следующей минимальной схемы: на основании анализа самого произведения и его контекста (выявление «доминирующего посыла») с учетом имеющихся рецензий и сведений о продвижении фильма на кинорынке, о предполагаемой аудитории и т.д. создается конструкт «компетентного наблюдателя», позволя-

⁸ Существует огромное количество литературы на данную тему; в качестве введения в соответствующую проблематику мы можем порекомендовать, например, [Mikos, Wegener, 2005], а также [Ohler, 1994].

ющий выявить основную тенденцию при восприятии данного произведения.

Поскольку при рассмотрении более старых фильмов необходимость по возможности полного анализа восприятия и связанные с ним общие методологические проблемы (дифференциация восприятия современников фильма и современников автора исследования) становятся особенно очевидны, мы ниже остановимся на этом более подробно.

4. ВОЗМОЖНОСТИ И ОГРАНИЧЕНИЯ (ИСТОРИЧЕСКОГО) АНАЛИЗА ВОСПРИЯТИЯ

Три тезиса и одна схема анализа

Тезис 1: История кино — в первую очередь история восприятия.

Любой вариант истории кино, при котором рассматриваются отдельные фильмы, представляет собой прежде всего историю восприятия, поскольку любая медиальная информация — языковая, изобразительная, кинематографическая и т.д. — обязательно кодируется отправителем и декодируется адресатом. Однако правила кодирования и декодирования у отправителя и адресата практически никогда не совпадают полностью. Например, Стюарт Холл в своем знаменитом труде «Кодирование и декодирование» (1973) говорит о «структурной полисемии», присущей любому коммуникату. Однако для осуществления какой бы то ни было коммуникации между применяемыми системами кодирования должны существовать более или менее обширные области пересечения. Эти пересечения провоцируют на разные восприятия, или «прочтения», информации, исходящей от отправителя; разница прочтений будет определяться обширностью пересекающихся областей.

Во всех индивидуальных вариантах восприятия и усвоения информации правила кодирования и декодирования будут зависеть, во-первых, от установок, заданных конкретным средством коммуникации, во-вторых, от контекстуальных факторов, т.е. исторически и социокультурно обусловленных личностных установок как отправителя, так и реципиента, определяющихся в первую очередь образовательным и интеллектуальным уровнем, гендерной спецификой, чертами харак-

тера, эстетическими интересами, политическими взглядами, индивидуальными жизненными установками и т.д. Кроме того, как мы уже объясняли в разделе 1 главы I, на конструирование смысла реципиентами влияют не только содержание, игра исполнителей главных ролей, диалоги и звук, но и временная и визуальная структура подачи информации, т.е. драматургия кадра, монтаж, операторские приемы, освещение и т.д., а эти обстоятельства, в свою очередь, исторически обусловлены развитием кинотехники и постоянными изменениями характерных особенностей восприятия. Поэтому при анализе какого-либо исторического развития следует учитывать возможности воздействия на зрителя, существовавшие в данную эпоху. Это должно быть неотъемлемой частью научной историографии кино; как минимум, этот аспект должен учитываться при рассмотрении фильмов, снятых задолго до момента проведения исследования.

Тезис 2: Основой для анализа восприятия фильма может служить лишь ряд многочисленных косвенных свидетельств.

Для того чтобы хотя бы примерно определить особенности конституирования смысла кинопроизведения его современниками, а также потенциальное воздействие фильма в момент его появления, в каждом случае требуется изучить и реконструировать исторические условия его восприятия, т.е. контекстуальные факторы, релевантные для его восприятия и интеллектуального освоения современниками, поскольку научный анализ данных, полученных в ходе исследований по нижеописанным методикам, возможен только на этой основе.

Так, опрос свидетелей-современников в духе «устной истории» зачастую очень результативен, потому что он позволяет получить ценную информацию об опыте кинопросмотра в рамках повседневной практики, а благодаря целенаправленному подбору участников опроса в исследование вовлекается широкий круг «обычных» зрителей, т.е. людей, которые, как правило, не излагают свои актуальные впечатления в письменном виде и тем более не публикуют их. Однако возможность обобщения результатов такого исследования весьма ограничена. Кроме того, возможность конкретизации полученных данных и их применимость в научном исследовании напрямую зависит от временной удаленности первого просмотра от момента опро-

са. Например, результаты опроса, касающегося немецких фильмов 1940-х годов и проведенного в наши дни, т.е. около 70 лет спустя, вряд ли применимы для научного исследования из-за процессов вытеснения и пробелов в памяти респондентов, тем более что воспоминания с высокой вероятностью будут в значительной мере перекрываться более поздними впечатлениями в силу политической проблематики и возможного влияния на опрашиваемых идеологии национал-социализма.

С учетом этого еще одну возможность получить аутентичные сведения об отношении к фильму, о роли кино в преодолении повседневных проблем и поиске собственного жизненного пути дает анализ частных исторических источников, таких как письма, дневники и т.п., в идеале за длительный период времени и/или принадлежащие перу нескольких человек. Во многих случаях такой анализ позволяет выявить отправные точки для определения спектра возможного воздействия конкретных фильмов. Но и в этих условиях сохраняется принципиальная проблема обобщения индивидуального опыта кинопросмотра.

Несколько более конкретные указания на характер и потенциал воздействия отдельных фильмов на современного им зрителя, как правило, можно извлечь из кинопрограмм и рецензий в специализированной и массовой прессе того времени. Как показывают многочисленные исторические примеры, она может более или менее явно задавать направление зрительского восприятия. В идеале программы и рецензии содержат ценнейшие сведения о предполагавшемся создателями восприятия фильма, а также о его возможных вариантах. Однако, как любые исторические источники, они требуют критического подхода и ни в коем случае не должны отождествляться с обобщенным восприятием современников, поскольку содержат преимущественно высказывания определенных реципиентов, обычно происходящих из культурно и социально привилегированных слоев общества, созданы для исполнения определенной социальной функции и, следовательно, передают очень малую часть спектра фактических вариантов восприятия «обычной» публики или не передают их вообще⁹.

⁹ В некоторых историко-политических условиях это ограничение приобретает особую значимость. Так, в эпоху национал-соци-

Тезис 3: *При историческом анализе восприятия всегда существует опасность, что автор не ограничится объективными, поддающимися проверке данными вкупе с логически обоснованными интерпретациями и скатится в тенденциозные спекуляции.*

Все вышеприведенные принципы анализа открывают определенные познавательные возможности. Однако они также имеют четкие границы — вспомним, например, проблему обобщения результатов при оценке индивидуального опыта кинопросмотра. Эти методики в лучшем случае могут дать отправные точки для определения потенциала воздействия фильмов на современную им аудиторию. При этом результативность будет зависеть от существующих источников. В связи с этим вызывает удивление, что в существующих работах по анализу контекста и истории восприятия, например, в исследованиях в рамках парадигмы *cultural studies* (ср. раздел 2 данной главы), как правило, отсутствует анализ формы, содержания и интенции *единственного конкретного первичного источника*, т.е. самих фильмов. Поэтому расширенная схема исследования может существовать только как *методическое единство анализа продукта, контекста и восприятия*. Иллюстрация 2 отображает необходимость пересечения вышеназванных сфер исследования в рамках идеальной модели анализа.

При анализе продукта исследуются содержание и структура кинематографической подачи информации, т.е. повествовательная стратегия, структура сюжета, состав действующих лиц и система отношений между ними, операторская работа и драматургия кадра, работа со звуком и т.д. Это позволяет получить информацию обо всех возможных «высказываниях», содержащихся в фильме изначально, имманентных идеях и предлагаемых моделях действий. Строящийся на этом анализ процесса управления механизмами зрительской самоидентификации, т.е. исследование приемов управления вниманием

лизма (после 1935–1936 годов, а то и раньше) тексты публикаций, посвященных кино, зачастую практически слово в слово «спускались сверху» в указаниях для прессы геббельсовского министерства. Поэтому такие публикации скорее отображают запланированное воздействие на публику, а не фактическое восприятие фильма его современниками.



Синтез

- Описание предполагаемого и потенциального воздействия, доминирующих среди современников вариантов восприятия и всего спектра возможных вариантов восприятия («варианты прочтения»)
- Дифференциация факторов воздействия: содержащиеся в самом фильме, субъективные, контекстуально обусловленные
- Дифференциация вариантов (коллективного) восприятия по группам зрителей

Илл. 2. Идеальная модель (исторического) анализа фильма

зрителя, знакомства зрителя с задействованными в фильме персонажами, формальных и содержательных кульминационных моментов, драматургических приемов создания напряжения, эмоциональной структуры (топологии эмоций) и т.д., нацелен на поиск аргументов для ограничения выявленного спектра потенциальных высказываний. Иначе говоря, речь идет о предусмотренных авторами фильма вариантах восприятия.

Контекстный анализ позволяет сузить спектр возможных высказываний, выявленных на основании анализа самого фильма, до идеи, доминантной в данную эпоху, и ее потенциальных вариаций. Эта часть исследований включает изучение значимых тенденций в развитии социума и кинематографа, отношений рассматриваемой в фильме проблематики, предлагаемых решений и реальных повседневных проблем, сравнение с фильмами, сходными или противоположными по содержанию или интенции, а также с доподлинно известными интенциями авторов фильма и т.д.

На этом этапе раскрываются доминирующие в данный исторический момент тенденции, касающиеся кинематографического высказывания, а также отраженной в содержании проблематики и предлагаемых моделей действия. На следующем этапе предпринимается попытка хотя бы приблизительно определить потенциал воздействия в тот или иной исторический момент, а выявленная в ходе анализа самого произведения интенция сравнивается с данными о социокультурном фоне реципиентов и имеющимися документальными свидетельствами восприятия фильма.

Разумеется, эту идеальную схему стоит рассматривать не как статическую, а как динамическую в самом широком смысле слова, как расширяемую и при необходимости модифицируемую основу для создания схемы собственного исследования с учетом направления работы и постановки проблемы. Но и при различных постановках задач нельзя отказываться ни от одной из трех областей анализа. Даже столь обширный анализ в лучшем случае дает лишь приблизительное представление обо всем разнообразии вариантов воздействия фильма на современников; в первую очередь мы имеем в виду, что действительно существовавшие индивидуальные трактовки кинозрителей, вплоть

до вариантов, радикально отличающихся от самого кинотекста, могут быть включены в исследование в лучшем случае в виде более-менее аргументированных предположений. Однако сейчас, на мой взгляд, уже понятно, что от исторического анализа восприятия отказываться нельзя, хотя его результаты весьма ограничены.

Противоречия в кинематографическом тексте

Ирмберт Шенк, наряду с другими авторами, сформулировал принцип, позволяющий приблизительно очертить и дифференцировать различные варианты воздействия фильма на его современников. Возможности этого метода Шенк раскрывает на примере кино эпохи национал-социализма. Суть метода заключается в следующем:

В случае, если не удастся осмыслить восприятие фильма в рамках тех жизненных условий, в которых он был порожден, в первую очередь с точки зрения современных ему явных и скрытых, спокойно существующих и активно распространяемых ценностных представлений, честный исследователь обязан сделать две вещи. Во-первых, он должен рассмотреть всю совокупность внешней программной структуры и структуры восприятия данного средства коммуникации, подчеркивая их относительный характер. Во-вторых, исследуя отдельные фильмы, он должен при помощи структурного анализа выявить как можно больше противоречий, благодаря чему нам откроется перспектива противоречивого освоения и переработки информации зрителями на основании различных коллективных и индивидуальных, традиционных и ситуативных особенностей [Schenk, 1994, S. 77 ff.].

Систематический поиск противоречий действительно позволяет нам проверить результат анализа, направленного на выявление доминирующего в данный момент посыла, и обнаружить потенциальные варианты восприятия, заложенные в тексте кинопроизведения. Особо благодатной почвой для таких исследований становятся фильмы с политической интенцией, например, так называемые пропагандистские фильмы эпохи национал-социализма, созданные по заказу или под непосредственным влиянием государственных структур. Их

цель — изменение сознания реципиентов: закрепление убеждений у членов партии, но главным образом — закрепление существующих установок у политически неопределившихся. Для успешного решения этих задач, т.е. для эффективного воздействия на как можно более широкий круг зрителей с разными воззрениями, такие фильмы должны содержать многомерную систему аргументации и вкладывать соответствующие интенции в хорошо воспринимаемые публикой элементы формы и содержания.

Поэтому все амбициозные пропагандистские кинопроекты эпохи национал-социализма носят более или менее развлекательный характер. Аргументация в этих фильмах преимущественно основывается на целенаправленной реактуализации давних ресентиментов и подчеркнутой эмоционализации, а также на композиции кадра, способной тонко подчеркнуть или, наоборот, опровергнуть вербальную информацию. Эти элементы всегда содержат в себе возможность амбивалентного понимания и усвоения: их можно воспринять как в политическом смысле, заложенном в них изначально, так и в противоположном ключе. Таким образом, большая часть кинорепертуарной эпохи не просто состояла из развлекательных фильмов с более или менее доказуемыми политическими импликациями: тогдашние кинозрители в первую очередь воспринимали их как развлечение с необязательным политическим подтекстом. Даже такая недвусмысленно пропагандистская продукция, как, например, снятый по государственному заказу клеветнический антисемитский фильм «Еврей Зюсс» («Sud Zuss», Харлан, 1940), в первую очередь воспринимался современниками как развлекательное кино — в данном случае как сравнительно увлекательный исторический фильм с явными сексуальными коннотациями, что, несомненно, было одной из причин его колоссального коммерческого успеха. Искаженная антисемитская картина реальности, транслируемая в фильме, в большой мере совпадала с предрассудками, подогреваемыми в социуме в течение многих лет, поэтому публика воспринимала и усваивала ее как особо наглядное кинематографическое подтверждение фактов, считавшихся общеизвестными, не заостряя на них внимания и не осознавая пропагандистских целей.

ВЫВОДЫ

Если мы исходим из того, что любому коммуникату присуща структурная полисемия, то распространенная практика неотрефлексированных исследований истории кино с точки зрения сегодняшнего дня воспринимается нами как научно неоправданная. Ведь воздействие фильма всегда представляет собой результат совпадения во времени определенной исторической ситуации с характерными для нее проблемами и моделями мышления и поведения, подсказываемыми содержанием и визуальной презентацией фильма. Однако из этого следует, что в тех или иных пределах тот же самый фильм на другом историческом этапе и при демонстрации его другой аудитории может обрести совершенно другой посыл. Например, изначально заложенные политические коннотации по прошествии лет могут оказаться недействительными из-за утраты актуальности, а детали, несущественные для современников, — обрести небывалое значение.

При этом, как мы уже неоднократно говорили ранее, в направленности восприятия фильма публикой центральную роль будет играть социально-исторический контекст, т.е. социокультурный фон публики. Во-первых, благодаря специфическому багажу знаний зрители декодируют актуальные отсылки к текущей реальности, содержащиеся в кинематографических сигналах, а во многих случаях даже придают значение второстепенным деталям; иначе говоря, угол зрения расширяется, внимание заостряется в определенных ракурсах, что, в свою очередь, ограничивает спектр восприятия, отсекая другие «прочтения». Во-вторых, благодаря этому багажу ставится под сомнение дистанция между показанными в фильме моделями мышления и предлагаемыми моделями действий. Так, например, импликации, заданные исходя из какой-либо идеологии, остаются скрытыми и в большинстве случаев не поддаются критическому осмыслению, но воспринимаются как неосознанные или заранее известные импульсы. В случае если посыл фильма, окрашенный таким образом, представляется зрителю разумным и желательным исходя из повседневных впечатлений, порождаемых прессой, радио или непосредственным окружением, зритель не видит причины для сомнений в том, что он может руководствоваться им и в собственном поведении.

Разумеется, такая характеристика воздействия справедлива не только для случаев совпадения киновысказывания и пропагандируемой в данном социуме картины мира, как и происходит в основной массе кинопродукции; это столь же справедливо для соответствующих импликаций в политизированной кинопродукции. Поэтому следует исходить из того, что бóльшая часть фильмов, целенаправленно снятых по государственному заказу в качестве пропагандистского материала, преимущественно воспринималась современниками как «норма», т.е. в первую очередь как развлечение без политического содержания.

III. Системный киноанализ

В нашей работе понятие «киноанализ» используется для обозначения принципа исследования, предметом которого, вне зависимости от того, какая проблематика (кино) — историческая, психологическая или социологическая — интересует исследователя, всегда становятся формы подачи сюжета и содержания, соответствующие контекстуальные условия и, по возможности, реальные варианты восприятия фильма. Термин «киноанализ» («анализ фильма») сознательно отграничивает исследования, проводимые по данному принципу, от кинокритики и преимущественно литературной интерпретации фильмов. В конечном счете подобный научно обоснованный анализ направлен на объективизацию собственного опыта кинопросмотра, поскольку исследователь тоже в первую очередь является реципиентом; однако «окончательное состояние интересубъективности» недостижимо в принципе. Любые интерпретации, претендующие на таковое, всегда в определенной степени нуждаются в перепроверке. Поэтому наша цель состоит в том, чтобы поэтапно заменить искусно написанные субъективные предположения аргументированными высказываниями.

Из вышеприведенных размышлений (главы I, II) следует, что необходимо сначала провести анализ кинопродукта, т.е. комплексно описать фильм с учетом всей совокупности параметров, оказывающих воздействие на зрителя. Таким образом мы обрисовываем предмет исследования: различные факторы, синхронно и целостно воздействующие на зрителя во время кинопросмотра, методично раскладываются в наглядную последовательность, а на дальнейших этапах изучается взаимодействие отдельных элементов и на основании интенсивного анализа контекста оценивается, какие факторы имели доминирующее значение в соответствующие исторические эпохи.

Как уже говорилось выше, для подробного и обоснованного изложения позиции относительно структуры подачи информации и структуры аргументации в фильме довольно давно были разработаны методы количественных исследований и соответствующие средства графического отображения результатов, существенные и для настоящей методики. В наши дни из это-

го родилась принципиально открытая система инструментов анализа, имеющая множество вариантов применения. Детали разных методик отличаются, но в большинстве своем за основу берется временная структура фильма¹. Отправной точкой, как правило, является формально-содержательное протоколирование действия фильма. По завершении протоколирования полученные данные дополняются результатами дальнейших наблюдений, цель которых — получение четких и проверяемых рамок интерпретации для целостного качественного анализа. Чтобы облегчить понимание нижеследующих рассуждений, следует сначала представить некоторые важнейшие понятия и изобразительные средства киноискусства.

1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА КИНЕМАТОГРАФА

Монтажный план — минимальная составная часть кинофильма, минимальный отрезок экспонированной киноплёнки. Как правило, он состоит из нескольких отдельных кадров — от момента начала монтажной склейки и до следующей склейки. Несколько монтажных планов образуют мизансцену, несколько мизансцен — эпизод, несколько эпизодов — фильм.

Крупность плана

Крупность плана определяется либо выбором объектива (от широкоугольного до телеобъектива), либо реальным расстоянием от камеры до снимаемого объекта. Дистанция до объекта не просто влияет на понимание происходящего: прежде всего она помогает передать определенную атмосферу и создать определенные эмоции. Например, близость или отдаленность от

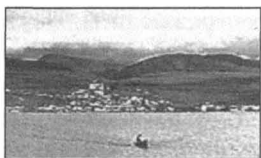
¹ Для повышения эффективности этих методик с конца 1980-х в нескольких вузах были разработаны и испытаны компьютеризированные системы записи с разными спектрами применения. Однако, по имеющимся у автора сведениям, из-за недостатка финансирования они не продвинулись дальше первых версий. Ср. [Ramsbott, Sauter, 1988; Giesenfeld, Sanke, 1988] (система «Фильмпрот»); [Faulstich, Poggel, 1988] (система CAFAS); [Korte, 1988; 1992; 1994a; 1994b] (система CNFA). Похожая система была разработана в рамках особого исследовательского проекта Немецкого научно-исследовательского общества «Экранные медиа» в университете Зигена (см. [Freisleben, Grauer, Kelter, 1999]).

действующих лиц влияет на процесс сопереживания. Поэтому выбор крупности плана имеет ключевое значение для целеориентированного управления вниманием публики и ее готовности отождествлять себя с персонажами. В практическом кинопроизводстве для дифференциации расстояния до действующих лиц, иначе говоря, размера изображения объекта, была разработана шкала из семи (иногда восьми) пунктов, выглядящая по отношению к отдельному персонажу следующим образом (см. илл. 3).

- *Дальний план*: персонаж на фоне обширного ландшафта, в просторном помещении и т.п.
- *Общий план*: персонаж в пространстве.
- *Средне-общий план*: персонаж заполняет кадр.
- *Средний второй план («американский», он же поясной, план)*: изображение персонажа до середины бедра.
- *Средний первый план*: изображение персонажа по пояс.
- *Крупный план*: голова или ладонь персонажа.
- *Деталь*: глаз, нос, палец персонажа.

Как видно из вышеприведенного определения, это разделение весьма относительно, поскольку названные параметры действительны лишь во взаимосвязи с демонстрируемым в кадре предметом и всегда дают некоторый простор для интерпретаций. Даже более подробная дифференциация параметров не позволяет добиться существенно большей однозначности. Проблемы возникают уже в том случае, если в кадре находятся двое или несколько персонажей, тем более если они по-разному расположены в пространстве. Поэтому для записи параметров фильма в рамках сценария абсолютно достаточно упрощенной дифференциации монтажных планов: дальний, близкий и крупный.

Особенности применения и воздействия различных планов не всегда поддаются однозначной оценке в изоляции от прочих параметров. Например, многократное приближение камеры может подчеркнуть значимость показанного таким образом персонажа или действия и, следовательно, может указывать на то, куда и каким образом авторы фильма хотят направить зрительское внимание. Однако неоднократное применение крупных планов или средне-общего плана далеко не в каждом случае говорит о необходимости отождествления зрителя с героем или передаче какого-то глубинного содержательного момента: таким способом могут также подчеркиваться детали, важные



Дальний



Средний первый



Общий



Крупный



Средне-общий



Деталь



Средний второй
(«американский»)

Дальние планы: от дальнего до средне-общего

Близкие планы: средний второй, средний первый

Крупные планы: крупный и деталь

Илл. 3. Разные планы на примере фильма Хичкока «Птицы» (1963)

для понимания сюжета. Частое применение дальних планов нередко с ходу интерпретируется как «дистанцирование от изображаемого объекта», но отнюдь не обязательно несет в себе такой смысл. Ведь именно общий план нередко используется для того, чтобы более наглядно продемонстрировать наблюдателю какие-либо формальные взаимосвязи и позволить ему сориентироваться в пространстве.

Движения камеры

Принципиально различают два движения камеры: панорамирование и перемещение.

При панорамировании стационарная камера вращается по горизонтальной, вертикальной или диагональной оси. При перемещении камеры она приближается к объекту (наезд), отодвигается от объекта (отъезд), проезжает мимо нескольких объектов (тревелинг) или движется параллельно движению какого-либо объекта (параллельный тревелинг).

Оба движения могут применяться и воздействовать очень по-разному в зависимости от содержания кадра и хода действия. Так, отъезд камеры из фильма «Ровно в полдень» («High Noon»), показанный на илл. 4, визуализирует отчаянную ситуацию шерифа, брошенного горожанами и вынужденного в одиночку встретиться лицом к лицу с превосходящей его по силам бандой преступников. При этом сильный разворот камеры вверх подчеркивает ощущение «потерянности». Другие движения камеры тоже могут передавать те или иные состояния: например, наезд может подчеркивать важную сюжетную функцию персонажа или предмета, а очень быстрое панорамирование («переброска камеры», она же «панорамный рывок») способно продемонстрировать зрителю душевное волнение персонажей или усилить драматизм ситуации. Но, как мы уже замечали и по поводу крупности плана, разные движения камеры зачастую используются в гораздо более прозаических целях: например, чтобы дать зрителю возможность увидеть ту



Илл. 4. Отъезд камеры: кадры из фильма «Ровно в полдень» (Циннеманн, 1952)



Илл. 5. Взгляд в пропасть: комбинация отъезда камеры и зума из фильма «Головокружение» (Хичкок, 1958)

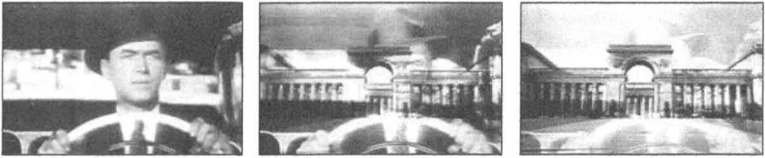
или иную деталь в контексте пространства или содержания, усилить напряжение при показе того или иного «экшена» или ускорить ход действия.

В принципе следует различать настоящее движение камеры от «наезда» и «отъезда», имитируемых при помощи зума. Изменение фокусного расстояния, получаемое при использовании зума (от широкоугольного объектива до телевика и наоборот), меняет пространственную перспективу, а с ним и эмоционально-визуальное воздействие. Однако в некоторых случаях два варианта движения используются совместно ради достижения определенных эффектов. Так, Альфред Хичкок в фильме «Головокружение» («Vertigo», 1958) в знаменитом эпизоде на колокольне использовал комбинацию отъезда камеры с зумом в противоположную сторону, чтобы передать зрителю настоящее ощущение головокружения при взгляде в глубину лестничного пролета (илл. 5).

Связь между монтажными планами

Одна из старейших техник «мягкого» перехода между разными точками съемки, разным содержанием кадра и разными углами зрения — это наплыв: в то время как камера снимает объект А, диафрагма медленно закрывается, пленка отматывается назад, камера устанавливается заново, и во время съемки объекта Б диафрагма аккуратно открывается: создается впечатление, что объект А переходит в объект Б². Чаще всего наплыв используется для выделения мыслей, снов или воспоминаний, для демонстрации сюжетной связи между разными местами действия,

² Этот классический прием перехода между кадрами сегодня чаще всего осуществляется при помощи копировального аппарата или электронной техники.



Илл. 6. Наплыв: «Головокружение» (Хичкок, 1958)

персонажами или предметами либо для ускорения темпа повествования (илл. 6).

Связь нескольких монтажных планов может осуществляться похожим образом, «мягко», при помощи едва заметной склейки³, либо при помощи «жесткого» монтажа — целенаправленного комбинирования разных действий и мест действия, вносящего ритм в показанный сюжет и усиливающего напряжение (параллельный монтаж), либо путем объединения планов разной крупности или противоположных по содержанию в единое высказывание или метафору (контрастный монтаж). Такой монтаж был особенно хорошо разработан советскими кинематографистами 1920-х годов (Эйзенштейн, Пудовкин, Вертов, Кулешов и др.) как «ключевой элемент» особой эстетики немого кино; в то же время в классическом голливудском кинематографе тех лет доминировали «мягкие» переходы и «незаметные» склейки.

*Исторический экскурс: монтаж как самостоятельный художественный элемент*⁴. Через короткое время после «рождения» нового вида искусства (1895) пионеры кинематографического повествования начали исследовать приемы работы с камерой, дальностью изображения и монтажом, позволяющие передать зрителю сложные сюжетные связи при помощи исключительно визуальных средств (без звука). Так, англичане Джордж А. Смит и Джеймс Уильямсон около 1900 года экспериментировали со сменой планов разной крупности, таких как общий план и средний первый план, и комбинациями разных мест действия

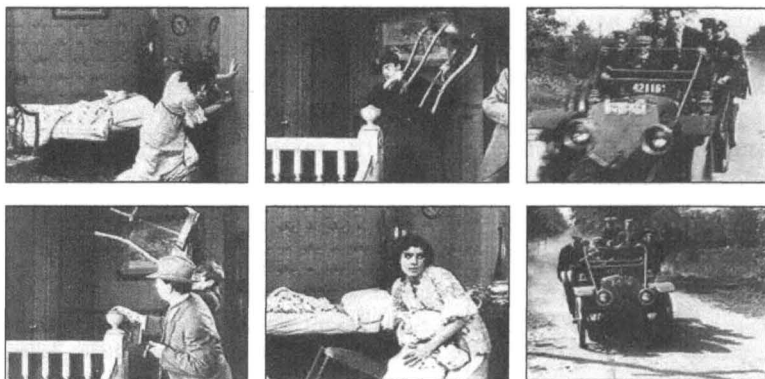
³ Склейка может осуществляться в прямом, физическом смысле или посредством отключения камеры, установки ее на новом месте и повторного включения.

⁴ Ср. [Reisz, Millar, 1953; Korte, 1978; Sidler, 1982; Paech, 1988; Beller, 1993] и др.

(«брайтонская школа»). Творчески развивать эти принципы продолжил в первую очередь американец Эдвин С. Портер. Другие кинематографисты, например, датчанин Беньямин Кристенсен и американские режиссеры Джеймс Стюарт Блэтон или Дэвид У. Гриффит, усовершенствовали возможности преимущественно визуальной передачи сюжетов, работая над композицией кадра и целенаправленным выстраиванием последовательности кадров. Так, Гриффит, в период с 1908 по 1913 год снявший более 400 фильмов (в основном короткометражных) для студии «Байограф», дифференцировал и расширил словарь существовавших до него элементов «киноязыка».

Отрывки фильма, приведенные на илл. 7, демонстрируют раннюю форму параллельного монтажа, усиливающего напряжение. Герой фильма, врач, собирается положить в банк крупную денежную сумму, но выясняется, что касса уже закрыта. Он уходит ни с чем; за ним следят два грабителя. Они хитростью выманивают его из дома, связывают и залезают в дом через окно. Его жена замечает грабителей, забирает деньги и баррикадируется в спальне вместе с маленькой дочкой. Параллельно зритель видит, как врача освобождают и он спешит на помощь семье вместе с несколькими полицейскими. В это время грабителям удается вскрыть дверь спальни. Они вламываются в комнату, угрожают женщине и пытаются вырвать у нее деньги. Спасители наконец добежали до дома и побеждают грабителей в последнюю минуту.

Эта небольшая история рассказывается убедительно и довольно увлекательно при помощи одних только визуальных





Илл. 7. Параллельный монтаж: «Презируемая» (Гриффит, 1911)

средств, практически без использования принятых в то время интертитров. Две сюжетные линии поначалу развиваются отдельно друг от друга, затем благодаря попеременным склейкам между ними возникает причинно-следственная связь, а ближе к концу длительность каждого монтажного плана становится все короче, в силу чего волнение зрителей, как и было задумано, усиливается.

В своих двух полнометражных фильмах «Рождение нации» («Birth of a Nation», 1915) и «Нетерпимость» («Intolerance», 1916) Гриффит усовершенствовал эти приемы и систематически использовал их как основной инструмент передачи мысли в многочасовом кинематографическом повествовании. Уже в первом из фильмов он виртуозно применил весь арсенал выразительных средств кинематографа, для того чтобы передать публике свое видение Гражданской войны в США, используя при этом сравнительно небольшое количество поясняющих интертитров на протяжении более чем трех часов. Колоссальный успех этой картины позволил Гриффиту снять еще более масштабное произведение, в котором он продолжал последовательно развивать технику монтажа. В «Нетерпимости» он объединяет четыре разных по времени и месту действия сюжета из четырех эпох истории человечества: «Современную историю», происходящую в настоящее время, «Французскую историю» (резня гугенотов в XVI веке), «Вавилонскую историю» (VI век до н.э.) и «Иудейскую историю» времен рождения Христа. Эти четыре сюжетные линии, объединенные только общей основной темой «вечной борьбы добра и зла», не представлены, как обычно, в виде последовательных эпизодов, а укладываются в единое повествование при помощи более 2000 монтажных планов, связанных друг с другом посредством параллельного монтажа и контрастов. Из-за необычного стиля повествования, а также трудных для понимания современников символики и приемов монтажа фильм не имел успеха. У Гриффита не нашлось и непосредственных последователей. Основная масса кинематографистов той эпохи для передачи смысла, помимо интертитров, использовала главным образом движения камеры, освещение, актерскую игру и незаметные склейки, чтобы не перебивать ход действия и не мешать зрителям прочувствовать сюжет.

Гриффитовская техника монтажа была «заново открыта» лишь в России после Октябрьской революции 1917 года. В стремлении применить новый вид искусства для решения задач просвещения населения (по вопросам гигиены, относительно методов сельскохозяйственного производства и т.д.) и пропаганды социализма кинематографисты пользовались всеми имеющимися выразительными средствами, чтобы передавать сложные логические связи без пространных интертитров, затрудняющих восприятие. Эти визуальные формы аргументации

были опробованы, дифференцированы и доведены до пределов в первую очередь советскими кинематографистами Дзигой Вертовым, Львом Кулешовым, Сергеем Эйзенштейном, Всеволодом Пудовкиным — как на практике, при съемке фильмов, так и в теории, в ряде публикаций.

Эйзенштейн первоначально разработал свой «монтаж аттракционов» для театра. Этот принцип был адаптирован для кино и более детально реализован в виде «конфликтного монтажа». Так, в своем первом фильме «Стачка» (1924) режиссер при монтаже перемежал кадры, показывающие расправу царских войск с безоружными рабочими, кадрами с бойни (см. илл. 8), чтобы повысить градус эмоций и добиться соответствующей оценки показанного на экране («бойня»).

Целью «конфликтного монтажа», по мнению Эйзенштейна, было пробудить мысль, «возникающую в столкновении двух независимых друг от друга элементов» [Eisenstein, 1929, S. 69]. Два его фильма, снятые непосредственно после «Стачки», — «Броненосец Потемкин» (1925) и «Октябрь» (1927), с одной стороны, демонстрируют разнообразные возможности монтажа, его способности не только управлять эмоциями, но и давать пищу для размышлений. С другой стороны, они также демонстрируют границы в передаче каких-либо абстракций при помощи целенаправленно выстроенных последовательностей кадров и вызываемых таким образом цепочек ассоциаций. Так, Эйзенштейн пишет о показе «Стачки» в кинотеатре на окраине Москвы:

Все шло отлично. Картину приняли отлично, за исключением одного — финала (расправа с рабочими/бойня. — Г. К.). Как раз ужасом леденящего кровь финала. Я был ошеломлен этим провалом, пока не сообразил, что «бойня» может восприниматься и отнюдь не как поэтическое обобщение, не как метафора. Бойня может восприниматься и как место, где заготавливают продовольствие, мясо. «Симоновка», хотя и рабочий район, во многом сохраняла в те годы еще характер пригородно-хозяйственный. Закалывание свинки или телки было делом обычным. <...> Потоки крови и судороги живых существ под кинжалом бойца, дравшие морозом по коже киноаудитории «центра», в районе были восприняты по линии производственно-хозяйственной. Прежде всего при созерцании этих кусков вставало представление не о смерти и крови, а о говядине и котлетах [Eisenstein, 1933, S. 275 ff.].



Конные казаки избивают бастующих рабочих...



гонят их перед собой...



Люди в панике пытаются спастись бегством... Раненые и убитые остаются лежать на улице.



Рабочих выгоняют из домов...



на открытое поле.



Там уже ждут пешие солдаты. Стрелки занимают позиции. Люди пытаются укрыться.

ИЛЛ. 8. Конфликтный монтаж: «Стачка» (Эйзенштейн, 1924)

Несмотря на подобные опыты, Эйзенштейн стремился не только к изображению и «эмоциональной динамизации»⁵ процессов, но даже к логичному изложению абстрактных размышлений при помощи исключительно кинематографических

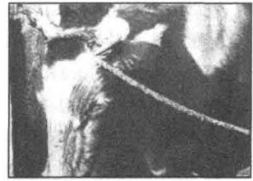
⁵ Впечатляющий пример ритмизации и эмоциональной динамизации при помощи монтажа в фильмах Эйзенштейна — знаменитый эпизод «Одесская лестница» в «Броненосце Потемкине»; в «Октябре» Эйзенштейн использует возможности монтажа для иронического разоблачения выскочки Керенского.



Солдаты везде...



Мясник примеривается...



Теленок...



Люди умоляют о пощаде и бегут дальше...



Солдаты стреляют в толпу...



Теленка закалывают...



Солдаты стреляют...



Паническое бегство...



Окружение стягивается...



Теленка режут...



Трупы.

(визуальных) средств. Таким образом он разработал теорию «интеллектуального кино», которое, будучи освобожденным «от традиционных условностей, найдет прямые формы для мыслей, систем и понятий без всяких переходов и иносказаний» [Eisenstein, 1929, S. 80].

Столь же фундаментальные исследования и испытания выразительных возможностей кинематографа, в первую очередь монтажа, проводили Лев Кулешов и Всеволод Пудовкин. Они экспериментировали с комплексным воздействием длины монтажного плана, композиции и содержания кадра и с последо-

вательностью кадров («эксперимент Кулешова»)⁶. Центральное понятие у Пудовкина — «пластический материал», необходимость найти как можно более однозначные, типичные, логически постижимые образные соответствия для передаваемого содержания⁷. Фильмы Пудовкина, снятые в те годы, в первую очередь его революционная трилогия «Мать» (1926) — «Конец Санкт-Петербурга» (1928) — «Потомок Чингисхана» (1929), красноречиво свидетельствуют об этом стремлении; в использовании монтажа здесь много общего с работами Эйзенштейна. Яркий пример применения метода Пудовкина, да и вообще методов монтажа, разработанных советскими кинематографистами, — нижеприведенный «эпизод с войной и биржей» из фильма «Конец Санкт-Петербурга» (илл. 9).

Начало эпизода — кадры с фронта: картины опустошения и разорения, огнеметы, воронки от взрывов гранат. Противников (русских и немцев) посылают в окопы на передовую.

Непосредственное сопоставление создает сюжетную связь между двумя совершенно разными элементами — бессмысленной смертью на фронте и финансовыми интересами биржевых воротил. В отличие от других фильмов того времени, функция коротких интертитров не замена недостающего, поскольку неслышного, театрального диалога. Здесь они увязывают содержание отдельных планов друг с другом, подчеркивают контраст между ними и усиливают впечатление, уже возникшее у зрителя на основе визуальных образов, либо подготавливают переход к следующему плану. К концу эпизода метафора, подразумеваемая автором, все отчетливее вырисовывается из последовательности планов. Разная длительность планов повышает градус зрительских эмоций и усиливает напряжение. Следовательно, монтаж обоих сюжетных пластов, а также целенаправленное применение планов, разных по крупности, длительности и содержанию, позволяет, с одной стороны, добиться усиления сапенса, «эмоциональной динамизации» (Эйзенштейн), а с другой — передать зрителю в наглядной, чувственно постижимой форме комплексную логическую взаимосвязь размышлений о «функции капиталистической войны». Таким образом, цель такой работы с монтажом — не просто показать видимое, но объ-

⁶ Ср., например, [Beller, 1993, S. 20 ff.].

⁷ Ср. [Pudowkin, 1928, S. 51 ff.].



Die Transaktion beginnt!

Интертитр:
«Сделка начинается!»

Фронт: солдаты выходят
на позиции

Хорошо одетый мужчина
разговаривает по телефону

...толпа людей
(биржевики?)



Солдаты в окопах...



Закljučаются сделки...



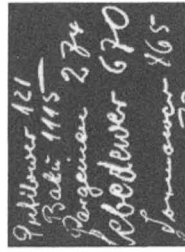
Интертитр: «В атаку!»



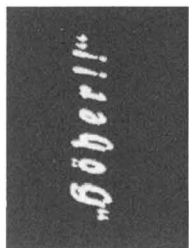
Солдаты бегут в атаку...



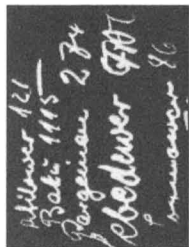
Биржевики взбегают вверх по лестнице, жестикулирующие биржевики, доска с биржевыми курсами...



Илл. 9. «Эпизоды с войной и биржей» из фильма «Конец Санкт-Петербурга» (Пудовкин, 1928)



Интертитр: «Растут!»



...курсы растут,



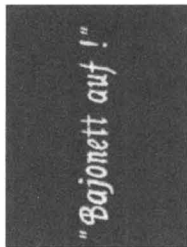
бегущие биржевики...



Атакующие солдаты...



... пулеметный огонь...



...ключевая точка боя...
Интертитр: «Штык —
примкнуть!»



...убитые и раненые...



...солдаты, идущие
в рукопашную...



Жестикующие биржевики (как будто подзадоривают солдат), рукопашная...

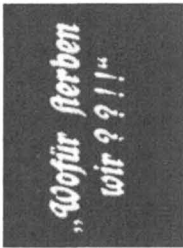


Жестикующие биржевики (как будто подзадоривают солдат), рукопашная...



умирающий солдат...

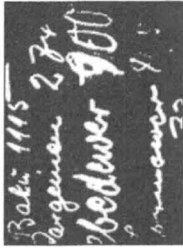




Интертитр:
«За что мы умираем?»



Помпезное здание (биржа?):
подъезжает автомобиль...



Курсы растут.



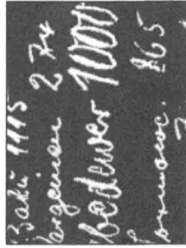
Мужчина идет вверх
по лестнице...



Мертвый солдат...



Ликующие биржевики...



курсы выросли...



Умирающий солдат...



Интертитр:
«Сделка завершена...»



...мертвый солдат...



Интертитр: «Обе стороны
удовлетворены...»



...поле битвы.

ИЛЛ. 9 (окончание)

яснить его, вскрыв причинно-следственные связи и подоплеку каких-либо действий, событий или ситуации.

Советские фильмы (в первую очередь «Броненосец Потемкин») уже спустя короткое время после выхода на экран в СССР показывались в западных странах, имели немалый успех и внесли существенный вклад в признание кинематографа как вида искусства. Монтаж, а также техника освещения, опробованная в том числе в немецком кино («Кабинет доктора Калигари» — «Das Kabinett der Dr. Caligari», Вине, 1920, и др.), и создание атмосферы при помощи движений камеры («шатающаяся камера» в фильме «Последний человек» — «Der Letzte Mann», Мурнау, 1924) стали ключевыми элементами эстетики немого кино, достигшей к тому времени своего расцвета. Немалая часть этого опыта была утрачена в конце 1920-х годов, после перехода к звуковому кино, однако некоторые моменты — например, ритмическое членение кинематографического повествования, целенаправленное применение планов разной крупности и разных перемещений камеры, а также значение монтажа для воздействия фильма в целом — сохранились до наших дней. Возможность усиления саспенса при помощи параллельного монтажа и чередования длительности и крупности монтажных планов по-прежнему является одним из главных элементов многочисленных детективов, триллеров и боевиков.

Кроме того, в 1930-е годы в обычную практику, особенно при изображении диалогов, вошли съемки через плечо (over-the-shoulder-shot), применявшиеся еще в немом кино (илл. 10): после монтажных планов, ориентирующих зрителя на ситуацию, где противники или собеседники обычно показываются вместе, камера при быстрой смене планов (П) и непрерывном звуковом ряде показывает каждого из них в анфас, в основном снимая их через плечо другого участника диалога.

В связи с этим необходимо также упомянуть метод «плана-эпизода». В отличие от монтажа или съемок через плечо, при использовании этого метода диалог или более многофакторная ситуация не раскладывается на последовательность отдельных монтажных планов, а показывается в одном непрерывном (без склеек), более длительном монтажном плане. Связь между разными точками съемки или разными глубинами пространства осуществляется при помощи сложных движений камеры или изменения глубины резкости. Поэтому долгий план особенно



П1



П2

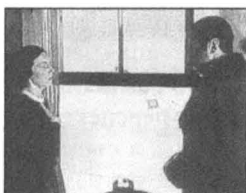


П3

Илл. 10. Съемки через плечо из фильма «К северу через северо-запад» (Хичкок, 1959)



Камера медленно отъезжает назад...



сопровождает персонажей, выходящих на передний план...



Садятся за стол...



Камера не движется: дискуссия...



легкий поворот вправо, наезд...



Персонажи встают...



снова уходят на второй план, камера следует за ними...



Илл. 11. Классический план-эпизод: «Гражданин Кейн» (Уэллс, 1940)

хорош для того, чтобы подчеркнуть визуальное, языковое, пространственное и временное единство какого-либо действия.

Иллюстрация 11 воспроизводит фрагмент плана-эпизода из фильма «Гражданин Кейн» («Citizen Kane», Уэллс, 1940): к роди-

телям Чарльза Фостера Кейна, внезапно получившим хорошее наследство и разбогатевшим, приходит банкир, чтобы обсудить с ними будущее ребенка. Это — с помощью передвижений камеры и панорамирования — показывается в длительном монтажном плане, причем на заднем плане несколько раз появляется сам мальчик, играющий в снегу.

Угол съемки / угол зрения

Благодаря съемке объекта под тем или иным углом зрителю передается определенное отношение к изображаемым персонажам или предметам. Так, например, расположение камеры не на уровне глаз может иметь различные значения: съемки снизу (так называемая лягушачья перспектива) могут внушать зрителю ощущение власти и силы, а съемки сверху («перспектива с высоты птичьего полета») могут намекать на подчиненное положение, одиночество, слабость показанного таким образом героя.

На илл. 12 мы видим ситуацию разговора, показанную при помощи съемок через плечо в сочетании с ярко выраженными сменами угла съемки: уверенный в себе, но не имеющий в деле никаких зацепок частный детектив Сэм Спейд, которого играет Хамфри Богарт (съемка с уровня глаз или слегка снизу), пытается выпытать у скрытного собеседника (съемка с уровня глаз или с высоты) информацию о таинственной статуе Мальтийского сокола, а тот не хочет ее выдавать.

Таким же образом «опрокинутые», т.е. отличающиеся от горизонтального, углы съемки могут указывать на самоощущение персонажей (например, на эмоциональную нестабильность) или служить сигналом об опасности изображаемой ситуации (илл. 13).

Однако на все подобные обобщения всегда существуют контрпримеры, в которых те или иные выразительные средства в комбинации с другими факторами получают совершенно иное значение. Поэтому намерение автора и реальное воздействие можно оценить лишь в пределах соответствующего контекста.

Еще одна форма целенаправленного применения съемки с уровня глаз — «субъективная камера» (POV-shot). Она позволяет вовлечь зрителей в ход действия и дает им возможность



П1



П2



П3



П4



П5



П6



П7



П8



П9

Илл. 12. Съемки через плечо с изменением угла съемки (на уровне глаз, снизу, сверху) на примере фильма «Мальтийский сокол» (Хьюстон, 1941)



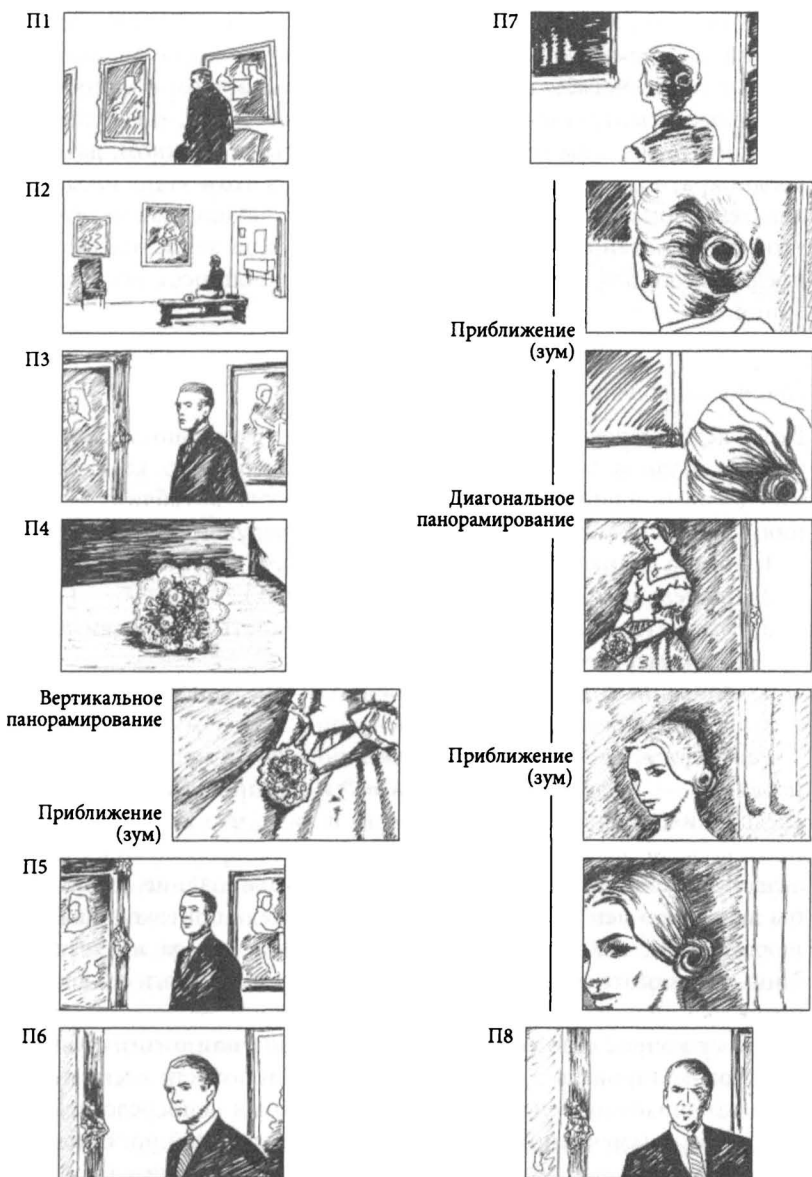
Илл. 13. «Косой» угол съемки в сочетании с нижним расположением камеры — атмосферная поддержка действия в фильме «Печать зла» («Touch of Evil», Уэллс, 1958)

увидеть происходящее глазами одного или нескольких действующих лиц. Эта изобразительная стратегия, зачастую связанная с беспокойными, очень динамичными движениями камеры (тревелинг, панорамные рывки, эффекты со шторкой), показывает события с точки зрения их участников и таким образом старается передать их субъективное восприятие зрителю.

Пример из «Головокружения» (Хичкок, 1958): на илл. 14 представлен ряд монтажных планов из фильма в виде раскадровки. Частный детектив наблюдает за молодой женщиной по заданию ее мужа, потому что она ведет себя странно и, судя по всему, готова покончить с собой. Детектив, а благодаря «субъективному взгляду камеры» и зритель видят, как она будто бы превращается в портрет таинственной, давно умершей родственницы: молодая женщина исчезает в музее. Наконец детектив находит ее. Женщина совершенно неподвижно сидит на скамейке, глядясь в картину (П2). Он наблюдает за ней с некоторого расстояния. Его взгляд падает на лежащий рядом с ней букет цветов (П4). Камера медленно панорамирует вверх — на портрет женщины, одетой в стиле прошлого века, — и приближается (зум): у нее в руке абсолютно такой же букет, как у посетительницы. Склейка. Его взгляд падает на ее прическу. Камера «приближается» (зум), на мгновение останавливается на волосах женщины, собранных в высокий пучок, снова медленно панорамирует к картине, опять приближается (зум) и показывает прическу женщины на портрете: у нее почти такой же пучок. Он вновь долго смотрит на портрет и на посетительницу, по-прежнему погруженную в свои мысли (П8), затем покидает помещение. Выходя, он узнает, что на портрете изображена несчастная женщина, покончившая с собой много лет назад (подробнее см. [Korte, 1990a]).

2. СОСТАВЛЕНИЕ СКРИПТА (ПРОТОКОЛИРОВАНИЕ)

В ходе работы с практическим киноанализом были выработаны два метода протоколирования разной степени подробности: протоколирование по монтажным планам, основанное на мельчайших единицах кинонарратива и, как правило, очень обширное по объему, и протоколирование по эпизодам, ориентированное на отдельные элементы сюжета, более лаконичное, но и более «грубое». В обоих случаях фильм приводится в линейную форму: содержание, временная структура, приемы операторской работы и остальные особенности видеоряда и звукового ряда записываются и образуют основу для всех дальнейших исследований.



Илл. 14. Раскадровка из «Головокружения» (Хичкок, 1958)

Источник: [Korte, 1990a].

Кроме того, обе формы протоколирования несут еще одну функцию, имеющую более глубинное значение для анализа. Акт систематической каталогизации вынуждает гораздо внимательнее всмотреться в фильм и, следовательно, позволяет ознакомиться с ним более подробно, чем при обычном, даже неоднократном просмотре. Зачастую уже на этом этапе исследователь обнаруживает ценные сведения, позволяющие ему уточнить постановку основной проблемы, или эвристические предпосылки для конкретизации ключевых вопросов исследования.

Протоколирование по монтажным планам

При систематическом отображении последовательности монтажных планов вся существенная информация по каждому монтажному плану вносится в соответствующую таблицу (см. илл. 15). Как правило, таблица состоит из следующих граф.

1. Номер плана (нумерация непрерывна).
2. Длительность каждого плана (в секундах).
3. Элементы операторской работы: крупность плана, движения камеры, угол съемки и т.д.
4. Описание содержания монтажного плана, действия и т.д.
5. Звуковой ряд: диалоги, комментарии, шумы, музыка и т.д.

Разумеется, отдельные графы можно менять местами, а их перечень — расширять в зависимости от проблематики исследования, но при этом надо иметь в виду, что подробность протокола не всегда пропорциональна его информативности; зачастую усилия, затраченные на протоколирование, стоило бы потратить непосредственно на анализ. Ведь протокол, даже включающий всю возможную информацию, всегда является лишь вспомогательной конструкцией, а не самоцелью, и его значимость определяется ценностью для научного исследования. Поэтому вопрос о добавлении других рубрик или о том, стоит ли протоколировать в такой форме весь фильм или всего несколько эпизодов, решается не абстрактно, а в непосредственной связи с намеченной или уже сформулированной постановкой проблемы.

То же самое можно сказать о воспроизведении всего диалога и точном указании времени начала и конца каждого монтажного плана в фильме. И то и другое — очень времяземкие подгото-

№	Длительность (сек.)	Камера	Описание	Звук
1	13	Пан. СО* О	Браманте поднимается по лестницам на площадь	Музыка
2	34	ПТ/Пан. О Пан. налево	Папа Римский слезает с лошади, Браманте появляется в кадре Папа и Браманте поднимаются по лестнице к Рафаэлю	Б.: Микеланджело еще слаб. Он сможет влезть на леса лишь через некоторое время. П.: Как Вы думаете, скоро ли? Б.: Боюсь, никогда! П.: Потолок нужно закончить. Б.: Я хочу Вам кое-что показать.
3	3	О	С лошади слезает женщина, очевидно, любовница Папы	Музыка (как в № 1)
4	13	Пан. О СО	Папа и Браманте идут к рабочему месту Рафаэля. Он рисует	Музыка (как в № 1)

* Пан. — панорамирование, СО — средний общий план, О — общий план, ПТ — параллельный тревеллинг.

Илл. 15. Протокол по монтажным планам (отрывок): «Муки и радости» («The Agony and the Ecstasy», Рид, 1964).

Источник: [Korte, 1990b].

вательные операции, но в дальнейшие исследования зачастую включается лишь малая их часть⁸. Во многих случаях более целесообразно (и экономично) протоколировать во всех подробностях только эпизоды, подлежащие особенно пристальному рассмотрению (если они известны заранее), а остальные части фильма стоит описывать в более общем виде. При сравнительном анализе нескольких фильмов полное протоколирование

⁸ Следует отметить, что подготовка полного скрипта имеет смысл с точки зрения научных интересов более высокого порядка (которые, впрочем, не обязаны совпадать с интересами исследователя, занимающегося конкретной проблемой): только на основе полного скрипта возможна дальнейшая обработка материала другим автором при другой постановке проблемы и т.п.

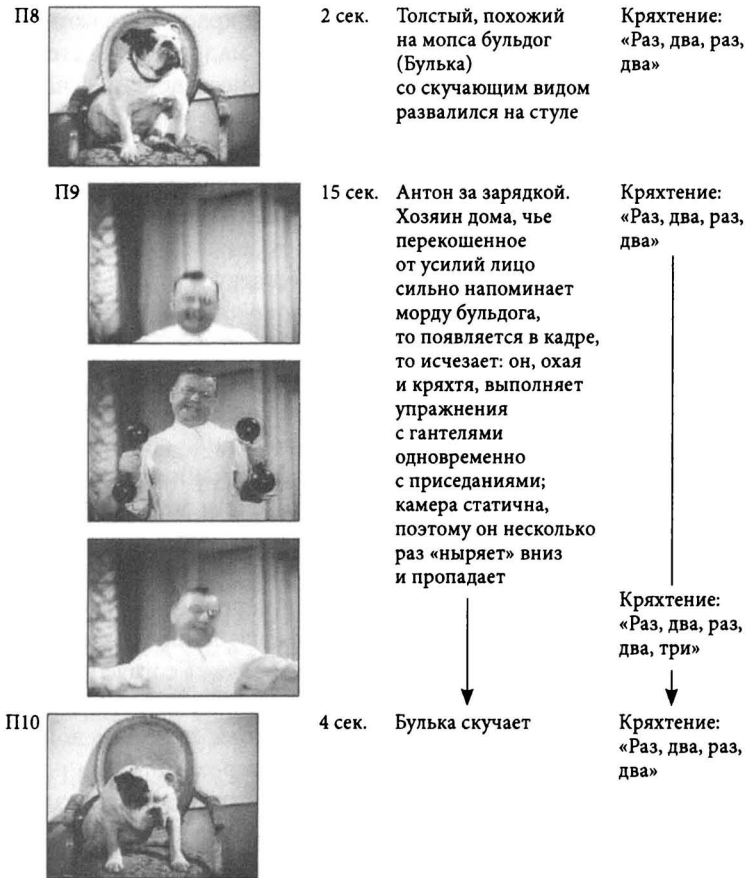
всех примеров и так практически невозможно, поскольку оно занимает слишком много времени.

Как правило, в качестве основы для анализа достаточно вышеописанного изображения в виде таблицы с пятью столбцами и грубого подразделения планов на дальние, близкие и крупные. При необходимости для эпизодов, подлежащих более подробному исследованию, всегда можно добавить отдельные детали позднее — например, при выявлении новых аспектов, требующих изменения постановки проблемы. Кроме того, при составлении скрипта часть информации всегда теряется. Типичную для данного вида искусства взаимозависимость образа, звука, ритма монтажа и т.д., плохо воспроизводимую при линейной записи, а также элементы чувственно-аффективного воздействия невозможно при этом отобразить в полной мере.

Возможно, эффективнее будет не детализировать вербальное описание, а включить в скрипт визуальные иллюстрации, например, кадры из фильма (по одному или несколько кадров на каждый монтажный план) или раскадровки отдельных вытекающих друг из друга мотивов, эпизодов или всего фильма, тем более что таким образом можно избежать неминуемо субъективного определения крупности плана (см. выше) и точных описаний содержания кадра. В илл. 16, содержащей отрывок из составленного по этой схеме скрипта, применение кадров из фильма в первую очередь необходимо для того, чтобы продемонстрировать ироническую функцию операторской работы и звукового ряда. В других случаях — например, при очень темном освещении монтажного плана или при необходимости акцентировать внимание на отдельных персонажах, движениях и объектах — может быть, более целесообразно использовать не кадры из фильма, а эскизы кадров, нарисованные от руки.

Подробная документация — не просто перечень фактов. Благодаря ей перед исследователем открываются особые возможности, что мы продемонстрируем на нижеследующем примере.

В начале февраля 1933 года, спустя несколько дней после назначения Гитлера на пост рейхсканцлера, т.е. после его прихода к власти, в Штуттгарте состоялась премьера картины «Лейтенский хорал» («Der Horal Von Leuthen», Фрелих, 1933). Это был один из четырех фильмов о Фридрихе Великом («Fridericus-



Илл. 16. Скрипт с кадрами из фильма (отрывок) «Так точно, господин унтер-офицер» («Zu Befehl, Herr Unteroffizier», Шёнфельдер, 1931)

Источник: [Korte, 1998].

Film»), выражающих стремление найти историческую легитимацию идеи «фюрера» на примере легендарного прусского короля. В фильме показан один из эпизодов третьей Силезской войны (1756–1763): прусская армия попадает в безнадежное положение и вынуждена отступить перед натиском победоносных австрийцев. Вопреки совету трусливых генералов, лишь благодаря верности и жертвенности гренадеров, выносливости,

военной хитрости и удаче, сопутствующей храбрецам, королю Пруссии наконец удается одержать победу над превосходящим по силам противником. Более подробное исследование⁹ показывает, что фильм инсценирован как процесс катарсического преобразования, который зритель должен пройти, как ритуал инициации. Публика вовлекается в происходящее постепенно, в несколько этапов, каждый из которых напряженнее предыдущего. В конце концов у зрителя возникает ощущение, что он сам марширует в том же строю, поначалу чувствует отчаяние, а затем — зарождающуюся героическую потребность в служении призванному вождю, наделенному сверхчеловеческими качествами.

Для выявления факторов, наиболее важных для передачи вышеописанного запланированного воздействия, сначала были предприняты несколько отдельных исследований, результаты которых, однако, оказались в конечном счете малоубедительными. Только подробное «описание» направления движений в кадре, представленное в виде раскадровок отдельных эпизодов, доказало, что решающим фактором для передачи соответствующего впечатления становятся именно эти движения в сочетании со специфическим применением звука и согласованной операторской работой.

Уже в начале фильма — деморализованные прусские войска отступают, появляется Фридрих со свежеперевязанными ранами и вновь вселяет в них мужество — вышеописанное воздействие осуществляется благодаря следующему сюжету. Несколько колонн солдат маршируют прямо на зрителя. Поравнявшись с камерой, они сворачивают влево и затем вместе с музыкой отходят на задний план. Решающий поворот как будто бы происходит на одном пространственном уровне с публикой, т.е. в зрительном зале; по сути, солдаты забирают наблюдателя с собой, и он встраивается в их ряды. Похожая целенаправленная комбинация осей движения несколько раз повторяется по ходу действия фильма с незначительными вариациями, а в ночном финале, длящемся около двух минут, воздействует с еще большей силой: на торжестве, напоминающем богослужение, гренадеры, преисполнившись благодарности за победу и героиче-

⁹ Ср. наш анализ этого фильма: [Korte, 1998, S. 392 ff.].

ского оптимизма, чествуют своего короля хоралом «Восхвалим Господа!».

Из глубокой ночной темноты, скудно освещаемой небольшими точками факельного света, медленно проступают фигуры гренадеров, с пением идущих от левого края кадра к правому, чуть по диагонали, между ними — Фридрих на белом коне, за ним — генералы. Этот монтажный план сменяется следующим, представленным на илл. 17. Сначала в глубине кадра виднеются лишь призрачные фигуры солдат, затем они подходят к камере все ближе и ближе, и их головы заполняют экран; средне-общий план Фридриха (передний план), скачущего на коне справа налево (параллельный тревелинг) и салютующего в камеру (!); снова поющие гренадеры, но теперь они еще ближе. Эти кадры в дальнейшем модифицируются: камера постоянно приближается, количество гренадеров, показываемых вместе с Фридрихом, заметно увеличивается. Ночное освещение сцены сливается в мистическом единстве с темнотой кинозала: Фридрих посреди верных спутников, из которых отчетливо видна лишь часть — те, кто за ним (т.е. в кадре), а другая часть, очевидно, находится *за камерой*, т.е. в зале! Слово в подтверждение этой мысли, в конце снова дается средне-общий план Фридриха: он скачет вдоль шеренги своих гренадеров, постоянно сопровождаемый камерой, и, салютуя, смотрит на зрителей. Диафрагма закрывается, открывается, и хорал медленно затихает во время заключительного кадра.

В эти минуты создается впечатление, как будто граница между кинематографическим вымыслом и реальностью зрительного зала стирается. Наблюдатель, глубоко вовлеченный в ситуацию, «проникается» мистической силой короля и ощущает сакральный характер победного торжества уже как член этой «общности верующих».

Протоколирование по эпизодам

Исходя из вышесказанного, подробнейшей каталогизацией всех элементов фильма, т.е. протоколированием по монтажным планам, можно пренебречь. Однако описание фильма на уровне драматургических единиц является необходимым минимумом работы, предваряющей его анализ. Для этого действие делится



Солдаты движутся из глубины кадра навстречу камере



На переднем плане Фридрих скачет справа налево
(параллельный тревелинг)

Фридрих салютует в камеру (параллельный тревелинг)



Солдаты перемещаются еще ближе к камере



На переднем плане Фридрих скачет справа налево
(параллельный тревелинг)



Фридрих долго, требовательно смотрит в камеру
(параллельный тревелинг)...



...одновременно за ним собираются все больше солдат,
которые в конце концов заполняют весь кадр.

Затемнение

Илл. 17. Раскадровка финала «Лейтенского хорала» (Фрёлих, 1933)

Источник: [Korte, 1998].

00'00. Титры

01'52. Эпизод 1. Вводный

01'52. Панорама города, «влет» камеры в окно, номер в отеле, Сэм и Мэрион.

06'21. Офис. Мэрион и клиент. Мэрион поручают отвезти деньги в банк. Она уходит.

10'20. Мэрион в квартире. Она собирает чемодан и покидает помещение.

12'10. Мэрион выезжает из города. Ее видит начальник. Проселочная дорога. Темнота.

13'07. Эпизод 2. Смена машины

13'07. Утро. Машина Мэрион стоит на краю шоссе. Полицейский. Погоня.

17'05. Автоторговец. Она меняет машину и уезжает.

22'21. Поездка на машине. Монолог. Темнота и дождь.

25'34. Эпизод 3. Мэрион и Бейтс

25'34. Приезд в мотель. Стойка администратора, регистрация, ряды ключей.

28'15. Мэрион, Норман. Он показывает ей комнату (слово «ванная»).

29'26. Мэрион в комнате. Ищет тайник, чтобы спрятать деньги. Слышит разговор Нормана с матерью.

31'58. Мэрион, Норман. Ужин.

33'50. Разговор Мэрион с Норманом.

41'35. Регистрационная книжка. Норман подглядывает, как Мэрион раздевается.

43'54. Эпизод 4. Убийство Мэрион

43'54. Мэрион в номере, идет в ванную и принимает душ.

45'20. Мэрион убивают. Вилла.

47'53. Комната в мотеле. Норман находит труп, устраняет следы, упаковывает труп в багажник ее машины.

55'50. Норман топит машину в болоте.

57'36. Эпизод 5. Сэм, Лайла и Арбогаст

57'36. Лавка в Фэрвэйле, покупательница. Сэм, Лайла. Подходит Арбогаст.

61'10. Арбогаст наводит справки, ищет Мэрион.

61'30. Арбогаст в мотеле Бейтса. Разговор с Норманом.

Илл. 18. Скрипт по эпизодам (отрывок) «Психо» (Хичкок, 1960)

на эпизоды и мизансцены¹⁰, каждая отдельная единица описывается с точки зрения формы и содержания, и определяется ее временная протяженность (илл. 18).

¹⁰ Поскольку деление на эпизоды также подчинено субъективным критериям и может привести к разногласиям, мы еще раз напоминаем о том, что скрипт (в том числе и протоколирование эпизодов) не более чем вспомогательное средство. В этом вопросе тоже стоит руководствоваться одним правилом: разбивка на эпизоды хороша лишь в той мере, в какой она помогает исследователю подготовить картину к анализу в рамках *его собственной* работы и логично аргументировать свою позицию.

При использовании такого метода протоколирования форму отображения, а также учитываемые категории следует выбирать, исходя из особенностей фильма и собственных исследовательских интересов. В отличие от скрипта монтажных планов, часто очень объемного, неудобного и труднообозримого (во всяком случае, если речь идет о скрипте всего фильма), такой скрипт позволяет представить фильм компактно, на одной-двух страницах, и подготовить его к целостному структурному анализу. Кроме того, наличие такого скрипта облегчает аргументацию, поскольку с его помощью можно точно указать тот или иной сюжетный элемент, приведя конкретную ссылку на какой-либо эпизод или мизансцену.

3. ИНСТРУМЕНТЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ СТРУКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ФИЛЬМА

Количественные и качественные показатели, касающиеся сюжета, особенностей формы, количества и длительности монтажных планов, мизансцен и эпизодов и т.д., выявленные в ходе протоколирования в той или иной форме, создают основу для дальнейших графических отображений, цель которых состоит в выявлении «конструктивного принципа» фильма, его специфической аргументативной структуры, что, в свою очередь, позволяет осуществить верифицируемый качественный анализ произведения.

Следовательно, конечная цель всех количественных исследований — не математические данные, а создание системы инструментов анализа, которую можно модифицировать и расширять разными способами и на любом этапе. Функция этих инструментов в конечном счете определяется лишь при интерпретирующем обобщении, т.е. в ходе общего *качественного* анализа. Ниже мы опишем некоторые важнейшие формы визуализации и продемонстрируем их значимость для анализа и открывающиеся в связи с ними возможности. Однако в зависимости от исследуемого фильма и поставленной проблемы эти формы следует модифицировать и дополнять другими.

График эпизодов

Для расширения вышеописанных возможностей работы со скриптом данные по каждому эпизоду можно свести в единый график. Для этого следующие друг за другом эпизоды и, при необходимости, входящие в них мизансцены отмечаются на горизонтальной временной оси (при константной вертикальной оси) в соответствии с выбранным масштабом (например, 1 см = 1 мин.) Длительность каждого эпизода (мин'сек) указывается отдельно (см. илл. 19).

Такое систематизированное отображение единиц содержания и формы зачастую очень эффективно для анализа, поскольку оно позволяет наглядно представить последовательность элементов; кроме того, оно не только помогает исследователю ориентироваться в материале, но и указывает на закономерности в очередности эпизодов. Однако для плодотворного интерпретативного использования подобных записей графическое отображение временной структуры фильма следует дополнить пометками по содержанию в виде ключевых слов, поскольку только с их помощью можно быстро идентифицировать отдельные эпизоды и дать необходимые ссылки на рассматриваемые единицы действия.

Впрочем, зачастую нужны в столь подробном отображении нет. В таких случаях можно выбрать упрощенную (ограниченную) форму записи, при которой временная ось в силу особенностей книжного формата отображается вертикально. У левого края обозначается прошедшее время; одновременно конец каждого эпизода в соответствии с выбранным масштабом отмечается на графике горизонтальной чертой. Справа указываются наименования либо краткие описания эпизодов и мизансцен (см. илл. 20).

График монтажных планов

Вышеописанная методика построения графика эпизодов основана на графическом отображении длины эпизодов и входящих в них мизансцен; следующий инструмент анализа, как позволяет предположить название «график монтажных планов», основывается на длительности отдельных монтажных планов, т.е. фиксирует мельчайшие единицы кинонарратива, поддаю-

00'00	1'35	6'50	8'45	16'35	20'35	23'00
Титры	Страхи Кремке: автомат по выполнению заказов	Надежды Кремке	Гордость Кремке: домашний очаг мещанина, дочка и студент	Пивная: «ленивые» безработные	Увольнение	
1. Вводная						
2. После работы						
23'00	27'47	31'58	36'05	38'05	40'57	49'50
Увольнение Эрвина / Солидарность и оптимизм	Кремке пытается найти работу и пробует себя в роли коммивояжера	Лена и ее студент в гостях у Кремке	Опись имущества	Лена и Эрвин	Поиски работы	Лена и Эрвин на пляже. Кремке все глубже впадает в отчаяние
3. Увольнение						
4. Катастрофа						
5. Неправильный...						
49'50	52'25	55'40	59'41	63'14	65'11	
Ложная гордость	Обострение конфликта. Лена уходит из дома	Помолвка с Эрвином. Отчаяние Кремке	Отчаяние и оптимизм	Самоубийство. Демонстрация		
... и правильный путь						
6. Конец						

Илл. 19. Подробный график эпизодов фильма «Бухгалтер Кремке» («Lohnbuchhalter Kremke», Харлер, 1930)
 Источник: [Korte, 1991a].

Мин.'сек.	Эпизоды
00'00	1. Вводный Титры / Сэм и Мэрион / В офисе / Мэрион и деньги / Мэрион покидает город / Начальник
13'07	2. Смена машины Мэрион и полицейский / У автоторговца / Поездка на машине: темнота и дождь
25'34	3. Мотель Бейтса: Норман и Мэрион Приезд / Мэрион в номере / Разговор Нормана с матерью / Ужин с Норманом / Разговор Нормана с Мэрион / Норман подглядывает за раздевающейся Мэрион
43'54	4. Убийство в душе Мэрион идет в душ, ее убивают / Норман находит труп, устраняет следы / Он топит ее машину в болоте
57'36	5. Сэм, Лайла и Арбогаст Фэйрвейл: Сэм, Лайла. К ним присоединяется Арбогаст / Арбогаст в мотеле Бейтса. Разговор с Норманом
67'10	6. Убийство Арбогаста Арбогаст сообщает Лайле о своем подозрении / Арбогаст на вилле, его убивают
74'19	7. Расследование Сэма и Лайлы Сэм в мотеле Бейтса / Сэм и Лайла у шерифа: мать Нормана давно умерла
84'38	8. Сэм и Лайла в мотеле Бейтса Сэм и Лайла в мотеле, обыск комнаты / Лайла на вилле / Сэм и Норман / Сэм одолевает Нормана и спасает Лайлу
97'34	9. Развязка Суд: психатр / монолог Нормана — мать
104'13	Конец

Илл. 20. Упрощенный график эпизодов «Психо» (Хичкок, 1960)

щиеся объективному измерению: каждая склейка отмечается на горизонтальной временной оси (при константно заданной вертикальной оси) вертикальным штрихом. Таким образом, каждый отрезок между двумя штрихами соответствует дли-

тельности монтажного плана¹¹. Благодаря этому в мельчайших подробностях отображается структура фильма, метрический монтаж, что позволяет делать аргументированные выводы о специфическом соотношении формального нагнетания напряжения и содержательных переживаний зрителя.

Под «формальным нагнетанием напряжения» мы подразумеваем нагнетание напряжения при помощи частоты склеек; оно отнюдь не всегда совпадает с реальными ощущениями зрителей. Как правило, напряжение, испытываемое реципиентами, основано именно на взаимодействии содержательных, т.е. вытекающих из сюжета и зрительской вовлеченности в затронутую проблематику, факторов и формальных, т.е. применения звука и света, работы оператора, частоты склеек и т.д. (не считая ситуативных и индивидуальных особенностей). Так, заметно сниженная частота склеек в отдельных отрывках фильма необязательно свидетельствует о снижении ощущаемого напряжения. Наоборот, это обстоятельство может указывать на особенно яркие операторские приемы, движения камеры (долгие планы и т.д.) или некоторые кульминационные моменты сюжета; поэтому в таких случаях могут понадобиться специальные количественно-графические формы описания¹². Тем

¹¹ При составлении так называемого профиля монтажного плана вертикальная ось используется для дифференциации крупности соответствующего монтажного плана. Часто это дополнение оказывается ценным подспорьем в анализе операторской стратегии и запланированных методов управления зрительским восприятием. Однако одновременное отображение длительности и крупности планов связано не только с существенными дополнительными усилиями, но и с некоторой громоздкостью формы, а также затруднениями в интерпретативном использовании, поэтому данный вариант следует применять только при необходимости и по отношению к небольшим, хорошо обозримым драматургическим единицам.

¹² Ср. также нижеследующий подраздел «График частоты склеек» данной главы. Так, Хичкок в фильме «Веревка» («Rope», 1948) на протяжении более 80 минут рассказывает увлекательнейшую детективную историю, которая (за исключением начального отрезка) прерывается лишь несколькими едва заметными склейками. Вместо этого связь между отдельными местами действия и деталями сюжета осуществляется при помощи движений камеры в специально подготовленной студии с подвижными декорациями. Если бы этот фильм был представлен в виде графика монтажных планов, он выглядел бы как длинная, практически непрерывная лента, т.е. формально казалось бы, что напряжение минимальное. Очевидно, было бы неверно делать вывод о

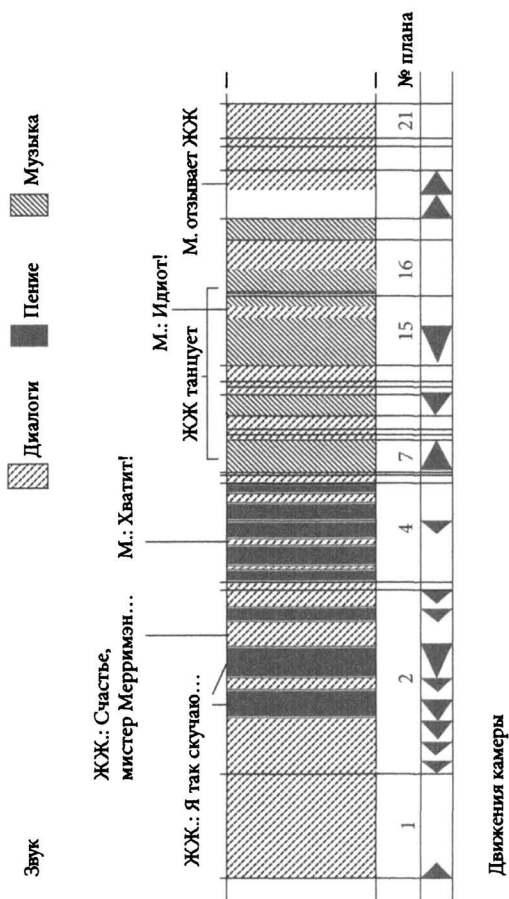
не менее доказано существование прямой взаимосвязи между частотой склеек и нагнетанием напряжения во многих новых фильмах с классическим монтажом и ранних звуковых фильмах.

Исследование формального напряжения, создаваемого ритмом монтажа, зачастую очень продуктивно для анализа структуры подачи информации: это один из важнейших элементов воздействия наряду с содержательными моментами. Благодаря смене темпа авторы фильма осознанно управляют зрительским вниманием, а следовательно, восприятием фильма и эмоциональными ощущениями реципиентов. Кроме того, график монтажных планов помогает отобразить и функционализировать для исследования отдельные факторы, оказывающие влияние на зрителя, а именно нестандартное освещение, движения камеры, повторяющиеся образные мотивы, музыку, появление главных героев и т.д., и таким образом получить аргументы и опорные точки для интерпретации. Иначе говоря, познавательные возможности этого инструмента очень широки.

Так, на илл. 21 график монтажных планов применяется в целях более подробного исследования плавного соединения танца, пения, игры и операторской работы в кинооперетте, снятой в начале 1930-х годов (ср. [Korte, 1998, S. 339 ff.]).

Пример: «Головокружение» (Хичкок, 1958). Полицейский, страдающий страхом высоты (Скотти) и вышедший в отставку из-за чувства вины по поводу смерти одного из коллег, соглашается охранять жену друга (Мадлен), склонную к суициду, и влюбляется в нее. Он видит, как она, явно помутившись рассудком, бросается с колокольни, но ничем не может ей помочь (эпизод 11, примерно середина фильма). Он тяжело переживает это событие, но через несколько месяцев знакомится с молодой женщиной (Джуди), очень похожей на покойную, заводит с ней дружбу и постепенно убеждает ее начать носить такую же прическу и такую же одежду, как погибшая возлюбленная. В конце концов выясняется, что это одна и та же женщина. Он воз-

том, что фильм скучный, без дополнительной проверки. Однако очень результативным может быть применение особых вариантов выше-названных методик, позволяющих сделать доступными для анализа и проверки движения крайне активной камеры, постоянно меняющиеся углы съемки и плавные переходы между монтажными планами разной крупности.



Илл. 21. Функционализированный график монтажных планов эпизода из фильма «Счастливая мечта» («Ein Blonder Traum», Мартин, 1932)

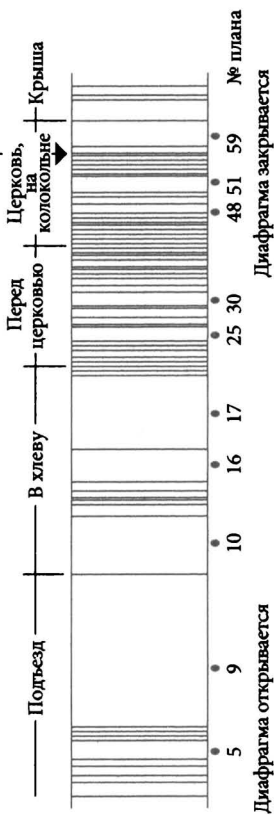
Источник: [Korte, 1998].

вращается с ней на место происшествия и заставляет ее снова взойти на колокольню. Она подтверждает его предположение, что его использовали как слепое орудие в почти идеально спланированном убийстве, признается ему в любви и трагически погибает по собственной вине (эпизод 17, финал).

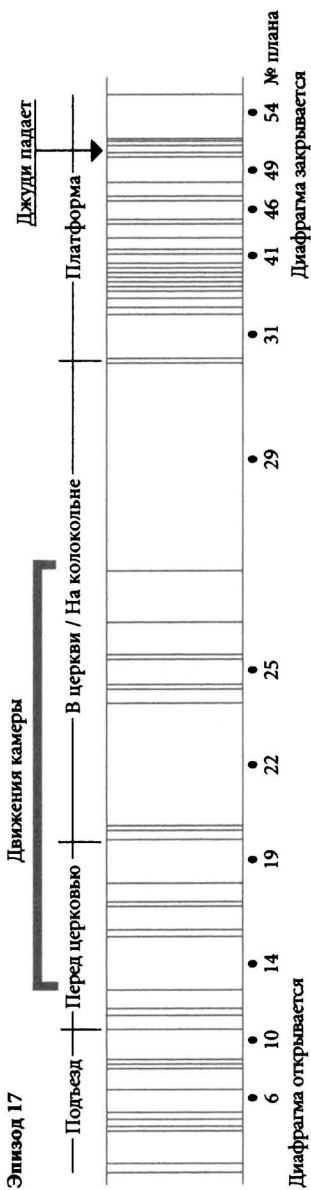
В обоих эпизодах (11 и 17) показаны практически одинаковые действия, но зритель совершенно по-разному вовлекается в происходящее. В эпизоде 11 зритель наблюдает за драматическим развитием событий сочувственно, но выжидаяще, исключительно с точки зрения Скотти. В эпизоде 17 отношение к обоим персонажам и к окончанию истории явственно отличается. Эмоции зрителя скорее на стороне Джуди (он ей сочувствует). В целом он участвует в действии более непосредственно и стоит ближе к героям. Смерть Джуди глубоко поражает его.

Сравнение структуры двух отрывков, проведенное посредством графиков монтажных планов на илл. 22, демонстрирует соединение разных факторов воздействия, при помощи которых создается такое впечатление. В первую очередь бросается в глаза, что эпизод 11, несмотря на большее количество монтажных планов (62 против 54), явно короче эпизода 17 (6'14 против 8'8 минут) и что распределение длинных и коротких монтажных планов, т.е. ритм монтажа обоих отрывков повествования, существенно различается. За короткими монтажными планами в начале эпизода 11, где герои показываются вдвоем спереди в машине или по одиночке со стороны средним первым планом, следуют подчеркнута длинные планы, связанные друг с другом при помощи наплывов и панорамирующих движений камеры и описывающие место действия (П9, П10). Это спокойное повествование прерывается несколькими короткими склейками во время сцены в хлеву (когда Мадлен предается таинственным воспоминаниям, а Скотти пытается их рационально объяснить), но вновь продолжается объятиями героев в длинных планах 16 и 17. Затем, в плане 18, Мадлен изъявляет желание пойти в церковь в одиночку, а Скотти понимает, что она в опасности; с этого начинается серия коротких планов с нарастающим напряжением. Она ненадолго прерывается планом 51 (Скотти идет вслед за Мадлен на колокольню) и заканчивается планом 58 (Скотти медленно осознает, что случилось). Как показывает более точный анализ, три формальных кульминационных момента, заданных темпом монтажа, — подъезд, раз-

Эпизод 11



Эпизод 17



Илл. 22. Графики монтажных планов двух эпизодов из фильма «Головокружение» (Хичкок, 1958)

Источник: [Korte, 1990a].

говор в хлеву, преследование на колокольне — очевидным образом совпадают с содержательными кульминациями (подробнее см. [Korte, 1990a]).

Эпизод 17 и на этом уровне представляет собой совершенно иную картину. В сцене подъезда композиция кадра и последовательность действий практически совпадают с эпизодом 11, однако сцена кардинально отличается по настроению. Здесь подчеркивается не общность, а противоположные чувства: твердость и решительность Скотти, страх и растущая тревога Джуди. После вводных планов 2 и 6, где герои еще показаны вместе, на каждом из последующих, более долгих планов крупно показан один из героев, причем автор явно подчеркивает усиливающееся волнение Джуди. Она постепенно понимает, что задумал Скотти. С 12 по 29 план конфликт обостряется, и в кадре снова появляются оба героя. Первая содержательная кульминация происходит на данном этапе, но темп монтажа при этом средний. Зато камера, начиная с плана 14, обретает удивительную подвижность. Она кружит вокруг героев, приближается и отдаляется, входит вслед за ними в церковь, а пока они вместе поднимаются по лестнице, идет впереди, словно близкий друг (средний первый и крупный план)¹³. Следующий и самый длинный монтажный план 29 показывает упорные и преисполненные ненависти попытки Скотти принудить Джуди к признанию, снятые неподвижной камерой крупным планом. В пределах этой драматической ситуации действия камеры вновь меняются: обострение конфликта на платформе передается исключительно быстрыми съемками через плечо с меняющейся перспективой. После падения Джуди темп еще раз ненадолго ускоряется, затем эпизод кончается длинным и спокойным тревеллингом (Скотти на карнизе).

Совпадение содержательных и формальных кульминационных точек в эпизоде 11 соответствует разработанному еще в немом кино принципу «эмоциональной динамизации» (Эйзенштейн). При помощи целенаправленного повышения темпа монтажа зритель вводится в состояние возбуждения, заставляя-

¹³ Склейки, отмеченные на графике монтажного плана за этот период времени, за некоторыми исключениями представляют собой лишь технически необходимые элементы, практически незаметные зрителю во время просмотра.

ющее его следить за показанными процессами со все большим участием. Несмотря на создаваемое таким образом ощущение близости, постоянная смена монтажных планов и углов съемки побуждают его сохранять более или менее явную дистанцию: он остается в позиции сочувствующего наблюдателя. Для эпизода 17 характерен совершенно иной принцип усиления напряжения, основанный на перетекании одного монтажного плана в другой, а также на динамическом панорамировании и тревеллинге; при таком подходе у зрителя возникает гораздо более сильное ощущение, что он непосредственно участвует в происходящем, взбирается на колокольню вместе с героями, сам испытывает и ненависть, и бессильное отчаяние; это ощущение существенно усиливается благодаря тому, что отрезки фильма до и после этой серии монтажных планов сознательно созданы в диаметрально противоположной манере, со статичной камерой, но повышенным темпом монтажа. Разница в интенсивности обоих эпизодов, в целом достаточно высокой, также подтверждается при сравнении крупности планов: доля средних первых и крупных планов в эпизоде 11 высока сама по себе (56,6%), но в эпизоде 17 их еще больше (81,3%).

График частоты склеек

В стандартный набор входит еще один успешно применяемый инструмент — график частоты склеек. В нем количество монтажных планов, точнее, склеек, отмечается на вертикальной оси и соотносится с соответствующей единицей времени (горизонтальная ось). Такая форма отображения может продемонстрировать подъемы и спады формального напряжения в более концентрированном виде, чем график монтажных планов, а в сочетании с качественным исследованием хода действия позволяет более точно описать драматургическое строение и заложенную в структуре фильма схему управления зрительским вниманием. Поэтому для интерпретативного использования этой формы необходимо прежде всего дополнить ее ключевыми словами о содержании. Кроме того, при обработке результатов следует обращать внимание на дифференциацию временной оси: обычно ось размечена по минутам, а при отображении в 30- или 15-секундном ритме кривая графика существенно меняется, что может привести к иным результатам.

Пример: «Берлин — симфония большого города» («*Berlin — Die Sinfonie der Grossstadt*», Румтманн, 1927). Авторы этого полнометражного документального фильма увлекательно рассказывают о жизни мегаполиса на примере Берлина, обходясь при этом без единого комментария или диалога. Картина начинается кадрами поезда, спешащего ранним утром в Берлин на всех парах, затем показывается спящий и постепенно просыпающийся город, начало работы и оживленное движение, дневные и послеобеденные дела, а заканчивается фильм панорамой вечерних развлечений.

В картине можно выделить пять частей: ночь (вводная), утро, позднее утро, день, вечер/ночь. Они точно разделяются по времени благодаря показанным в фильме часам (5, 8, 12 часов) либо соответствующим изменениям дневного освещения. Несмотря на впечатление непрерывного, то ускоряющегося, то замедляющегося движения, фильм практически целиком состоит из статичных планов, а отдельные кадры или фрагменты реальности сами по себе не очень зрелищны. Они демонстрируют виды мегаполиса, с которыми жители сталкиваются каждый день, и вряд ли могли послужить причиной сильной, заметной даже современникам притягательности фильма, благодаря которой длящаяся около часа документальная лента выдержала конкуренцию с эффектными произведениями игрового кино и даже принесла немалые кассовые сборы. Поэтому анализ основывался на гипотезе, что в первую очередь успеху картины способствовал лежащий в ее основе принцип монтажа: последовательность противоположных направлений движения в соединении с ритмическими вариациями темпа монтажа (подробнее см. [Korte, 1991b]).

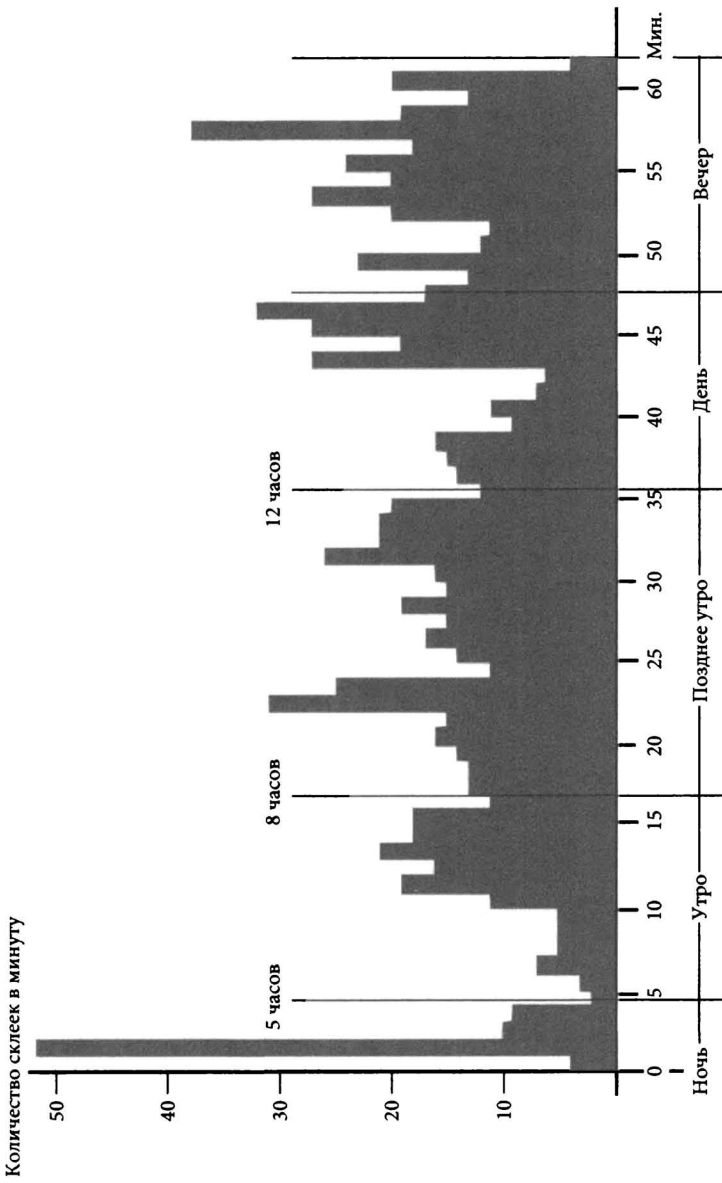
Прежде всего мы видим, что фильм при общей длине в 61 минуту состоит из 1009 (!) монтажных планов, иначе говоря, средняя длительность монтажного плана составляет 3,7 секунды, а это существенно короче, чем в игровых фильмах той эпохи. Длительность монтажного плана колеблется от максимума в 45,5 секунды (безлюдные улицы в 5 утра) до минимума в 0,2 секунды. При этом более четверти планов (26,2%) короче двух секунд, а почти 8% существенно меньше одной секунды¹⁴.

¹⁴ Это очень низкий показатель даже в сравнении с амбициозными художественными кинопроектами 1920-х годов, создатели которых при-

График частоты склеек (илл. 23) позволяет получить более точные параметры: после вводных частей, в основном соединенных между собой наплывом, темп монтажа на второй минуте, во время съемок проезжающего поезда достигает первого и абсолютного максимума, при этом большинство монтажных планов (73%) явно короче одной секунды. На третьей-четвертой минутах поезд подъезжает к Берлину и в конце концов останавливается. В соответствии с этим монтажные планы становятся длиннее — вплоть до точки абсолютного минимума темпа на пятой минуте («спящий» город). Начиная с 11-й минуты темп вновь начинает нарастать (дорога на работу), усиливается до 13-й минуты (начало рабочего дня на фабрике), вплоть до 16-й минуты снова идет на спад (хозяйки за домашними делами и т.д.) и остается примерно на этом уровне (начинаются занятия в школе, открываются магазины, рабочие и служащие едут на работу), достигая еще одного максимума на 23–24-й минутах (начало работы контор, суета).

Следующие затем уличные сцены (транспорт, пешеходы, демонстрация) начинаются относительно спокойно, скорость снова повышается, на 32-й минуте наступает кульминация (дальние перевозки, вокзал, аэродром), и в течение нескольких минут темп остается относительно высоким (сцены в гостинице, уличное движение). Этот отрезок на 35-й минуте завершается монтажным планом, состоящим из очень коротких наплывов, производящих впечатление очень высокой скорости. Затем авторы фильма переходят к покою обеденного перерыва (выключаемые станки). До 39-й минуты темп слабо нарастает (обед, усталость, играющие дети), но затем до 43-й минуты снижается (усталость, разговоры, кофе), достигая уровня первой фазы покоя (5–10-я минуты). Резкий взлет темпа на 43-й минуте сигнализирует об окончании обеденного перерыва (заводящиеся станки, газетная типография). В течение следующих минут (выдача и уличная продажа вечернего выпуска газет, самоубийство) высокий темп в основном сохраняется, достигая еще одной точки максимума на 47-й минуте (суета большого города).

давали большое значение монтажу. Средняя длительность монтажного плана меньше только в эйзенштейновском «Броненосце Потемкине» (СССР, 1925), где она составляет 2,8 секунды.



Илл. 23. График частоты склеек в фильме «Берлин — симфония большого города» (Руттманн, 1927)
 Источник: [Korte, 1991b].

Заключительная часть фильма намного разнороднее предыдущих как по содержанию, так и по крайне переменчивому темпу. С окончанием рабочего дня на 49-й минуте поначалу, до 52-й, снова наступает длительный период покоя (прогулка, парковое кафе, вечерние развлечения), ненадолго прерывающийся лишь на 50-й минуте (бега), а на 53-й — переходящий в фазу сильных колебаний при постоянно ускоренном темпе. На 58-й минуте (спортивные мероприятия, танцевальный оркестр) темп достигает последнего максимума, однако повышенная скорость сохраняется до конца фильма (танцы в баре, пивная, уличные работы, фейерверк).

Подробное рассмотрение схемы формального напряжения позволяет уточнить первоначальную гипотезу: увлекательность фильма, подтвержденная зрительским вниманием к нему, в первую очередь «строится» на идеальной комбинации монтажных планов разной длительности и различного содержания и особенно на применении сверхкоротких планов. Следовательно, принцип монтажа не основывается на намерении выйти за пределы демонстрируемых образов и придать им иное значение (как, например, в советских фильмах тех же годов, исследующих возможности монтажа), а применяется исключительно ради визуализации пульсирующего суточного ритма большого города.

Временная ось

Временная ось — сравнительно грубое, но зато очень наглядное отображение особенностей фильма. При константной вертикальной оси на горизонтальной оси размечается ход действия фильма по минутам. Этот инструмент может применяться, например, для того, чтобы увидеть точное расположение во времени фрагментов действия, особенностей формы, моментов наивысшего напряжения, частоту их появления, длину и контекстуальные взаимосвязи, и сделать более точные выводы о драматургии и манере повествования. Такая обобщенная визуализация хода действия, напоминающая серию набросков, удобна прежде всего для структурного сравнения нескольких фильмов, а также, подобно графику эпизодов или более подробному графику монтажных планов, позволяет относительно быстро проверить, обоснованны ли эвристические предпосылки или отдельные наблюдения, возникающие в ходе анализа. Про-

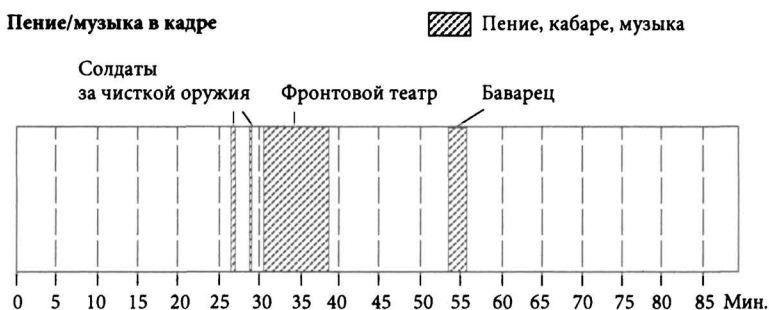
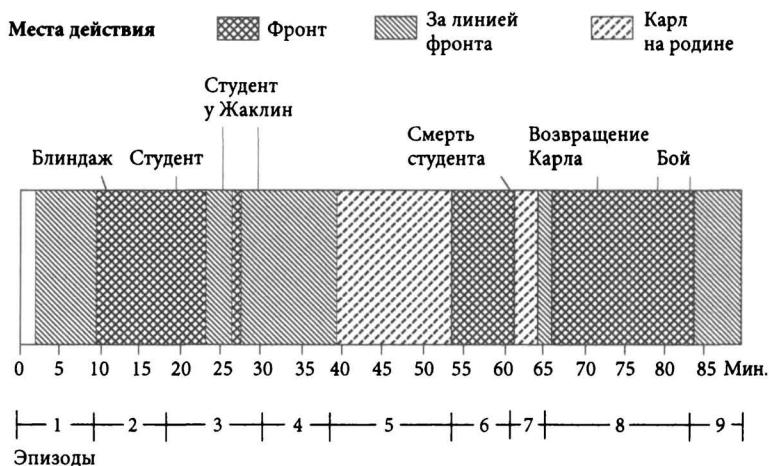
демонстрируем возможности применения этого инструмента, в том числе и во взаимодействии с другими детальными исследованиями, приведя два подробно документированных примера работы с ним.

«Западный фронт, 1918» («Westfront, 1918», Пабст, 1930) — один из немногих немецких антивоенных фильмов 1930-х годов, необычайно убедительно повествующий об ужасах войны на примере четырех немецких солдат. Фильм имел огромный успех как в Германии, так и за ее пределами.

Помимо операторской стратегии относительно отстраненной съемки и подчеркнуто обобщенного изображения действующих лиц, при более подробном анализе бросается в глаза своеобразная «прерывистая» манера повествования, выражающаяся прежде всего в сочетании разных мест действия (ср. [Korte, 1998, S. 193 ff.]).

Временная ось фильма, воспроизведенная на илл. 24, позволяет более подробно рассмотреть последовательность и длительность показа главных мест и ключевых моментов действия. Фронт и эпизоды за линией фронта (почти 46 и 33,6% времени соответственно) доминируют в количественном отношении, однако события, происходящие с одним из главных героев (Карлом) на родине и описанные весьма подробно, занимают на удивление большую долю экранного времени (почти 19%). За счет одного этого они приобретают определенное самостоятельное значение, которое усиливается благодаря тому, что они расположены в середине фильма и прерывают находящиеся в центре внимания описания фронта и передышек между боями. До начала эпизода 5 мы наблюдаем за отчаянной попыткой хотя бы на время отыскать в жизни немного радости, несмотря на пережитый ужас, но в последующих эпизодах действие характеризуется усилением фаталистической неизбежности и отсутствием всякой надежды.

Однако два ведущих сюжетных блока (действия на фронте и за линией фронта) не замыкаются в себе. При более подробном рассмотрении в них видны многочисленные вставки, последовательность и подчеркнутая длительность которых поначалу кажется немотивированной: например, пение солдат за чисткой оружия, фронтовой театр в эпизоде 4 и душевные песни баварца в окопе. Судя по всему, автор ввел эти «разрывы» сухой манеры повествования, отмеченные и рецензентами-современни-



Илл. 24. Временная ось с различными функциями: «Западный фронт, 1918» (Пабст, 1930)

Источник: [Korte, 1998].

ками, как основополагающий изобразительный прием, правда, не всегда убедительный. С одной стороны, три главных места действия показываются как типичные примеры данной тематики, с другой стороны, моменты, напоминающие зрителю-современнику о его собственных переживаниях того же рода, эмоционально усиливаются.

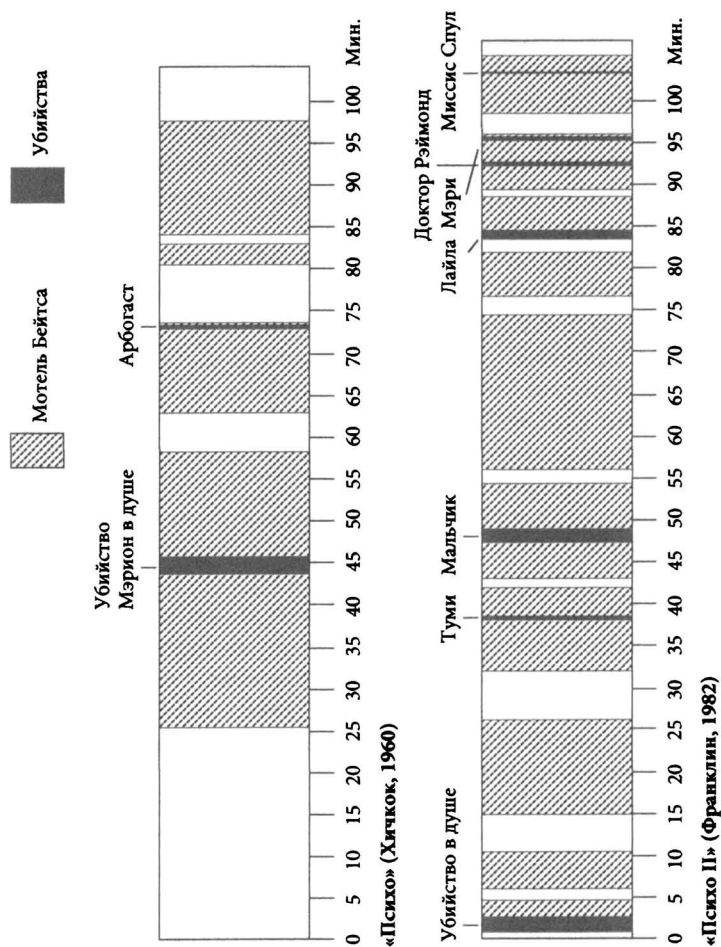
Звуковой ряд направлен на достижение того же эффекта. Комбинация соответствующих образов и живых звуков, порой почти невыносимо реалистичная, создает ужасающую панораму войны: *фронт* с хаосом окопов, землянок, заграждений из

колючей проволоки, зловещими раскатами артиллерийских залпов и воем минометных мин, безостановочным скрипом и грохотом танковых гусениц, пугающе равномерным треском пулеметных очередей, криками умирающих, брошенных на полосе ничьей земли; попытки солдат, усталых и лишившихся всяких иллюзий, набраться сил и мужества *за линией фронта*, их дружба, совместное пение, организованное веселье и в конце концов — смерть в лазарете; психические и физические страдания женщин и стариков *на внутреннем фронте* и одновременное уничтожение войной гуманистических ценностей. Неотвратимое развитие событий, охватившее все области человеческой жизни и перечеркнувшее любые попытки обрести личное пространство и тем более личное счастье.

«Психо» (Хичкок, 1960). Разваливающийся мотель, нависающая над ним викторианская вилла, приветливо-стеснительный, похожий на мальчишку хозяин, как выяснится позже — шизофреник с эдиповым комплексом, подавленная сексуальность и ужасные убийства — вот внешние признаки классического хичкоковского фильма 1960 года, явившего собой новый поджанр психологического триллера и вдохновившего нескольких режиссеров на создание сиквелов.

С данным материалом работали Ричард Франклин (1982), Энтони Перкинс (1985), сыгравший во всех фильмах роль психопата-убийцы Нормана Бейтса, и Мик Гаррис (1990). Авторы этих фильмов взяли отдельные элементы из фильма Хичкока, изменили, расширили и в первую очередь интегрировали их в другие сюжеты с иной композицией действия и иными механизмами наращивания напряжения; в 1998 году Гас ван Сент снял ремейк, практически повторяющий последовательность эпизодов оригинала, но совершенно несравнимый с ним по всем остальным параметрам. Для проверки и уточнения общих наблюдений мы решили отметить на временной оси длительность и последовательность переходящих элементов действия, чтобы на основании этих пометок исследовать разницу их контекстуального окружения и их функцию в сюжете.

На соответствующем графике (илл. 25) показано распределение двух основных сюжетных элементов (мотель Бейтса и убийства) в оригинале и в сиквеле Франклина. Если у Хичкока основной сюжет, повествующий о Нормане, его матери, мотеле и зловещей вилле, начинается лишь на 25-й минуте фильма, а в



Илл. 25. Временные оси «Психо I» и «Психо II». Структурное сравнение центральных элементов действия

дальнейшем действие происходит и в других местах, то у Франклина практически все действие сосредоточено в одном месте. Еще сильнее бросается в глаза различие в распределении и количестве убийств. В то время как Хичкок, вопреки всем неписанным правилам Голливуда, на 45-й минуте убивает Мэрион, предположительную главную героиню, тем самым лишает зрителя любых ориентиров в отношении развития сюжета и, не снижая мощнейшего напряжения, обходится одним-единственным убийством на 77-й минуте, у Франклина высшие точки агрессии распределены по всему фильму относительно равномерно. Он начинает с убийства в душе, напрямую цитируя оригинал с незначительными сокращениями. Лишь после этого начинается само действие: вылечившийся Норман, только что вышедший из тюрьмы, пытается начать новую жизнь. Лайла Крэйн (сестра убитой Мэрион), ее дочь Мэри и некая миссис Спуд, оказывающаяся биологической матерью Нормана, мешают ему, и он в конце концов снова становится убийцей. Исследование показывает, что авторы как этого, так и остальных вышеназванных сиквелов поступают с сюжетными элементами исходного фильма так же, как Хичкок поступал с литературными первоисточниками своих картин: используют их в отрыве от первоначального сюжета, произвольно адаптируя к новой истории.

4. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ И ПРОВЕДЕНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Наше стремление представить суммарное воздействие на зрителя во время кинопросмотра в виде обозримого ряда факторов, пригодных к рассмотрению по отдельности (см. выше), говорит о том, что комплекс представленных здесь методов никоим образом не является анализом фильма. Описанные возможности применения данных методик указывают на то, что интерпретация, выходящая за пределы первоначальной формальной обработки фильма, а также результативность каждого инструмента всегда должны поверяться самим фильмом и становиться частью качественного анализа, т.е. использоваться в нем как аргумент. Как мы неоднократно подчеркивали, важным условием для этого является дополнение количественно-графического отображения пометками по содержанию, позволяющими легко

дать ссылку на какие-либо элементы формы или сюжета. Только это позволяет полноценно использовать предложенные методы как инструменты в общем анализе содержания и формы.

Поэтому основополагающим критерием в вопросе о способах и масштабах применения методик и подробности анализа является конкретный фильм и постановка основной проблемы, заданной изначально или вытекающей из особенностей самого фильма. Все методики поддаются разнообразным модификациям, и при необходимости их можно дополнить. Основой для заимствований могут служить визуализации, используемые в других дисциплинах, — хореографические зарисовки для балета, танца, театра (и спорта), а также методы графического отображения результатов исследований в социологии, психологии и естественных науках. В каждом конкретном случае необходимы творческий подход и открытость по отношению к другим дисциплинам. Неотрефлексированное применение этих инструментов, подход к методическим указаниям как к готовому рецепту или одновременное отображение слишком многих элементов воздействия скорее приведут к разочарованию и в лучшем случае к получению неопределенных результатов, а не данных, пригодных для качественного анализа. Несмотря на все ограничения, относящиеся в первую очередь к применению, контекстуальной привязке и интерпретативному использованию результатов, эти методы позволяют получить обоснованные выводы о драматургическом строении фильма и управлении зрительским восприятием через его структуру.

Многие методы визуализации прежде всего несут в анализе эвристическую функцию, представляют собой абстрагированное и изолированное отображение отдельных факторов и не подлежат оценке вне связей с формальным и содержательным контекстом действия. Например, если просмотр фильма позволяет предположить, что кульминационные точки сюжета, особые повторяющиеся настроения или появление главного героя сопровождаются определенным звуковым рядом, бросающимися в глаза цветовыми акцентами, определенным освещением или крупностью плана, то эти наблюдения можно быстро проверить при помощи соответствующих пометок на графике монтажных планов или эпизодов, не применяя на данной стадии исследования более сложные методы, которые могут не принести никаких результатов.

Как показывает практика, некоторые этапы исследования — стандартизованные перечисления особенностей фильма — стоит провести перед всеми остальными, обусловленными постановкой проблемы. Для того чтобы получить хотя бы приблизительные коррективы по отношению к более поздним результатам анализа, т.е. ограничить количество возможных неверных или чрезмерных интерпретаций, возникающих по мере проникновения в тонкие структуры фильма, сразу после первого просмотра обычно стоит зафиксировать в письменном виде первое спонтанное впечатление и отдельно записать яркие моменты или особые наблюдения (предположения о каких-либо взаимосвязях, пересечениях и т.д.). Нередко на этом этапе уже возникают первые опорные пункты для будущих гипотез и очерчивается круг проблем для дальнейшего исследования. Поскольку при составлении скрипта — при протоколировании как по монтажным планам, так и по эпизодам — приходится интенсивнее заниматься фильмом и зачастую параллельно вести начальные поиски фактов о производстве картины и прочей контекстуальной информации, можно с помощью этого уточнить гипотезу. За данной первоосновой следует формальное и содержательное описание: отображение хода действия (содержания) и методов подачи информации (формы) с привлечением избранных отрывков скрипта и с перекрестными ссылками. На этой стадии исследуемая проблематика уже настолько ограничена, что задает надежную схему дальнейших действий.

Согласно нормам научной литературы при письменном изложении результатов исследования нужно исходить из того, что читатель хотя бы один раз видел анализируемый фильм. Мы приводим примеры исследований, посвященных одному, а не нескольким фильмам, и предлагаем следующую ориентировочную схему систематического изложения:

- краткое *описание содержания*, уже на этом этапе включающее все аспекты, значимые для последующего анализа;
- *постановка проблемы*: первая субъективная оценка. Отображение ярких отличительных черт фильма. Связи с другими фильмами. Дифференциация содержательных, формальных или контекстуальных особенностей картины и т.д. Вытекающая отсюда постановка проблемы для дальнейшего исследования. Обоснование последующих действий;

- *каталогизация элементов содержания и формы*: более подробные описания эпизодов, хода действия и подачи материала. Дальнейшая конкретизация основной постановки проблемы;
- *анализ и интерпретация*: исследование всего фильма, выходящее за пределы отдельных эпизодов, а также подробный анализ избранных эпизодов или мизансцен. Дифференциация смысловых уровней с учетом общественно-исторического контекста (фактов о возникновении фильма и его фактической основы — см. раздел 3 главы II данной части). Выявление запланированного воздействия;
- *историческая привязка и восприятие фильма его современниками*: особые условия производства фильма и/или обстоятельства его восприятия. Позиция (по содержанию, форме, эстетике) в контексте других фильмов кинокомпании-производителя, продюсерской группы, исторической эпохи. Функциональное назначение фильма, при необходимости — экскурс в историю его восприятия. Выявление потенциальных «способов прочтения» и доминирующих вариантов его восприятия современными зрителями;
- *выводы*: обобщение самых важных результатов и оценка — от одиночного случая к всеобъемлющему киноэстетическому, киноисторическому, культурному и/или общественному контексту.

Разумеется, все вышесказанное не более чем советы, поскольку схема каждого конкретного исследования всегда зависит от его заранее заданной главной темы, познавательных интересов автора, индивидуальных или обусловленных изучаемой дисциплиной, и не в последнюю очередь — от самого фильма.

БИБЛИОГРАФИЯ К ЧАСТИ ПЕРВОЙ

Albrecht G. Die Filmanalyse — Ziele und Methoden // Everschor F. (Hrsg.). Filmanalysen 2. Düsseldorf, 1964.

Albrecht G. Sozialwissenschaftliche Ziele und Methoden der systematischen Inhaltsanalyse von Filmen // Moltmann G., Reimers K.F. (Hrsg.). Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen; Zürich; Frankfurt/M., 1970.

Albrecht G., Allwardt U., Uhlig P., Weinreuter E. (Hrsg.). Handbuch Medienarbeit. Medienanalyse, Medieneinordnung, Medienwirkung. Opladen, 1979; 2. überarbeitete Auflage, 1981.

Allen R.C. (Hrsg.). Channels of Discourse. Television and Contemporary Criticism. L.: Methuen, 1987.

Allen R.C. From exhibition to Reception: Reflections on the audience in Film History // Screen. 1990. Vol. 31. No. 4. P. 347 ff.

Allen R.C., Gomery D. Film History: Theory and Practice. N.Y.: Knopf, 1985.

Ang I. Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination. L.: Methuen, 1985.

Beller H. (Hrsg.). Handbuch der Filmmontage: Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München, 1993; 4. durchgesehene und erweiterte Auflage, 2002.

Bohn R., Müller E., Ruppert R. (Hrsg.). Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin, 1988.

Bordwell D. Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema. N.Y.: Columbia University Press, 1985.

Bordwell D., Thompson K. Film History: An Introduction. N.Y.: McGraw-Hill, 1994.

Bromley R., Göttlich U., Winter C. (Hrsg.). Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, 1999.

Eisenstein S.M. (1929) Dialektische Theorie des Films // Prokop D. (Hrsg.). Materialien zur Theorie des Films. München, 1971. S. 65 ff.

Eisenstein S.M. (1933) Zur Komposition des "Streik"-Finale // Schlegel H.-J. (Hrsg.). Sergej M. Eisenstein. Schriften. Bd. 1: Streik. München, 1974. S. 274 ff.

Elsaesser Th. Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema // Melencamp P., Rosen Ph. (eds). Cinema History, Cinema Practice. Los Angeles: American Film Institute, 1984. P. 47 ff.

Elsaesser Th. The New Film History // Sight and Sound. Autumn 1986. No. 55.

Elsaesser Th., Buckland W. Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis. L.; N.Y.: Arnold; Oxford University Press, 2002.

Engelmann J. (Hrsg.). Die kleinen Unterschiede. Frankfurt/M., 1999.

Everschor F. (Hrsg.). Filmanalysen 2. Düsseldorf, 1964.

Faulstich W. Die Filminterpretation. Göttingen, 1988a.

Faulstich W. Einfühlung in die Filmanalyse. Tübingen, 1976; 1978; 1980 (3. vollständig neu bearbeitete und erheblich erweiterte Auflage).

Faulstich W. Grundkurs Filmanalyse. München, 2002.

Faulstich W. Kleine Geschichte der Filmanalyse in Deutschland // Korte H., Faulstich W. Filmanalyse interdisziplinär. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988b. S. 9 ff.

Faulstich W. Methodologische Überlegungen zur Theorie und Praxis der Filmanalyse // AUGENBLICK — Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 3. Probleme der Filmanalyse. April 1986. S. 5 ff.

Faulstich W., Faulstich I. Modelle der Filmanalyse. München, 1977.

Faulstich W., Korte H. (Hrsg.). Fischer Filmgeschichte. 5 Bände. Frankfurt/M., 1990–1995.

Faulstich W., Poggel H. Computergestützte Filmanalyse: "CAFAS" — Ein Programm zur quantitativen Auswertung von Filmtranskripten // Korte H., Faulstich W. Filmanalyse interdisziplinär. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988. S. 147 ff.

Fiske J. British Cultural Studies and Television // Allen R.C. (ed.). Channels of Discourse. Television and Contemporary Criticism. L.: Methuen, 1987b. P. 254 ff.

Fiske J. Reading the Popular. Boston u.a.: Unwin Hyman, 1989a.

Fiske J. Television Culture. L.; N.Y.: Methuen, 1987a.

Fiske J. Understanding Popular Culture. Boston u.a.: Unwin Hyman, 1989b.

Freisleben B., Grauer M., Kelter U. (Hrsg.). Methoden und Werkzeuge zur rechnergestützten medienwissenschaftlichen Analyse. Siegen, 1999. (Arbeitsheft Bildschirmmedien Nr. 76 des DFG-Sonderforschungsbereichs 240.)

Giesenfeld G., Sanke Ph. Ein komfortabler Schreibstift für spezielle Aufgaben. Vorstellung des Filmprotokollierungssystems "Filmprot" // Korte H., Faulstich W. Filmanalyse interdisziplinär. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988. S. 135 ff.

Grimm G. Rezeptionsgeschichte. München, 1977.

Groeben N. Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Tübingen, 1980.

Hall S. Encoding and Decoding in the Television Discourse // *Hall S., Hobson D. et al. (eds). Cultur, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies (1972–1979).* L., 1976. P. 128 ff.; in deutscher Übersetzung u.a. in: *Bromley R., Göttlich U., Winter C. Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung.* Lüneburg, 1999. S. 92 ff.

Hansen M. Early Silent Cinema: Whose Public Sphere? // *New German Critique.* 1983. Spring-Summer. No. 29. P. 147 ff.

Hartley J. The Real World of Audiences // *Critical Studies in Mass Communication.* 1988. 5 Sept. P. 234 ff.

Hepp A. Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung. Opladen; Wiesbaden, 1999.

Hepp A., Winter R. (Hrsg.). Kultur — Medien — Macht. Opladen, 1997.

Hickethier K. (Hrsg.). Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle. Münster; Hamburg, 1994.

Hickethier K. (Hrsg.). Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe, Methoden. Berlin, 1989.

Hickethier K. Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart; Weimar, 1993; 4. aktualisierte und erweiterte Auflage, 2007.

Hickethier K., Müller E., Rother R. (Hrsg.). Der Film in der Geschichte. Berlin, 1997.

Hickethier K., Paech J. Methoden der Film- und Fernsehanalyse. Didaktik der Massenkommunikation. Band 4. Stuttgart, 1979.

Hickethier K., Zielinski S. (Hrsg.). Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Berlin, 1991.

Hobson D. Crossroads. The Drama of a Soap Opera. L.: Methuen, 1982.

Hohendahl P.U. (Hrsg.). Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik. Frankfurt/M., 1974.

Holly W. et al. (Hrsg.). Medienrezeption als Aneignung — Perspektiven qualitativer Medienforschung. Opladen, 1993.

Iser W. Der implizite Leser. München, 1972.

Jauß H.R. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft (1967) // *Jauß H.R.* Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/M., 1970.

Kaes A. Filmgeschichte als Kulturgeschichte: Reflexionen zum Kino der Weimarer Republik // *Jung U., Schatzberg W. (Hrsg.).* Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik. München; L.; N.Y.; Paris, 1992. S. 54 ff.

Kanzog K. Einführung in die Filmphilologie. München, 1991.

Kanzog K. Staatspolitisch besonders wertvoll — Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945. München, 1994.

Knilli F., Reiss E. Einführung in die Film- und Fernsehanalyse. Ein ABC für Zuschauer. Steinach bei Gießen, 1971.

Korte H. Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch. Göttingen, 1998.

Korte H. Filmanalyse, das CNfA-System und das Fernsehen oder: Was ist der Gegenstand der Fernsehwissenschaft? // Hickethier K. (Hrsg.). Aspekte der Fernsehanalyse — Methoden und Modelle. Münster; Hamburg, 1994a. S. 204 ff.

Korte H. Filmgeschichte, Einzelwerkanalyse und die Möglichkeiten der elektronischen Datenverarbeitung. Plädoyer für einen Paradigmawechsel der Filmgeschichtsschreibung // Hickethier K. (Hrsg.). Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe, Methoden. Berlin, 1989. S. 134 ff.

Korte H. Handbuch CNfA, Prototyp 3.0. IMF-Schriften, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Braunschweig, 1994b.

Korte H. Historische Wahrnehmung und Wirkung von Filmen // Hickethier K., Müller E., Rother R. (Hrsg.). Der Film in Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung. Berlin, 1997. S. 154 ff.

Korte H. Kunstwissenschaft — Medienwissenschaft. Methodologische Anmerkungen zur Filmanalyse // Korte H., Zahlten J. (Hrsg.). Kunst und Künstler im Film. Hameln, 1990b. S. 21 ff.

Korte H. Massenarbeitslosigkeit und soziales Elend — Der Film zwischen Klassenkampf und optimistischer Verklärung: Lohnbuchhalter Kremke // Faulstich W., Korte H. (Hrsg.). Fischer Filmgeschichte. Band 2: 1925–1944. Frankfurt/M., 1991a (Fischer TB 4492). S. 130 ff.

Korte H. Systematische Filmanalyse als interdisziplinäres Programm // Korte H., Faulstich W. Filmanalyse interdisziplinär. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988. S. 166 ff.

Korte H. (Hrsg.). Systematische Filmanalyse in der Praxis. HBK-Materialien, Schriftenreihe der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Braunschweig, 1986.

Korte H. Trügerische Realität. Vertigo — Aus dem Reich der Toten // Faulstich W., Korte H. (Hrsg.). Fischer Filmgeschichte. Band 3: 1945–1960. Frankfurt/M., 1990a (Fischer TB 4493). S. 331 ff.

Korte H. Welt als Querschnitt: Berlin — Die Sinfonie der Grosstadt // Faulstich W., Korte H. (Hrsg.). Fischer Filmgeschichte. Band 2: 1925–1944. Frankfurt/M., 1991b (Fischer TB 4492). S. 75 ff.

Korte H. Zur Entwicklung der Filmsprache // Korte H. (Hrsg.). Film und Realität in der Weimarer Republik. München; Wien: Hanser, 1978. S. 25 ff. Als TB-Ausgabe: Frankfurt/M.: Fischer, 1980.

Korte H. et al. Projektbericht CNfA. IMF-Schriften, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Braunschweig, 1992.

Korte H., Faulstich W. (Hrsg.) Filmanalyse interdisziplinär. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.

- Kuchenbuch Th.* Filmanalyse. Theorien — Modelle — Kritik. Köln, 1978.
- Lacey N.* Image and Representation. Key Concepts in Media Studies. N.Y.: Palgrave, 2002.
- Link H.* Rezeptionsforschung. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1976.
- Mayne J.* Cinema and Spectatorship. L.; N.Y.: Routledge, 1993/1998.
- Mikos L.* Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium. Berlin; München, 1994.
- Mikos L.* Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK, 2003.
- Mikos L., Wegener C.* (Hrsg.). Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK, 2005.
- Moore Sh.* Texts, Readers and Contexts of Reading: Developments in the Study of Media Audiences // Media, Culture and Society. 1990. Vol. 12. P. 9 f.
- Morley D.* The Nationwide Audience. Structure and Decoding. L.: BFI, 1980.
- Mulvey L.* Visual and other pleasures. Bloomington, 1998.
- Ohler P.* Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme. Münster, 1994.
- Paech J.* Literatur und Film. Stuttgart, 1988.
- Pudowkin W.I.* (1928) Filmtechnik. Filmmanuskript und Filmregie. Erweiterte deutsche Ausgabe. Zürich: Arche, 1961.
- Ramsbott W., Sauter J.* Visualisierung von Filmstrukturen mit rechnergestützten Mitteln // Korte H., Faulstich W. (Hrsg.). Filmanalyse interdisziplinär. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988. S. 156 ff.
- Reisz K., Millar G.* Geschichte und Technik der Filmmontage. München: Filmhandpresse, 1988. (Original: The Technique of Film Editing. L.; N.Y., 1953, in erweiterter Fassung 1968.)
- Salt B.* Film Style and Technology: History and Analysis. L.: Starwood, 1983.
- Schenk I.* Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung // montage AV. 3/2/1994.
- Sidler V.* Filmgeschichte ästhetisch-ökonomisch-soziologisch. Von den Anfängen des Films bis zum Tonfilm. Zürich: Verlag Stiftung Zentralstelle der Studentenschaft der Universität Zürich, 1982.
- Silbermann A., Schaaf M., Adam G.* Filmanalyse. Grundlagen — Methoden — Didaktik. München, 1980.
- Stacey J.* Star Gazing. Hollywood Cinema and female Spectatorship. L.; N.Y.: Routledge, 1994.
- Staiger J.* Interpreting Films — Studies in the Historical Reception of American Cinema. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992.

Staiger J. The Handmaiden of Villainy — Methods and Problems in Studying the Historical Reception of a Film // *Wide Angle*. 1986. Vol. 8. No. 1. P. 19 f.

Thompson K. *Breaking The Glass Armor. Neoformalist Film Analysis.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.

Turner G. *Film as Social Practice.* L.; N.Y.: Routledge, 1988.

Warning R. (Hrsg.). *Rezeptionsästhetik.* München, 1975.

Wember B. *Objektiver Dokumentarfilm?* Berlin, 1972.

Winter R. *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft.* München, 1992.

Wuss P. *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess.* Berlin, 1993.

ПРИМЕРЫ АНАЛИЗА

Ч А С Т Ь В Т О Р А Я

На примере нижеприведенных аналитических исследований четырех художественных фильмов, очень разных по содержанию, авторской интенции и жанровой принадлежности, мы хотим продемонстрировать разнообразие возможных подходов, постановок проблемы и принципов исследования, каждый раз возникающих в связи с конкретным фильмом и специфическими интересами автора анализа. Несмотря на разнообразие намеренно выбранного материала, у представленных исследований есть ряд существенных общих черт: во всех случаях анализ проводится на основе подробного перечисления визуальных, аудиальных и временных характеристик фильма (описание предмета), поскольку аргументация главным образом опирается на сам кинопродукт и характерную для него структуру подачи эстетической информации. Однако решение вопроса о том, должна ли постановка основной проблемы исследования и, соответственно, главная его тема напрямую вытекать из особенностей кинонарратива, аспектов содержания, историко-социального контекста фильма или специфики его восприятия, в конечном счете зависит от автора. Какой-либо единственно «правильной» интерпретации фильма не существует; точно так же целью подобного исследования не может быть какой-либо всеобъемлющий и тем более «объективный» анализ картины. Цель исследования — приблизиться к описанию всего спектра содержащихся в фильме высказываний. Оно не может не иметь индивидуальной окраски, но каждый ход аргументации, применяемый исследователем, должен быть как можно более логичен и обоснован. Кроме того, его необходимо регулярно подвергать интересубъективной и исторической проверке.

Именно с этой точки зрения автор первого исследования анализирует американский художественный фильм «Забриски Поинт» (1969) итальянского режиссера Микеланджело Антониони — критический взгляд европейца на социальную реальность Америки конца 1960-х годов, полный привязанных к этому времени намеков и отсылок. Без знания соответствующего контекста сегодняшняя публика смогла бы воспринять эту картину в лучшем случае как не слишком увлекательный роуд-муви. Поэтому автор исследования отталкивается от современного фильму контекста, раскрывает подразумеваемые исторические позиции «контркультуры» и связывает их с содержанием, интенцией и художественным оформлением фильма. Помимо

определения историко-социальной функции картины, интерес исследователя направлен на эстетическую традицию, которой принадлежит фильм как одна из работ Антониони.

Во втором исследовании поставлена проблема экранизации литературного произведения на примере особого случая, т.е. романа, уже написанного в «кинематографичном», визуальном стиле, — бестселлера Стивена Кинга «Мизери» (1987) и одноименного фильма Роба Шнайдера (1990). Здесь речь пойдет о взаимодействии кино и литературы, об интермедиальном анализе общих черт и значимых (т.е. обусловленных конкретным видом искусства) особенностях романа и его кинематографической адаптации. При этом наиболее значимыми окажутся методы создания напряжения, типичные для каждого вида искусства, описание персонажей, а также стратегии подачи информации, направленные на читателя и/или зрителя.

Автор, анализирующий фильм Стивена Спилберга о холокосте «Список Шиндлера» (1993), ищет ответ на вопрос, позволено ли изображать то, что объявлено «нерепрезентируемым», средствами «мейнстримного» кино в вымышленном и крайне эмоционализированном сюжете/рассказе. Поэтому в качестве отправной точки сначала рассматривается широкая и заметно поляризованная общественная дискуссия, а также отраженное в ней крайне селективное восприятие фильма. Этим очень отличающимся друг от друга «прочтениям» противопоставляется представленный в фильме сюжет, изложенный поэтапно. Затем автор рассматривает проблему соотношения с литературным первоисточником, исследует центральные, т.е. нацеленные на эмоционализацию и историческую актуализацию, эстетические структуры фильма в их взаимосвязи и оценивает их доказанное и потенциальное воздействие на массового зрителя.

Похожим образом анализ фильма База Лурмана «Ромео + Джульетта» (1996) отталкивается от широко распространенного предрассудка: допустимо ли воплощать один из самых знаменитых классических сюжетов в истории театра в форме криливо-пестрого видеоклипа, сохранив при этом язык театра, комбинируя его с «громкими» поп-культурными декорациями и создавая постмодернистский конгломерат кича и искусства? Для исследования данного вопроса функция театра в эпоху Шекспира сравнивается с функцией кино в современном мире, проводится сравнительный анализ исторической пьесы и ее ки-

ноадаптации, а затем отображаются эстетические взаимосвязи фильма с искусством и массовой культурой.

Рамки данной работы позволили наглядно представить лишь небольшую часть всего спектра самых разных возможных подходов, однако и на их основании можно выделить главные характеристики данного метода анализа: формально-содержательное описание фильма, базирующееся на его многократном просмотре, детальное рассмотрение самого предмета, анализ контекстуальных характеристик, релевантных для производства и восприятия фильма, совмещение результатов всех этапов с целью поэтапно «объективировать» собственный опыт кинопросмотра, т.е. хотя бы сделать высказывания логичными и верифицируемыми. Общность принципа, лежащего в основе данных аналитических исследований, не влечет их тождество; помимо прочего, в каждом из них по-разному строится аргументация и в разной степени используются методы количественно-графической визуализации.

*І. Исторический контекст
и современный зритель:
«Забриски Пойнт»
Микеланджело Антониони
(1969)*

ГАНС-ПЕТЕР РОДЕНБЕРГ

Любой фильм содержит несколько социально-исторических пластов, на которых основывается его воздействие. Помимо реальности, воспроизводимой атмосферой и сюжетом фильма, речь идет о кинематографической подаче информации и форме кинонарратива, а также о контекстуальных условиях его создания. К последним, в свою очередь, относятся социокультурный фон, уровень кинотехнологий в соответствующую историческую эпоху, место данного фильма в общей истории кинематографа как вида искусства, а также коммерческие и/или идеологические интенции его создателей. Кроме того, воздействие фильма не может не меняться с течением времени, и, следовательно, сегодняшняя публика, например, поймет фильм иначе, чем его современник. Задача нижеследующего анализа — отразить эти пласты и их взаимодействие.

«Забриски Пойнт» — вторая международная работа Антониони после «Фотоувеличения» («Blow Up», 1967), продюсером которой также был Карло Понти, — с самого начала вызвал противоречивые отзывы. В Америке он удостоился особенно резкой оценки большинства критиков; американские кинозрители тоже его не восприняли. Расходы на производство фильма составили 7 000 000 долл., а выручка — всего 890 000 долл., поэтому фильм расценили как величайший провал в истории кино. Однако тот факт, что среди любителей кино «Забриски Пойнт» уже давно считается культовой работой, одновременно и отталкивающей, и захватывающей, показывает, насколько радикально может отличаться восприятие современников и сегодняш-

них зрителей и как важно для методичного анализа некоторых фильмов знание контекста и условий восприятия.

1. СТРУКТУРА СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ: НАКАЛЕННАЯ АТМОСФЕРА ЮЖНОЙ КАЛИФОРНИИ

Для понимания действия, тематики и аргументации фильма необходимо до начала анализа дать описание нарративной структуры и формальной композиции фильма. В приведенном ниже графике эпизодов (илл. 1) наглядно представлена последовательность действий и временная структура фильма.

Действие «Забриски Пойнта» происходит в конце 1960-х годов в США. Фильм начинается с изображения студенческого собрания, на котором обсуждается самый действенный способ борьбы с истеблишментом. В то время как чернокожие студенты требуют насильственных действий и хотят взорвать здание американского объединения офицеров-резервистов (Reserve Officers Training Corps, он же ROTC), белые студенты выступают за умеренность. Марк (Марк Фрешетт), один из студентов, в конце концов встает и покидает помещение со словами, что готов умереть, но не от скуки (эпизоды 1–2). Параллельно в фильм вводится Дарья — персонаж Дарьи Хэлприн. Она показывается в тот момент, когда входит в офисный небоскреб девелоперской компании «Солнечные дюны». В фойе Дарья сталкивается с главой фирмы Ли Алленом (Род Тэйлор), тот спонтанно решает нанять ее на должность секретарши благодаря ее привлекательной внешности (эпизод 3).

В это время Марк едет в полицейский участок проведать своего друга Морти, которого задержали и не выпускают (эпизод 4). Марк сёрдит полицейского, и его тоже отправляют в «обезьянник» (эпизод 5). Выйдя оттуда, он отправляется в оружейный магазин и со словами, что ему необходимо оружие для самозащиты, покупает револьвер (эпизоды 6 и 9). Одновременно в компании «Солнечные дюны» проходит презентация новейшего видеоролика с рекламой бунгало в пустыне (эпизод 7). После мероприятия Аллен пытается дозвониться до Дарьи, которая должна поехать с ним в командировку в Феникс, однако уже отправилась в путь сама на своем старом «бьюике» (эпизоды 8, 10–12).

Мин.'сек.	Эпизоды
00'00	* Вводная часть (1) Название, титры. (2) Студенческая дискуссия. Марк уходит. (3) Дарья в офисном небоскребе, секретарша Ли Аллена
09'34	* Бунт (4) Марк проезжает мимо демонстрации. (5) Марка арестовывают. (6) Он покупает револьвер. (7) Рекламный ролик «Солнечных дюн». (8) Аллен. (9) Марк и Морти. (10) Аллен в своем кабинете. (11) Дарья в машине. (12) Аллен ищет Дарью
24'35	* Насилие (13) Марк на кампусе: выстрел убивает полицейского
28'24	* Бегство (14) Марка разыскивают как убийцу полицейского. (15) Он угоняет самолет. Полет над Лос-Анджелесом. (16) Дарья на шоссе. (17) Дарья в баре при автозаправке. Телефонный разговор с Алленом. (18) К Дарье пристаю мальчишки. (19) Марк замечает машину Дарьи. Он привлекает ее внимание. (20) Марк приземляется и едет дальше с Дарьей
53'27	* Утопия (21) Забриски Пойнт: Дарья курит сигарету с марихуаной. Марк и Дарья занимаются любовью на песке. (22) Love-in*. (23) Приезд туристов. (24) Полицейская машина. Полицейский расспрашивает Дарью. (25) Марк и Дарья разрисовывают самолет. Марк летит обратно в Лос-Анджелес. (26) Аэродром: журналист расспрашивает механика. Дарья слышит это интервью по автомобильному радио
83'14	* Падение Икара (27) Наряд полиции на аэродроме. (28) Марк приземляется, и его убивает полицейский выстрел
88'55	* Фантазия о мести (29) Автомобильное радио. Дарья слышит о смерти Марка. (30) Дарья в пустынной вилле. (31) Переговоры о продаже. Дарья уезжает. (32) Дарья оглядывается: вилла взрывается. (33) Дарья садится в машину. Закат
106'30	Конец

* Love-in — обозначение акции мирного публичного протеста, в центре которой медитация, любовь, музыка, секс и иногда наркотики. В описании фильма Антониони автор обозначает этим выражением сцену, в которой Дарье видится, как в пустыне множество пар занимаются любовью. — *Примеч. науч. ред.*

Илл. 1. График эпизодов фильма «Забриски Пойнт»

На кампусе Марк становится свидетелем ожесточенного боя между полицией и студентами. Насилие достигает высшей точки, когда студенты занимают здание библиотеки. В здание бросают дымовую шашку; вынужденные сдать, студенты вываливаются из дверей. Один из полицейских с криком «У него пистолет!» убивает чернокожего парня. Чуть позже раздается еще один выстрел, и Марк, собиравшийся вытащить из-за голенища свой револьвер, видит, как падает убитый полицейский (эпизод 13).

На обратной дороге Морти рассказывает Марку, что его показывали по телевизору и что его разыскивают по подозрению в убийстве полицейского (эпизод 14). Марк решает украсть самолет на расположенном неподалеку аэродроме и улететь (эпизод 15). За это время Дарья добралась до крошечного поселка в пустыне и звонит Аллену из бара при бензоколонке. Она разыскивает друга, который, к крайнему недовольству жителей поселка, открыл там приют для трудных детей (эпизоды 16–17). Когда Дарья отправляется дальше, группа мальчишек из приюта пристает к ней и пытается сорвать с нее платье; ей приходится спасаться бегством (эпизод 18). Она едет дальше по пустыне, и ее догоняет Марк на самолете. Он кружит над машиной на бреющем полете и в конце концов бросает вниз красную майку, чтобы обратить на себя внимание Дарьи (эпизод 19)¹. Когда немногим позже Марку из-за недостатка топлива приходится приземлиться в высохшем русле реки, они продолжают путешествие вместе (эпизод 20). В самом жарком месте пустыни, Забриски Пойнт в Долине Смерти, они решают передохнуть и гуляют по песчаным холмам. Дарья курит сигарету с марихуаной, и они занимаются любовью. При этом их индивидуальные ласки переходят в картины коллективного love-in (эпизоды 21–22). Когда они возвращаются из пустыни, у дороги останавливается полицейская машина. Полицейский спрашивает Дарью, а Марку в последний момент удается спрятаться за будкой придорожного туалета, где он ждет, вытащив пистолет (эпизоды 23–24). Он признаётся Дарье, что во время беспорядков на кампусе был готов выстрелить в полицейско-

¹ Неоднократный облет на малой высоте сильно напоминает (скорее всего, не случайно) знаменитый эпизод из фильма Хичкока «На север через северо-запад» (1959).

го, но его опередил кто-то другой. Затем они вдвоем разрисовывают самолет, так что он становится похожим на большую вымышленную доисторическую птицу с огромными грудями на крыльях и лозунгами на обеих сторонах фюзеляжа, и Марк, несмотря на просьбы и предупреждения Дарьи, отправляется обратно в Лос-Анджелес, чтобы вернуть самолет на место (эпизоды 25–26).

Однако на аэродроме вернувшегося беглеца уже ждет наряд полицейских, и его расстреливают в кабине (эпизоды 27–28). Дарья слышит новость о смерти Марка по автомобильному радио по пути на виллу Аллена в пустыне (эпизод 29). По приезде она тихо проходит мимо бассейна и скользящих вокруг него жен бизнесменов (эпизод 30). Она движется дальше, вглубь жилого комплекса, видит скалу, по которой стекает вода, и, плача, прижимается к ней: нахлынули воспоминания о Марке. Когда Дарья заходит на виллу, ее замечает Аллен и показывает ей комнату, в которой она может отдохнуть после дороги. Однако Дарья тайно покидает дом и уезжает (эпизод 31). Когда она останавливается и оглядывается через заднее окно автомобиля, виллу беззвучно сотрясает мощный взрыв. Дарья выходит из машины и еще раз оглядывается. Здание снова взрывается, на этот раз с сильным грохотом. Взрыв повторяется 13 раз в экстремально замедленной съемке: мы видим, как лопается телевизор, как высыпается содержимое холодильника, а потом книжного шкафа, летящего по воздуху (эпизод 32). В финальном эпизоде показано, как Дарья уезжает, в то время как камера панорамирует и смотрит в закат (эпизод 33).

2. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ: СТУДЕНЧЕСКИЙ ПРОТЕСТ И «КОНТРАКУЛЬТУРА» В США

На первый взгляд «Забриски Пойнт» кажется не слишком увлекательной историей о том, как в 1960-е годы двое молодых людей случайно встречаются и влюбляются друг в друга, но неблагоприятные обстоятельства мешают им продолжить отношения. Однако такая трактовка не может объяснить ни сюрреалистические вставки, такие как love-in или взрыв виллы, ни резкое неприятие, которым зрители встретили «Забриски Пойнт», когда он вышел на экраны. Такие сцены, как студенческая дискус-

сия в начале фильма или беспорядки на кампусе, и поведение главных героев, которое с сегодняшней точки зрения часто выглядит странным, подсказывают, что необходимо рассмотреть исторический контекст; несмотря на то что он ограничивается американскими событиями, к нему вполне можно провести западноевропейские параллели.

Движение за гражданские права

Действие «Забриски Пойнта» происходит в конце десятилетия, отмеченного радикальными общественными переменами в США и других странах. Последние годы эры Эйзенхауэра привели к ослаблению американского влияния за рубежом, росту напряженности в межрасовых отношениях, экономической стагнации и усилению различий между богатыми и бедными слоями общества. Все больше американцев стали замечать, что существуют серьезные социальные проблемы, которые в течение долгого времени скрывал рост благосостояния. Когда президент Джон Ф. Кеннеди в своей инаугурационной речи заговорил о «новом фронтире» и призвал американский народ к жертвенности во имя «победы над врагами, угрожающими всему человечеству: тиранией, нищетой, болезнью и войной» [Kennedy, 1961, p. 688], это встретило большой отклик в первую очередь у молодого поколения американцев. Это поколение выросло в условиях материального благополучия, но по-настоящему жаждало морального призвания. Новый подъем более всего пошел на пользу движению за гражданские права. Идеалисты с черной и белой кожей взялись за уничтожение расовой сегрегации на юге США, которая продолжала существовать несмотря на формальное равноправие. Члены «Студенческого координационного комитета ненасильственных действий» (SNCC) и «Конгресса за расовое равенство» (CORE) устраивали сидячие демонстрации в сегрегированных кафе и ресторанах, игнорировали правила расовой сегрегации в общественном транспорте или организовывали участие чернокожих американцев в выборах. В южных штатах они столкнулись с невероятной волной насилия со стороны правоохранительных органов и белого населения. Один из мощнейших всплесков насилия произошел в июне 1964 года, когда двое сотрудников офиса шерифа округа Нешоба убили черных и белых правоза-

щитников Джеймса Э. Чейни, Майкла Швернера и Эндрю Гудмана. Несмотря на наличие прямых улики, против госслужащих не было выдвинуто ни одного обвинения.

В 1965 году Мартин Лютер Кинг, награжденный в 1964 году Нобелевской премией мира за свою тактику ненасильственного сопротивления и пацифистские выступления, произнес в Вашингтоне знаменитую речь «Есть у меня мечта», в которой он описал свое видение мирного и равноправного сосуществования рас. Немногим позже восстание чернокожих в лос-анджелесском районе Уоттс выставило эту идею в абсурдном свете. В 1966 году мощные беспорядки потрясли и другие крупные американские города, такие как Чикаго, Кливленд, Ньюарк, Детройт и Нью-Йорк. Еще в 1963 году в Чикаго была основана организация «Черные мусульмане». Их лидер Малкольм Икс считал, что стратегия ненасильственного и пассивного сопротивления устарела. Явные различия между ситуацией на юге и на севере США в конце концов убедили чернокожих активистов в составе «Студенческого координационного комитета ненасильственных действий» в необходимости радикализации под лозунгом «Власть черным!» («Black Power!») Ведущие активисты, такие как Стокли Кармайл, Джеймс Форман и Х. Рэп Браун, присоединились к партии «Черных пантер». Партия «Черных пантер» была основана в октябре 1966 года Бобби Силом и Хьюи Ньютоном в калифорнийском городе Окленд и под руководством Сила, Ньютона и Элдриджа Кливера превратилась в марксистскую боевую организацию, открыто выступавшую за вооруженное восстание. Этот процесс имеет большое историческое значение, поскольку именно так чернокожее меньшинство в США впервые обрело самосознание вне идентичности, предписанной ему белой Америкой.

Политизация университетов

Радикализация чернокожих активистов-правозащитников не могла не повлиять на студенческое движение в университетах. «Студенческий координационный комитет ненасильственных действий» стал постепенно распадаться; параллельно с этим элементы, направленные на изменение всей системы, стали появляться в стратегии организации «Студенты за демократическое общество» (SDS), основанной в 1960 году в Нью-Йорке

и изначально нацеленной скорее на социальные реформы. Американские студенты, как и немногим позже их французские, немецкие и итальянские коллеги, включились в политику, провели политэкономический анализ обстановки в вузах и связали ее с общей социальной ситуацией. В Калифорнийском университете в Беркли научную работу и учебный процесс особенно активно анализировали с точки зрения их обслуживающей функции в контексте капиталистического потребления. Студенты рассматривали репрессивное поведение университетской администрации как отражение общей социальной ситуации и проводили параллели между исследовательской деятельностью университетов и империалистической войной во Вьетнаме. Осенью и зимой 1964 года напряжение в отношениях с властями вылилось в первые конфликты с университетской администрацией, обострившиеся, когда на кампусе появилась полиция. Непосредственным поводом послужило распоряжение администрации университета, запрещающее студентам использовать в своих целях полосу земли шириной примерно в девять метров рядом с одним из боковых входов на территорию кампуса. Запрет не соблюдался, и на пятерых студентов было заведено дело о наложении дисциплинарного взыскания. При рассмотрении дела поддержать фигурантов пришли 300–500 студентов, что положило начало так называемому Движению за свободу слова (Free Speech Movement). По сути дела, речь шла не столько о праве на свободное выражение своего мнения, предоставленном всем, кто находился на кампусе, сколько о том, что спорную полосу земли стали использовать не только как дискуссионную площадку, но и как точку старта политических акций и место встречи разных групп активистов. Теперь Движение за свободу слова начало протестовать против отмены этой привилегии: в зале Спраул-Холл было сделано провокативное заявление о создании «Свободного университета Калифорнии».

После Беркли в кругах так называемых новых левых был поставлен вопрос о том, не могут ли студенты стать единственной революционной силой; такая постановка вопроса в конце концов, как и в Западной Европе, привела к появлению понятия «революционная элита». Движение за свободу слова показало, что студентов можно мобилизовать на массовые акции гражданского неповиновения, что у них есть потенциал для борьбы

с системой — при помощи нестуденческого андерграунда, хиппи и йиппи, сыгравших существенную роль в демонстрациях в Беркли. Результаты последовавшего затем этапа открытых дискуссий-семинаров (тич-инов), на которых анализировался университет и его связи с военной промышленностью, а также эскалация вьетнамской войны в конце концов обусловили появление активного протестного движения 1966–1967 годов. Характерным примером этих изменений было то, что уже на демонстрации против войны во Вьетнаме в апреле 1965 года в Вашингтоне, в которой принимало участие 20–25 тысяч студентов, в первую очередь выдвигались требования о полном пересмотре внешней политики США в целом и особенно о прекращении операции во Вьетнаме. После того как в движение прорвался андерграунд, оно окончательно обрело новое направление деятельности, которое уже нельзя было назвать просто несогласием или протестом; оно открыто определяло себя как «сопротивление». Одновременно, прежде всего благодаря философии Герберта Маркузе, преподававшего в Калифорнийском университете в Сан-Диего, усилилась уже упоминавшаяся тенденция к элитизму. В своей работе «Одномерный человек» (1964) Маркузе выдвинул тезис о том, что при технократии человеком манипулируют, он теряет способность мыслить более чем в одном измерении, а вместе с этим — осознавать и отстаивать свои интересы. По мнению Маркузе, выполнение этой задачи может взять на себя лишь небольшая элита, сохранившая революционный потенциал в силу своей маргинальности.

Однако выяснилось, что система сильнее, чем кажется. Капитал встроил в свою систему большую часть контркультурных институтов, и в 1970 году трагедия на концерте «Rolling Stones» в Алтамонте, когда «Ангелы ада» убили чернокожего парня и ранили еще нескольких зрителей, положила конец вудстокской иллюзии, что мирное и открытое общество уже существует. После этого «движение», и так расплывчатое, в начале 1970-х годов раскололось на отдельные фракции. Контркультурная общественность стала постепенно распадаться, когда ей не удалось обрести постоянную массовую базу, которая могла бы придать утопическому порыву необходимую силу. Правда, «Студенты за демократическое общество» попытались развить из практических выводов Маркузе о неспособности рабочего класса высту-

пить в качестве основной революционной силы собственную теорию о «новом рабочем классе», но завязли на этапе постановки проблемы. Движение «Черных пантер», которое под руководством Кливера в феврале 1968 года полностью отделилось от «Студенческого координационного комитета ненасильственных действий», несмотря на все марксистско-ленинские лозунги, тоже не смогло мобилизовать массы. Снабдить протестное движение эффективной теоретической базой в наибольшей мере удалось старым коммунистам — «Прогрессивной партии труда». Благодаря этому она приобрела определенное значение на конечном этапе существования студенческой оппозиции, хотя на начальном и среднем этапах практически не имела влияния из-за своих тоталитарных взглядов. Соответственно «Студенты за демократическое общество» в 1969 году сблизилась как с «Черными пантерами», так и с «Прогрессивной партией труда». Благодаря убеждению, что борьбу за права зависимых и угнетенных можно вести лишь совместными усилиями студентов и рабочих при участии всех рас, интеллектуальное крыло контркультурного движения смогло ненадолго образовать единый фронт.

После 1969 года тенденции к единству, находящие воплощение в широком контркультурном движении, наблюдаются лишь эпизодически. Один раз, в мае 1970 года, состоялась еще одна крупная акция — общенациональная студенческая забастовка против президента Никсона. Это массовое проявление солидарности вызвало агрессивную реакцию системы: в Кенте (Огайо) четверо студентов погибли от пуль Национальной гвардии. В 1970-е годы систему все сильнее сотрясали экономические кризисы, безработица, трудности со сбытом и нехватка энергии, и она усилила внутренние репрессии. В 1975 году под давлением общественности была окончена война во Вьетнаме; однако решающей причиной вывода войск, вероятно, послужила скорее непомерная нагрузка на федеральный бюджет и экономику страны, чем контркультурный протест. Отдельные фрагменты американской контркультуры и андерграунда продолжили существовать до середины 1970-х годов, однако в общественной жизни они отошли на второй план, будучи включены в базовую работу на местах и (примерно так же, как в Европе) «долгий марш по госучреждениям». Лишь анархистская фракция «Weathermen» («Синоптики»), воспринявшая фразу Боба Ди-

лана «чтобы знать, куда дует ветер, не нужен синоптик» слишком буквально, выразила свое бессилие и слепую ярость посредством нескольких громких терактов (в этом смысле фильм Антониони с сегодняшней точки зрения представляется почти пророческим).

3. АМЕРИКА АНТОНИОНИ: ОДНОМЕРНЫЕ ЛЮДИ И ПОБЕДА ОБЩЕСТВА ПОТРЕБЛЕНИЯ

Итак, в 1969 году, когда был снят «Забриски Пойнт», американское протестное движение находилось на этапе перехода от общего недовольства к активному, и в некоторых случаях даже вооруженному, сопротивлению. Общая атмосфера в Америке была накалена. В 1968 году произошло два политических убийства, встревоживших общество. 4 апреля 1968 года в Мемфисе (штат Теннесси) белый расист убил Мартина Лютера Кинга. 5 июня в Лос-Анджелесе на глазах шокированной публики было совершено покушение на сенатора Роберта Кеннеди, также со смертельным исходом. Отсылки к этой напряженной ситуации в фильме очевидны. Данной теме посвящена почти вся первая его треть, до того как основным мотивом становится побег. Фильм начинается с бурной дискуссии о стратегии между белыми студентами и группой чернокожих, среди которых можно узнать Кэтлин Нил Кливер, жену лидера «Черных пантер» Элдриджа Кливера. Затем Марк навещает своего друга в камере для задержанных и становится свидетелем того, как полицейские отправляют за решетку профессора истории. И в конце концов его то ли по собственной воле, то ли случайно втягивают в вооруженные стычки между студентами и полицией на кампусе.

«Забриски Пойнт» как социальная критика

Еще в 1961 году, во время визита в США по случаю американской премьеры своего фильма «Приключение» («Avventura»), Антониони подумывал о том, чтобы снять там фильм. Поначалу в центре сюжета должен был стоять вымышленный поэт, живущий в Америке, его мысли и чувства. Однако во время следующего визита в США в августе 1968 года, в период проведе-

ния съезда американской «Демократической партии» в Чикаго, на котором традиционно избирается кандидат в президенты, Антониони стал свидетелем происходивших одновременно с ним уличных беспорядков. Йиппи, политическое ответвление движения хиппи, устроили совместную демонстрацию со сторонниками студенческого протестного движения. Мэр Чикаго Дэйли по прозвищу «Свиная харя» попытался подавить протест силами полиции и Национальной гвардии, и те устроили среди демонстрантов бойню. Контркультурная общественность отреагировала возмущенно. Студентов и сторонников «Международной партии молодежи» (Youth International Party, сокращенно — YIP), основанной в начале 1968 года так называемой чикагской четверкой — Джерри Рубином, Эбби Хоффманом, Полом Красснером и Эдом Сандерсом², — чествовали как мирных мучеников, жестоко избитых по приказу властных элит. Протест демонстрантов действительно был по большей части мирным, хоть и облеченным в откровенно провокационную форму. Вместо того чтобы соблюсти формальности и выставить кандидата от оппозиции, йиппи символическим жестом выбрали в кандидаты свинью. В их понимании вся общественная деятельность, связанная с выборами, представляла собой псевдодемократическое алиби для давно уже не демократического государственного образования. Программное заявление Джерри Рубина гласило: «Уже сейчас мы в наших действиях должны воплотить черты того мира, к которому стремимся: красоту, любовь и открытость» (цит. по: [Hollstein, 1970, p. 91]). Так же и Антониони впоследствии скажет, что наибольшее впечатление на него произвела реакция на полицейское насилие: вместо того чтобы ответить встречным насилием, устроили празднество с уличным театром, музыкой, танцами, семинарами и дискуссиями.

За демонстрацией последовал судебный процесс, известный под названием «Дело о чикагском заговоре» («Chicago Conspiracy Trial»). Восемь человек из среды «новых левых», в том числе Джерри Рубин и председатель партии «Черных пантер» Бобби

² Рубин был ветераном Движения за свободу слова и «Комитета вьетнамского дня» («Vietnam Day Committee»), Хоффман, входивший в социально-реформаторскую группировку «Диггеры», присоединился к ним как писатель, а Красснер пришел из андерграундной газеты «Реалист».

Сил, обвинялись в организации беспорядков. С точки зрения юриспруденции процесс представлял собой фарс. Так, тяжеловесные формулировки обвинения гласили:

правительство докажет, что каждый из этих восьми человек сыграл в этом особую роль, вошел в сговор с остальными и все они образовали заговор с целью спровоцировать уличные бои... и вызвать такую ситуацию, в которой могла осуществиться встреча демонстрантов, приехавших в Чикаго с намерением оказать полиции физическое сопротивление, и напавших на представителей полиции на улицах Чикаго, вследствие чего столкновения перешли в уличные бои (цит. по: [Herms, 1973, S. 42]).

Поскольку доказать напрямую существование заговора не удалось, аргументация в конце концов свелась к тому, что достаточно «общего умысла». Таким образом, процесс был скорее направлен против радикальных «новых левых» как таковых, с которыми йиппи были неразрывно связаны. События в Чикаго и его окрестностях так потрясли Антониони, что он решил включить их в свой фильм. После знакомства с Тони Хэйденом, тогдашним председателем «Студентов за демократическое общество» и будущим мужем Джейн Фонды, Антониони совместно с ним и другими интеллектуалами из студенческой среды начал переписывать сценарий.

Однако на вопрос, хотел ли он снять политическую картину в узком смысле слова, Антониони всегда отвечал уклончиво. Так, в 1970 году он сказал в интервью журналу «Esquire»:

Если бы я хотел снять фильм о студенческих протестах, я бы продолжил развивать сюжет в направлении первого эпизода, где показано студенческое собрание. Если когда-нибудь настанет тот день, когда молодые американские левые претворят в жизнь свои надежды на социальные изменения, это случится в таких условиях, и там будут такие лица. Но в своем фильме я покинул студентов и последовал за своим героем в совсем другом направлении [Antonioni, 1996, p. 97].

Кроме того, Роберт Дж. Лайонс указал на то, что у фильмов Антониони, снятых в период с 1955 по 1975 год, есть одна общая тема — все они исследуют вопрос о соотношении идеала и реальности:

В прямом кинематографическом высказывании «Забриски Пойнт» изображает два совершенно определенных мира: мир крайнего тех-

нологического прогресса с хорошо организованной системой социального контроля и мир разочарованной романтики. Антониони открыто симпатизирует революции как единственной альтернативе самоуничтожению человечества, но еще важнее, что он создает мир, наглядно демонстрирующий шок от будущего [Lyons, 1973, p. 187].

Таким образом, студенческий протест в «Забриски Поинте» (чего не поняли критики-современники) используется Антониони лишь как декорация, на фоне которой он может изложить свою основную мысль, свою эссенциалистскую критику отчужденности современного мира, выхолащивания любой утопии в обществе потребления и хищнического использования природы ради прибыли. В фильме неорганизованное, хаотично-демократическое бессилие студенческих акций резко контрастирует с четким, иерархически выстроенным порядком делового мира. Ли Аллен впервые появляется в холле своего небоскреба в центре Лос-Анджелеса, где Дарья собирается спросить его о работе (эпизод 3). Антониони показывает «корпоративный мир», контролируемый и идеально организованный. Так, портье, останавливающий Дарью, сидит на своем островке, оборудованном мониторами видеонаблюдения, посреди холла из стали, стекла и гранита. Это фойе с его доминирующими вертикалями — архитектурное отображение власти и агрессивной динамики расположенной над ним фирмы. Эстетика холодной элегантности производит чуть ли не устрашающее впечатление и указывает на технологическое и финансовое превосходство капиталистического делового мира. Иерархическое разделение этой империи инвестиций и крупных проектов выражается и в поведении находящихся там людей. Подобострастие портье по отношению к Ли Аллену, спускающемуся на лифте из своего офиса на верхнем этаже, явно контрастирует как с небрежной расслабленностью уверенного в себе и в своей власти Аллена, так и с веселой и беззаботной манерой, в которой к нему обращается Дарья. Но в еще большей мере уверенность корпоративной власти отражает офис Аллена. Он находится в буквальном смысле «над» обычным миром и будто парит на вершине здания. В эпизоде 12 камера покажет Аллена во время телефонного разговора у окна офиса, между верхушкой другого небоскреба и развевающимся флагом США. Когда он выглядывает из окна, он смотрит на простирающийся внизу город, словно король, обзирающий



Илл. 2. Ли Аллен в своем офисе (эпизод 12)

свои владения из окна замка. Камера вновь и вновь дает такую перспективу, демонстрируя значимость фирмы. И наоборот, Аллена за письменным столом она показывает из лягушачьей перспективы, придавая ему почти божественный статус (илл. 2). Основа его обаяния — непоколебимая уверенность в себе, характерная для успешного менеджера, высокомерная уверенность капиталиста в том, что он может сотворить невозможное, сдвинуть с места горы в буквальном смысле слова, подобно богу, повернуть реки вспять и создать цветущие города там, где раньше была лишь пустыня.

Для такого сознания природа — лишь рабочий материал. Лос-Анджелес появился в одном из самых засушливых мест Америки. Его цветущие сады — красноречивый пример способности современной технической цивилизации подвести воду из отдаленных мест. Но в той же мере — как постоянно показывает Антониони на примере «Солнечных дюн» — это образец непомерной эксплуатации природы и безграничной неестественности городского жизненного пространства. В связи с Алленом и его фирмой природа — лишь искусственный элемент декора, такого как имитация глинобитной стены в офисе, состоящем в основном из стали и стекла, или декоративный кактус в горшке у окна кабинета.

Однако крайняя степень этого искажения естественной среды — вилла Аллена в скалах недалеко от Феникса, дизайн которой имитирует редуцированный до эстетического компонента пустынный ландшафт (эпизод 30). Прокравшись мимо расслабляющихся у бассейна жен бизнесменов, ведущих переговоры в доме, Дарья проходит через тщательно разбитый пустынный сад к столь же искусственному ущелью, или пещере со скалой, по которой стекает вода. Интерьер дома производит такое же ненатуральное впечатление, хотя он намеренно построен так, будто здание вписано прямо в скалу и сливается с природой.

Кинематографическое выражение критики

Несмотря на то что симпатии Антониони очевидны, он излагает свою критику капиталистического общества потребления при помощи прекрасных изображений — без обвинений, без морализаторства. Он просто собирает визуальные доказательства и усиливает их до символов отчуждения. Сам Аллен — в равной мере и преступник, и жертва. Его связь с окружающими людьми и с внешним миром осуществляется лишь при помощи всевозможных технических средств: телевидения, телефона или офисного коммуникатора, по которому он говорит с секретаршей. Природа проявляется в цифрах на дисплее градусника и измерителя влажности, в то время как самого героя отделяют от нее оконные стекла офиса или дома.

Так и в рекламном ролике, снятом по его заказу для «Солнечных дюн», в идеальном пластиковом пейзаже стоят лишь манекены, обещающие исполнение «американской мечты» о благосостоянии, счастье и успехе (см. илл. 3).

По песку катится пластмассовый мяч, в воздухе парят пластмассовые утки, живую траву заменяет пластмассовый газон. Как видно по раскадровке эпизода 7, Антониони здесь работает с двойным отражением: перед тем как дать крупным планом в режиме съемки через плечо лица бизнесменов, смотрящих ролик, камера крупным планом показывает экран телевизора, так что зритель не видит перехода и сначала воспринимает искусственный мир рекламного ролика (см. кадры, помеченные *) как часть реальности, воспроизводимой в «Забриски Поинте», и лишь потом понимает, что это «фильм в фильме». Одновременно бизнесмены, смотрящие ролик, благодаря монтажу сами помещаются в пластмассовый мир. Вдвойне иронично для зрителя фильма звучит текст рекламного ролика:

«Наслаждайтесь полноценным отдыхом на природе!»

«Искупайтесь в собственном бассейне под солнцем пустыни!»

«Зачем оставаться в плену городской суеты, если можно наслаждаться жизнью в “Солнечных дюнах”?»

«Играйте в теннис на изумрудно-зеленой лужайке, пейте свежую воду горных ключей из дубовых чашек!»

«Дышите чистым горным воздухом!»



K1



K2



K3



K4*



K5*



K6



K7*: панорамирование вправо с обратным зумом



K8



K9*



K10*



K11*



K12*



K13*: панорамирование с обратным зумом



K16*



K17*



K18*



K19*



K20*

Илл. 3. Раскадровка: эпизод 7, кадры 1–18. Монтаж «рекламный ролик / бизнесмены»

«Возьмите сына поохотиться на куропапок в широкие долины! Может быть, вам даже удастся добыть пуму».

«Выходите на солнце и возделывайте свой сад! Будьте независимыми!»

«Возьмите жизнь в свои руки, как первопроходцы, построившие Запад!»

Еще ярче эту власть образов, подменяющих аутентичную жизнь потребительским раем, демонстрируют билборды, которые несколько раз показываются очень отчетливо и встраиваются в киноповествование в ироническом ключе. Так, рекламный плакат перед закуской, в которой Марк просит дать ему поесть и получает отказ, нахваливает качество пасты для бутербродов. Затем билборд у аэродрома призывает: «Летайте компанией United. Полетели отсюда!» («Fly United. Let's get away from it all» — илл. 4). Но когда Марк следует этому требованию и улетает, он совершает преступление. В этих плакатах зашифровано стремление к удовлетворению желаний, которые в обществе потребления на первый взгляд исполняются с избытком, но в конечном счете оказываются пустыми, что каждый раз возвращает человека к самому себе.

Рекламные плакаты Лос-Анджелеса, как это пытался показать Антониони, уже давно слились в терроризирующую массу знаков, утративших связь с первоначальным содержанием. Утопическое желание свободы и счастья в современном обществе исчерпывается пустым потреблением товаров и лишь усиливается, поскольку первоначальное притязание неминуемо фрустрируется. Лос-Анджелес «Забриски Пойнта» — это мир красивых образов, уже давно бесконечно далеких от реального содержания. Здесь Антониони пророчески показывает ту самую вселенную симулякров, которую полтора десятилетия спустя французский социолог и философ Жан Бодрийяр на примере Америки опишет как реальность человека эпохи постмодерна. Несмотря на то что Аллен является одним из активных участников этого процесса, он сам охвачен его воздействием. Система уже давно не поддается управлению своими носителями, но сама ими управляет. Когда Аллен проезжает на машине мимо гигантской рекламы авиакомпании «American Airways» с изображением часов и надписью «Летайте! Экономьте время!», он послушно смотрит на собственные часы и увеличивает скорость.



ИЛЛ. 4. Рекламные плакаты

Если взглянуть на это в социальной перспективе, то «Забриски Пойнт» описывает мир, откуда исчез самоопределившийся индивидуум. Эта позиция уступила место тому самому «одномерному сознанию», которое, как объявил Герберт Маркузе в своей знаковой работе 1964 года «Одномерный человек», нацелено лишь на подтверждение существующих порядков:

Средства массового транспорта и массовой коммуникации, потребляемые товары, т.е. жилье, питание и одежда, неотразимые достижения индустрии развлечений и новостей идут рука об руку с указанными сверху установками и привычками, умственными и эмоциональными реакциями, создающими более или менее приятную связь между потребителями и продукцией, а через нее — со всей системой. Изделия пронизывают всю жизнь человека и манипулируют им; они способствуют возникновению ложного сознания, обладающего иммунитетом против собственной лжи. В то время как эта привилегированная продукция становится доступной все большему количеству индивидуумов в большем количестве классов общества, сопутствующая ей индоктринация перестает быть рекламой: она становится стилем жизни, причем хорошим, лучше прежнего, а этот хороший стиль жизни сопротивляется качественным изменениям. Так появляется схема одномерного мышления и поведения, согласно которой идеи, устремления и цели, трансцендирующие по своему содержанию существующую вселенную языка и действий, либо отторгаются, либо низводятся до понятий этой вселенной. Они получают новое определение через рациональность заданной системы и ее количественного расширения [Marcuse, 1964, S. 31 ff.].

Фильм Антониони с его критическим взглядом на американское потребительское общество 1960-х годов во многом смотрится как несколько наивная визуализация выводов Маркузе, диагностировавшего в своем исследовании столь счастливую идентификацию с отчуждением, довольство количественным увеличением вместо качественного развития человеческого общества.

В технической эlegantности делового мира, разнообразных обещаниях прогресса и искусственной чувственности мира потребления, которые показаны в «Забриски Поинте» и сквозь которые движутся действующие лица фильма, принимая их как должное или бунтуя против них, проглядывает «репрессивная десублимация». Та самая, которая, по словам Маркузе, отнимает у человека любое чувство недовольства, а вместе с ним — необходимую основу для критики и положительных изменений, нацеленных на создание общества, действительно развивающего свои возможности истинной свободы и самореализации, а не подчиняющего их логике капитала. Согласно выводу Маркузе, благодаря эротической гратификации, пронизывающей все сферы жизни, собственно субъектный статус субъекта позднего капиталистического общества лишь имитируется по причине того, что тот принимает существующий порядок, который сводит все к материальному удовлетворению через потребление, за исполнение своих стремлений. Во время переговоров в вилле на скалах Аллен говорит одному из инвесторов (эпизод 31): «Джек, вы же знаете не хуже меня, что цена той или иной вещи никогда не бывает высокой или низкой, а всегда соотносится с возможной пользой. Поэтому остается лишь один вопрос: вы можете использовать эту землю или нет?».

Не случайно то, что кажется нелогичным, на самом деле вполне обоснованно: возвращение Марка в город, чтобы отдать самолет, являет собой метафору краха и показывает гибель индивидуума в технократическом мире общества потребления. Система не может терпеть зрелого одиночку, осознавшего свою индивидуальность благодаря любви к Дарье, если не хочет, чтобы его потребность в истинно человеческих отношениях подвергала ее (систему) опасности. В этом смысле смерть Марка представляется чуть ли не необходимой. Кроме того, намереваясь вернуть самолет и тем самым соблюдая буржуазный закон о неприкосновенности частной собственности, Марк косвенно нарушает еще один закон позднекапиталистического общества, которое пропагандирует идеологию уважения к собственности, однако на деле игнорирует ее, эксплуатируя природу ради концентрации капитала и максимизации прибыли. В конечном счете идея фильма мрачна: в развитом индустриальном обществе обречен на исчезновение именно тот буржуазный субъект, который создал это общество благодаря своим творческим достижениям.

Продолжая эту логику, «Забриски Пойнт» описывает природу в управляемом городском пространстве Лос-Анджелеса лишь как объект, творчески используемый в рамках девелоперского бизнеса капиталиста Ли Аллена, или как потребляемый товар. Не случайно горничные, которых Дарья встречает в вилле Аллена на скалах, индианки, т.е. члены сообщества, некогда жившего в гармонии с природой, но теперь вынужденного прислуживать господствующей англо-американской культуре. То, что Марк работает водителем погрузчика на мясокомбинате, — тоже не случайность. Когда по окончании рабочего дня он едет домой, камера следует за его машиной, проезжающей мимо гигантской фрески на стене фабрики³. На ней в идиллическом ключе показано, как живут свиньи, до того как закончить свое существование в копильне. В этом мире все живое сведено к цифрам. Входя в свой небоскреб (эпизод 10), Аллен сначала проходит мимо табло с последними новостями биржи и постоянно меняющимися котировками. Затем, по дороге в офис, он минует стеклянные стены, за которыми видны цифры, бегущие по экранам гигантских компьютеров. Представленная демография деиндивидуализированного массового общества акустически передается монотонным повторением чисел по радио или с магнитофонных записей. Эта динамика охватывает и полицию как воплощение государственной власти. Например, в эпизоде 5 камера панорамирует от лица секретарши, склонившейся над картотеккой, к безучастному лицу полицейского, регистрирующего личные данные новых задержанных.

А столкновение на кампусе (илл. 5) начинается с крупного плана противогАЗа, за ним следует средне-общий план ряда ног в форменных штанах и, наконец, общий план идущих в наступление полицейских в противогАЗах. Полиция здесь представляется стройным рядом анонимных деталей механизма, численно превосходящих противника. Но противник — протестующие студенты — так же обезличен: в противостоянии государственной власти они превращаются в бесформенную, неупорядоченную массу, полную слепой ненависти и реализующую свои агрессивные инстинкты. Однако Антониони при

³ В фильме показана картина «Гавань свиней» на стене мясокомбината Farmer John Brand, Clougherty Meat Packing Company, ее авторы — Лес Граймс и Арно Джордан.

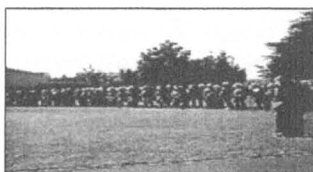


К1: панорамирование вверх ... остановка ...

обратный зум



К2: остановка



К3: медленное панорамирование
вправо



К4: панорамирование вверх в левую диагональ

ИЛЛ. 5. Раскадровка эпизода 13, кадры 1–4: монтаж полицейского построения

этом явственно различает общественную и частную сферу. Когда полицейские не на службе, они показаны как индивидуальности: стоят без шлемов, непринужденно беседуют и смеются. А во время дискуссии, с которой начинается фильм, впечатлительные живости происходящего на экране достигается за счет чередования крупных планов лиц студентов и групповых съемок средне-общим планом.

Чтобы добиться как можно большей аутентичности киноматериала, Антониони пригласил работать над фильмом людей, непосредственно связанных с молодежными бунтами. Исполнительница главной роли Дарья Хэлприн, впоследствии вышедшая замуж за Денниса Хоппера (хоть их брак оказался недолгим), была, как и большая часть студентов и участников движения хиппи, представительницей среднего класса. Она выросла в благополучном городке Марин Каунти севернее Сан-Франциско в семье известного ландшафтного дизайнера и

хореографа и руководительницы признанного ансамбля современного танца. Антониони обратил внимание на Дарью после того, как увидел ее в документальном фильме об авангардной сцене Сан-Франциско, где, кроме прочего, показывали танцевальную труппу ее матери. Первый сценарий «Забриски Пойнта» написал Сэм Шепард, уже тогда входивший в число самых известных драматургов и актеров современного американского театра. В черновом сценарии Шепард прежде всего делал акцент на хищническом использовании природы и влиянии торговли недвижимостью на экологию, особенно заметном в Лос-Анджелесе. Лос-Анджелес с его многомиллионным населением вынужден потреблять воду из мест, расположенных за сотни километров от города, серьезно нарушая естественный водный баланс в этих районах. С этим первоначальным замыслом Антониони связаны в первую очередь сцены с Ли Алленом и его девелоперской фирмой. К левым политическим воззрениям склонялась и Салли Кемптон, жена исполнительного продюсера и дочь известного левого колумниста. Кемптон, как и ее отец, занималась политической публицистикой и благодаря своим контактам с радикальными левыми познакомила Антониони с Фредом Гарднером, журналистом и политическим активистом из Беркли. Гарднер в конце концов стал последним из пяти авторов, работавших над сценарием «Забриски Пойнта».

4. ПОСЫЛ ФИЛЬМА:

АЛЬТЕРНАТИВА — ВЕЛИКОЕ ОТРИЦАНИЕ

Антониони однажды заметил об Америке:

такая большая страна с такими расстояниями и горизонтами не могла не стать предметом собственных мечтаний, иллюзий, своего одиночества, своей веры, своей невинности, своего оптимизма и своего отчаяния, своего патриотизма и своих бунтов, в общем, своей собственной системы координат [Antonioni, 1996, S. 93].

В одной из сюжетных линий «Забриски Пойнта» автор пытается найти убедительные образы, для того чтобы показать, как природа эксплуатируется в угоду капиталистическому принципу пользы и связанного с этим отчуждения современного человека. Эта попытка воплощена в Ли Аллене и его девелоперской

компании «Солнечные дюны», а также в параллельном мотиве — внешнем блеске внутренне пустого общества потребления, визуально отраженном в пустых обещаниях вездесущих рекламных плакатов. В качестве политической альтернативы Антониони в «Забриски Поинте» противопоставляет этой одномерности жизненного пространства и пустоте человеческих отношений студенческий протест на кампусе, зачастую, однако, показывая его в наивно-упрощенном варианте и не отображая фактическое разнообразие «новых левых» в США. Это была лишь одна сторона протеста молодого поколения американцев, которому Антониони открыто симпатизировал.

Контркультурная утопия хиппи

Как художнику, одержимому образами, Антониони должно было быть намного ближе другое движение — хиппи. Правда, это движение, по его собственному заявлению, прекратило существование после своих символических похорон в 1967 году, однако Антониони сталкивался с продолжением его деятельности во время своих визитов в Америку как на улицах Сан-Франциско, так и в пригороде Лос-Анджелеса Венис. Кроме того, в Венисе активнее всего действовало ответвление хиппи, выражавшее себя в искусстве, — движение «уличной росписи», пытавшееся противопоставить ориентированному на потребление общественному пространству города, состоящему из рекламных вывесок и билбордов, альтернативу, которая отражала стремление к жизнерадостности и общности. Так, первая из этих «уличных картин», работа Уэйна Холвика «Группы» на Харт Авеню, появившаяся в 1968 году, обусловила место встречи хиппи. А амбициозная группа художников «Отряд изобразительного искусства Лос-Анджелеса» (Los Angeles Fine Arts Squad), в 1969 году нарисовавшая на стене своей студии оптическую иллюзию под названием «Уличная роспись Брукса», во время съемок фильма работала над серией изображений «Сиддхартха из Беверли-Хиллз» на фасаде ночного клуба «Вершина», расположенного на бульваре Ла-Сиенеге.

Хиппи впервые появились в середине 1960-х годов. Их название происходило от слова «хип» («опытный», «мудрый», «стоящий над суетой»), которое на сленге чернокожих джазменов 1930-х годов обозначало способ борьбы маргинала против уг-

нетения белым обществом. «Быть мудрым» в таком контексте значило «всегда быть выше»; этот подход отразился в психологии движения хиппи. Их протест в большинстве своем выражался в эмоциональном и наивно-дружелюбном поведении и характеризовался отвращением к ожесточенному «цивильному обществу». Они стремились увлечь своими идеями остальных и вести альтернативный образ жизни; как написал когда-то британский социолог Стюарт Холл, они превратили в стиль жизни «непривязанность» [Hall, 1969, p. 69]. Особенно, как магнит, притягивала их Калифорния, идеально подходящая для жизни на природе благодаря теплоте, умеренному климату. В Венеции и в Сан-Франциско появились «точки кристаллизации» движения. В 1966 году число «детей цветов» в районе Сан-Франциско Хайт-Эшбери оценивалось в 30–50 тысяч человек, большинство из них были отпрысками семей среднего класса или представителями соответствующих профессий.

Грубо говоря, стиль жизни хиппи состоял в том, чтобы освободить собственные подавленные потребности и желания, быть самим собой, без оглядки на моральный кодекс и представления высшего или среднего класса общества, поскольку ханжество и приверженность последних материальным ценностям принесли лишь разочарование. «Проживать» в первую очередь означало постоянно провоцировать этот «истеблишмент», лишая его присущей ему серьезности и замкнутости, доводить до абсурда его оружие чистой рациональности, чистой науки, противопоставляя им проявление собственных чувств. Внешне этот оптимистичный гедонизм хиппи выражался в психоделической пестроте их вида — от заимствований у североамериканских индейцев до атрибутов восточных культур, но также в употреблении галлюциногенных наркотиков. Наркотическое опьянение должно было сделать доступными для чувственно-эротического познания подавленные части собственного «я». Аскетизму отчужденного от своей внутренней природы позднебуржуазного индивидуума, подчиненному принципам капиталистической практичности и неограниченных достижений, противопоставлялось расширенное сознание, признающее свои мечты и желания, выходящие за пределы норм, чтобы добиться истинной свободы и разделить с другими опыт счастья, заключенного в самом себе. Внешней бедности хиппи противопоставлялось внутреннее богатство «сада сознания».

Поскольку движение придавало большое значение мирной общности, хиппи стремились переместиться из домов на улицу или в парки. Они с восторгом ощущали, что попали из организованного отчуждения в свободное сообщество, где каждый чувствовал свою связь со всеми остальными. Смысл «свободной любви» состоял именно в том, чтобы физически восславить эту связь каждого с каждым. Следует отметить явное противопоставление имитации общения в типичных американских коммуникативных ситуациях: телевидение и кино, светские вечеринки, воспринимаемые как социальная условность, традиционный брак, воспринимаемый как ритуал, — от всех этих сфер взаимодействия хиппи наотрез отказывались. Однако провоцируемое общество умело убирать с дороги угрозу, возникающую изнутри. Полиция преследовала хиппи во имя закона и порядка, их избивали, девушек насиловали. На требование равенства и братства, выраженное всей жизнью, буржуазная Америка, которая некогда во время революции сама заявила об этих ценностях в противостоянии с колониальной властью Англии, ответила авторитарностью и властью. К этому прибавились и другие трудности, связанные с резким притоком новых участников движения. Перенаселенность влекла быстрое распространение болезней и вызывала у жителей соседних улиц в районе Хайт-Эшбери тревогу за комфортные жизненные условия и жизненное пространство. Одновременно с этим бунт стал утрачивать смысл из-за усиливающейся коммерциализации, низводящей его до модного феномена, приобретаемого за деньги. В конце концов 6 октября 1967 года в парке Буэна-Виста в Сан-Франциско состоялись символические похороны движения. Объявление о смерти гласило: «Извещение о смерти: Хиппи. Район Хайт-Эшбери, Хиппи, преданный сын массмедиа». На этом движение хиппи в его предыдущей форме прекратило свое существование, а его цель была признана недостигнутой.

Этот яркий жест может считаться симптоматичным для хиппи. При всей несознательности движения нужно отдать ему должное: хиппи со своими «хэппенингами» и «тусовками» (be-ins) постоянно придумывали новые формы политического протеста. Важным было в первую очередь символическое значение акции. Хиппи создавали «сцены», в которых они в игровой и спонтанной манере пытались сломать овеществленные

нормы и схемы взаимодействия. В своих неожиданных, почти анархических формах совместного существования и искусства хиппи определили в качестве главного свойства нового общества проживание антиципации. Чувственное переживание «здесь и сейчас» должно было стать предвестником лучшей реальности и движущей силой для изменений. В то же время символическая структура акций, выдержанных в духе хиппи, обуславливала их поверхностно-аполитичный характер. Их действия основывались скорее на обличении и подрыве системы изнутри, мягком, но тем более упорном наступлении на основополагающие понятия, идеологически скреплявшие американское общество.

Дарья как хиппи и дитя природы

Отчетливее всего это «мягкое» отрицание проявляется в изображении Дарьи. Этот персонаж — нечто вроде облагороженного итальянского варианта американской девушки-хиппи, и ее мотив не очевидного, но постоянно присутствующего пассивного бунтарства тянется через весь фильм, в конце концов обретая одновременно кульминацию и завершение во внезапной бурной фантазии (что характерно, лишь фантазии, но не реальном ее воплощении) о взрыве виллы на скалах. Даже внешний облик Дарьи имеет значение. Когда она выезжает из Лос-Анджелеса в направлении Феникса, она одета в платье блекло-зеленого, почти землистого цвета. На шее у нее ожерелье индейцев племени навахо с бирюзой, на запястье — браслет с бирюзой, на пальцах — серебряные кольца, а на талии — красно-зеленый индейский ремень, расшитый бисером. Ее одежда — уже программное заявление: даже если она работает на Аллена, она ощущает, что ей ближе индейцы, чем городская элегантность ее работодателя. И, как и хиппи, она позволяет потоку событий нести себя, как ему вздумается. Уильям Эрроусмит заметил, что герои Антониони, как правило, выдают о себе больше информации своими передвижениями и своим способом бытия, чем словами:

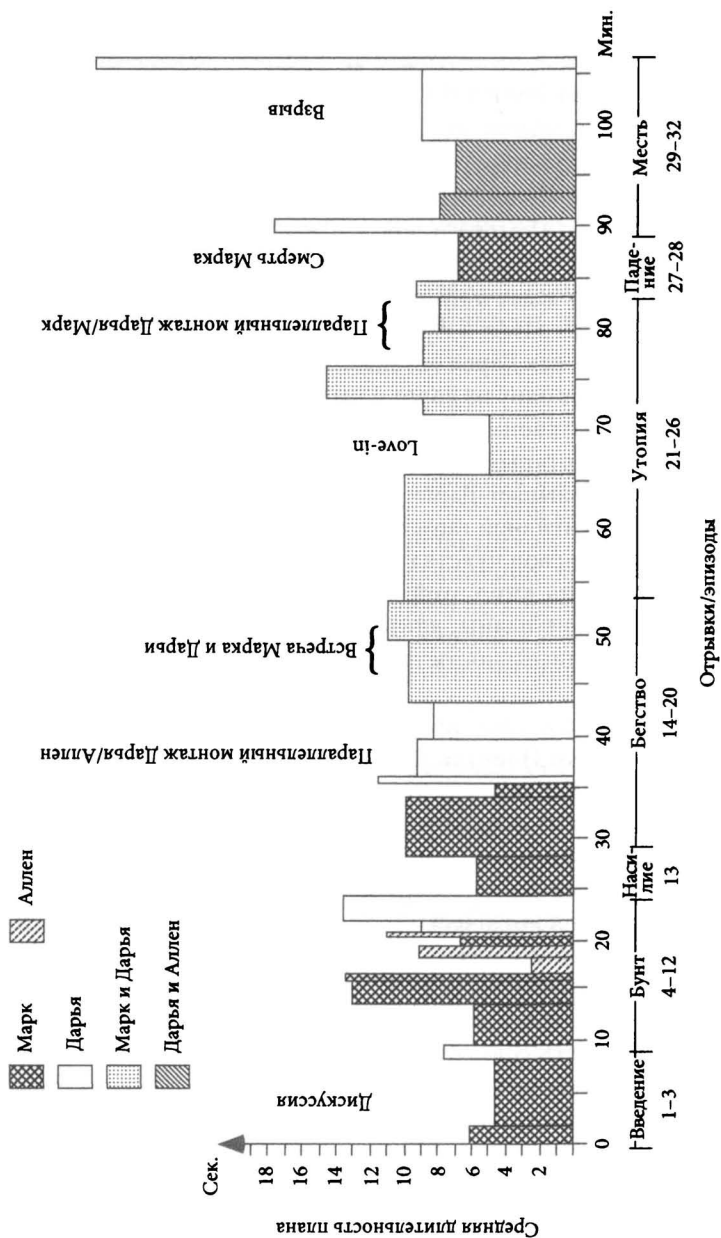
нужно лишь понаблюдать за любым героем Антониони во время одной из его прогулок, поездок или путешествий, а затем рассмотреть само путешествие — стиль движения, проявление личности в выборе цели путешествия, в поворотах, колебаниях скорости и па-

узах, в смене темпа чувств, напряженных или расслабленных, в тяге к каким-либо текстурам и ландшафтам; посмотрите, какими путями движется герой Антониони, и вы в абсолютно кинематографических терминах раскроете его природу и его судьбу [Arrowsmith, 1995, p. 128].

В этом смысле характерен эпизод поездки героини (эпизод 11): сначала мы видим с высоты птичьего полета запутанный узел авторазвязки, где Помона и шоссе Сан-Бернардино сливаются и продолжают по направлению к Риверсайду под названием «Хайвей 10», что ведет в пустыню Мохаве с Палм-Спрингс, долину Империял и затем в Аризону через Блайт. На следующем кадре мы видим, как Дарья останавливается у знака «стоп». Она берет карту, ищет одну из дорог и импульсивно покидает шоссе, чтобы поехать по своим делам: она хочет навестить старого приятеля, который открыл приют для беспризорных детей. Здесь Антониони показывает Дарью как дитя цветов, находящееся в состоянии интуитивной гармонии с окружающим ландшафтом и погруженное в свои чувства и настроения.

С точки зрения кино этой характеристике Дарьи отвечают спокойные, долгие планы, длительность которых существенно отличается от длительности планов, показывающих остальных героев фильма.

В то время как средняя продолжительность большинства планов «Забриски Пойнта» равняется примерно десяти секундам, появление Дарьи знаменует собой самые спокойные пассажи фильма. На илл. 6 некоторые из них отчетливо выделяются среди остальных (белые полосы). Эта диаграмма также ярко демонстрирует динамический импульс, при помощи которого характеризуется политический активизм Марка и его внутренний непокой. Длительность появлений Марка на экране, как правило, явно меньше средней продолжительности экранного времени других героев первого плана (черные полосы), при этом длительность совместных сцен с Дарьей достигает некой средней величины (серые полосы). Что интересно, сцены, касающиеся продающего недвижимост Аллена, по продолжительности попадают именно в этот, средний промежуток, т.е. Аллен и его мир, по сути, задают «единицу измерения» фильма. Кроме того, из диаграммы следует, что с перемещением фокуса внимания с Марка на Дарью связано постепенное, все более заметное



Илл. 6. Средняя частота монтажных склеек в соответствии с персонажами «Забриски Пойнта»

увеличение длительности планов, следовательно, фильм после суеты и напряжения лос-анджелесских сцен по мере перемещения сюжета вместе с Дарьей из города в природный ландшафт юго-запада Америки становится все спокойнее.

Связь Дарьи с природой видна в одной из самых эмоциональных сцен фильма, когда она, услышав по радио в автомобиле о смерти Марка, спиной к камере покачивается из стороны в сторону, словно индеец-следопыт, и глядит на свой магический пейзаж: пустынный кустарник, мескитовые и жакарандовые деревья, трепещущие на ветру, почти идеально повторяя движения Дарьи. По радио в это время звучит «Танец смерти» Джона Фэйхи — песня, призывающая к потреблению марихуаны и уходу от общества:

Brother Mary... Trust in Harry
He don't care what people say
He's getting everything together
Telling everybody gotta get away
Leaving in the morning at the break of dawn
Carrying a pocket of seeds...

(Брат Мэри, доверься Гарри,
Ему плевать, что скажут люди,
Он собирает вещи,
Говорит, что всем пора сматываться,
Уходит утром, с рассветом,
У него полный карман шишек...)

Как и главного героя легенды о Сиддхартхе в популярном у хиппи изложении Германа Гессе, Дарью в самый обычный день посещает видение, и она уходит прочь от общества, чтобы достичь прозрения у реки (которую в «Забриски Поинте» замещает противоположное явление — пустыня). Дитя цветов и курильщица марихуаны, она покидает общество потребления и ищет близости с природой. Как указывают некоторые критики, эта тема объединяет ее со многими другими героинями Антониони, кто бы они ни были: Виттория в «Затмении», Джулиана в «Красной пустыне» или Лидия в «Ночи»⁴. И в самом деле, Дарья в пустыне обретает ту самую человеческую близость, которая стала невозможной в городской жизни Лос-Анджелеса: сначала — лично, занимаясь любовью с Марком, а потом — как идею коллектив-

⁴ Ср. [Kock, 1994, S. 98 ff.] и [Arrowsmith, 1995, p. 128].

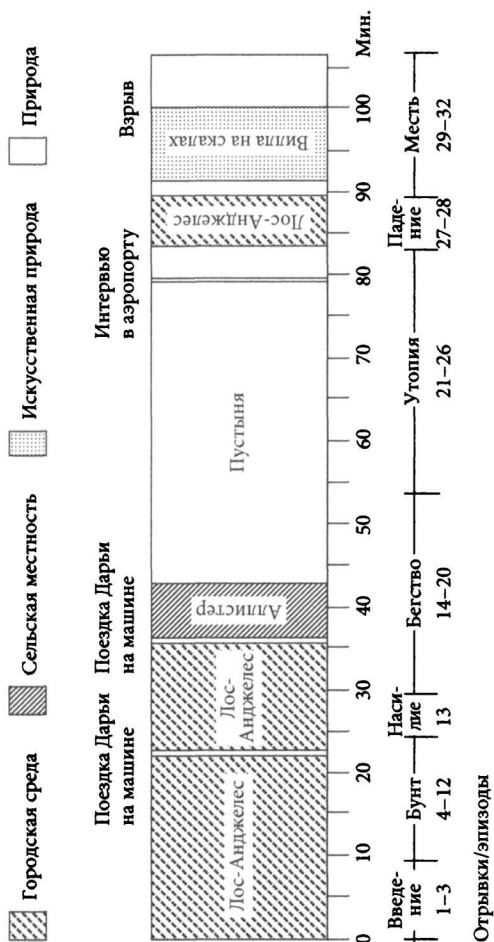
ной общности, выраженную в наркотической фантазии большого love-in, который представляет собой один из кульминационных моментов фильма (эпизод 21).

Временное измерение сюжета

Однако эпистемологическое движение Дарьи из Лос-Анджелеса в пустыню обладает и другими коннотациями, кроме пути от ошибочной цивилизации к природе. Почти такое же значение, как пространственное измерение фильма, несет измерение временное. Лос-Анджелес «Забриски Пойнта» — это мир бескомпромиссного модернизма, в котором современный человек, как мы видели, находится под властью визуальной какофонии образных сигналов, не исполняющих свои посулы, и эксплуатируется ловкими дельцами вроде Ли Аллена, пребывает в «счастливом сознании», по Маркузе, и предается материальному гедонизму, еще сильнее отчуждающему его как от внутренней, так и от внешней природы.

Первая остановка Дарьи на пути из модернистского, урбанистского мира Лос-Анджелеса в аризонскую пустыню — это Аллистер. Дарья прерывает свой путь в этом местечке, чтобы повидаться со своим приятелем Джимми Паттерсоном. Кажется, будто время здесь застыло в 1950-х годах. У стойки бара сидят старики, которые знать не хотят ни о Паттерсоне, ни о городских трудных подростках, жителях мира, который они не понимают и не желают видеть. Музыкальный автомат играет хит 1950-х годов «Вальс Теннесси» в исполнении тогдашней звезды кантри Патти Пейдж. Иными словами, Дарья возвращается в атмосферу, предшествующую эпохе урбанистических 1960-х, которые в этой среде, не до конца утратившей консервативные ценности сельской простоты эпохи первопроходцев, кажутся ложным шагом эволюции. В данном случае также представляется уместным отобразить эту ситуацию в виде схемы.

Как видно на илл. 7, время и место в «Забриски Пойнте» можно считать взаимосвязанными, так что Аллистер представляется переходным элементом между современностью и (до)историческим прошлым. Покинув кафе у заправки, Дарья сразу же ощущает на себе атавистическое отчуждение мальчишек, проявляющееся в их архаично-агрессивном инстинктив-



Илл. 7. Временная ось — последовательность мест действия

ном поведении: они пытаются сорвать с нее одежду. Следующая остановка Дарьи после встречи с Марком — это Долина Смерти, первобытная красота которой увлекает обоих и становится фоном для их ласк. Как видно на графическом отображении, этот пространственно-временной сегмент представляет собой основную часть фильма. Хиппи требовали возвращения к природе, к формам жизни, подобным простоте раннехристианских общин с коллективной собственностью, без имущественных претензий и со «свободной любовью», охватывающей всех членов общины.

В отличие от Ли Аллена, у Дарьи на запястье нет часов, и не случайно изначальная пустыня, «нагая природа», не знающая времени, становится средством возвращения в изначальную защищенность всеобщей любви. В эпизоде фильма, посвященном love-in, Дарья, выкурив «косяк», в эйфорическом состоянии видит, как из земли поднимаются существа песчаного цвета, которые любовно обнимают друг друга, шутя борются и совокупляются в самых разных позах. За этим стоит идея, в равной степени сюрреалистическая и мистическая: человек и земля становятся единым целым, якобы безжизненная пыль рождает любовь. Как и в древнегреческой легенде о Прометее, в устных преданиях различных индейских культур Северной Америки человека слепили из куска глины, в который вдохнули жизнь. В фантазмагории Антониони онто- и филогенез человека сливаются с появлением жизни из первоэлемента земли; история человечества переходит в драму истории самой жизни.

Это путешествие во времени в доисторическое прошлое завершается взрывом в конце «Забриски Пойнта». Современный мир, воплощенный в вилле на скалах, разрушается в подобии «Большого взрыва». Остается пустыня, которая в рамках очерченной ранее символики обозначает исток жизни и в некотором смысле вновь открывает дорогу к становлению человека и развитию цивилизации, а сознание выжившей Дарьи — шанс создать новую, неотчужденную цивилизацию.

Теоретические основания для «нового человека»

Продолжая разного рода размышления Зигмунда Фрейда, Маркузе еще в 1955 году в своей знаменитой работе «Эрос и цивилизация» установил, что принцип организации жизни в поздней-

капиталистическом обществе превысил степень «необходимого подавления» архаических инстинктов, а господствующий принцип «успешности» опасен тем, что в культуре Танатос может восторжествовать над Эросом. В качестве альтернативы он описал тип человека, противопоставляющего принципу успешности, характерному для общества потребления, ориентированного на материальные блага, как основному жизненному принципу новую, «нерепрессивную» организацию инстинктов, открывающую возможность для истинной самореализации. Условие существования этого типа — регрессия к более ранним стадиям развития и становления индивидуума ради сохранения собственного «я»:

В общественных отношениях новая ориентация разделения труда на удовлетворение свободно развивающихся, индивидуальных потребностей снизила бы степень овеществления человека; в то же время в либидных отношениях снизилась бы степень табуирования овеществления тела. Тело, более не обязанное быть в распоряжении весь день как рабочий инструмент, вновь обрело бы свою сексуальность. Эта регрессия, связанная с расширением либидо, в первую очередь выражалась бы в реактивации всех эрогенных зон, возрождении догенитальной полиморфной сексуальности и снижении примата гениталий. Тело в его целостности стало бы объектом, которым можно обладать, вещью, которой можно радоваться, — инструментом страсти [Marcuse, 1955, S. 198 ff.].

По-видимому, Антониони подхватывает идеи Маркузе, популярные у представителей американской контркультуры, не только в своем описании «одномерного» общества «Солнечных дюн», но и в сцене, где Марк и Дарья с упоением разрисовывают самолет: он отсылает к идее «полиморфно-извращенной» сексуализации. Самолет, на котором нарисованы одновременно и груди, и пенис, представляет собой двуполое, андрогинное существо; таким образом, он отрицает ту самую генитальную ограниченность, о которой Маркузе писал как о признаке подавляющего господства капиталистических принципов жизни. Кроме того, на боку фюзеляжа большими буквами написано: «SHE-HE-IT» — лозунг, намекающий на слияние женского и мужского начала в полиморфном поле фрейдовского Оно. В «Попытке освобождения» Маркузе говорил о «матриархализации» как пути спасения современного общества; одновременно он диагностировал (хоть и не без оговорок) наличие признаков

этого процесса в некоторых частях американской контркультуры. В *love-in* «Забриски Пойнта» мужчина и женщина, человек и «мать-Природа» хиппи сливаются воедино среди пыльного безразличия Долины Смерти, окрашенного в пустынные пастельные тона.

5. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВОЗДЕЙСТВИЯ: «САМО ИЗОБРАЖЕНИЕ — ЭТО ФАКТ, ЦВЕТА — ЭТО РАССКАЗ»

Цветовая символика «Забриски Пойнта»

Частично эффект фильмов Антониони, выделяющий их среди других фильмов того времени, объясняется скрупулезностью, с которой режиссер применяет цвета и цветовые тона. Такие фильмы, как «Красная пустыня» или «Фотоувеличение», благодаря сложности и изысканности цветовых решений и эстетической проработанности композиции скорее напоминают работы художника, а не продукцию дизайнера, работающего с современным массовым медиумом. Антониони тоже регулярно подчеркивал эту связь. «Само изображение — это факт, цвета — это рассказ. Если какой-то момент в фильме окрашен в цвета, которые представляются верными и хорошими, это значит, что он нашел свое выражение и достиг своей цели», — сказал режиссер в 1970 году в интервью журналу «Эсквайр» о «Забриски Пойнте» [Antonioni, 1996, S. 99]. Актеры для него были архетипами и «живыми красками» его фильмов. Актриса Ванесса Редгрэйв вспоминает, что во время съемок «Фотоувеличения» отдельные сцены повторялись бесчисленное количество раз, пока Антониони не оставался доволен кадрированием и цветовыми акцентами в каждой фазе панорамирования⁵. И в самом деле, «Забриски Пойнт» тоже в значительной мере обязан спецификой своего воздействия отчетливо выраженной цветовой символике.

Фильм начинается с агрессивного оранжевого, переходящего затем в естественные тона в сцене, в которой студенты на кампусе обсуждают дальнейшие действия. В первой части «Забриски Пойнта» вообще преобладают агрессивные, яркие

⁵ Беседа автора с В. Редгрэйв. 26.09.91.

первичные цвета, соответствующие сигнальному характеру рекламы в городской среде. Атмосфера, а также смысл этой части рождаются прежде всего из синего и красного. Так, в офисе Аллена и его фирмы «Солнечные дюны» с присущей ему эстетикой стали и стекла доминируют синие и антрацитово-черные тона, которые позже повторяются и в вилле на скалах: там эти краски появляются в оконных отражениях, темных гранитных стенах входных коридоров и в интерьере (эпизоды 3, 10, а также 31–32). Полицейские на кампусе одеты в темно-синий или черный, в свете маячков на полицейских машинах смешиваются синий и красный как ироническая вариация на тему цветов национального флага США (эпизоды 4, 13). Оранжевый цвет из первой сцены продолжается в агрессивных оттенках красного, сопровождающих стычку между студентами и властями на кампусе: в красных вентиляторах, показанных под вой сирены, в крови на тротуаре и окровавленном знамени, поднятом как обвиняющий жест (эпизод 13). Именно этот цвет окружает Марка и во время бегства через Лос-Анджелес. Став свидетелем убийства полицейского, он сначала прячется в укрывающей зелени кустов; ее сменяют синевато-зеленые полупрозрачные окна автобуса, в котором он сбегает сквозь агрессивные красные тона Лос-Анджелеса — от билборда с рекламой напитков до гамбургера на плакате перед закусочной, где он тщетно просит дать ему бесплатно поесть (эпизод 14). Когда он прибывает на аэродром, рядом с ним останавливается небольшой частный самолет какой-то фирмы, из него выходит группа бизнесменов. Камера на несколько секунд задерживается на черной дыре сопла, из которого раздается оглушительный шум. Когда мы снова видим Марка, он — явно не случайно — стоит перед красной полосой, идущей от носа до крыла одного из самолетов (эпизод 15). В конечном счете, если взглянуть с иной точки зрения, Марк убегает именно от этого кричащего красного цвета. Характерно, что они с Дарьей перед его возвращением разрисовывают украденный самолет, превращая его в существо, похожее то ли на доисторическую птицу, то ли на крылатого сфинкса (эпизод 25): самолет, часть технической цивилизации, извращенной и ставшей враждебной человеку, одновременно «укрощается» и возвращается в дотехническую утопию.

Розовый цвет «Лилли 7», самолета, украденного Марком, вводит второй этап в цветовом нарративе фильма. Дарья едет на фиолетовом «бьюике», лак которого на солнце выцвел до сиреневого (эпизод 11). Этот цвет намекает на переход к естественным пастельным тонам пустыни, фиолетовым, розовым и охристым оттенкам тамошних растений и пейзажа. Эта пастельная гамма естественных тонов только трижды резко перебивается цветами оставленного города. В первый раз — когда у «Забриски Поинта» останавливается турист с ярко-голубым фургоном для кемпинга и катером на прицепе (эпизод 23); сцена выглядит странно неуместной и продолжается беседой Дарьи с полицейским из дорожного патруля, во время которой Марк с револьвером в руке прячется за ярко-красным туалетом на краю парковочного кармана. Во второй раз — когда Марка по возвращении на аэродром выслеживает целая армада полицейских машин, и его убивают, расстреляв в кабине (эпизод 28). И в третий и последний раз — когда вилла на скалах распадается на части в оранжевом аду взрыва, возвращающем зрителя к цвету начала фильма (эпизод 33).

Антониони и в самом деле был готов пойти на все, чтобы иметь возможность организовывать отдельные смысловые части фильма так, чтобы они как можно лучше соответствовали его эстетическим представлениям. Например, сцена в Долине Смерти, где Марк с Дарьей, крепко обнявшись, катятся вниз по склону холма, снималась одновременно с четырех камер; больше камер применялось только при съемках большого взрыва в конце фильма, их было 17. «Я мысленно увидел перед собой десять тысяч человек, рассыпавшихся по пустыне», — как говорят, именно это Антониони сказал удивленному сопровождающему из кинокомпании MGM, когда тот показывал ему Долину Смерти. Несмотря на усиливающиеся протесты против съемок, Антониони удалось получить разрешение на использование 300 статистов, половина из которых были членами экспериментальной труппы под названием «Открытый театр» («The Open Theatre»), а остальных привезли из Лас-Вегаса. Когда выяснилось, что статистам слишком больно кататься по настоящему песку, по приказу Антониони пригнали несколько грузовиков с тоннами искусственного песка.

Использование современной музыки

Для саундтрека фильма Антониони использовал композиции британской группы «Pink Floyd» и американской группы «Grateful Dead». Место интеллектуального кул-джаза у хиппи занял эйсид-рок («эйсид» — «кислота», т.е. ЛСД). Разветвляющиеся и вновь переплетающиеся в свободном парении мотивы этой опьяняющей музыки должны были отбросить эго обратно к самому себе, чтобы оно добралось до истоков красоты, осознанности и самореализации:

Рок — это первый после музыки барокко стиль, влияющий на сознание. Он сам по себе, без помощи вспышек стробоскопа, ярких красок и других сознательных уловок, приковывает к себе все чувства, обращается к человеческому сознанию в целом, без вмешательства со стороны разума. <...> Рок-музыка — синтезирующее искусство, искусство удивительных взаимосвязей (коллаж — это рок-н-ролл), которое (может быть) может включить в себя как в упорядочивающую систему все общество, одновременно преобразуя и интегрируя то, что принимает (как и было раньше). Благодаря этому музыканты и публика учатся совершенно по-новому воспринимать реальность и управлять ею [Anderson, 1968, p. 63].

Во время работы над «Забриски Поинтом» «Pink Floyd» были еще далеки от статуса суперзвезд рок-музыки. В 1966 году они впервые привлекли к себе внимание публики и критики, отправившись в тур с шоу, включавшим элемент под названием «Путешествие»: благодаря расставленным соответствующим образом громкоговорителям звуки обходили зал по кругу, по траектории в 360 градусов, к тому же при помощи инструмента, похожего на джойстик, звук можно было направить в одну точку. Антониони обратил внимание на «Pink Floyd» во время съемок «Фотоувеличения», когда в октябре 1966 года группа выступила на вечеринке-презентации первого европейского андерграундного журнала «IT» («International Times») в лондонском клубе «Раундхауз» перед аудиторией в 2000 человек. Во время выступления на музыкантов и зрителей с вращающихся диафильмов проецировались изображения перетекающих друг в друга разноцветных жидкостей, столь типичные для более поздних психоделических концертов. Со своей техникой электронной «обратной связи», позволяющей создавать различные акустические эффекты, с пространственными, летящи-

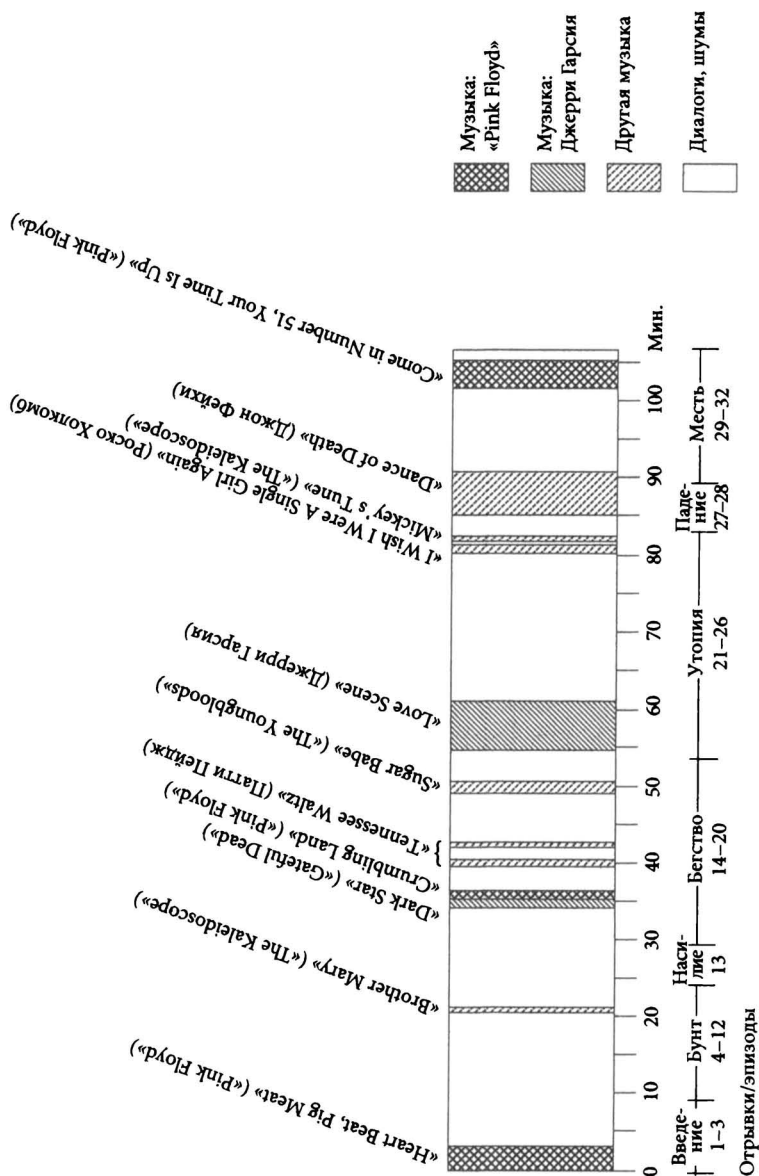
ми импровизациями и сложным световым шоу, сопровождавшим концерты, «Pink Floyd» вскоре заработали славу ведущей группы «психоделического рока». 29 июня 1968 года, в день выхода альбома «A Saucerful of Secrets», «Pink Floyd» совершили прорыв в истории рока: преодолев сильное сопротивление Королевской парковой комиссии, они вместе с группой «Jethro Tull» дали первый бесплатный концерт в лондонском Гайд-парке. В том же году они записали музыку к фильму Барбета Шрёдера «Больше» («More»). Название «Pink Floyd» было придумано одним из основателей группы, Сидом Барреттом (к началу работы над «Забриски Пойнтом» место Барретта уже занял Дэвид Гилмор), и состояло из имен его кумиров, блюзовых музыкантов Пинка Андерсона и Флойда Каунсила из Джорджии.

Когда Антониони связался с группой в декабре 1969 года, «Pink Floyd» только что выпустили альбом «Ummagumma» на новом андерграундном лейбле EMI — Harvest. Однако сотрудничать с Антониони оказалось сложно, и в саундтрек фильма вошла только часть композиций «Pink Floyd», в том числе инструментал «Heart Beat, Pig Meat» с ярко выраженным битом и обрывками теле- и радиопередач, который звучит в начале фильма, и «Come in Number 51, Your Time Is Up» с гитарным ревом, быстрым и громким барабанным боем и человеческими криками — переработанный вариант трека «Be Careful with That Axe, Eugene» из альбома «Ummagumma», которым озвучили сцену взрыва в конце. Третьей композицией стала «Crumbling Land», она звучит, когда Дарья едет по пустыне (эпизод 16).

Как видно на илл. 8, Антониони снабдил «Забриски Пойнт» очень скупыми музыкальными вкраплениями. В то время как другие фильмы той эпохи, поднимавшие тему молодежной культуры и контркультуры, например, «Беспечный ездок» («Easy Rider»), активно использовали диететическую музыку (т.е. музыку, появившуюся самостоятельно, вне кинематографического контекста, а не написанную специально для фильма) в качестве несущего элемента, доля музыки в «Забриски Пойнте» занимает не более 20% общей длительности фильма. Следовательно, Антониони не применяет музыку как самостоятельное художественное средство; скорее он пользуется ею в ковенциональных рамках, лишь усиливая с ее помощью эффект изображения.

Данное намерение режиссера подтверждается сочетанием адаптированной для фильма современной музыки, такой как композиции «Pink Floyd», и диегетической музыки, состоящей из композиций, которые в период создания фильма можно было услышать по радио или на пластинках. Так, когда Марк летит над Лос-Анджелесом на угнанном «Лилли 7» (эпизод 15), звучит инструментальный фрагмент композиции «Dark Star» (чуть меньше двух минут из 23-минутного отрывка живого выступления, включенного в альбом 1970 года «Live Dead») группы «Grateful Dead» (иначе говоря, Джерри Гарсии), а когда Дарья в пустыне встречается с Марком, по автомобильному радио передают отрывок из песни «Sugar Babe» группы «Youngbloods» из альбома 1967 года «Earth Music». Кроме того, в другом контексте уже упоминалась песня Джона Фэйхи «Dance of Death» из альбома его группы «Takoma» «The Dance of Death & Other Plantation Favourites», выпущенного в 1964 году. Эту песню Дарья слышит по автомобильному радио после новости о смерти Марка (эпизод 29).

Голос диктора записал Дон Холл, выступавший в главном вечернем эфире андерграундной радиостанции «KPPC-FM»; Антониони через общего знакомого попросил его координировать подбор музыки для «Забриски Пойнта». Именно Холл внес в фильм дух аутентичного контркультурного рока, господствовавшего в конце 1960-х на FM-радиостанциях. «При работе над фильмом мы хотели отойти от клише, что рок-музыка — это обязательно жесткая, интенсивная электрическая музыка», — говорил Холл. «Я постарался составить саундтрек, где были бы представлены многочисленные разновидности музыки, которые тогда можно было услышать по коротковолновому радио» (из сопроводительного текста к расширенной версии саундтрека, вышедшего на EMI в 1997 году). Самый длинный музыкальный фрагмент в фильме (эпизоды 21 и 22) тоже появился благодаря пристрастиям Холла: это мелодичная сольная импровизация гитариста «Grateful Dead» Джерри Гарсии, которую тот записал на студии MGM в Лос-Анджелесе, пока перед ним на экране демонстрировали сцену love-in. Тем не менее следует отметить, что главное в «Забриски Пойнте» — это изображение. Как мы уже говорили, Антониони использовал музыку в весьма умеренных количествах. В духе присущего режиссеру минимализма в «Забри-



Илл. 8. Применение музыки в «Забриски Пойнте»

ски Пойнте» доминируют длительные отрезки тишины или оригинальных звуков, да и диалоги ограничиваются самым необходимым. Главный элемент в нарративе фильма — само зрение. В начале, в городской среде Лос-Анджелеса, на зрителя обрушивается поток визуальных знаков, созданный не в последнюю очередь при помощи длительного панорамирования по рекламным щитам и вывескам с несколькими незаметными для зрителя склейками в эпизоде, когда Марк после рабочего дня на заводе возвращается домой (эпизод 4). С развитием сюжета этот пассивный взгляд превращается в активное, свободное обозрение, а когда Антониони показывает природную альтернативу, представленную в образе Дарьи и ее путешествия, — в исполненное удовольствия созерцание. Там, где Антониони применяет музыку, она подчеркивает это развитие, подхватывает тенденцию увиденного и адаптируется к атмосфере. Таким образом, городской среде с ее яркими цветовыми акцентами и беспокойными, во время студенческих беспорядков даже резкими, почти как при документальных съемках, движениями камеры сопутствует ритмичная рок-музыка. Мягкие пастельные тона пустыни и калейдоскоп love-in перекликаются с мягкими, парящими гитарными звуками. Композиция «Pink Floyd» «Come in Nr. 51, Your Time Is Up» с ее усиливающимся напряжением — аналогия растущего напряжения чувств Дарьи, которое в конце концов разряжается сценой вымышленного взрыва виллы в пустыне.

6. ПРОЦЕСС СЪЕМОК И ВОСПРИЯТИЕ СОВРЕМЕННИКОВ: КОГДА ИСКУССТВО СТАНОВИТСЯ ПОЛИТИЧЕСКИМ

При просмотре «Забриски Пойнта» в наше время сложно понять, почему этот фильм в момент выхода на экраны вызвал такую бурю возмущения и почему даже во время съемок их американские участники практически бойкотировали и саботировали работу. Все это связано с кризисными явлениями в американской киноиндустрии, скрыто консервативной несмотря на любовь к техническим нововведениям, а также с преимущественным политическим консерватизмом критиков того времени.

Американская киноиндустрия конца 1960-х годов

Американская киноиндустрия в конце 1960-х годов находилась в явном кризисе. Из-за распространения телевидения и оттока зрителей из городских центров, где располагались кинотеатры, в зеленые районы на периферии доходы кинопроизводителей сильно снизились. Когда «Metro-Goldwyn-Mayer» после успеха «Фотоувеличения» предоставила Антониони свободу действий для создания нового фильма, руководство студии ожидало, что сотрудничество с иностранным гением кино будет способствовать обновлению и привлечет новые категории публики. Ошеломительный успех «Беспечного ездока» показал, что молодые зрители в первую очередь интересуются актуальными, современными темами, например, атмосферой «свингующего Лондона», показанной в «Фотоувеличении» Антониони.

В «Беспечном ездоке» (1969) Деннис Хоппер рассказывал об одиссее двух хиппи — их сыграли Питер Фонда и сам Хоппер, — путешествующих на мотоцикле по США конца 1960-х годов, стране, отмеченной ксенофобией и узколобым мещанством. Исторические добродетели эпохи первопроходцев — любовь к свободе, терпимость и гостеприимство — в этой Америке уступили место непримиримой враждебности по отношению ко всему, что не вписывается в привычные рамки. У фильма пессимистический финал: выстрелом из проезжающей мимо машины героев убивает фермер-реднек. Два года спустя на экраны вышел фильм Билла Нортон «Циско Пайк» («Cisco Pike»). Герой фильма, в прошлом певец, когда-то зарабатывал себе на жизнь, торгуя наркотиками, но теперь завязал ради своей подруги. Но однажды продажный полицейский с помощью шантажа заставляет его продать стокилограммовую партию марихуаны. В этом фильме Нортон убедительно продемонстрировал контраст между бессилием маргинальных групп общества и властолюбием и алчностью государственной системы. Циско, т.е. главного героя, сыграл кантри-рок-певец Крис Кристофферсон, год спустя сыгравший Билли — главного героя фильма Сэма Пекинпа «Пэт Гарретт и Билли Кид» («Pat Garrett and Billy the Kid»), ставшего похоронным плачем по всей контркультуре. В этом фильме шерифу Пэту Гарретту поручают положить конец проидам его давнего друга Билли Кида и его банды. Шерифу удается выполнить поручение только с помо-

щью предательского убийства: он расстреливает Билли, когда тот лежит в постели с подругой. Пекинпа описывает Билли и его банду как безбашенных хиппи, которые крайне раздражают местный истеблишмент в лице помещиков-латифундистов (в полной версии фильма они выстрелом в спину убивают и шерифа, так как человек из прошлой эпохи им мешает). О тщите свободы в современной Америке повествует и роуд-муви Ричарда Сарафьяна «Исчезающая точка» («Vanishing Point», 1971). В конечном итоге герой фильма не видит для себя иной возможности остаться свободным, кроме смерти, и на полной скорости врезается в бульдозер, с помощью которого полиция, преследующая героя, перегородила дорогу. Тема поисков потерянной Америки, впервые поднятая в «Беспечном ездоке» и одновременно ставшая горьким признанием краха социальной утопии, явилась одной из центральных в американском кинематографе начала 1970-х годов. Новый лозунг Голливуда, которым киноиндустрия попыталась ответить на кризис в области сбыта своей продукции, гласил: «Think young», т.е. «Думай по-молодому».

«Metro-Goldwyn-Mayer» (MGM) избежала судьбы других крупных студий, скупленных фирмами, далекими от кино. Однако на момент начала съемок «Забриски Пойнта» она не могла похвастаться ни одним свежим коммерчески успешным фильмом. Правда, сознание сотрудников студии игнорировало эти признаки тревожной ситуации, в конце концов все-таки приведшей к ее продаже. Несмотря на нестабильное экономическое положение, MGM, «голливудская Tiffany», в конце 1960-х годов по-прежнему представляла собой неприкосновенную институцию, сохранившую в своей патерналистской модели организации многие черты классической студийной эры. Студия продолжала наслаждаться былым величием. «Metro-Goldwyn-Mayer» располагала отличной лабораторией по обработке цветных пленок и прекрасно обученным техническим персоналом, поэтому в ее стенах считалось, что она по-прежнему снимает самые лучшие фильмы.

Условия съемок

В описанной ситуации сценарий Антониони выглядел в глазах традиционно консервативного менеджмента среднего звена

MGM, осуществлявшего связь между съемочной группой и руководством концерна и, следовательно, непосредственно соприкасавшегося со съемками, как открытое оскорбление. Антониони предложил «хиппушный» фильм — именно то, что студия отрицала. Кроме того, существовала проблема, связанная со структурой MGM, по-прежнему строго иерархичной. Руководителям отделов дали указание предоставить Антониони полную свободу действий. Съемочная группа в основном состояла из молодых кинематографистов-фрилансеров, не имевших отношения к MGM, — во-первых, для того чтобы снизить до минимума влияние студии, во-вторых, потому, что таким образом создатели фильма, прекрасно осведомленные о консервативных воззрениях работников студии, надеялись добиться более либерального отношения и большего принятия стиля Антониони и темы фильма. Это, в свою очередь, было воспринято как оскорбление по отношению к могущественным профсоюзам, участвовавшим в управлении киностудией. Несмотря на то что официально продюсером «Забриски Поинта» был назначен Карло Понти, должность исполнительного продюсера на месте занимал Харрисон Старр, который до этого работал с Отто Премингером, Артуром Пенном и Полом Ньюменом и настаивал на том, что окончательные решения по составу съемочной группы будет принимать он, а не руководители отделов MGM. Это нарушало принцип старшинства, принятый в профсоюзах, поэтому съемочная группа испытывала в работе постоянные затруднения из-за мелочных придирок. Участники профсоюзов получили от своего начальства указание подавать жалобы на любые, даже самые незначительные нарушения условий работы, допущенные во время съемок. Последствия этого чрезмерного контроля проявились в первую очередь в непомерно раздутой стоимости съемок.

Во время съемок между американскими и итальянскими участниками царил скрытая враждебность. Она выражалась как в безобидных происшествиях — например, кто-то прятал термос с эспрессо, принадлежавший итальянскому осветителю, — так и в прямом саботаже: при съемках взрыва одну камеру вывели из строя [Walker, 1992, p. 38, 46]. Причиной такого поведения были, в частности, затруднения в общении между итальянцами и американцами, но в некотором смысле оно объясняется и ханжеством американских участников съемок.

Кроме того, сам Антониони с большим трудом изъяснялся на ломаном английском. Ему в основном переводила англичанка Клэр Пеплоу, которая позже стала женой Бернардо Бертолуччи. Несмотря на то что Пеплоу происходила из обеспеченных слоев среднего класса, она открыто симпатизировала движению «Черных пантер». Англичанка свободно говорила по-итальянски и как переводчик помогала Антониони уже на съемках «Фотоувеличения». Но дело было не только в трудностях с взаимопониманием: американский коллектив считал поведение итальянцев высокомерным. В силу своего технического профессионализма они привыкли, что их привлекают к участию в творческом процессе, и чувствовали себя так, будто в этот раз их оставили за бортом. Большинство из них никогда раньше не слышали об Антониони и тем более не видели его фильмов. Характерный для Антониони стиль режиссуры, одновременно импровизационный и автократичный, при котором он что-то пробовал, просматривал, а затем, после некоторых раздумий, просил повторить с какими-то вариациями, был им глубоко чужд. Они привыкли выполнять точные указания в рамках четкой системы разделения труда, принятой в больших киностудиях, поэтому размытость и неопределенность, характерная как для фильмов Антониони, так и для его режиссуры, их раздражала, и американцы считали, что к их вкладу в работу не относятся серьезно.

Кроме того, они с типичным для Америки той поры ханжеством (еще в 1971 году фото Лив Линделанд на центральном развороте «Плейбоя», на котором угадывались лобковые волосы модели, стало сенсацией) возмущались откровенностью Антониони по отношению к сексуальности. СМИ подняли шум уже на стадии подбора актеров, когда потенциальным статистам стали задавать вопрос, как они относятся к наготы или откровенному изображению секса. Американские участники съемочной группы называли Антониони «порнографом» и возмущались тем, что в «Фотоувеличении» показываются лобковые волосы, что Антониони сожительствует с женщиной без брака или что во время съемок между Дарьей Хэлприн и женатым на тот момент Марком Фрешеттом завязался роман. Беверли Уокер, которую MGM наняла на должность консультанта по связям с общественностью, вспоминает, что она сбилась с ног в попытках избежать дурных отзывов в прессе. Марк

Фрешетт был участником сомнительной бостонской коммуны под названием «Форт Хилл» и раздавал на съемках издаваемый этой коммуной еженедельный журнал. Всего за пару месяцев до этого все СМИ обошла новость о зверском убийстве Шэрон Тэйт, беременной жены Романа Полански, Чарльзом Мэнсоном и членами его коммуны. Поэтому любая группа, хотя бы отдаленно напоминающая «семью» Мэнсона, вызывала подозрения [Walker, 1992, p. 38, 45]. Так что многие консервативные организации на юго-западе США прилагали все возможные усилия, чтобы остановить съемки. Например, когда в Управлении национальных парков услышали о предстоящем love-in, у группы начались сложности с получением разрешения на съемки в Долине Смерти. Жителям соседних населенных пунктов, согласившимся помочь съемкам, стали звонить неизвестные лица и намекать, что фильм носит антиамериканский характер и что от помощи в съемках лучше отказаться. Особые проблемы возникли в связи с дополнительными рекламными щитами, которые Антониони расставил на местах съемок как символ коммерциализации повседневной жизни в США. Во многих случаях было необходимо разрешение либо города, либо графства, либо частных фирм. Это позволяло оказывать давление на съемки. Страховая компания потребовала, чтобы их возвели по всем правилам сооружения обычных рекламных щитов и сделали из стали — еще одна придирка, повысившая стоимость работ.

Однако поведение самого Антониони тоже не всегда способствовало благоприятному рабочему климату. В Италии он привык работать с небольшим штатом сотрудников и очень маленьким бюджетом. Когда MGM предоставила ему полную свободу действий, он потерял чувство меры. Чтобы показать, что офис «Солнечных дюн» находится где-то «заоблачно высоко», в отрыве от потребностей обычных людей, Антониони ничтоже сумняшеся велел надстроить здание «Mobile Oil» в центре Лос-Анджелеса на несколько этажей, чтобы через большое окно было видно расположенное напротив здание «Ричмонд» с понравившимся ему фасадом в стиле «арт-деко». Однако, как выяснилось в процессе съемок, важнее всего для него оказались развевающийся на ветру американский флаг и плакат с надписью «Jesus saves» («Иисус спасет»). Кроме того, Антониони потратил много метров пленки на съемки рекламных щитов,

гигантских ценников на парковках и других крупных объектов, которые он так нигде и не применил. Провокационные заявления режиссера также не способствовали разрядке накаленной атмосферы, сложившейся вокруг съемок. Войдя в роль бунтаря, он, наоборот, прямо-таки наслаждался тем, что оскорбляет национальную гордость американцев и открыто встает на сторону протестующих. Когда-то он уже высказался о США крайне нелицеприятно, сравнив их с немцами за педантичность и благоговение перед властью [Antonioni, 1996, S. 311], а сейчас заявил в интервью «Rolling Stone»:

Полиция в США обладает невероятной властью. Когда я был в Чикаго, несколько молодых людей в парке пели, а полиция их арестовала. За что?

Они же просто пели. <...> В Лос-Анджелесе полиция вездесуща. Они арестовывают людей за одно только слово «fuck». Все боятся полиции.

И как будто ему этого было мало, продолжил:

Нужно различать два вида насилия. Если насилие применяется по отношению к тем, кто стремится к свободе, это плохо. Но если к насилию прибегают те, кто хочет свободы, это хорошо. К черту мораль (цит. по: [Walker, 1992, p. 44]).

Эти высказывания подлили масла в огонь раздражения американской общественности. Такую позицию занимали «Черные пантеры» после убийства Мартина Лютера Кинга. Примерно то же самое говорил Герберт Маркузе, ненавистный рупор философских идей американских «новых левых» из Калифорнийского университета в Сан-Диего, с его критикой «репрессивной толерантности». И наконец, что было еще хуже, именно такими лозунгами наметившееся антивоенное движение клеймило войну во Вьетнаме как империалистическую агрессию, подавляющую стремление другого народа к свободе, а эту позицию большая часть американской общественности в тот момент еще воспринимала как поражение и измену родине.

«Забриски Пойнт» в отзывах современников

Расплата за открытую политическую позицию Антониони настала, когда фильм был готов. Многие критики в своих от-

зых доходили до неприкрытой ненависти. Актерскую игру Хэлприн и Фрешетта называли плоской и неэмоциональной; правые и левые критики единодушно ругали сценарий как неправдоподобную смесь хипповского жаргона, радикальных и односторонних лозунгов и романтики «свободной любви», никак не отражающую реальное положение дел. Джон Бёрк в длинной критической статье 1970 года, опубликованной в «Rolling Stone», клеймил Антониони за клишированные образы свободы и угнетения в сцене, где Марк угоняет самолет и смотрит из синей выси на задымленный Лос-Анджелес и узлы автомобильных развязок (эпизод 15). «Пошлость? Еще какая», — едко писал Бёрк. «Антониони составил свой фильм из такого количества стертых метафор и плохих шуток, что голова кругом идет» (цит. по: [Lyons, 1973, p. 83]). Еще в 1985 году Сеймур Четмен не смог удержаться от фразы: «В глазах американца “Забриски Пойнт” содержит такое количество культурологических ошибок, что его невозможно смотреть» [Chatman, 1985, p. 161]. Мишенью для такой критики постоянно становился «чужой» взгляд Антониони на США, прежде всего выражавшийся в сознательном подчеркивании перегруженности американской повседневности знаками и символами; такое изображение воспринималось как «неверное». Напомним, что позднее с похожей реакцией сталкивались Луи Малль («Прелестное дитя» («Pretty Baby», 1978), «Атлантик-сити» («Atlantic City», 1981) и «Залив Аламо» («Alamo Bay», 1985)) или Вим Вендерс («Хэмметт» («Hammett», 1983) и «Париж, Техас» («Paris, Texas», 1984)). Эти фильмы не нашли признания в США, поскольку критики, за немногими исключениями, сочли, что Америка в них изображается слишком на европейский манер.

7. МЕСТО «ЗАБРИСКИ ПОЙНТА» В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ

Но лишь часть негативных реакций на фильм Антониони можно объяснить оскорблением моральных принципов консервативной Америки 1960-х годов. Критики, которым никак не припишешь национально-консервативных воззрений, тоже выражали недоумение и воспринимали «Забриски Пойнт» как инородное тело среди работ очень уважаемого режиссера.

Антониони отнюдь не сразу добился статуса культового режиссера, каким он обладал к моменту съемок «Забриски Пойнта». Он родился в 1912 году в Ферраре, в эпоху итальянского фашизма изучал политологию в Болонском университете, а после университета сначала работал кинокритиком в родной Ферраре, затем уехал в Рим, где познакомился с Карне, а также с Росселини и другими режиссерами современного итальянского авангардного кино. В 1940-е годы он снял несколько документальных фильмов, удостоившихся внимания критиков, а в 1950 году представил публике свой первый художественный фильм «Хроника одной любви» («Cronaca di un amore»). В фильмах 1950-х годов уже проявляются черты индивидуального стиля, характерного для более поздних фильмов Антониони, его любовь к созданию настроения и психологического напряжения, которым он подчинял линейное повествование.

Известность за пределами Италии пришла к нему только после фильма «Приключение» («L'avventura», 1960), который был освящен на Каннском кинофестивале, но воспринят как шедевр любителями кино. За ним последовали «Ночь» («La Notte», 1961), «Затмение» («L'Eclisse», 1962) и «Красная пустыня» («Il Deserto Rosso», 1964). Необычным в них было то, что герои происходили из высших слоев итальянского общества, а в сюжете поднимались темы любви и брака. Одно это указывало на отход от господствовавшего направления послевоенного кино — итальянского неореализма, сосредоточившегося на низших слоях общества и бедняках. В отличие от персонажей этих фильмов, герои Антониони не голодали, но потеряли всякие моральные ориентиры. Кроме того, для его фильмов была характерна некая странная нерешительность, новый стиль, выворачивавший наизнанку традиционный метод повествования. В 1966 году фильм «Фотоувеличение» окончательно сделал Антониони международной знаменитостью. Славу ему не в последнюю очередь принесла его неортодоксальная манера снимать кино. Особенно изумляла любовь режиссера к краскам, которые он при необходимости создавал искусственно. В статьях и интервью Антониони ссылался на таких художников, как Пикассо, — в то время так не осмелился бы поступать никто другой. Еще одним нарушением табу было его открытое сожитительство с Моникой Витти, красивой блондинкой, исполнявшей главные роли в его

фильмах. Когда Антониони приехал в Америку, он был больше, чем режиссер: для многих интеллектуалов он являлся живой легендой, хрестоматийным европейским художником, создателем великолепных, восхитительных произведений искусства, а не просто фильмов.

С учетом этих завышенных ожиданий «Забриски Пойнт» с его наивным одобрением протестного движения американской молодежи не мог не выглядеть как пощечина вкусу большинства эстетов. Для многих «Фотоувеличение» было не только конгениальным портретом «Свингующего Лондона», но чем-то наподобие инсайта. Американская журналистка Беверли Уокер впоследствии выразила это так: «Последний эпизод “Фотоувеличения” подействовал на меня, как на других действовали наркотики: Дэвид Хеммингс начинает играть с воображаемым мячом. Посыл Антониони “создай свою собственную реальность” будто снял с наших плеч огромный груз» [Walker, 1992, p. 37].

Именно колебания Антониони между эстетической критикой и политическим высказыванием считают причиной того, что фильм в конечном счете провалился у современной ему аудитории. Так, Йэн Кэмерон и Робин Вуд в 1971 году высказывали претензию, что в тщательно продуманной эстетике «Забриски Пойнта» диалектически возникает такая динамика, что критика изображения через изображение едва не обращается против себя самой. В своем сходстве со сном и в своем визуальном увлечении Америкой как миром образов «Забриски Пойнт» не дает слова самим людям, писали авторы. По их словам, реагируя на пустую внешнюю красоту лишь красивыми изображениями, без содержательного высказывания, Антониони в конечном счете укрепляет то, что хотел подвергнуть критике, — бесчеловечность консьюмеристской эстетики [Cameron, Wood, 1971, S. 141–147]. По иронии киноистории, спустя несколько лет после «Забриски Пойнта» Антониони вызвал похожую реакцию своим фильмом «Китай» («Chuong Kuo-Cina», 1972), на этот раз при абсолютно противоположных предпосылках. «Китай», документальный фильм о ситуации в Китае, заканчивается изображением игры в куклы — намеком на состояние политических свобод в Поднебесной. Китайские авторы подвергли Антониони резкой критике, а американские журналисты теперь

уже прямым текстом выразили одобрение политическому высказыванию.

После «Забриски Пойнта» и «Китая» Антониони снял еще три больших кинофильма, в которых речь снова шла о соотношении иллюзии и действительности. В них режиссер вернулся к своему постоянному мотиву: людям, которым окружающая действительность стала чужой. В этих фильмах Антониони углубил тему — от общего смыслового кризиса, «разрыва между “я” и миром» [Кокк, 1994, S. 351] до кризиса восприятия как такового. В картине «Профессия: репортер» («Professione: Reportage», 1975), последней работе Антониони для MGM, вышедшей в США под названием «The Passenger» («Пассажир»), герой — британский телерепортер, работающий над документальным фильмом о восстании в Республике Чад, — оказывается замешанным в преступную деятельность международной банды торговцев оружием. В Республике Чад он из профессионального любопытства решает выдать себя за мужчину с похожей внешностью, найденного мертвым в его гостинице. Начинается игра, которая приведет его в Лондон и в Испанию; в конце игры он, в отчаянии от полученной информации, покончит с собой в гостинице в Барселоне. Его жена скажет, что она его не знает, и опознает его — как торговца оружием — лишь любовница. Если в «Фотоувеличении» Антониони исследовал тему взаимодействия личности и визуальной реальности, а в «Забриски Пойнте» — реакцию личности на завлекательные обещания капиталистического общества, то в фильме «Профессия: репортер» с его вариациями на романтическую тему двойников речь шла о ненадежности биографических фактов. В следующем своем фильме, «Тайне Обервальда» («Il Mistero di Oberwald», 1979), исторической мелодраме по мотивам пьесы Жана Кокто «Двуглавый орел», Антониони вновь обратился к этой проблематике идентичности. Однако здесь она проявилась не столько в подаче визуального материала, сколько в судьбе двоих влюбленных, в силу разницы общественного положения обреченных до самой смерти на разлуку. Кроме того, «Тайна Обервальда», действие которой происходит в Австро-Венгрии начала XX века, была первым фильмом, снятым Антониони при помощи нового медиума — видео; в этом медиуме его особенно интересовали новые возможности цветовых решений.

Тем не менее в своем последнем фильме «Идентификация женщины» (*Identificazione di una Donna*, 1982) Антониони вновь обратился к диагностике состояния современного итальянского общества. В фильме рассказывается история разведенного режиссера Никколо Фарры, который ищет новую музу и одновременно — новую жену. Гуляя по Риму, он знакомится с красивой аристократкой Мави, но в конце концов понимает, что нужен ей лишь как объект эротических экспериментов. С любовницей у него тоже не выходит ничего хорошего. Выясняется, что она беременна от предыдущего партнера, и Никколо уходит от нее. В заключительном эпизоде мы видим, как Никколо планирует снять научно-фантастический фильм о полете к Солнцу: окружающая реальность стала слишком сложной, и он не может почерпнуть из нее вдохновения для новой картины. Антониони вернулся к освещению самых интимных сторон души главных персонажей, характерному для «Приключения», «Ночи», «Затмения» и «Красной пустыни» — его великой кинотетралогии начала 1960-х годов. В одном из интервью он подытожил:

У меня такое чувство, как будто фильмом «Идентификация женщины» я закончил некий период моего творчества — период интимного, камерного кино. Мне нужно выйти наружу, измениться. Зрители изменились, они по-другому чувствуют, по-другому думают, у них другие потребности (цит. по: [Chatman, 1985, p. 239]).

В 1985 году у Антониони случился инсульт, и он не снял больше ни одного фильма, за исключением нескольких коротких рекламных роликов и небольших телефильмов⁶. Попыток политических высказываний, аналогичных «Забриски Поинту», в его творчестве больше не было.

БИБЛИОГРАФИЯ

Anderson C. Notes for a New Geology // *Kornbluth J.* (ed.). Notes from the New Underground. An Anthology. N.Y., 1968.

⁶ Тем не менее в 1995 году на экраны вышел полнометражный фильм «За облаками» (*Al di la delle Nuvole*), который Антониони снял вместе с Вимом Вендерсом. — *Примеч. науч. ред.*

Antonioni M. The Architecture of Vision: Writings & Interviews on Cinema // Di Carlo C., Tinazzi G. (Hrsg.). Amerikan / Ausgabe hrsg. von M. Cotino-Jones. N.Y.: Marsilio Publishers, 1996.

Antonioni M. Zabriskie Point. (Drehbuch.) Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.

Arrowsmith W. Antonioni. The poet of Images. N.Y.; Oxford: Oxford University Press, 1995.

Biarese C., Tassone A. I film di Michelangelo Antonioni. Rom: Gremese Editore, 1985.

Burke J. Rolling Stone. 1970.

Cameron I., Wood R. Antonioni. Überarb. Aufl. N.Y.: Praeger, 1971.

Chatman S. Antonioni, or, The Surface of the World. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 1985.

Hall S. The Hippies: An American "Moment" / J. Nagel (ed.). L.: Student Power, 1969.

Hermes D. Agitprop USA. Zur Theorie und Strategie des politisch-emanzipatorischen Theaters in Amerika seit 1960. Kronberg: Scriptor, 1973.

Hollstein W. Der Untergrund. Zur Soziologie jugendlicher Protestbewegungen. Neuwied; Berlin: Luchterhand, 1970.

Kennedy J.F. Inaugural Message vom 20. Januar 1961 // Commager: Documents of American History. N.Y., 1963. P. 688–689.

Kinder M. Zabriskie Point // Sight & Sound. 1969. 4. P. 26–30.

Kock B. Michelangelo Antonionis Bilderwelt. Eine phänomenologische Studie. München: Diskurs-Film-Verlag, 1994.

Lyons R. Michelangelo Antonioni's Neo-realism: A World View. N.Y.: Arno Press, 1973.

Malamud R. The Language of Modernism. Ann Arbor: UMI, 1989.

Marcuse H. (1955) Eros and Civilization. Dt. Ausgabe: Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.

Marcuse H. (1964) The One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society. Dt. Ausgabe: Neuwied; Berlin: Luchterhand, 1976. 8. Auflage.

Mazzotta G. The Language of Movies and Antonioni's Double Vision // Diacritics. 1985. Vol. 15 (2). P. 2–10.

Pertoldi S. Il mito del viaggio in Easy rider e Zabriskie. Udine: Campanotto, 1987.

Quicke A., Quicke J. Renoir and Antonioni: America Viewed by a French Populist and an Italian Intellectual // Schwartz J. (introd.). Proceedings of the Conference on Film and American Culture. Williamsburg. Roy R. Charles Center, College of William and Mary. 1994. P. 85–90.

Rifkin N. Antonioni's Visual Language. Ann Arbor, MI: UMI, 1982.

Rohdie S. Antonioni. L.: BFI, 1990.

Schütte W., Jansen P.W. (Hrsg.). Michelangelo Antonioni. München; Wien: Hanser, 1984.

Tomasulo F.P. Michelangelo Antonioni and the Modernist Discourse. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1986.

Walker B. Michelangelo and the Leviathan // Film comment. 1992. Vol. 28 (5). P. 36–49.

II. Повествование в различных медиа. «Мизери». Роман Стивена Кинга (1987). Фильм Роба Райнера (1990)

ПЕТЕР ДРЕКСЛЕР

Мне нравятся фильмы — но при этом я имею в виду развлекательное кино [то, что в англоязычной традиции называют словом «movies»], а не авторское кино [«films»]. Я не хочу ничего знать о Феллини и о том, как он в фильме добивается какого-то непонятного мне эффекта. Мне нравятся фильмы, где нужно отключать мозг, чтобы в полной мере насладиться энергетикой и цветом. Мне совершенно не интересны фильмы, где люди в задрипанных номерах отелей сидят и размышляют об интрижках своих жен с Ницше. Я не люблю фильмы Вуди Аллена. (Стивен Кинг)¹

Неоднократное признание Стивена Кинга в своей заурядной развлекательности применимо как к фильмам по его произведениям, так и к его собственным романам. Эта позиция лейтмотивом проходит во многих высказываниях писателя о своем творчестве и потрясающем успехе во всем мире. Говоря о творчестве Стивена Кинга — за автором числится на данный момент более 40 романов и собраний рассказов общим тиражом свыше 200 миллионов экземпляров, а также почти 50 экранизаций как для широкого экрана, так и для телевидения, — неизменно употребляют определения в превосходной степени: «Король ужаса», «Специалист по страху наших дней» [Beahm, 1995, p. 20], «Бестселлерозавр Рекс» (так Кинг называл сам себя) или же «Феномен Кинга» (газета «Chicago Tribune»²).

Как и в случае с режиссерами Стивеном Спилбергом и Джорджем Лукасом или писателями Майклом Крайтоном и Джоном Гришэмом, имя Стивена Кинга превратилось в «бренд», олице-

¹ Цит. по: [Herron, 1992, p. 225].

² Цит. по: [Loderhose, 1993, p. 11].

творяющий собой всю «индустрию», продукты которой настойчиво продвигают в различных СМИ. Приводится множество объяснений популярности Кинга. Среди всего прочего, например, говорят, что он «заново изобрел» хоррор как жанр [Вагн, 1995, S. 363], освободив его от порочной вульгарности, низкопробности, вместив в него широкий спектр тем и наполнив его страхами и наваждением Америки 1980–1990-х годов (см. [Ibid., S. 21]). Еще одна возможная причина заключается в том, что Кинг апеллирует к очень широкой аудитории, которая включает как подростков, так и более «зрелых» читателей, интеллектуалов и фанатов его творчества, а также любителей жанра хоррор-фикшн (см. [Ibid., S. 360]).

Сам Кинг определял свой стиль как «литературный эквивалент Биг Мака и большой порции картошки фри» [Collings, 1987, p. 22] и тем самым подчеркивал быструю усвояемость большей части своих литературных продуктов, но именно «части». Будто желая показать, что он умеет писать и «серьезные» романы, он время от времени удивляет своих читателей произведениями, которые нельзя однозначно отнести к жанру хоррора и которые получают высокие оценки от «серьезных» критиков из литературных и академических кругов. Здесь можно вспомнить женский психологический роман «Долорес Клэйборн» (1992), реалистичные рассказы в сборнике «Четыре сезона» (1981) или психологические триллеры, в которых Кинг размышляет о проблемах творчества и приправляет свои размышления большой порцией саморефлексии, стилистической виртуозности и оригинальности, что заставляет сомневаться в его заурядности как автора («Сияние», 1977; «Мизери», 1987; «Темная половина», 1989).

Талант Кинга-рассказчика охватывает, таким образом, широкий тематический и стилистический диапазон, подпитываясь внушительными познаниями писателя в американской литературе и поп-культуре, которые он использует абсолютно беззастенчиво и с чувством полного на то права для тех или иных целей — будь то темы, мотивы, персонажи или характер повествования. Дон Херрон [Herron, 1992, p. 220] считает подобную технику Кинга типичной позицией автора-постмодерниста и приводит следующую цитату из критика-искусствоведа Кей Ларсон:

У великих апроприаторов не должно быть своего собственного стиля; они всего лишь посредники, расставляющие картинки в правильном порядке, что-то вроде режиссеров авторского кино, которые монтируют кадры, увиденные «коллективным глазом» своих операторов.

Херрон называет Кинга

одним из самых выдающихся популяризаторов, конечным продуктом этого постмодернистского веяния, великим механизмом, заглатывающим одним махом классическую и популярную литературу, фильмы, высокую и массовую культуру. Переварив, спустя немного времени он выплевывает это все снова и, по всей видимости, думает, что таким образом делится с читателями своим жизненным опытом, так как из этого, кажется, и состоит его жизненный опыт.

Едва ли более положительную характеристику дал Кингу Пол Грей, назвав его «мастером постлитературной прозы»³. Майкл Р. Коллингз [Collings, 1987, S. 16], напротив, очень ревностно защищает Кинга от подобных нападок, указывая в первую очередь на многочисленные кинематографические элементы его прозы:

Интенсивная образность или использование кино и телевидения в качестве структурообразующих элементов, метафоры, символические противопоставления или же исторические аллюзии еще не превращают роман в подобие фильма и не делают стиль романа чем-то принципиально «постлитературным». Это все скорее позволяет подчеркнуть суть романа как популярной формы, неразрывно связанной с визуальным искусством. <...> В лице Кинга мы имеем дело с писателем, который в большей степени, чем другие его коллеги, отдает дань киноискусству, вплетает в ткань повествования отсылки к кинопроизведениям, проводит границы между эпизодами, используя техники кино, эксплуатирует кино- и телепамять своих читателей.

Кинга можно было бы назвать интер- и трансмедийным автором, нарушающим все границы между «высокой» и «массовой» культурой и литературой, между визуальными и печатными медиа не только в своем литературном творчестве. У Кинга широкий круг профессиональных интересов. Так, он

³ Цит. по: [Collings, 1987, S. 15].

пишет сценарии к фильмам (например, к «Серебряной пуле» или «Кладбищу домашних животных») и режиссирует экранизации своих романов («Максимальное ускорение») или играет небольшие роли в фильмах («Кладбище домашних животных», «Калейдоскоп ужасов»). В этом свете термин «постлитературный автор» применительно к Кингу употребим в исключительно положительном смысле, так как он, возможно, был последовательнее остальных в развенчании мифа о «литературном» авторе, который пишет исключительно для «литературной» публики, — здесь речь идет о «рыночном плюрализме», который сегодня, как считает Йоахим Пех [Paech, 1988, S. 180], не дает возможности автору «распространять свои произведения только на литературном рынке, игнорируя аудиовизуальные средства». Ведь «медийная связка» (англ. media tie-in), стратегия продвижения произведения на рынке сразу в нескольких медиа, превратилась в распространенную практику не только для всемирных бестселлеров (см. [Faulstich, Strobel, 1986; 1987]).

1. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И КИНО

Все вышесказанное непосредственно влияет на распространение новых авторских методик и моделей повествования, которые прежде всего касаются взаимных отношений киноискусства и литературы. Если сразу же после своего возникновения кино еще несло на себе явный отпечаток повествовательных моделей романа (в частности, можно вспомнить ранних практиков и теоретиков игрового фильма, прежде всего Дэвида Уорка Гриффита и Сергея Эйзенштейна), то уже в 1920-е годы можно различить нарративные черты кино среди основных тенденций в литературе — например, в произведениях Джеймса Джойса или Джона Дос Пассоса (см. [Spiegel, 1976, p. 71]). Уже в 1931 году Бертольд Брехт, уловив этот мотив, пишет в своем литературном труде «Трехгрошовый процесс»: «Кинозритель читает книги по-другому. Но и тот, кто пишет их, тоже ведь зритель. Технификация литературы уже необратима» [Brecht, 1967, S. 156]. Джон Фаулз в 1968 году, размышляя о месте писателя, одновременно работающего на киноиндустрию, формулирует это положение вещей еще выразительнее:

Свой первый фильм я посмотрел, когда мне было шесть лет; думаю, с тех пор я в среднем <...> смотрел по фильму в неделю: скажем, всего около двух с половиной тысяч фильмов на настоящий момент. Такой постоянный зрительский опыт не мог не отразиться на образе мышления. Однажды я взялся подробно анализировать свои сны; как выяснилось, они содержали целый набор кинематографических эффектов — панорамирование, крупные планы, «длинные» кадры, резкие монтажные переходы и т.д. В общем, такое видение слишком глубоко укоренилось во мне — да и не только во мне, во всем моем поколении.

Так, Чарльз Эйдсвик [Eidsvick, 1973, p. 120] говорил о литературе и кино не как о различных исторических образованиях или отдельно стоящих традициях, а как о «смежных формах искусства» внутри визуальной медиакультуры. Описывая взаимосвязь этих двух форм, по его мнению, невозможно исходить из их «влияния» друг на друга, нужно рассматривать скорее их «сходство».

Подобные взгляды долго игнорировались в литературоведении, в рамках которого отношения между литературой и кино сводились исключительно к проблематике экранизаций литературных произведений. С этим, в свою очередь, как правило, связаны «заикленность» на вопросе «верности произведению» и лишение кинопроизведения собственной художественной ценности, что в отдельных случаях выливалось еще и в осуждение фильма как эстетически неполноценной копии книги. Кнут Хикетир [Hickethier, 1989, S. 183] пишет, что говорить об «адаптации» —

значит с самого начала сбиться с правильного пути, ведь термин «адаптация» содержит в себе значение переделки оригинального художественного произведения, которое теряет в этом процессе свою «оригинальность». В результате может получиться только плохая версия оригинала, неполноценная замена, подогнанная под другой вид искусства. Аналитической литературы по адаптациям написано много, однако в итоге получается не иначе как примерно одно и то же.

Во времена, когда исследователи литературы, медиа и искусства сближаются под девизом «интермедиальности», вышеизложенный подход постепенно себя изживает⁴. Иными словами, новое

⁴ См. сборник, изданный в 1998 году Йоргом Хельбигом, в котором содержится исследовательский обзор и библиография новых работ на эту тему.

восприятие многообразия отношений не только между литературой и кино, но и между другими художественными формами, которое выражается в обмене, трансформационных процессах и переносе, приводит к постановке новых вопросов и проведению новых исследований (формулировке новых принципов исследования), в которых процесс медийного обмена не будет рассматриваться как простой перенос содержания из одной формы в другую, а получившийся продукт — сравниваться с оригинальным, но будет подчеркиваться своеобразие и независимость той или иной системы знаков и рассматриваться процесс перехода текста в другую художественную форму.

2. РОМАН СТИВЕНА КИНГА И ФИЛЬМ РОБА РАЙНЕРА

Когда речь заходит о таком «постлитературном» авторе, как Стивен Кинг, чье творчество пропитано влиянием различных областей культуры и литературных жанров, сравнительный анализ литературных текстов и их кинематографического воплощения представляется особо продуктивным, ведь произведения Кинга благодаря своим кинематографическим, визуальным свойствам идеально подходят для кино- и телеэкранизаций. В то же время, как показывает практика, т.е. более пятидесяти экранизаций его книг, прямого пути от хорошего романа до хорошего фильма не существует. Внушительное количество интересных фильмов, возникших из романов и рассказов Стивена Кинга, — «Сияние» Стенли Кубрика («The Shining», 1980), «Мертвая зона» Дэвида Кроненберга («Dead Zone», 1983), «Останься со мной» («Stand by Me», 1986) и «Мизери» («Misery», 1990) Роба Райнера, «Кэри» Брайана Де Пальма («Carrie», 1976), «Побег из Шоушенка» Фрэнка Дарабонта («The Shawshank Redemption», 1994), «Оно» Томми Ли Уоллеса («It», 1990) и «Долорес Клэйборн» Тейлора Хэкфорда («Dolores Clayborne», 1995) — доказывают обратное, так как они, как правило, концептуально сильно удаляются от произведений Кинга⁵. Поэтому, даже говоря об авторе, кото-

⁵ Показательны и сценарии, написанные самим Кингом, например «Серебряная пуля», где автор далеко отошел от изначальной задумки книги (см. [Collings, 1987, S. 202 ff.], или его сценарий и режиссура в фильме «Максимальное ускорение», единогласно разгромленном критиками (см. [Beahm, 1995, S. 247]).

рый без труда двигается «между» культурными формами и так уверенно владеет «фильмическим» слогом, необходимо помнить об основополагающих различиях между характеристиками той или иной формы, несмотря на то что в повествовании приходится сталкиваться с теми же проблемами, что и в кино: построение сюжета и интриги, создание характеров и диалогов, выбор повествовательной перспективы, установление интертекстуальных и межжанровых связей.

Роман Стивена Кинга «Мизери» (1987)⁶ и одноименный фильм Роба Райнера (1990) представляют собой интересный объект для анализа не только из-за необычного резонанса у кинозрителей и читателей⁷. С повествовательной точки зрения «Мизери» — очень сложный, тематически многоуровневый роман со множеством интертекстуальных и интермедийных отсылок, который выстраивает напряжение скорее не на элементах экшена и хоррора, а на демонстрации психических крайностей и вытекающих из этого конфликтов, получивших благодаря работе Райнера своеобразную и самостоятельную киноинтерпретацию.

Роман

Стивен Кинг затрагивает в «Мизери» проблематику, которая отражает его собственный опыт автора бестселлеров: потенциально патологические и опасные аспекты отношений между автором и читателями. В биографии Кинга известно много случаев, когда ему приходилось отбиваться от чересчур любопытных и восторженных читателей или даже подвергаться физической опасности либо судебному преследованию со стороны душевнобольных людей⁸. Сопутствующее этому давление, которое возникает благодаря письмам поклонников, рецензиям, открытым лекциям и лишает автора творческой свободы и

⁶ В немецком варианте название фильма перевели как «Sie» — «Она».

⁷ См. информацию о продажах романа [Beahm, 1995, p. 292] и о фильме [Kasprzak, 1996, p. 174].

⁸ Бим [Beahm, 1995] упоминает в своей биографии Стивена Кинга несколько случаев: например одна женщина подала в суд на Кинга в 1991 году, «потому что он, как она утверждала, украл ее интеллектуальную собственность, а история главной героини “Мизери” <...> основана на ее жизни» (p. 294).

автономии, является темой «Мизери». Можно ли сказать, что автор, пишущий для миллионной аудитории, способен самостоятельно принимать художественные решения? Может ли он выйти за рамки массовой продукции, приносящей ему успех, и отважиться на эксперименты, взять новый сюжет? Не накажет ли его читатель лишением своей любви, если он решится на такое? В какой момент читатели начинают диктовать ему, о чем писать? «Мизери» повествует об этих сложных взаимоотношениях как о патографическом исследовании конкретного случая — встречи автора бестселлеров Пола Шелдона и его «поклонницы номер один», психопатичной убийцы Энни Уилкс.

Пол Шелдон завоевал миллионную публику благодаря книгам о пылкой прекрасной Мизери Честейн, читатели требуют все новых историй о приключениях Мизери, несмотря на то что самому автору уже порядком надоела созданная им героиня. С целью продемонстрировать свою авторскую независимость и посвятить себя «собственным» художественным интересам он убивает персонажа своих книг в последнем, как он считает, романе «Ребенок Мизери» и пишет амбициозный социально-критический роман «Быстрые машины», который должен принести ему долгожданное признание в качестве автора «серьезных» произведений. После завершения работы над рукописью новой книги в отеле «Боулдерадо» в Боулдере, штат Колорадо, он отправляется на машине на Запад и попадает в снежный буран. Бывшая медсестра и, как она незамедлительно признается, его «поклонница номер один» Энни Уилкс находит его в тяжелом состоянии и отвозит на уединенную ферму в горах, где самоотверженно выхаживает его — до тех пор, пока ей в руки не попадает его новый роман и последний роман о Мизери. Она выходит из себя, когда узнает о смерти Мизери, заставляет Шелдона сжечь рукопись «Быстрых машин» и вернуть Мизери к жизни в новом романе «Возвращение Мизери».

На протяжении нескольких месяцев, что Пол проводит в плену у Энни, между ними возникает тесная связь. Со стороны Пола она по большей части основана на растущем чувстве страха, ненависти и восхищения по отношению к женщине, которая, с одной стороны, вызывает у него отвращение как психопатка и убийца, а с другой — заставляет задуматься над степенью ответственности автора, побуждая написать лучший

роман о Мизери. Чувства Энни к Полу, напротив, наполнены восхищением и растущей патологической «любовью» к известному писателю, которого она дважды изувечивает, чтобы не дать сбежать и заставить дописать книгу. Когда Полу удастся убить мучительницу и положить конец своим страданиям, он сломлен и разбит. И только новый писательский проект, к которому он приступает спустя несколько месяцев после возвращения в Нью-Йорк, заставляет его снова поверить в свои силы.

«Мизери», в отличие от остальных произведений Кинга, чисто «литературный» роман. Об этом говорят цитаты, которые приводятся в качестве эпиграфов к некоторым частям произведения (Фридрих Ницше, Мишель Монтень, Джон Фаулз), и многочисленные литературные аллюзии в размышлениях главного героя (к героине Шахерезады из «Тысячи и одной ночи», к романам Генри Райдера Хаггарда, Джона Фаулза, Сомерсета Моэма, Чарльза Диккенса, Томаса Харди, Артура Конан Дойля, Уильяма Голдинга, Джона Ирвинга, Джона Рональда Руэла Толкина). К тому же Кинг прибегает к очень разнообразным и сложным повествовательным стратегиям, к современным литературным приемам, таким, например, как «поток сознания», «кинематографический» монтаж и техника ассоциаций, заимствованная из психоанализа. С помощью этих средств Стивен Кинг рисует в образе Пола Шелдона портрет автора, раздираемого противоречиями между ожиданиями читателей и собственными творческими амбициями.

В этом смысле «Мизери» представляет собой исследование процесса написания романа и степени ответственности автора перед публикой, представленное в заостренной форме в виде смертельного противостояния явно сумасшедшей читательницы и писателя, которого она не только принуждает писать по ее запросу, но и заставляет критически отнестись к своему роду занятий — неважно, идет ли при этом речь о «тривиальной» или «серьезной» литературе. Такой момент саморефлексии является структурообразующей характеристикой романа. Об этом свидетельствуют многочисленные вставки в текущее повествование отрывков из рукописи нового романа Пола Шелдона о Мизери, которые заостряют проблемы, связанные с процессом создания произведения и отчаянным положением автора как заложника своей читательницы. Такое впечатление, что

Стивен Кинг хочет таким образом не только заявить в игровой форме о своих литературных «способностях», но и — так же как и его протагонист Пол Шелдон — поделиться личным опытом автора, столкнувшегося с проблемой ожиданий массового читателя. То, что он осознавал эту проблематику, доказывают его высказывания о возникновении «Мизери»⁹:

Я думал сначала, что получится простая захватывающая история о побеге. Когда уже написал примерно половину или две трети, увидел, что говорю о чем-то мало похожем на обычную историю. Я сказал себе: ты думаешь о «Тысяче и одной ночи» и пишешь о том, чем занимаешься. Чем больше я писал, тем больше чувствовал необходимость описывать то, чем я занимаюсь, когда создаю воображаемые миры; почему я это делаю и откуда возникает успех; раню ли я при этом других людей или нет, и раню ли я при этом себя.

Фильм

Экранизация столь сложного, саморефлективного романа, который к тому же задуман как «камерная постановка», где конфликт между двумя людьми происходит в ограниченном пространстве удаленной фермы в Скалистых горах, ставит перед режиссером специфические задачи. Роб Райнер, завоевавший доверие Кинга после фильма «Останься со мной» («Stay by Me») — деликатной и успешной экранизации его повести «Тело», — представлялся идеальным кандидатом для их решения. Райнер рассказывал в одном интервью:

Меня привлекло в этой книге не изобилие напряженных моментов, свойственное жанру триллера. Меня привлекла тема. Дилемма, перед которой оказывается автор, когда начинает писать произведение, которое обеспечит ему славу, и боязнь бросить это, вырасти и измениться; боязнь потерять свою публику¹⁰.

К тому же сценарий писал Уильям Голдмен, автор оscarоносных картин «Буч Кэссиди и Сандэнс Кид» («Butch Cassidy and the Sundance Kid», 1968) и «Неприкасаемые» (The Untouchables, 1987), а главных героев сыграли великолепные актеры Кэти Бейтс (Энни Уилкс), получившая за эту роль «Оскара»,

⁹ Цит. по: [Beahm, 1995, S. 259].

¹⁰ Цит. по: [Ibid., S. 287].

и Джеймс Каан (Пол Шелдон). Как показано в графике эпизодов (илл. 1), в своей концепции фильма Райнер и Голдмен во многом радикально отошли от романа. Различия будут детально рассмотрены в последующих разделах. Фильм можно разделить на шесть эпизодов и в общей сложности 25 небольших единиц действия, или мизансцен:

Эпизод 1. Экспозиция: Роман закончен (00'00–11'46)

(1. 00'00) Заглавные титры: Отель в Сильвер-Крик, Колорадо. Пол Шелдон заканчивает рукопись своего нового романа. Он уезжает из Сильвер-Крик на машине и попадает в автокатастрофу во время бурана.

(2. 04'01) Флешбэк: Пол беседует со своим литературным агентом Марсией Синдел в ее офисе в Нью-Йорке. Он сообщает ей о своем решении больше не писать романы о Мизери и посвятить себя «более серьезным» темам.

(3. 05'05) Бывшая медсестра Энни Уилкс находит тяжелораненого Пола и отвозит его к себе на уединенную ферму, чтобы выходить.

(4. 09'41) Офис Марсии Синдел в Нью-Йорке. Она звонит шерифу Сильвер-Крик, чтобы узнать о местонахождении Пола.

Эпизод 2. Критика романа и поиски Пола (11'46–31'07)

(5. 11'46) Энни Уилкс, по ее собственным словам «поклонница номер один» Пола Шелдона, изъявляет желание прочитать рукописную версию его нового романа.

(6. 14'42) Шериф делает первые шаги в расследовании исчезновения Пола Шелдона.

(7. 15'38) Энни критикует непристойные слова в новой книге Пола и выходит из себя.

(8. 17'58) Шериф со своей женой ищет машину Пола.

(9. 20'27) Энни покупает последний роман о Мизери. Она ругает Пола и издевается над ним из-за того, что он «убил» свою героиню. Она покидает Пола, беспомощного и прикованного к кровати, в ярости.

(10. 30'31) Новый телефонный разговор между шерифом и Марсией Синдел на тему исчезновения Пола.

Эпизод 3. Вымученный хэппи-энд «Мизери» и первые следы Пола (31'07–55'53)

(11. 31'07) Энни заставляет Пола сжечь «непотребную» рукопись и сделать хэппи-энд в последнем романе о Мизери.

Мин.'сек.	Эпизоды
00'00	1. Экспозиция: роман закончен (1) Авария Пола. (2) Флешбэк: Пол объявляет о завершении серии книг о Мизери. (3) Энни находит/спасает Пола. (4) Марсия ищет информацию о Поле
11'47	2. Критика романа и поиски Пола (5) Энни читает новую рукопись. (6) Первые действия шерифа. (7) Критика Энни. (8) Шериф ищет машину Пола. (9) Энни вне себя от гнева. (10) Телефонный разговор шерифа с Марсией
31'08	3. Вымученный хэппи-энд «Мизери» и первые следы Пола (11) Пол вынужден сжечь рукопись и приняться за переписывание романа. (12) Энни покупает бумагу, Пол обследует дом. (13) Шериф находит машину Пола и обнаруживает следы
55'54	4. Возвращение Мизери (14) Пол работает над рукописью. (15) Шериф читает «Мизери». (16) Праздничный ужин. (17) Энни признаётся в своей любви и объявляет о запланированной совместной смерти. (18) Шериф читает «Мизери». (19) Энни усыпляет Пола. (20) Пол прикован. Энни ломает ему ноги
79'11	5. Смерть Мизери (21) Шериф узнаёт о прошлом Энни. (22) Шериф у Энни. Находит Пола. Энни застреливает шерифа. (23) Энни хочет убить Пола и совершить самоубийство. Пол сжигает рукопись «Мизери» и убивает Энни в ходе борьбы
97'48	6. Развязка? (24) Галлюцинация Пола. (25) Финальные титры
102'14	Конец

Илл. 1. Поэпизодная схема «Мизери»

(12. 44'05) Пока Энни Уилкс едет в Сильвер-Крик за бумагой для печатной машинки, Пол Шелдон осторожно осматривается в доме и крадет при этом несколько упаковок снотворного «Новрил».

(13. 54'32) Шериф находит машину Пола Шелдона и видит следы, ведущие от двери.

Эпизод 4. Возвращение Мизери (55'53–79'10)

(14. 55'53) Пол под пристальным контролем Энни пишет «Возвращение Мизери».

(15. 61'59) Офис шерифа в Сильвер-Крик: Шериф купил себе несколько книг о Мизери, чтобы пролить свет на дело.

(16. 63'06) Пол и Энни празднуют «Возращение Мизери» за праздничным столом. Попытка Пола подсыпать Энни в красное вино избыточную дозу «Новрила» не удалась.

(17. 66'31) Пол продолжает работать над «Возвращением Мизери». Энни признаётся ему в любви и угрожает убить себя вместе с ним. Затем она оставляет его одного. Пол снова осматривает дом. На кухне берет нож и прячет под матрас.

(18. 71'09) Шериф читает своей жене отрывок из романа о Мизери: «Есть суд выше человеческого, меня будет судить ОН».

(19. 71'43) Пол тайно читает альбом воспоминаний Энни: документы, уличающие ее в причастности к массовым убийствам. Ночь: Энни возвращается. Подходит к кровати Пола и вкалывает ему снотворное.

(20. 76'20) На следующее утро: Энни все известно о тайных перемещениях Пола. Она привязала его к кровати и ломает ему кувалдой ноги, чтобы предотвратить его побег.

Эпизод 5. Смерть Мизери (79'10–97'47)

(21. 79'10) Сильвер-Крик: Шериф начинает подозревать Энни и идет в библиотеку. Читая старые газеты, он натывается на сообщение о «леди Дракон» Энни Уилкс, которая, выступая в свою защиту в суде по обвинению в убийстве пациентов, оправдывала себя фразой: «Есть суд выше человеческого, меня будет судить ОН». От книго-торговца в Сильвер-Крик он узнает, что Энни регулярно покупает романы о Мизери и в последнее время часто заказывает бумагу для печатной машинки. Он едет к ней на ферму.

(22. 83'01) Шериф у Энни: Перед тем как открыть дверь шерифу, она усыпляет Пола и запирает его в подвале. Шериф покидает ферму, не прояснив обстоятельства, но вдруг слышит крики, доносящиеся из подвала. Он спешит обратно в дом, Энни его застреливает, когда он открывает дверь подвала. Пол находит в подвале бутылку жидкости для розжига, прячет ее в кармане брюк.

(23. 89'26) Энни собирается убить Пола и себя. Пол просит немного времени для завершения романа. Когда Энни приносит ему по случаю праздника сигарету и спички, Пол поджигает рукопись «Мизери» и убивает Энни в последовавшей за этим борьбе.

Эпизод 6. Развязка? (97'47–102'14)

(24. 97'47) 18 месяцев спустя: Пол встречается с Марсией Синдел в нью-йоркском отеле. Синдел поздравляет его с публикацией нового

романа «Высшее образование Дж. Филипа Стоуна». Полу мерещится, что Энни, переодетая официанткой, угрожает ему ножом.

(25. 99'34) Финальные титры, конец (102'14).

3. СЮЖЕТ И САСПЕНС

Роман

Роман состоит из четырех частей, которые представляют собой фазы наращивания конфликта между Полом Шелдоном и Энни Уилкс. В части I «Энни» конфликт доходит до той точки, где Энни заставляет Пола переписать роман «Ребенок Мизери». Часть II «Мизери» посвящена спорам Пола и Энни об ответственности автора перед читателем и подводит действие к отметке, где Энни «наказывает» Пола ампутацией ноги. В части III «Пол» герой заканчивает роман и убивает Энни. Наконец, часть IV «Богиня» несет функцию эпилога: Пол пытается справиться с травмой, нанесенной ему Энни, для этого он начинает писать новый роман.

Это основные стадии процесса, описанного в романе: творческий кризис писателя, который из-за смертельного столкновения со своей психически нездоровой читательницей вынужден радикальным образом задуматься над своей деятельностью и писательским самовосприятием и пересмотреть их. Таким образом, «Мизери» — это прежде всего роман о творчестве, а элементы триллера целиком и полностью порождены динамикой творческого процесса. С того момента как Пол замечает, что «Энни Уилкс сумасшедшая и опасная», сюжет обостряется. По мере усиления страданий, причиняемых ему мучительницей, Пол (после того как ему пришлось сжечь рукопись «Быстрых машин») приходит к навязчивой идее: «Я ее убью».

Таким образом, центральный вопрос в структуре интриги романа: удастся ли Полу убить Энни или, наоборот, она его опередит. Написание «Возвращения Мизери» выполняет функцию отсрочки по «принципу Шахерезады», а многочисленные цитаты из возникающего на наших глазах романа, вставленные в основное действие, свидетельствуют не только о возрастающей доле саморефлексии, но и об увеличении напряжения: ведь от успеха или неудачи Пола в написании книги зависит его жизнь.

Это соревнование и составляет важнейшие повествовательные импульсы частей I–III романа.

Наряду с элементами, создающими напряжение, которые возникают из внутреннего действия, «психомахию» между Полом и Энни, Стивен Кинг постепенно формирует кривую напряжения благодаря повествовательным импульсам извне. Люди, появляющиеся время от времени на ферме Энни, поначалу пробуждают надежду на то, что Пол Шелдон будет обнаружен и таким образом освобожден из своего плена. Визит сотрудника налоговой службы (мистера Городской Шишки), а также молодого полицейского, которого Энни хладнокровно убивает, заставляет Пола понять, что надеяться на помощь извне бесполезно. Когда же приезжают двое полицейских для допроса Энни, он даже не пытается обратить на себя внимание, хотя мог бы. Отныне месть становится для него личным делом:

Ситуация была проста и предельно ясна: он хотел сам позаботиться об Энни Уилкс. «Они тебя только в тюрьму могут посадить, сука, — думал он. — Но я-то знаю, что я тебя прикончу».

По этой причине его уже не волнуют всё более частые визиты: телевизионщики, другие полицейские, зеваки, прослышавшие о том, что Энни Уилкс подозревается в совершении тяжких преступлений. Иными словами, вторжения из внешнего мира образуют кривую напряжения, которая после убийства полицейского идет на спад, для того чтобы напряжение внутреннего действия к финалу — борьбе между Полом и Энни — накалилось до предела: в силу парадоксальных жизненных обстоятельств Пол вынужден одержимо дописывать роман, одновременно обдумывая убийство Энни, в то время как внешний мир все настойчивее пытается проникнуть в смертельную «идиллию» героини.

Фильм

Напряжение в романе строится исключительно благодаря конфликту между двумя центральными персонажами, причем вторжение внешнего мира используется как «слепые мотивы», чтобы обострить это напряжение. Вдобавок ко всему мы воспринимаем происходящее с (ограниченной в информационном плане) точки зрения запертого в доме Пола. Исходящая из это-

го обстоятельства исключительная субъективность восприятия и усиливающаяся саморефлексивность повествования, которая выражается в длинных цитатах из рукописи «Мизери», выделяются среди остальных нарративных элементов романа. Именно эти элементы в киноконцепции Роба Райнера и Уильяма Голдмена подвергаются радикальным изменениям из-за увеличения количества действующих лиц и связанного с этим введения двух параллельных сюжетных линий, что отражается как на содержании и построении интриги, так и на расстановке тематических акцентов. В одном из интервью Роб Райнер сказал, что для экранизации романа необходимо было «разрушить рамки произведения, состоящего из двух персонажей, и представить характеры, а также ситуации более открыто»¹¹. Как следует из приведенного ниже обзора, Райнер и Голдмен сохранили основные повествовательные элементы построения фабулы (см. средний столбец), однако путем добавления новых мест действия и персонажей внесли весомые изменения в содержание:

Роман	Сюжет (роман и фильм)	Фильм
	Пол Шелдон заканчивает свой новый роман в отеле в Колорадо.	Флешбэк: разговор Пола и Марсии Синдел.
	Он попадает на своей машине в снежный буран.	
	Энни Уилкс спасает его и отвозит к себе на ферму.	Марсия звонит шерифу Сильвер-Крик: где Пол?
	Она читает «Быстрые машины» и «Ребенка Мизери» и выходит из себя.	Первые шаги шерифа.
	Затем она заставляет Пола сжечь рукопись «Быстрых машин» и переписать «Ребенка Мизери», превратив в «Возвращение Мизери».	Шериф и его жена ищут машину Пола.

¹¹ Цит. по: [Kasprzak, 1996, p. 170].

Роман	Сюжет (роман и фильм)	Фильм
	Энни оставляет Пола одного. Во время ее отсутствия он осматривается в доме	Новый разговор между Марсией и шерифом.
Ч. II, гл. 1, 6. Цитата: «Возвращение Мизери». Визит мистера Городской Шишки	Энни критикует работу Пола над «Возвращением Мизери». Пол принимает ее предложения.	Шериф находит машину Пола и строит первые догадки
	У Энни начинается депрессивная фаза. Она предлагает Полу совершить совместное самоубийство и исчезает из дома.	Шериф купил несколько книг о Мизери, чтобы пролить свет на дело. Неудачная попытка Пола усыпить Энни, подсыпав ей дозу «Новрила» в красное вино
	Пол заново изучает дом и находит альбом Энни «Улица памяти». Он забирает с собой нож из кухни и прячет его под матрасом кровати	Шериф выходит на след Энни благодаря роману о Мизери
Ч. III, гл. 1, 3. Цитата: «Возвращение Мизери»	Энни возвращается. Усыпляет Пола и привязывает его к кровати. Затем увечит ему ногу, чтобы не дать сбежать.	
Энни отрезает Полу большой палец руки	Энни убивает полицейского, который искал Пола, и запирает Пола в подвале	

Роман	Сюжет (роман и фильм)	Фильм
Ч. III, гл. 28. Цитата: «Возвращение Мизери».	Пол тайно берет с собой цистерну с горючим, перед тем как Энни выпускает его из подвала	
Приходят: полицейские, телевизион- щики, зеваки.		
Ч. III, гл. 39. Цитата: конец «Возвращения Мизери»	Пол сжигает рукопись «Возвращения Мизери» на глазах у Энни. В завершение убивает ее. Пол возвращается в Нью-Йорк, где ему мерещится Энни. Он пишет новый роман	

Благодаря введению двух параллельных сюжетных линий — попыток литературного агента Марсии Синдел выяснить, где находится Пол, и следствия, которое проводит Бастер, шериф Сильвер-Крик, — удастся отказаться от крайне субъективного фокуса повествования романа, а таким образом, и от акцента на «психомахию» между двумя главными персонажами. Еще важнее, что благодаря этому удастся построить дополнительную кривую напряжения, которая проходит параллельно внутреннему действию психологического триллера, — детективную линию, отвечающую на типичный для этого жанра вопрос «кто убил?» («who dunnit?»). Это сопровождается периодическими пересечениями персонажей разных линий повествования: шериф пролетает на вертолете над домом Энни Уилкс или сама Энни проезжает мимо шерифа, когда тот садится в машину после тщетных поисков следов Пола. Обе оси повествования в конце концов сводятся воедино, когда шериф проводит свое «литературное» расследование и фрагмент за фрагментом собирает пазл, что наводит его на след Энни и стоит ему жизни. В то время как в романе вмешательство внешнего мира представляется незапланированным и случайным, используется для придания конфликту между Полем и Энни

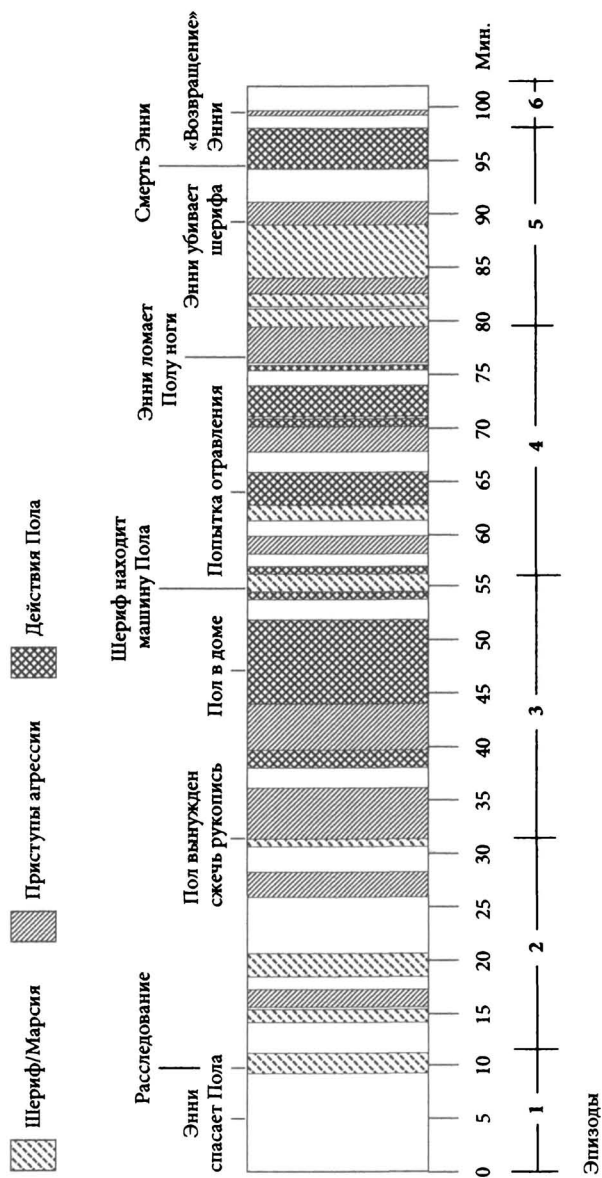
дополнительного напряжения, в фильме вторая кривая напряжения создается с самого начала систематическими поисками шерифа. Параллельный монтаж способствует большей динамике событий.

В качестве побочного мотива, служащего для создания дополнительного напряжения, выступает еще один элемент экшена в рамках внутреннего повествования. В отличие от романа, где вариант усыпить Энни «Новрилом» отпадает¹², в фильме Пол припрятывает это болеутоляющее средство, чтобы отравить свою мучительницу (это ему не удастся, так как Энни по неосторожности опрокидывает стакан с красным вином, в который Пол насыпал лошадиную дозу лекарства, во время праздничного ужина по случаю «Возвращения Мизери»).

Как показывает следующая диаграмма (илл. 2), напряжение в фильме создается при помощи трех повествовательных элементов:

- *детективного повествования*, запущенного расспросами Марсии шерифа Сильвер-Крик о местонахождении Пола Шелдона (09'39). Далее расследование шерифа сосредоточивается на поисках машины Пола. После ее обнаружения следы на двери машины наводят шерифа на мысль о том, что Пол может находиться на ферме Энни (81'37). Эти подозрения превращаются в уверенность после прочтения романов Пола. В тот момент, когда он находит Пола, его застреливает Энни (89'25);
- *цепочки приступов агрессии Энни по отношению к Полу*, которые с каждым разом становятся все более жестокими: начиная с переживаний Энни по поводу «непристойных» слов в новом романе Пола (16'01), ночной атаки на Пола, после того как она узнаёт о смерти Мизери (26'25), и насильственного сожжения рукописи «непристойного» романа (36'18) и заканчивая физическим «наказанием» Пола (79'09) и угрозой убить себя вместе с ним (91'27);

¹² Одно время Пол думает о том, чтобы отравить Энни «Новрилом»: «Для какого-нибудь рассказа это, может, была бы гениальная идея. Но в реальной жизни такое не получается. Он не был уверен в том, что готов пойти на такой риск, даже если белый порошок в капсулах был бы абсолютно безвкусным. У него не было достаточной уверенности, он не продумал план до конца. Это была не игра, это была жизнь».



Илл. 2. Временная ось — элементы создания напряжения

- *действий Пола*, ограничивающихся поначалу тайным откладыванием таблеток «Новрила», после того как он понимает, что попал к Энни в плен, и вылившихся в конечном счете в масштабное обследование дома во время отсутствия Энни (44'05–54'31). Сделав неудачную попытку усыпить Энни во время праздничного ужина по случаю «Возвращения Мизери» (64'12–66'25), во время второй «экскурсии» по дому он крадет нож (71'07) и прячет его под матрас своей кровати, где Энни обнаруживает его, подготавливая Пола к очередному «наказанию» (77'30). Лишь третья попытка убить Энни оказывается успешной: Пол находит в подвале бутылку с жидкостью для розжига (91'29), прячет ее, чтобы поджечь с ее помощью рукопись «Возвращения Мизери», что приводит к финалу (95'08).

Как видно на диаграмме создания напряжения, параллельное и внутреннее действие все ближе друг к другу. Особенно показателен в этом отношении момент, когда после вынужденного сожжения рукописи романа Пол и Энни слышат шум полицейского вертолета, кружащего над домом (37'00). Лицо Пола, засиявшее было в надежде, снова мрачнеет, как только вертолет улетает. Когда Энни покидает комнату, он впервые принимает решение действовать — откладывать таблетки «Новрила» (37'55). Две следующие мизансцены (11, 12) отмечают начало психологического противостояния между Полом и Энни. И только последующая мизансцена, где обнаруживается машина Пола, возобновляет детективную линию, которая в дальнейшем (мизансцены 13–22) благодаря частому и ускоренному параллельному монтажу доходит до своего апогея — смерти шерифа (89'19). В общей сложности можно выделить три кривые напряжения, которые получают импульсы благодаря действиям шерифа, Энни и Пола, начинаются в разное время и в зависимости от этого достигают своей конечной точки в разные моменты: детективная линия начинается со звонка Марсии в офис шерифа (09'41) и заканчивается смертью шерифа (89'25); приступы агрессии Энни по отношению к Полу начинаются с недовольства по поводу лексики в его новом романе (15'38) и заканчиваются угрозой совместного самоубийства (91'27); действия Пола начинаются с утаивания «Новрила» (37'55) и заканчиваются убийством Энни (97'47).

Из-за подобного акцента на элементах детектива и экшена практически теряется саморефлексивная составляющая романа, которая в произведении Кинга выходит на первый план благодаря цитатам из создаваемой Полом новой версии «Возвращения Мизери». Хоть кинозритель и наблюдает за конфликтом между Энни и Полом по поводу обоих романов и становится свидетелем возникновения нового романа, о внутренних мотивах происходящего ему сообщается лишь то, что важно для понимания конфликта, при этом творческий кризис Пола совсем не освещается. «Литературная» тема раскрывается в лучших традициях кинематографа благодаря введению персонажа «литературного» детектива; из газетных статей и романов о Мизери он составляет психологический портрет преступницы, пока в конце концов не натывается на слова из речи Энни в свою защиту на суде, которые оказываются цитатой из романа и дают шерифу решительный аргумент в пользу ее виновности: «Есть суд выше человеческого, меня будет судить ОН».

Таким образом, фильм, в отличие от романа, создает драматизм не из литературной проблематики и патологического характера отношений между автором и читательницей, но из элементов детектива и экшена, а также из трагичности патологической «любви» Энни Уилкс к Полу Шелдону, которая в фильме получает иное прочтение.

4. «ТОЧКА ЗРЕНИЯ»

Как мы уже выяснили, значительную часть своего драматизма роман черпает из крайней субъективности восприятия ситуации главным героем, Полом Шелдоном, которая обусловлена его психическим и физическим состоянием — изоляцией, беспомощностью и зависимостью от сумасшедшей убийцы, болью и привыканием к «Новрилу», связанной с этим быстрой сменой фаз: помрачение сознания, частичная потеря сознания, воспоминания и обдумывание своего положения в состоянии ясного сознания.

Субъективность восприятия действительности обеспечивается благодаря преобладающему в романе «персонифицированному повествованию», где персонаж Пола выполняет роль «рефлектора» (см. [Stanzel, 1989, S. 70]), или «внутреннего фокуса», романа (см. [Genette, 1994, S. 134]), т.е. все персонажи и события

воспринимаются и анализируются в соответствии с ограниченной временной, пространственной и когнитивной перспективой Пола¹³. Такая опосредованная перспектива, которая ограничивает читателя восприятием и уровнем осведомленности Пола, позволяет ему непосредственным образом включиться в переживания этого героя; в свою очередь, переживания Энни пропускаются через искаженный фильтр сознания Пола, сама же героиня — как будет продемонстрировано далее — становится своего рода областью проекции его чувств и получает со временем все больше мифических черт.

Внутреннее состояние сознания Пола передается целым рядом повествовательных приемов, которые демонстрируют различные фазы психического состояния героя и таким образом придают большую психологическую интенсивность нарастающему конфликту между Полом и Энни. К этим приемам прежде всего относятся:

- воспоминания и ассоциации, которые помогают найти источник прототипических травматических состояний и установить связь с настоящим. К ним относятся воспоминание Пола о дне, проведенном с родителями на пляже Ревир-Бич, которое связано с фаллическими ассоциациями и боязнью кастрации, или воспоминание о посещении Бостонского зоопарка, где мать показала ему красивую экзотическую птицу с грустными глазами и он расплакался, понимая, что она никогда не покинет свою клетку и не вернется в Африку (повторяющаяся ассоциация, возникающая у него в связи с пленом у Энни);
- фантазии и галлюцинации, зачастую в состоянии сна или в сумеречном состоянии сознания, которые иногда принимают форму внутреннего диалога, например, когда Полу ночью в подвале, служащем ему тюрьмой, после жестокого убийства молодого полицейского мерещится его обезображенный труп или когда он после смерти Энни «видит» ее снова в номере нью-йоркского отеля;

¹³ Эта перспектива, однако, не всегда сохраняется, как показывает следующий флешфорвард в конце третьей главы части I, где осознанно вводится фигура рассказчика: «Еще не скоро его самая большая поклонница принесет ему старую механическую пишущую машинку “Royal”, которая, как ему покажется, ухмыльнется и заговорит с ним голосом Дакки Дэддлса. Но задолго до этого Пол поймет, что чертовски влип».

- «кинематографические» способы повествования, например, параллельный монтаж, который связывает между собой воспоминания из прошлого и события настоящего, как в части I, главе 6, когда рассказ Энни о спасении Пола прерывается его обрывочными воспоминаниями о событиях, произошедших незадолго до трагедии (окончание работы над рукописью романа в отеле «Боулдерадо»);
- многочисленные вставки из нового, возникающего на наших глазах романа «Возвращение Мизери», которые служат своего рода метакомментарием к психическому состоянию Пола, что тонко подчеркивается графическими особенностями рукописи (чернила в ленте печатной машинки постепенно иссякают и под конец приходится писать от руки).

В *киноверсии* происходит отказ от моноперспективы благодаря введению двух параллельных сюжетных линий, таким образом, повествовательный фокус частично смещается в сторону большей «объективности». Тем не менее в фильме удается сделать восприятие Пола Шелдона доминирующим фокусом происходящего, т.е. в основном в эпизодах с внутренним действием (примерно 75 из 102 мин.) выстроить возрастающую последовательность травматических событий — изоляции, опасности и страха, которые воспринимаются зрителем глазами Пола и конкретизируются в лице Энни.

Эдвард Р. Браниган представляет в своем хрестоматийном труде «Точка зрения в кино» [Branigan, 1984] основные категории для типологизации кинематографической субъективности, к которым мы еще вернемся ниже¹⁴, прежде всего потому, что способ повествования, использованный в «Мизери», соответствует традиции классического голливудского кинематографа (который в основном анализирует Браниган) и связан с отказом от «неконвенциональных» средств изображения кинематографической субъективности¹⁵. Вместо этого режиссер работает преимущественно с различными конфигурациями взглядов

¹⁴ См. в первую очередь его рассуждения о субъективности в кино и о технике «субъективной камеры», р. 73–121.

¹⁵ В частности, от закадровых комментариев, съемки в движении длинных отрезков субъективной камерой, «съемки сознания», т.е. от аналогов литературных нарративных техник в кино.



Илл. 3. Энни: варианты выражений лица

внутри кинорассказа, при помощи которых тот или иной персонаж создает пространство для раскрытия собственной субъективности (см. [Branigan, 1984, p. 73]).

В «Мизери» постепенное становление «точки зрения» Пола как субъективного фокуса киноповествования можно наблюдать на примере серии его конфликтов с Энни, где основным акцентом благодаря субъективной камере делается на лице героини и его различных мимических вариантах — от радости, «материнской» озабоченности до неприкрытой кровожадности¹⁶ (илл. 3).

Конфликты между Полом и Энни (всего 15) построены разнообразно с точки зрения как деталей среды, так и техники кино съемки и монтажа¹⁷. При этом физические и психические нюансы отношений между двумя героями очень удачно преобразуются в пространственные конфигурации, которые в свою очередь при помощи определенного угла съемки, движения камеры и соотношения осей постепенно создают образ Энни, видимый Полом; этот образ отличается возрастающей непредсказуемостью, стремлением к доминированию, насилию и иррациональной деструктивности. Так, во время первых конфликтов между двумя персонажами в силу физически-про-

¹⁶ Браниган [Branigan, 1984, p. 103] дает следующее определение субъективной съемке: «Субъективная съемка — это такая съемка, где камера принимает позицию субъекта, для того чтобы показать нам, что он видит». Согласно комплексной классификации в зависимости от соотношения осей между субъектом и объектом восприятию придается разная степень фильмической субъективности, при этом важно положение камеры и угол съемки, под которым показывается объект. Одновременно различают в общей сложности десять ситуаций (p. 118).

¹⁷ См. в связи с этим высказывания оператора Барри Зонненфельда: «Мы делали больше перебивок и очень много кадров с длинным фокусом широкоугольным объективом или телеобъективом» (цит. по: [Loderhose, 1993, S. 425]).

странственной ситуации уже возникает отношение доминирования и зависимости — Пол беспомощен и прикован к кровати, Энни за ним ухаживает, — которое визуально конкретизируется различными ракурсами Энни (съемка снизу) с точки зрения Пола, а также соответствующим рядом кадров, изображающих Пола (съемка сверху) из перспективы Энни. По мере того как Пол постепенно выздоравливает, исходная конфигурация меняется уже хотя бы из-за того, что он теперь сидит в инвалидном кресле или за письменным столом, что приводит к изменению угла съемки. Например, во время праздничного ужина по случаю «Возвращения Мизери» (мизансцена 16) мы видим Энни и Пола в обычной перспективе сменяющих друг друга кадров, снятых с точки зрения героев.

Между тем такие сцены, говорящие о фазах обманчивой гармонии, периодически прерываются конфликтными эпизодами, которые снова создают ситуацию доминирования. Физическое насилие Энни над Полом (например, мизансцены 9, 19, 20, 23), где Пол снимается лежащим либо в кровати, либо в подвале, сопровождается рядом соответствующих субъективных кадров, снятых с точки зрения Пола, в которых дополнительное напряжение создается благодаря крупным планам (зумам) лица Энни с яркими эффектами светотени.

Следующие два примера демонстрируют приемы, при помощи которых «точка зрения» Пола уже в первых эпизодах фильма становится доминирующим фокусом восприятия. В отличие от романа, где подобный фокус становится доминирующим в четырех главах сразу после пробуждения Пола в доме Энни — благодаря шумам, запахам, ощущениям боли, литературным ассоциациям и детским воспоминаниям, а образ Энни в восприятии Пола постепенно начинает обретать очертания, действие фильма начинается с окончания Полом Шелдоном нового романа. Далее следуют авария и флешбэк: мы видим его разговор с литературным агентом, в ходе которого он сообщает о своем решении «убить Мизери». В романе эта информация появляется только ретроспективно в последующих главах.

Хронологическое выстраивание истории, таким образом, нужно понимать не только как более подходящее с кинематографической точки зрения — из-за плавности композиции и акцента на действии, но и как способ установить сначала внешний фокус повествования. Тем самым Пол показывается из отдален-

ной перспективы: привлекательный мужчина и уверенный в себе автор, получающий удовольствие от жизни, — образ, который благодаря последующим событиям будет радикально переосмотрен и почти разрушен.

Мизансцена 3: Первая встреча

Вытащив Пола из покоренной машины, Энни несет его на спине сквозь снежную вьюгу. Благодаря наплыву мы видим размытую серую поверхность с полосатым четырехугольником света (окно?). Камера уходит влево и показывает — сначала — едва различимый объект, который (благодаря смещению точки наводки на резкость) постепенно принимает очертания капельницы. Одновременно до нас доносится тяжелое дыхание и женский голос, звучащий неестественно из-за реверберации: «Я — ваша поклонница номер один. Нет причин для беспокойства. Я — ваша самая большая поклонница». Затем камера уходит вправо вверх и показывает — поначалу размыто и нечетко, снова заставляя нас пытаться расшифровать увиденное, — под резким углом снизу лицо Энни: озабоченное, серьезное, потом улыбающееся (илл. 4).

Подобный ракурс съемки примечателен во многих отношениях для установления «точки зрения» Пола в качестве центральной перспективы восприятия: это — наряду с его «галлюцинацией» ожившей Энни в конце фильма — единственная «субъективная съемка» в фильме, т.е. план, передающий крайне субъективное психологическое состояние героя¹⁸, о чем свидетельствуют прежде всего расфокусированные объекты и сильно искаженный голос Энни¹⁹. Ко всему прочему, подобная техника помогает выстроить в стратегическом моменте фильма основную модель восприятия Полом Энни, которая будет и даль-

¹⁸ Браниган [Branigan, 1984, p. 80] приводит ряд примеров для характеристики «субъективной съемки» как средства представления различных психических состояний героя, среди них — фокус съемки, освещение и зумирование.

¹⁹ Кроме того, это «ретроспектива», или «завуалированная субъективная съемка» (см. [Ibid., p. 111]), и отклонение от «классической субъективной съемки», так как сначала делается акцент не на субъекте взгляда (Поле), а на его объекте, и таким образом происходит дезориентация зрителя.



ИЛЛ. 4. «Точка зрения»

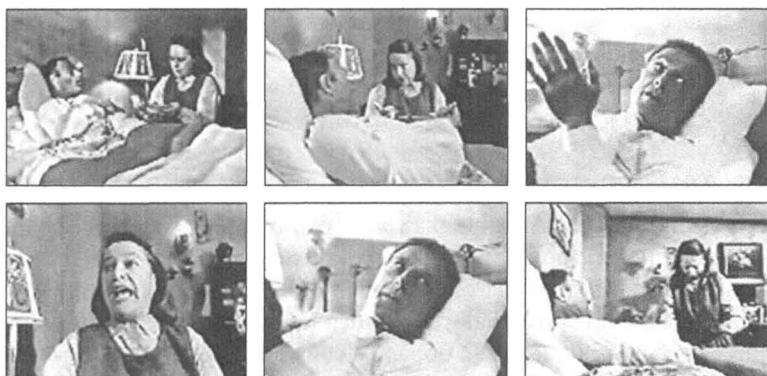
ше реализовываться в различных вариациях во время встреч двух персонажей. Затем следуют четыре сменяющих друг друга «субъективных кадра» между лежащим в постели Полом и склонившейся над ним Энни, пока камера не отдаляется от героев, снимая два внешних плана (средний план и средне-общий план).

Мизансцена 3:

Первые тревоги Пола по поводу поведения Энни

Пол замечает, что с Энни что-то не так, когда она горячится из-за лексики прочитанной ею рукописи и при этом проливает суп, которым собиралась его кормить.

На среднем плане мы видим сначала, как Энни сидит рядом с кроватью Пола (илл. 5). Камера приближается к ее голове, останавливаясь над плечом Пола (средний план, небольшой нижний ракурс). Как только она начинает горячиться, камера показывает ее искаженное от ярости лицо на уровне глаз. За этим следует пятикратное чередование прямого и обратного планов Энни (на уровне глаз) и Пола (верхний ракурс). Когда она проливает суп и уже вне себя от ярости, планы меняются, и теперь Энни показывается с точки зрения Пола (т.е. с нижнего ракурса), таким образом усиливается субъективное впечатление. В то время как лицо Пола демонстрирует растущую обеспокоенность, Энни медленно успокаивается и нежно говорит ему: «Я люблю вас,



Илл. 5. «Точка зрения»

Пол, — затем добавляет смущенно, — ваш разум, ваши способности». При этом камера дольше задерживается на Энни, чем на Поле.

Когда она уходит из комнаты, показывается задумчивое лицо Пола, смотрящего в окно: следующий план демонстрирует заснеженные ели перед домом. Теперь Пол догадывается, что с Энни что-то не в порядке, что он беспомощен перед ней и находится у нее в плену, изолированный от всего остального мира.

Возникающая здесь и усиливающаяся в дальнейшем концентрация на восприятии Пола характерна для многих последующих конфликтов между двумя персонажами. При этом важную роль играет его задумчивый взгляд, которым обычно завершаются подобные сцены: посредством этого взгляда авторы фильма представляют Пола — в отличие от Энни — как персонажа, осмысливающего происходящее. Таким образом, с помощью феномена взгляда и связанной с ним драматургии кино съемки и соотношения осей фильм делает фигуру Пола центральным фокусом восприятия, а Энни — его объектом. Впрочем, это применяется и в тех случаях, когда героини нет в кадре, прежде всего в моменты ее отсутствия, когда Пол осматривается в доме и все связанное с ней становится объектом его изучающего взгляда. Особенно это бросается в глаза во время второго осмотра гостиной, когда он находит ужасный альбом воспоминаний Энни и узнает о криминальной стороне ее биографии. То, что Энни, в свою очередь, тоже наблюдает за ним, мы понимаем только из

ее слов, обращенных к нему, активного участия в слежке вместе с ней мы не принимаем.

5. ПЕРСОНАЖИ

Герои романа

В романе Стивена Кинга, как уже было отмечено ранее, рассказывается история творческого кризиса писателя и его преодоления. Смертельная опасность в лице Энни становится для Пола катализатором аналитического процесса, который приводит его к столкновению с образом себя как мужчины и писателя и заставляет его разгадывать характер Энни, чтобы выжить. Как следует из двойственного англоязычного названия романа, этот процесс связан с «*misery*» — со страданиями. Характерные элементы этого процесса: воспоминание, (само)рефлексия, наблюдение и проекция.

Отношение Пола к Энни с самого начала предстает чуть ли не как пародия на фрейдистский сценарий²⁰. Пробуждение героя после аварии от беспамьяства — с чего начинается роман — представляет собой возвращение в детство, где Энни выступает в роли кормящей и наказывающей матери. Когда Пол приходит в себя, боль, то затухающая, то усиливающаяся, напоминает ему о приливах и отливах моря на Ревир-Бич, куда он ездил иногда вместе с родителями, и о столбе в воде, по которому можно было определить глубину моря. Возникает ассоциативная связь со сломанной ногой и женщиной со смрадным дыханием и высохшими губами, которая «насильно вернула его к жизни» и затем кормит таблетками «Новрила», как ребенка, вызывая у него привыкание и оральную зависимость от себя:

Она приносила по две штуки через каждые шесть часов, сначала обнаруживая свое присутствие только парой пальцев, всовывая их в рот (довольно скоро он научился энергично сосать эти пальцы на-зло горькому вкусу).

²⁰ Мэгистрэл [Magistrale, 1992, p. 132] цитирует в связи с этим высказывания Стивена Кинга из интервью изданию «Playboy» 1983 года о творчестве как о квазипсихоаналитической самотерапии: «Мне нужно писать для внутренней гармонии. Будучи автором, я могу экстернализовать свои страхи, неуверенность и кошмары, перенося их на бумагу <...> Это старый терапевтический прием <...> — заставлять своих пациентов изгонять демонов творчеством. Это фрейдистский экзорцизм».

Пол переживает свое спасение как родовую травму и изнасилование одновременно. При таком подходе время, проведенное в плену у Энни, означает для него своего рода невольный анамнез, где ему заново приходится пересмотреть свою биографию путем насильственного погружения в ранние фазы своего развития. Энни для него одновременно и мать, поощряющая его и наказывающая, и сексуально требовательная и властная женщина, «фаллическая женщина», которая угрожает ему кастрацией и проводит символическую экзекуцию, отрезав ему одну стопу и большой палец²¹.

Сцены унижения Пола, то и дело появляющиеся в романе, часто сопровождаются воспоминаниями о его требовательной матери, которая часто его наказывала. Такие ассоциации возникают у него, например, когда Энни заставляет его запить «Новрил» грязной водой с остатками моющего средства: «вкус был такой же, как тогда, когда мама заставила его чистить зубы мылом». Воспоминание о походе в зоопарк с мамой, когда он пожалел красивую экзотическую птицу в клетке, связывается с осознанием того, что он не «настоящий мужчина», так как тогда мать назвала его «плаксой и хлюпиком» и смеялась над его творческим даром. Далее отрывочные воспоминания из детства — пренебрежительные комментарии матери, например: «*Сама не знаю, откуда у него это*» или «*Ни у кого по МОЕЙ линии не было такой богатой фантазии*» — смешиваются с воображаемыми сценами в зале суда Денвера, где Энни отвечает на заседании за какие-то преступления, о которых он сначала только догадывается и которые потом, после прочтения ее ужасной «Улицы памяти», получают конкретное подтверждение.

Осознав силу этих воспоминаний и опасность, которую представляет Энни Уилкс, он решает написать свой лучший роман о Мизери и убить ее, что помогает ему преодолеть кризис. Цитата из Ницше, приведенная Кингом в качестве эпиграфа к роману, как нельзя лучше характеризует эту борьбу: «*И если ты долго смотришь в бездну, то бездна тоже смотрит в тебя*». По иронии судьбы, это происходит благодаря тому, что герой по-

²¹ Понятие «фаллическая женщина» отражено в основном в психоаналитической теории кино как «модель женской сущности <...>, характеризующаяся наличием фаллических атрибутов и вытекающей из этого узурпацией мужской фаллической силы» [Weingarten, 1995, S. 5].

степенно подчиняется по-матерински строгому руководству Энни, как в образе жизни, так и в творчестве. Раньше Пол Шелдон — узнаём мы во второй части книги, когда герой начинает быстро продвигаться в написании романа и выясняет, что он «невероятно удачен для первой версии», — был недисциплинированным писателем, подверженным влиянию алкоголя и женской красоты.

Энни во многих смыслах становится для Пола «музой»: заставляя его сделать новую редакцию правдоподобной и «честной», давая ему непосредственный стимул для ее написания, принуждая его «жить более дисциплинированно», без алкоголя и сигарет и с четким распорядком дня, и донося до него представление о «силе необходимости» и «комплексе Шахерезады» — другими словами, о силе, которую писатель имеет в глазах читателей, и связанной с ней ответственностью, от которой нельзя уйти.

После всех мучений, закончив последнюю главу «Возвращения Мизери», Пол вынужден признать, что Энни помогла ему написать свою лучшую книгу и что его «побег» в сторону серьезной литературы с помощью «Быстрых машин» был ошибкой, которая была исправлена благодаря ее вмешательству. Однако его месть, вполне понятная реакция на унижения и физическое насилие, представляет собой прежде всего сведение счетов за глубокую травму, нанесенную его идентичности мужчины и писателя. Акт творчества для него — это видно во многих местах романа — сексуализированная деятельность. Так, после ампутации ноги Пол, принявшись за написание романа, размышляет о своих фантазиях:

Да, он, вероятно, стал Шахерезадой для самого себя, точно так же как сам недавно совладал с собой и вырвался из мира лихорадочно пульсирующих фантастических образов. И без психиатра он понимал, что в писании есть что-то от онанизма; пальцы мучают пишущую машинку, а не собственную плоть, но оба процесса в значительной степени зависят от изобретательности ума, быстроты рук и искренней преданности искусству нетривиального.

Его намерение убить Мизери и начать карьеру «серьезного» автора — это решение не только эстетическое, но и продиктованное половой принадлежностью. Таким образом он осуществляет разворот от жанра женских романов с главной героиней — жен-

щиной к «мужскому» жанру реалистического социального романа с молодым мужчиной в качестве главного героя. При этом уже само название «Быстрые машины» отсылает к фаллическим аспектам проекта. Критика Энни непристойных слов в романе инстинктивно нацелена на этот аспект, а насильственное сожжение книги соответственно инстинктивно воспринимается Полом как символическая кастрация его — сексуализированного — авторского Я. После уничтожения рукописи читаем: «Он в последний раз сумел приподняться на локте и заглянуть в нижнюю часть жаровни. Увидел он нечто похожее на обуглившийся пень, плавающий в грязном пруду». Фаллические ассоциации (в виде повторно упоминаемого столба в море перед Ревир-Бич, который возникает в голове Пола снова, когда он смотрит на свою искалеченную, а потом уже и ампутированную ногу) однозначны. Когда Энни позже подходит к кровати больного и, напевая, засовывает ему в рот таблетки «Новрила», он принимает решение: «Я ее убью».

Иными словами, в романе конфликт между Энни и Полом представляет собой борьбу за фаллос не только на символическом уровне — как за принцип творчества и самоутверждения — и разрешается в непосредственной физической форме²². Энни при этом воспринимается Полом с самого начала как «фаллическая женщина», которая проникает в него как «наильница» (во время искусственной вентиляции легких и накачав его «Новрилом») и держит его в своей власти, сама же она кажется при этом недоступной. Еще до того как Пол открыл глаза, написано в четвертой главе первой части, он «ассоциирует суровые таинственные изображения божеств» с Энни, эти образы потом конкретизируются в образах из романов Генри Райдера Хаггарда:

Нелепо было уподоблять Энни Уилкс языческой богине из романов «Она» и «Копи царя Соломона», но в то же время сравнение почему-то представлялось уместным. <...> Обширное, но скудное тело. При взгляде на нее невольно приходили в голову мысли об узелках и шишках, а не соблазнительных пространствах женской плоти. В нем постепенно крепла уверенность, что ее глаза нарисованы и не движутся вовсе, как глаза портрета, которые словно наблюдают за тобой, в какой бы точке комнаты ты ни находился <...> Потому и

²² См. об этом: [Schopp, 1994].

неудивительно, что она казалась ему похожей на языческого идола из приключенческого романа. Как идол она внушала только одно: смущение, постепенно переходящее в ужас.

Энни как «фаллическая женщина», как «песочная женщина», какой она является Полу во сне²³, как идол или богиня — это представление развивается в романе поэтапно как проекция состоящей из страха и отвращения самозащиты Пола от Энни, неоднократно признававшей ему в любви.

Здесь важна связь с романом Хаггарда «Она» (1887) — так, кстати, звучит немецкий перевод названия романа Кинга. Бестселлер Хаггарда 1887 года рассказывает о мужской фантазии времен расцвета империализма — экспедиции искателей приключений из Англии, направляющихся в неизведанные глубины черного континента к племени Амахаггер, где царит матриархат. Эти земли находятся во власти Аэши, безмерно прекрасной, соблазнительной и ужасной белой королевы (версия мифической Большой Матери), которая в конце была уничтожена фаллическим Столпом Жизни — мифической животворящей силой, благодаря которой она прожила 2000 лет, но перед которой в конце концов провинилась. Фантазия Хаггарда постепенно формирует представление Пола Шелдона об Энни Уилкс и находит применение в «Возвращении Мизери». Вторая часть этого романа происходит в Африке, в племени опасных «Слуг пчел» бурка, где Мизери держат в пещере за каменным изваянием Богини пчел, где «живет стая гигантских пчел-альбиносов, оберегающих свою царицу — желеобразное чудовищное создание, наделенное смертоносным ядом <...> и грандиозной магической силой». В том, что Пол находит это «решающее» вдохновение для финала «Возвращения Мизери» именно после прочтения «жуткого романа» самой Энни «Улица памяти» — альбома с вырезками из газет и другими документами, отражающими ее путь серийной убийцы, — сквозит ирония. Получается, что осознать чудовищность ее сущности («Богиня») он сможет, лишь когда сам прочтет ее историю, идентифицирует себя с ней и разгадает ее, чтобы понять: «В последние

²³ Отсылка к известному разбору Фрейдом сказочной новеллы Гофмана «Песочный человек» в очерке «Жуткое», где Фрейд, кроме всего прочего, проводит ассоциацию между изувеченными конечностями и комплексом кастрации.

недели какая-то часть его воображения ради самосохранения превратилась в Энни, и эта часть заговорила теперь сухим, не терпящим возражений тоном». Так же как Мизери в конце концов спасает ее возлюбленный Джеффри, Пол освобождается от Энни, якобы сжигая на ее глазах рукопись «Возвращения Мизери». И он убивает ее в схватке, после того как в ответ на ее насилие, с помощью которого она спасает ему жизнь, он в свою очередь «насилует» ее рукописью книги и этим разрушает чары «Богини»:

«СЛЕЗЬ С МЕНЯ!» — заорала она, широко разинув рот, и тут Пол заглянул во влажную пасть богини. <...> Он затолкал в эту вопящую разинутую пасть ком бумаги. «<...> Я изнасилую тебя, Энни. <...> Так соси мою книгу. Соси мою книгу. Соси, пока не сдохнешь к чертовой матери!»

Этим актом проникновения Пол побеждает фаллические «притязания» своей соперницы на то, чтобы навязать ему свою историю. Сделав из нее богиню, он смог нейтрализовать опасность, исходящую от реальной, живой Энни Уилкс, хоть она и будет его преследовать дальше во «снах и наяву»: «Богиню убить нельзя. Можно, наверное, отгородиться от нее на время бурбоном, но и только».

Персонажи фильма

В фильме персонажи лишены глубины, которая есть в романе, за кадром остается и непростая биография Пола Шелдона, благодаря которой он стал писателем. Вместо этого на первый план выдвигаются другие — эффектные с кинематографической точки зрения — элементы. В то время как центральной темой романа является преодоление творческого кризиса, фильм акцентирует внимание на унижении Пола как мужчины — и на восстановлении его мужского достоинства, — а затем и как писателя. Это доказывает и «серьезный» роман «Высшее образование Дж. Филипа Стоуна», который Пол, по всей видимости, написал, освободившись из плена Энни, и экземпляр которого его агент Марсия Синдел гордо демонстрирует ему в конце фильма, заметив, что на этот раз он должен получить авторитетную премию.

Заглавные титры показывают нам Пола как успешного мужчину и автора в чуть ли не пародийной манере. При этом ак-

тивно используются клише популярных видеоклипов: серия быстрых кадров, которые заставляют подумать о рекламном ролике. В сценарии прописано:

СИГАРЕТА. Спичка. Бутылка шампанского в ведре для охлаждения в гостинице. Сигарета еще не зажжена. Спичка обычная, хозяйственная. Шампанское марки «Дом Периньон» еще не открыто [Goldman, 1989, p. 1].

Столь же стереотипно описание Пола:

Сорока двух лет. Интересное лицо. Мужчина с богатым прошлым. Другими словами, мы имеем дело не с девственником. Он уже семнадцать лет пишет романы, и последние девять лет известен как успешный писатель [Ibid.].

Другие клише довершают его образ. Перед тем как сесть в свой старый «Форд Мустанг», Пол швыряет в дерево снежок и довольно бормочет: «Ну вот, еще получается». В машине он вставляет кассету в проигрыватель, и мы слышим рок-песню «Shotgun» группы «Jr. Walker and The All Stars». Развенчание этого стереотипного образа фаллической маскулинности в эпизоде после аварии, где он показывается как беспомощный пациент, лежащий в кровати, производит шокирующее впечатление. И это впечатление последовательно закрепляется благодаря серии конфликтов с Энни, которые утверждают ее в роли «фаллической женщины». Как уже было показано ранее, это достигается с помощью выверенной драматургии «субъективной съемки», причем именно кадры, где Энни появляется со шприцем, револьвером, ножом, ружьем и кувалдой в руках, сигнализируют об усиливающейся угрозе кастрации²⁴. Эти агрессивно-угрожающие аспекты в поведении героини сменяются — иногда очень резко — порывами материнской заботы

²⁴ По исходной версии сценария видно, что этому моменту должно было уделяться больше внимания, как и в романе. Доступное нам пятое издание сценария (17 ноября 1989) содержит диалог между Энни и Полом (незадолго до появления шерифа на ферме), который в фильме отсутствует. Пол упрямо сопротивляется унижительным требованиям Энни незамедлительно приступить к переработке «Возвращения Мизери» и провоцирует ее: «<...> Ты держишь меня в заложниках, заставляешь сжечь мою книгу, захала мне кувалдой по колену», на что Энни ему отвечает: «Я тебе еще заеду кувалдой по твоему мужскому достоинству, если будешь плохо себя вести» [Goldman, 1989, p. 98].

и влюбленности, которые создают впечатление нестабильного, непредсказуемого характера, имеющего склонность к психозам²⁵.

Райнер и Голдмен лишили Энни в кино целого ряда характеристик из романа, прежде всего элементов, вызывающих отвращение (например, ее обжорства и неопрятности; создатели фильма попытались также смягчить сцену с нанесением увечий Полу и убийством полицейского). Зато были усилены элементы, характеризующие мир чувств Энни как банальный и пошлый. Например, мы видим ее в нескольких сценах сидящей в своей спальне перед телевизором и смотрящей с большим интересом передачу «Любовная связь» (американский аналог «Давай поженимся»). Когда Пол принимается во второй раз редактировать рукопись «Возвращения Мизери» и новая редакция приходится Энни по вкусу, она радостно танцует по всей комнате и заявляет, что поставит пластинку Либераче, чтобы вдохновить Пола. На вопрос, нравится ли ему музыка, Пол отвечает: «Когда он играл в Радио-сити, кто, по-твоему, сидел в первом ряду?», при этом герой явно лжет. Здесь Пол говорит об известной серии концертов, которые давал в театрально-концертном зале «Радио-сити» знаменитый американский попсовый пианист-гей Либераче, любимец сентиментальных женщин за сорок, на пике своей карьеры, с 1984 по 1986 год (незадолго до своей смерти от СПИДа в 1987 году). Наложение следующего эпизода (праздничного ужина по случаю «Возвращения Мизери» (мизансцена 16)) на сентиментальную песню Либераче «I'll be seeing you» придает этой сцене зловещую двусмысленность, которая приводит к общему знаменателю патологически противоречивые чувства Энни, в мире которых соседствуют пошлая сентиментальность и бессердечная жестокость. Музыка сопровождает и следующие кадры: быстрое завершение рукописи романа, изображенное при помощи серии резких наплывов, накладывается на помпезную интерпретацию Либераче «Концерта для фортепиано с оркестром № 1» Чайковского. В тот момент, когда Энни ломает герою ноги кувалдой, в экстазе восклицая в разгар этого действия «О Пол, я люблю тебя!», мы слышим приглушен-

²⁵ В сценарии написано: «Она во многих отношениях замечательное создание. Сильное, самодостаточное, страстное в своих друзьях и неприятнях, любовях и ненавистях» [Goldman, 1989, p. 8A].

ное звучание «Лунной сонаты» Бетховена в исполнении Либераче. И последняя галлюцинация Пола в ресторане, где ему мерещится Энни (мизансцена 24), снова сопровождается песней «I'll be seeing you».

Именно это сентиментально-жуткое завершение фильма демонстрирует разницу концепций гендерного конфликта в романе и фильме. В первом случае (в романе) Пол воспринимает длительное, мучительное и сопровождаемое зловещими галлюцинациями воспоминание об Энни после возвращения в Нью-Йорк практически как «мифическое» присутствие («Богиню убить нельзя»), которое мешает ему продолжить свою писательскую деятельность. Во втором же (в фильме) появление Энни (с поднятым вверх ножом) скорее является жуткой шуткой, которая смягчается благодаря иронической сентиментальности слащавой песни Либераче. На месте Энни возникает безобидная официантка, смотрящая на Пола влюбленными глазами и заявляющая, что она «его самая большая поклонница». В то время как в романе фигура Энни Уилкс представляет собой непреходящую угрозу для Пола как мужчины и писателя, в фильме эта угроза представлена как эпизодическое явление, поскольку Энни изображается как опасная и больная, но в конечном счете сентиментальная и смехотворная фигура.

В связи с этим не стоит недооценивать роль второстепенных персонажей фильма: литературного агента Марсии Синдел, шерифа Бастера и его жены, служащих контрапунктами по отношению к больному миру Энни. Марсия Синдел, которая появляется в двух разговорах с Полом Шелдоном и в нескольких телефонных разговорах с шерифом, в некотором смысле представляет собой «материнскую» противоположность фаллической опасности со стороны Энни Уилкс. Отношения между старым шерифом и его женой представлены как брак, в котором партнеры относятся друг к другу с юмором и по-прежнему испытывают физическое желание. Это параллельное кошмарному сценарию Пола и Энни повествование успокаивает зрителя, очерчивает собой территорию «нормальности» и подтверждает правильность патриархального порядка, который пыталась низвергнуть Энни.

6. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Интертекстуальность в романе

Роман Кинга, как уже отмечалось ранее, содержит широкий пласт интертекстуальных отсылок. Чаще всего бросаются в глаза цитаты из Ницше, Монтеня, Джона Фаулза, а также из романов о Мизери, которые представлены в виде эпиграфов к отдельным частям книги и тематически перекликаются с их содержанием. Отсылка к роману Хаггарда «Она», как мы уже видели, тесно связана с творческим кризисом Пола и исходящей от Энни опасностью, т.е. Пол использует роман Хаггарда как средство для проецирования мифического образа женщины, которая объясняет для него загадку Энни Уилкс и вдохновляет на написание «Возвращения Мизери». Таким образом, «Она» является пратекстом для романа Кинга и предоставляет главному герою возможность сориентироваться в ситуации и понять самого себя, а также помогает развивать тему саморефлексии и поддерживать нарративную структуру романа в целом.

Следующая важная интертекстуальная отсылка, которую, однако, сложно заметить, — это связь с романом Джона Фаулза «Коллекционер» (1963). В главе 12 второй части, в которой Пол обдумывает свою «дисциплинированную» жизнь у Энни и быстрый прогресс в написании «Возвращения Мизери», читаем:

У Энни в доме были все книги Сомерсета Моэма (как-то Пол подумал, не найдется ли на ее полках первый роман Джона Фаулза, но решил, что лучше не спрашивать), и Пол принялся за чтение двадцати с чем-то томов произведений Моэма, увлеченный мастерски рассказанными историями.

В этом отрывке есть два интересных места: во-первых, тщательно зашифрованное упоминание романа Фаулза «Коллекционер», без точного названия и содержательной отсылки; во-вторых, упоминание произведений Сомерсета Моэма, которого Пол ценит (как, впрочем, и сам Стивен Кинг) прежде всего за технику письма. Тот факт, что Энни, очевидно, тоже ценит этого автора, говорит о неплохом для критика творчества Пола литературном вкусе. Отсылка к «первому роману» Джона Фаулза иронична в двух отношениях: она апеллирует к литературно образованному читателю, который знает, что речь идет о «Коллекционере», а одновременно устанавливает связь с ситуацией,

в которой находится Пол, и, конечно же, заставляет подумать о реакции Энни (если она знает этот роман). Положение Пола перекликается с ситуацией, описанной в романе Фаулза, за исключением пола главных героев: в «Коллекционере» психически нездоровый молодой человек, Фредерик Клегг, в свободное время увлекающийся коллекционированием бабочек, похищает красивую молодую художницу Миранду Грей; он держит ее взаперти в удаленном доме в деревне, восхищается ею, как красивой бабочкой, и хочет иметь в своей коллекции. При этом история заточения Миранды рассказывается от лица обоих героев. Для Миранды, которая ведет дневник, письмо становится стратегией выживания. Здесь явная параллель с положением Пола, что подтверждает цитата из ее дневника, которую Кинг приводит в третьей части романа в качестве эпиграфа:

Бесполезно. Я пыталась заснуть целых полчаса, и все впустую. Писать здесь — своего рода наркотик. Это единственное, что я делаю с удовольствием. <...> кажется своего рода магией, волшебством...
В настоящем жить я не в силах. Я с ума схожу от настоящего.

Рассказ Фредерика — это гнетущая психограмма социопата, который неспособен к эстетическому наслаждению и слишком зажат, чтобы приблизиться к Миранде в сексуальном плане; он просто наслаждается властью над ней и позволяет ей погибнуть в плену, чтобы в конце романа найти себе новую жертву. Что, по всей видимости, восхищает Кинга в романе Фаулза, так это судьба артистической натуры, которая со своими художественными притязаниями попадает в конфликт с косными квазиморальными нормами невежественного мира, погрязшего в предрассудках, и при этом терпит поражение. Как и Фаулз, Кинг выстраивает этот конфликт в форме борьбы между полами, но с одной особенностью: «Коллекционер» может восприниматься как критика мужского господства над женщинами, в то время как в романе Кинга, как было показано, тема страха автора перед требованиями читателей принимает форму женоненавистнической фантазии, в которой женщина выступает в роли силы, угрожающей творчеству и потенции²⁶.

²⁶ О связи между «Мизери» и «Коллекционером» см. [Magistrale, 1992, p. 124], о женоненавистничестве как проблеме в романах Стивена Кинга см. [Schopp, 1994, p. 30].

Отсылки к романам Хаггарда и Фаулза, довольно ясные в случае с популярным романом-бестселлером «Она» и завуалированные ироничные в случае с «Коллекционером», позволяют различить эффект «двойной кодировки» интертекстуальности, заставляющей задуматься о положении Пола Шелдона как автора (а соответственно, и Стивена Кинга): это состояние сознания литературно образованного и амбициозного писателя, который страдает от своего имиджа «массового» и желает от него избавиться. С этой дилеммой тесно связан вопрос об ответственности популярного автора перед своей аудиторией, о «власти необходимости», которой автор обладает над своими читателями, ставя их в зависимость от своей фантазии и, таким образом, вмешиваясь в их жизнь. После того как Энни отрезала ему палец, Пол понимает, что она наказала его за то, что он обладает «пассивной властью» над ней:

Безумие. Абсурд. Но и реальность. Над этим принято издеваться, но только потому, что люди недооценивают захватывающую силу искусства — даже такого дешевого, как популярные романы.

Пол Шелдон размышляет над этим вопросом «радикальной идентификации читателей с выдуманными мирами, которые создает писатель» на целом ряде примеров из XIX и XX века: Чарльз Диккенс, Артур Конан Дойл, Джон Голсуорси, Уильям Голдинг и Джон Ирвинг.

Многочисленные интертекстуальные отсылки в «Мизери» — в форме прямой ориентации на другие романы, тематически релевантных цитат или вписывания собственных произведений в литературную традицию и в поле конфликта между «серьезной» и «популярной» литературой — характеризуют роман Кинга как, пожалуй, самую интенсивную и радикальную проверку им на прочность своего писательского мастерства. Именно этот пласт романа претерпевает в фильме самые большие изменения.

Интертекстуальность в фильме

Как мы уже выяснили в предыдущих разделах, Райнер и Голдмен сильно изменили «литературные» аспекты романа. Это относится прежде всего к упомянутым ранее интертекстуальным отсылкам, не в последнюю очередь благодаря которым роман

выстраивается и занимает свое место в контексте литературной системы. Смена характера подачи истории влечет и неизбежную смену системы отсылок, которая обычно игнорируется в исследованиях, посвященных экранизациям литературных произведений. Кнут Хикетир пишет [Hickethier, 1989, S. 184]:

Как любой текст невозможно представить вне литературного контекста, так и каждый фильм неотделим от общей истории кино и других фильмов и содержит намного больше отсылок и намеков, неосознанно позаимствованных мотивов, метафор и визуальных воспоминаний, чем явствует из литературного оригинала. Взаимосвязь жанров, отсылки актеров к другим своим ролям, действия камеры, режиссерская работа, свет, декорации и архитектура, костюмы и т.д. открывают целую палитру новых взаимосвязей.

Благодаря смене формы существования истории место литературной интертекстуальности занимает новая система отношений внутри кинематографической интертекстуальности.

Как ясно из анализа персонажей, музыка в кино как небезбальное средство выполняет функцию создания соответствующей атмосферы и характеризует обоих героев в их контрастирующих эмоциональных и культурных проявлениях: тяжелые рок-ритмы группы «Jr. Walker and The All Stars», сопровождающие отъезд Пола из гостиницы в Сильвер-Крик, и странно-сентиментальные песни и фортепианное соло Либераче, создающие фон для финального конфликта между Энни и Полом, формируют систему координат фильма, коренным образом отличающуюся от литературных ассоциаций и личных реминисценций, с которыми связано развитие конфликта между Полом и Энни в романе.

Решение, кому из актеров отдать главную или второстепенную роль в фильме, режиссер принимает исходя из их излюбленных амплуа, с которыми они ассоциируются у зрителей благодаря предыдущим фильмам, публичным выступлениям, фактам биографии. Выбор Джеймса Каана для роли Пола Шелдона был продиктован мыслью о том, что он известный актер, у которого после целого ряда фильмов, в том числе «Люди дождя» («Rain People») и «Крестный отец» («Godfather»), «Роллербол» («Rollerball») и «Дик Трейси» («Dick Tracy»), сформировался имидж физически сильного, маскулинного героя, и он смог бы убедительно сыграть фаллическую мужественность, на которую делается

упор в начале фильма и которая ставится под сомнение последующей конфронтацией с Энни. Актриса Кэти Бейтс, напротив, до этого фильма была малоизвестна широкой публике и только благодаря «Оскару» за лучшую женскую роль в «Мизери» стала звездой и продолжила сниматься в интересных фильмах, например, таких как «Долорес Клейборн» («Dolores Clayborne»; по одноименному роману Стивена Кинга) и «Жареные зеленые помидоры» («Fried Green Tomatoes»). Это решение взять известного актера и неизвестную актрису, возможно, продиктовано самим романом, где популярный автор бестселлеров встречает неизвестную фанатку — на этом и основан эффект неожиданности от смены ролей в ходе киноповествования.

При поиске актеров на второстепенные роли, необходимые для введения параллельного повествования, выбор делался в пользу тех, которые могли вызвать у зрителя максимум интертекстуальных ассоциаций в связи с их ролями в других фильмах. Лорен Бэколл как икона Голливуда в роли Марсии Синдел, появляющейся в начале и в конце фильма, — это фигура, которая одним своим присутствием в нескольких кадрах и своими взглядами исподлобья, будто «цитирующими» ее былой имидж, во многом открывает зрителю широкий простор для киноассоциаций и воспоминаний о ее прежних ролях (прежде всего, конечно, в черно-белых фильмах с Хамфри Богартом). Ее появления с Полом создают рамочную конструкцию для внутреннего повествования и расставляют таким образом четкие ориентиры — благодаря ее «материнской» поддержке таланта Пола и контрапункту ее роли к линии Энни. На роли шерифа Бастера и его жены Вирджинии были взяты Ричард Фарнсуорт и Фрэнсис Стернхаген; оба актера были известны американской публике благодаря многим (зачастую комическим и трогательным) ролям в кино и на телевидении²⁷. Именно благодаря введенным в фильм второстепенным персонажам создается пространство «нормальности» — как контрапункт к клаустрофобичному и опасному миру внутреннего повествования и как мост, связывающий фильм с повседневным зрительским опытом; все это помогает зрителю нейтрализовать страшные и пугающие элементы, поместив их в систему нормативных координат, вопло-

²⁷ Подробнее см. [Loderhose, 1993, S. 428].

щенных в голливудском кинематографе как морально-эстетическом целом.

Интертекстуальные отсылки возникают и при употреблении особых повествовательных кодов и киноэстетических конвенций, которые связывают «Мизери» с другими фильмами конца 1980-х — начала 1990-х годов, например, из рекламы, эстетика которой активно проникает в игровые фильмы того времени.

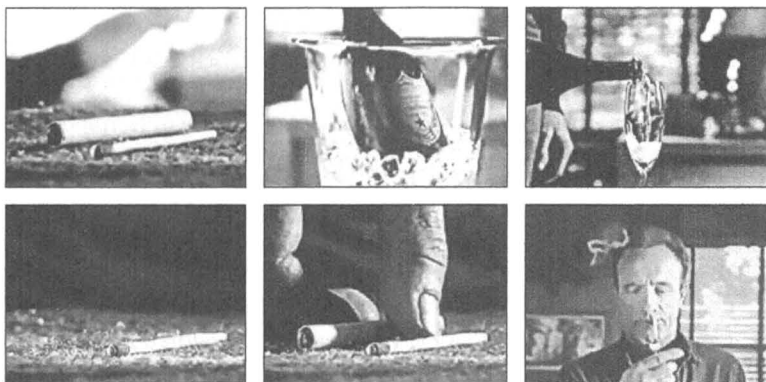
Во время заглавных титров к фильму Райнера, как было сказано выше, для построения стереотипа успешного мужчины целенаправленно используются элементы рекламы: детальная съемка сигареты и спички, которую Пол Шелдон затем поджигает ногтем большого пальца, чтобы зажечь сигарету (илл. 6).

Фильм Дэвида Линча «Дикое сердцем» («Wild at Heart», 1990), который начинается с крупного плана спички, использует тот же самый мотив, но несколько по-другому, повторяя его несколько раз внутри повествования в стратегически важных местах для определения отношений между двумя главными героями (см. [Rodenberg, 1995, S. 251]).

Подобное нарративное и метафорическое обособление можно встретить и в других фильмах того времени, а именно в «Списке Шиндлера» («Schindler's List», 1993) Стивена Спилберга, когда заглавные титры открываются кадром крупного плана загорающейся спички, которая метафорически символизирует тематику фильма²⁸, или, например, в «Генрихе V: Битва при Азенкуре» («Henry V», 1989) Кеннета Браны, где рассказчик зажигает спичку, чтобы осветить темное помещение киностудии, и таким образом устанавливает метафильмические рамки для экранизации пьесы Шекспира (илл. 7).

При всех различиях между этими картинами можно говорить о стилистических и сюжетных сходствах, которые помещают «Мизери» в контекст тенденций голливудских фильмов конца 1980-х — начала 1990-х годов. Это относится и к мотиву «фаллической женщины», который связывает фильм со многими современными ему произведениями, т.е. фильмами, где женщины представляют собой профессиональную, сексуальную, социальную или психологическую опасность для героев-мужчин, что находит выражение в физическом насилии и, как правило, на-

²⁸ См. анализ Хельмута Корте в этом издании.



Илл. 6. Заглавные титры к «Мизери»



Илл. 7. Кадры из «Списка Шиндлера» (1993), «Генриха V» (1989) и «Диких сердцем» (1990)

казывается еще большим насилием со стороны мужчин²⁹. Здесь стоит прежде всего вспомнить фильмы «Роковое влечение» («Fatal Attraction», 1986) Эдриана Лайна, «Основной инстинкт» («Basic Instinct», 1991) Пола Верховена, «Тело как улика» («Body of Evidence», 1993) Ули Эделя, «Разоблачение» («Exposure», 1994) Барри Левинсона, «Презумпция невиновности» («Presumed Innocent», 1990) Алана Пакулы и «Тельма и Луиза» («Thelma and Louise», 1991) Ридли Скотта. Если сравнить жестокие детали «наказаний» Энни в «Мизери» со сходными сценами в «Роковом влечении» или в «Презумпции невиновности», будет видно, что иконография сексуального насилия в голливудских фильмах, особенно относящаяся к женщинам, достигла той степени культурного принятия, при которой можно уже ссылаться на целый репертуар подобного рода фантазий.

²⁹ См. [Peitz, 1995, bes. S. 20, 48] и [Weingarten, 1995].

БИБЛИОГРАФИЯ

Beahm G. Stephen King. Leben und Werk. Bergisch Gladbach: Bastei, 1995.

Branigan E.R. Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin; N.Y.; Amsterdam: Mouton Publishers, 1984.

Brecht B. Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment // Brecht B. Gesammelte Werke. Bd. 18. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967. S. 139 ff.

Collings M.R. Stephen King und seine Filme. München: Heyne, 1987.

Eidsvick Ch. Demonstrating Film Influence // Literature/Film Quarterly. 1973. 1. S. 113 ff.

Faulstich W., Strobel R. Bestseller als Marktphänomen. Ein quantitativer Befund zur internationalen Literatur 1970 in allen Medien. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1986.

Faulstich W., Strobel R. Innovation und Schema. Medienästhetische Untersuchungen. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1987.

Fowles J. Notes on Writing a Novel // Harper's Magazine. 1968. No. 237. P. 88 ff.

Fowles J. The Collector. L.: Jonathan Cape, 1963.

Genette G. Die Erzählung. München: Wilhelm Fink, 1994.

Goldman W. Misery. Screenplay. Revised November 1989. Beverley Hills: Castle Rock Entertainment, 1989.

Haggard H.R. She. Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 1991.

Helbig J. (Hrsg.). Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt, 1998. (Der Band ist vergriffen aber im Internet verfügbar unter <www.uni-koeln.de/phil-fak/englisch/helbig/inhalt.htm>.)

Herron D. (Hrsg.). Reign of Fear. The Fiction and the Films of Stephen King. Novato, CA; Lancaster, PA: Underwood-Miller, 1992.

Hickethier K. Der Film nach der Literatur ist Film — Volker Schlöndorffs "Die Blechtrommel" (1979) nach dem gleichnamigen Roman von Günter Grass (1959) // Albersmeier F.-J., Roloff V. (Hrsg.). Literaturverfilmungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.

Hurst M. Erzählsituationen in Literatur und Film: Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Niemeyer, 1996.

Kasprzak A. Stephen King und seine Filme. München: Heyne, 1996.

King S. Sie. München: Heyne, 1987.

Loderhose W. Das große Stephen King Film-Buch. Bergisch Gladbach: Bastei, 1993.

Magistrale T. Stephen King. The Second Decade, Danse Macabre to The Dark Half. N.Y.: Twayne Publishers, 1992.

McFarlane B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Paech J. Literatur und Film. Stuttgart: Metzler, 1988.

Peitz Ch. Marilyn's starke Schwestern. Frauenbilder im Gegenwartskino. Hamburg: Ingrid Klein, 1995.

Rodenberg H.-P. Alte und neue Bauformen des Erzählens: Wild at Heart — Die Geschichte von Sailor & Lula (1990) // Faulstich W., Korte H. (Hrsg.). Fischer Filmgeschichte. Bd. 5: Massenware und Kunst 1977–1995. Frankfurt/M., 1995 (Fischer TB 4495). S. 247 ff.

Schneider I. Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer, 1981.

Schopp A. Writing (with) the Body: Stephen King's "Misery" // Literature Interpretation Theory. 1994. No. 5. P. 29 ff.

Spiegel A. Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel. Charlottesville: University Press of Virginia, 1976.

Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.

Weingarten S. Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood-Kino der achtziger Jahre. Coppingrave: Coppi Verlag, 1995.

III. Эстетика Голливуда и немецкая история. «Список Шиндлера» (Спилберг, 1993)

ГЕЛЬМУТ КОРТЕ

За последние годы можно вспомнить мало фильмов, которые нашли бы такой отклик у публики по всему миру и тронули столько сердец, как «Список Шиндлера» Спилберга, снятый по одноименному документальному роману австралийского писателя Томаса Кенилли. И немного найдется современных голливудских фильмов, которые вызвали бы такую неоднозначную реакцию¹. Для одних «гениальный», даже «безупречный» перенос Холокоста на экраны, для других — голливудская мелодрама на грани китча, индивидуализирующая и смягчающая легшие в ее основу исторические события — систематический геноцид. По крайней мере, непосредственно после начала проката в конце 1993 года, кроме этих полярно противоположных точек зрения, со стороны профессиональных критиков не поступало других достойных упоминания оценок. Появление различных вариантов прочтения стало возможным только по прошествии определенного времени. Причина тому — сильное эмоциональное воздействие фильма. Тематически сходные более ранние документальные фильмы, например, «Ночь и туман» Алена Рене («Nuit et brouillard», Франция, 1955) и прежде всего «Шоа» Клода Ланцмана («Shoah», Франция, 1974–1985),

¹ Режиссер: Стивен Спилберг; автор сценария: Стивен Зайллиян; оператор: Януш Камински; монтаж: Майкл Кан; композитор: Джон Уильямс; продюсеры: Стивен Спилберг, Джеральд Р. Молен, Бранко Лустиг; производство: «Amblin Entertainment» для «Universal». Премьера в США: начало декабря 1993; первый показ фильма в Германии: 3 марта 1994. Лишь американская телевизионная «мыльная опера» «Холокост», вышедшая шестнадцатью годами ранее, вызвала такие же жаркие споры (см. ниже).

или игровой фильм «Смерть — мое ремесло» Теодора Котуллы («Aus einem deutschen Leben», ФРГ, 1977), хоть и расхваленные критиками, были восприняты лишь узким кругом профессионалов. В то время как «Список Шиндлера» полюбился самой широкой публике по всему миру:

Со времени начала проката в декабре прошлого года он собрал в США около 47 миллионов долларов. Около 100 тысяч немцев посмотрели его за первую неделю <...>, забронировать билеты можно порой только за несколько недель до сеанса. В Австрии школьников водят на бесплатные показы во время уроков — небывалая честь для коммерческого фильма («Der Spiegel», 14.03.94).

Фильм целиком черно-белый, за исключением пролога и заключительной части. В нем повествуется об истории судетского немецкого бизнесмена Оскара Шиндлера, который перебрался в Краков в сентябре 1939 года вслед за подразделениями вермахта и оперативным командованием, вошедшими в Польшу для «решения еврейского вопроса». Преследовал он при этом ту же цель, что и многие другие немецкие авантюристы, — нажиться на притеснении еврейского народа и быстро сколотить состояние. Он целенаправленно использует свой «стартовый капитал» — обаяние, обходительность в общении и уверенность в себе, а также многолетнее членство в НСДАП — и втирается в доверие к местной верхушке СС, чью благосклонность ему удается сохранить с помощью крупных взяток. Благодаря протекции командования, еврейским деньгам и еврейским цвангсарбайтерам² при поддержке Ицхака Штерна, одаренного бухгалтера-еврея, он за короткое время превращает отобранную у евреев фабрику по производству эмалированных изделий в процветающее предприятие. Весной 1941 года евреев из Кракова и близлежащих территорий «переселяют» в гетто, отгороженное от остальной части города забором с колючей проволокой, и заставляют жить в самых примитивных условиях, а мечты Шиндлера начинают сбываться. Фабрика приносит большой доход, благодаря контактам на черном рынке у него есть все предметы роскоши, и отношения с властями налажены прекрасно. К тому же подчиненные-евреи втайне считают его сравнительно человечным и проникаются к нему все большим

² Zwangsarbeiter — нем. принужденный работник. — *Примеч. пер.*

доверием. На фоне смертоносной волны презрения, беспорядочных расправ и отправки людей в концентрационные лагеря и под влиянием Штерна Шиндлер из оппортуниста, наживающегося на войне, постепенно превращается в хитроумного спасителя своих еврейских работников, жертвуя ради этого всем состоянием, которое ему удалось сколотить, и, как водится в голливудских историях успеха, в ходе этого перерождения отказывается от роли светского льва и Казановы и возвращается к жене.

Когда книга Кенилли появилась в 1982 году, она сразу стала мировым бестселлером и, ко всему прочему, была удостоена литературной премии Букер-Макконнелл³. Однако фильм Спилберга все равно многократно превзошел ее по уровню мирового признания и коммерческого успеха: после его выхода в прокат в США в декабре 1993 года президент Клинтон официально рекомендовал американцам смотреть этот фильм, в других странах его премьеры благодаря участию высших государственных деятелей приобрели статус политического акта. Так, немецкая премьера во Франкфурте в марте 1994 года прошла в присутствии федерального президента Рихарда фон Вайцзеккера. В Париже на премьеру пришел президент республики Франсуа Миттеран, в Израиле — премьер-министр Ицхак Рабин и президент Вейцман. Институты киноиндустрии тоже поспешили присудить фильму все возможные награды: так, в 1994 году картина, ее создатели и участники съемок получили в общей сложности семь престижных «Оскаров» и были отмечены в пяти соответствующих номинациях, кроме того, фильму присудили приз Гильдии режиссеров Америки, семь наград британской киноакадемии и, наряду с другими знаками отличия, «Золотой глобус» в трех номинациях. Чистая выручка от кассовых сборов составила около 60 миллионов долларов. Эти деньги поступили в «Фонд Шоа», основанный Стивеном Спилбергом с целью собрать свидетельства жертв Холокоста и документально их зафиксировать. В сентябре 1998 года первый компакт-диск с результатами исследования был представлен на суд общественности, а сам Спилберг был удостоен Большого офицерского креста, ордена за заслуги перед Федеративной Республикой Германия.

³ Ныне — Букеровская премия. — *Примеч. пер.*

Для Спилберга, режиссера, который неустанно бил все собственные рекорды по кассовым сборам, прежде всего благодаря таким фильмам, как «Челюсти» («Jaws», 1975), «Инопланетянин» («E.T.», 1982) и, наконец, «Парк Юрского периода» («Jurassic Park», 1993), и обогнал по коммерческой успешности всех своих коллег, «Список Шиндлера», по его собственным словам, означал поворотный пункт в карьере, осознание себя как потомка восточноевропейских евреев, в семье которого было много жертв Холокоста. Если до этого момента его считали «гуру популярного развлекательного кино», обладавшего инстинктивным талантом превращать детские мечты, чувства и страхи в крайне успешные с финансовой точки зрения кинопроекты⁴, и хотя бы по этой причине киномомнд не воспринимал его всерьез, то теперь состоялась переоценка Спилберга. Наряду с амбициозным кинодебютом — фильмом «Дуэль» («Duel», 1971), уже названными выше коммерчески успешными фильмами и другими, вроде «Ближних контактов третьей степени» («Close Encounters of the Third Kind», 1977–1980) или трилогии «Индиана Джонс» (1981; 1984; 1989), Спилберг, выходя за рамки своей привычной тематики, также снял, например, остросатирический фильм «1941» (1979), мелодраму «Цветы лиловые полей» о завоевании личной независимости в южных штатах начала XX века («The Color Purple», 1985) и «Империю солнца» (1988). Однако эти фильмы были встречены холодно как публикой, так и критиками. И только «Список Шиндлера» заставил даже самых «взыскательных» авторов колонок о кино обратить внимание на ярко выраженные киноповествовательные характеристики картины, несмотря на то что с точки зрения эмоциональной составляющей, построения конфликта, а также тщательно выстроенной в соответствии с этим операторской стратегии «Список Шиндлера» представлял собой типичный «спилберговский» фильм, отличавшийся от ранних работ «лишь» содержательной проблематикой и притязанием на историческую достоверность. Однако именно эта комбинация броской эстетики Голливуда с изначально эмоционально нагруженной, серьезной темой положила начало жаркой полемике. Для понимания данной ситуации, а также часто упоминаемых

⁴ См. также по поводу ранних фильмов Спилберга до «Цветов лиловых полей» включительно: [Korte, Faulstich, 1987].

в связи с этим политических мотивов необходимо для начала подробно представить позиции как критиков, так и поклонников фильма.

1. ДИСКУССИЯ ВОКРУГ ФИЛЬМА: ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

В почти уже необозримом потоке различных свидетельств зрителей, официальных сообщений, оценок и рецензий на этот фильм можно, опираясь на ряд ключевых высказываний, выделить сходную аргументацию⁵, которая отнюдь не случайно во многом напоминает общественную реакцию на мини-сериал Марвина Чомски «Холокост» («Holocaust», 1978)⁶. В этом четырехсерийном мини-сериале о судьбе (вымышленной) еврейской семьи Вайссов в Третьем рейхе, хотя и явно отличающемся по качеству литературного первоисточника и его кинематографического воплощения, геноцид точно так же принимал индивидуализированные черты, и чтобы донести его суть до зрителя, использовались все эмоциональные средства популярной культуры. Такими же неоднозначными были и отзывы. Особенно если учесть, что группы и поклонников, и критиков обоих фильмов отличались явной неоднородностью и могли быть представлены в виде классической оппозиции «правые — левые» лишь с большой натяжкой; или, как это удачно сформулировали в «Der Spiegel» (14.03.94): «Обо-

⁵ См. относительно американской и международной оценок фильма, кроме прочего, сборник работ [Loshitzky, 1997] и конкретно по поводу немецкой критики показательное собрание рецензий Вайсса [Weiss, 1995], а также учебные сопроводительные публикации [Kößler, 1995; Schultze, 1994; Hesse, Twele, Alwardt, 1995; Wagner, Günther, 1995; van der Gieth, 1998, и др.], часть из которых весьма информативна.

⁶ Сериал впервые вышел 16 апреля 1978 года и в течение четырех дней показывался на американском канале «NBC». Немецкая телепремьера состоялась при поддержке Западногерманского радио с 22 по 26 января 1979 года на всех региональных каналах «ARD» и стала громким событием. Сериал сопровождался документальными программами о событиях того времени в историко-социальном контексте, ток-шоу, семинарами для прессы, горячими телефонными линиями и перепиской со зрителями, а также многочисленными публикациями и т.д. В итоге фильм привел к сходным противоречивым дискуссиям в обществе. О различных реакциях и исторической подоплеке см., кроме прочего, [Märthesheimer, Frenzel, 1979].

рона против “Списка Шиндлера” и фигуры Шиндлера пестра, идеологически поляризирована и состоит из художественных предубеждений». Для той или иной оценки, наряду с политическими убеждениями и историческими познаниями их авторов, были явно важны и другие факторы. Мириам Брату Ханзен [Hansen, 1997], например, классифицирует упреки, часто встречающиеся в международных оценках фильма Спилберга, и представляет их в виде четырех основных аргументов, связанных друг с другом.

Первое. Речь, без сомнения, идет о помпезном голливудском продукте, нацеленном на развлечение и зрелищность, основанном на экономических и идеологических принципах культурной индустрии, упрощающем исторические процессы и наполненным сентиментальным оптимизмом. Из этого делался вывод, что он совершенно не годится для подобающего описания катастрофы еврейского народа и что, как в «мегаспектакле» Спилберга «Парк Юрского периода», премьеры которого состоялась за несколько месяцев до этого, Холокост низводится в «Списке Шиндлера» до элемента тематического парка, приносящего кассовый успех.

Второе. Сознательно выбрана вымышленная история с индивидуально выписанными характерами в форме классического голливудского продукта, которая, кроме всего прочего, характеризуется гендерным доминированием мужской линии, садистически-вуайеристским восторгом перед женским телом, а также переоценкой семейных ценностей: Шиндлер представлен как «сверхотец», отказывающийся от распутных наклонностей и возвращающийся к жене для того, чтобы исполнить свою историческую миссию — спасти еврейские семьи. Кроме того, по словам критиков, с помощью съемок в реальных исторических местах, использования черно-белой хроники, а также опоры на киностиль 1940-х годов достигается эффект псевдоаутентичности. Хотя фигура Шиндлера как «реабилитированного» нациста и спасение «его евреев» является документально подтвержденным фактом, на фоне массового уничтожения целого народа эта история представляет собой скорее исключение. Фильм же, согласно данному мнению, создает ложное представление, обобщая трагедию Холокоста.

Третье. Фильм рассказывает историю спасенных евреев с точки зрения преступников, преимущественно от лица немца,

превращающегося из нациста в борца Сопротивления, и его альтер эго — психически неуравновешенного офицера СС Амона Гёта. Благодаря специфическому составу действующих лиц и тому, как они представлены на экране, евреи в этом фильме низводятся до положения слабых «картонных мишеней», так что зритель скорее идентифицируется с «сильными немецкими преступниками». При этом изображение евреев опасно приближается к распространенным антисемитским стереотипам: гребут деньги лопатой, вечные жертвы, напрашивающаяся ассоциация еврейских женщин с опасной сексуальностью, характеристика Ицхака Штерна как «короля еврейских слабаков».

И *четвертый*, центральный аргумент критиков: обвинение в нарушении табу, визуализации нерепрезентируемого⁷; оно было выдвинуто, в частности, Клодом Ланцманом в связи с тем, что любая попытка напрямую показать геноцид, ввиду чудовищности исторических событий, будет выглядеть непристойно. Кроме того, повествование в фильме Спилберга, приправленное всеми популярными у зрителей приемами, но при этом производящее впечатление подлинных съемок, опасно и тем, что эта «препарированная» реальность может вытеснить в сознании людей воспоминания о реальных событиях.

К похожему выводу приходит и Хаим Брешит [Bresheet, 1997] в своем исследовании израильской реакции на фильм. Он выявляет в общей сложности шесть выдвигавшихся критиками фильма центральных аргументов, которые в своих национально-специфических вариантах применимы и для международной дискуссии: *аргумент табу* — невозможно и запрещено изображать Холокост на экране; *аргумент «хорошего нациста»* — в фильме о Холокосте нацисту не может быть отведена главная роль «хорошего парня»; *аргумент обезличенного изображения евреев* — евреи показываются не как отдельные личности, а как общая масса; *аргумент несочетаемости* — абсолютно недопустимое в рамках подобной тематики соединение пошлых и мелодраматических элементов; *аргумент исторической достоверности* — в изображении многих дета-

⁷ Сам Ланцман в своем документальном фильме «Шоа», который идет девять с половиной часов, сознательно ограничился *устной историей*, высказываниями жертв, преступников и свидетелей тех событий, для того чтобы не разрушить представление конкретными кадрами.

лей фильм исторически неточен; аргумент «американизации» Холокоста — Холокост — это «израильская» тема, а фильм американского режиссера Спилберга вместе с сооружением Мемориального музея Холокоста в Вашингтоне «американизирует» эту тему.

При различном соотношении этих аргументов спектр неприязненной критики варьировался от относительно умеренных до едко-решительных или полемических высказываний; точно так же среди поклонников фильма существовала доля как тех, кто высказывал взвешенные критические замечания по фильму, так и тех, кто всецело им восхищался. В большинстве случаев позитивного отношения к фильму авторы сглаживали все противоречия и подчеркивали очевидный с самого начала успех картины у широкой аудитории. Особенно отчетливо упомянутое разделение прослеживалось в реакции немцев на «Список Шиндлера», которая порой принимала совсем необычные формы.

Первые безоговорочно хвалебные гимны появились сразу после американской премьеры, в них закрепились основные выражения, в которых о фильме говорили в последующие месяцы. Так, например, Стэнли Кауфман в «New Republic» (13.12.93) писал о лучшем фильме в карьере Спилберга, «мастерском» с точки зрения как игры актеров, так и работы оператора и режиссера, которым удалось избежать банальных и дешевых, выжимающих слезу планов и в каждом кадре продемонстрировать свой изобразительный талант и увлеченность темой. Вызванные картиной слезы «честны», так как «цель состояла в том, чтобы создать фильм, который подкупал бы своей достоверностью» (и убеждал). По словам Кауфмана, картина приятно удивляет после предыдущих фильмов Спилберга и дает основания ожидать начала нового периода в его успешной карьере. Так же экзальтированно высказывались и прочие многочисленные рецензенты. Так, если взять лишь некоторых из них, Джанет Маслин писала в «New York Times» (15.12.93) о том, что Спилберг сделал все, чтобы воспоминание о Холокосте выглядело как никогда убедительным; а как признавался Ричард Коэн в статье для «Washington Post» (14.12.93), несмотря на то что он много до этого прочитал о Холокосте, только фильм Спилберга заставил его по-настоящему прочувствовать весь невообразимый ужас этой трагедии.

В то время как в других изданиях о «шедевре» Спилберга отзывались, используя соответствующую аргументацию, как о лучшем фильме года — хотя все чаще высказывались критические мнения, — всеобщая эйфория по поводу реалистичного, задающего за живое и одновременно ориентированного на широкие массы изображения геноцида была подхвачена в немецких отзывах еще до начала проката и принимала все большие масштабы. Юрген Коар почти за три месяца до немецкой премьеры заявил в «Stuttgarter Zeitung» (18.12.93), что фильм вызывает перед глазами «документально достоверные изображения Холокоста», а Спилберг, отказавшись от привычных ему «спецэффектов», решился

воссоздать в черно-белой гамме невероятно правдивую картину. Эта попытка оказалась настолько удачной, что некоторые зрители даже после показа оставались сидеть в темноте кинозала, охваченные чувством оцепенения. <...> Спилберг не рассказывает ничего, что нам уже не было бы известно о Холокосте, но заставляет нас на протяжении трех с четвертью часов пережить его в непосредственной близости <...> (то же см.: [Weiss, 1995, S. 23]).

Несколькими днями спустя Петер Буха, ссылаясь на американскую критику, подчеркивал в «Süddeutsche Zeitung» (23.12.93):

Человек, который столько лет не хотел иметь ничего общего с реальностью, открыл для себя по-настоящему жестокую страницу истории и осмелился сделать то, к чему до него никто не отважился подойти столь прямолинейно: Спилберг экранизировал геноцид евреев, он изобразил ужас концентрационных лагерей и не в последнюю очередь поставил становящийся все более актуальным в контексте братоубийственной войны в Югославии вопрос о том, сколько стоит человеческая жизнь (то же см.: [Weiss, 1995, S. 26]).

Еще дальше пошел Андреас Кильб, который в статье для «Die Zeit» (21.01.94) торжественно заявил, что фильм уже сейчас представляет собой «событие современной истории», а также что Голливуд сериалом «Холокост» и в особенности фильмом «Список Шиндлера» подвел черту под немецким прошлым:

С помощью «Списка Шиндлера» Спилбергу удалось <...> перевести историю гетто и концентрационных лагерей на киноязык без использования банальных эффектов или дешевой жестокости. Спустя пятнадцать лет после премьеры сериала Марвина Чом-

ски «Холокост» в этом фильме наконец находится впечатляющий и окончательный ответ на вопрос, можно ли вообще изобразить массовое убийство европейских евреев при помощи техники движущихся картинок. Да, можно, и это можно сделать, даже если главный герой фильма, как в «Списке Шиндлера», немец (то же см.: [Weiss, 1995, S. 31]).

Как показывает Кристоф Вайсс [Ibid., S. 295] на основе записанных им критических отзывов, таким образом за много недель до начала проката фильма в Германии, преднамеренно или нет, возникло основное недоразумение, постоянно всплывающее в последующих дискуссиях. Согласно Вайссу, здесь «в центре внимания оказывается не доминирующее историческое событие — массовое уничтожение, а исключительный случай, история выживания», так что сам фильм не имеет ничего общего с приписываемой ему претензией на обобщение этих событий, т.е. на «окончательный вариант» изображения Холокоста.

Лотар Байер метко охарактеризовал в «Die Woche» (21.04.94) легко прочитываемую и откровенно консервативную манеру сводить «Список Шиндлера» к формулировке «народный фильм для немцев» и одновременно осудил дискредитацию любой критики, которая часто была с этим связана:

С одной стороны, мы видим, как слово «Холокост» скрыло за собой индустрию массового уничтожения и одновременно весь неразрешенный конфликт немецкой истории, с другой стороны, наблюдаем, как рассказывается настоящая убедительная киноистория, а именно история успеха, счастливого спасения тысячи депортированных евреев, в котором, однако, главную роль играет «немец», — и вдруг как по мановению волшебной палочки все сходится вместе, чудовищное преступление власти и Голливуд, все хорошее, сосредоточенное в фигуре главного героя-немца, и неразрешенный конфликт; и все в Германии делается счастливы от того, что всё так удачно разрешилось за три часа просмотра фильма. <...> Неужто у кого-то нашлись какие-то претензии к фильму и его волнующему воздействию на зрителя? За этим может скрываться только антиамериканизм, может быть, даже антисемитизм, в любом случае, неприятие «преодоления немецкого прошлого», несомненное осуждение народа интеллектуалами и уж наверняка национальная неспособность к глубоким чувствам. Как только «Список Шиндлера» был провозглашен национальным немецким фильмом и стал восприниматься как клей для разошедшейся «национальной

идентичности», критика фильма потеряла право на существование. <...> Общественное мнение, которое было бы достаточно открытым, чтобы априори не отвергать всё, что не прогибается под гнетом единообразия, навязываемого средствами массовой информации, как представляется мне, исчезло из современной Германии, изгнано из акционерного общества «Объединение Культурная Индустрия и Национальная Идентичность» (то же см.: [Weiss, 1995, S. 230]).

К этому моменту дискуссия уже так накалилась, что многочисленные заявления, которые, будучи далеки от подобных упрощений, поддерживали фильм — по большей части из гуманистических соображений (успех у массового зрителя) — или призывали к признанию всех его положительных и отрицательных моментов, были едва слышны в общем гуле.

С точки зрения качественного состава и политической мотивации группа критиков фильма выглядела столь же противоречиво. С одной стороны, здесь тоже имелись подчеркнута консервативные отзывы, как, например, разгромная рецензия Виля Тремпера для «Die Welt» (26.02.94: «Индиана Джонс в гетто Кракова»; то же см.: [Weiss, 1995, S. 63]), в которой он пытался опровергнуть правдоподобность изображения офицеров СС как «коррупцированных» «любителей пострелять», а также якобы имевших место «интимных сцен между эсэсовцами и голыми еврейками» (которых в фильме нет) с помощью высказываний Гимmlера, утверждавшего прямо противоположное, и ссылок на соответствующую внутреннюю систему наказаний за эти преступления в СС. Подобное направление удара, хоть и с иным обоснованием, можно было наблюдать в беспорядочных напаках Регинальда Рудорфа в издававшемся им медиасправочнике «rundy» (08.03.94), где он заключил⁸:

Существуют и те, кто переделывает Шиндлера в антифашистский агитпроп. Те, кто с помощью Шиндлера отвлекает внимание от сталинского Освенцима, где уничтожили около сотни миллионов людей. И это Холокост сегодняшнего дня. Об этом никто не говорит.

⁸ См. непосредственно связанное с этой рецензией описание Рогера Виллемсена в «Die Woche» (17.03.94; то же см.: [Weiss, 1995, S. 188]): «Нигде немецкий фашизм с таким бесстыдством не продолжал свое существование, как в захватываемом мире антикоммунизма <...>».

Это никто не снимает. Ведь эта сотня миллионов была убита гуманно, по принципам Маркса (то же см.: [Weiss, 1995, S. 178]).

С другой стороны, в некоторых случаях резкая критика поступала и со стороны левых либералов, а также радикально левых. Если Лотар Байер в уже упомянутой рецензии в «Die Woche», проникнутой определенным интересом к фильму, еще пытался отразить реакционные трактовки, то Зигрид Лёффлер без лишних сантиментов сразу перешла в генеральное наступление. В своей статье для «Wochenpost» (24.02.94: «Кино как сточная канава. Неудавшийся фильм Спилберга о Холокосте») она отмечала, что нет ничего проще, чем «с помощью слезливого фильма затронуть чувства людей»⁹:

Разве одиннадцать лет назад мы не так же рыдали над душераздирающим расставанием инопланетянина с его земными друзьями? Голливуд — это электростанция, генерирующая чувства. Там мастерски владеют клавиатурой эмоций и применяют этот навык целенаправленно; там проверенными средствами голливудской драматургии стимулируют выработку чувств, направляют их, накапливают и в конце с радостью освобождаются от них. «Список Шиндлера» в этом смысле не исключение. Картина является удачным примером того, что голливудская фабрика по выработке эмоций способна снять даже Холокост и завоевать эмпатическое одобрение практически всех кинокритиков. <...> Но так ли уж важно выдержать стиль конкретно с этой темой? Можно ли назвать достоинством этой черно-белой ленты ауру достоверности, видимость документальности и сходство с «Еженедельным обозрением»¹⁰? Разве сам по себе показ этого имеет просветительский эффект? Можно ли средствами эмпатии, сопереживания оказать положительное влияние на зрителя, изменить его мнение и позицию? <...> К сожалению, некоторые вещи заставляют предположить противоположное: фильм работает как срочная химчистка для души, быстрое отпущение грехов, моментальное вливание чувств. На протяжении трех с четвертью часов бояться вместе с евреями Шиндлера, страдать, плакать и наконец с облегчением ликовать и вскрикивать от радости — это как-то дешево: билет в кино превращается при

⁹ См. полемический ответ Хенрика М. Бродера в «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» (15.03.94, то же см.: [Weiss, 1995, S. 133]), где он, по моему мнению, точно называет некоторые преувеличения, однако в своей менторской безапелляционной манере уходит далеко от темы.

¹⁰ Wochenschau — немецкий пропагандистский киножурнал времен Второй мировой войны. — *Примеч. пер.*

таким раскладе в удобную индульгенцию. <...> Разве Спилбергу не пришло в голову, что он здесь непредумышленно играет на руку тем, кто выступает за пересмотр истории концлагерей? (то же см.: [Weiss, 1995, S. 57]).

А Йоахим Брун, к примеру, в своей полемике в журнале «Konkret» (06.06.94, то же см.: [Weiss, 1995, S. 257]) с показательным подзаголовком «Замечания по национальной эротике капитала» рассматривал фильм как своего рода отправную точку для грубых рассуждений о собственном одноименном метафильме, в которых роман Кенилли, фильм Спилберга и довольно свободные ассоциации смешивались в неразрывное единство¹¹.

Наряду с тем обстоятельством, что заняться подобной деликатной, находящейся под табу темой решился один из самых успешных представителей популярной киноиндустрии, сумевший в итоге достучаться до миллионной публики, главной причиной необычайно поляризованного восприятия была, по всей видимости, «подавляющая» степень непосредственной вовлеченности, с которой воспринимает фильм зритель вне зависимости от его исторических познаний и политических убеждений. Отсюда — запутанная смесь из соответствующего бэкграунда (см. выше), индивидуальных мнений и политико-культурных предпочтений, а также высокоинтенсивных эмоциональных переживаний, порождающая принципиальные различия в восприятии содержания и действия каждым отдельным зрителем¹². Зачастую можно было наблюдать даже нарочито противоположные формы реакции. Так, многие молодые зрители с помощью «смешных» замечаний пытались свести на нет эмоциональное напряжение или же, судя по рассказам о реакции молодежи из американских трущоб, в которых царил дух расизма и насилия, прибегали к агрессивным выкрикам и

¹¹ См. также дискуссию «Социалистический форум Инициатива» (1994), в которой во многом заметно влияние Йоахима Бруна и которая, кроме прочего, показывает, что каждый отдельный участник, по всей видимости, смотрел свой собственный (мета)фильм.

¹² Как было подробнее описано ранее (см. раздел 2 главы I первой части), феномен субъектно-специфического выравнивания вообще характерен для восприятия (кино); в этом случае, однако, ввиду наличия отмеченных факторов он наиболее очевиден.

совершали серьезные нарушения правопорядка¹³. Тот факт, что в этом сложном процессе «переваривания» содержания сам фильм выступает в роли особого селективного и редуцированного пускового механизма, подтверждается тем, что многие детали повествования, использованные рецензентами для доказательства своей позиции, не содержатся ни в фильме Спилберга, ни в романе Кенилли и вообще выдуманы. Поэтому необходимо для начала кратко изложить историю, рассказанную в фильме, содержащиеся в нем факты, для того чтобы в целом воссоздать основу для различных прочтений и реакций.

2. СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМАЛЬНАЯ СТРУКТУРА

Несмотря на продолжительность свыше трех часов, что намного превышает все стандарты, а также на большое количество ярких деталей повествования, фильм построен относительно просто. Он подразделяется на восемь больших содержательных блоков, или эпизодов, в каждом из которых, в свою очередь, можно выделить до семи маленьких частей. График эпизодов (илл. 1) в качестве грубой маркировки передает основные моменты повествования и таким образом наглядно демонстрирует временную структуру фильма, которая была вычислена на основе видеокопии с полным хронометражем в 187 минут. Здесь необходимо указать на две важные для восприятия особенности фильма.

Первое. За исключением одного короткого ряда кадров в начале и снятой в цвете сцены (черная маркировка), которая идет почти три с половиной минуты, в самом конце, а также двух точечных цветовых вкраплений (эпизоды 4 и 7, серая маркировка), фильм на первый взгляд представляется полностью черно-белым. *Второе.* По ходу всего фильма разбросаны, как в историческом документальном репортаже, короткие дополнительные информационные вставки, которые локализуют события во времени и пространстве и придают картине подчеркнутый достоверный характер.

¹³ См. на эту тему, например, «Шиндлер и школьники» Баши Мики в «Tageszeitung» (15.03.94), а также «Там, где насилие стучится в двери» Рольфа Пааша во «Frankfurter Rundschau» (01.03.94) и др.

Мин.'сек.	Эпизоды/мизансцены
00'00	1. Экспозиция Пролог. Время, место, ситуация / Оскар Шиндлер
09'45	2. Фабрика Шиндлера Еврейский совет, Ицхак Штерн / Гетто Кракова / Лишение имущества и переселение / Принудительный труд евреев / Получилось
32'59	3. Взлеты и падения Эмили Шиндлер / Однорукий машинист / Арест Штерна / Амон Гёт, Строительство лагеря Плашов
54'25	4. «Зачистка» гетто в Кракове Нападения / Отчаянные попытки спастись / Девочка в красном плаще / Кровавая баня
70'18	5. Эволюция Шиндлера Гёт-охотник / Сделка: Шиндлер — Гёт / Новый работодатель Штерна / Эволюция Шиндлера / Перльманы / Хелен Хирш
99'07	6. Отбор и расформирование лагеря Плашов Власть и милость / Гёт и Хелен / Отбор / Дети / Транспортировка / Арест Шиндлера / Эксгумация убитых
132'40	7. «Евреи Шиндлера» Списки жизни / Судьба Хелен / Поезд с мужчинами / Женщины и дети в Освенциме / Душ / Спасение / Лагерь Бринлиц
163'58	8. Развязка Капитуляция / Прощание с Шиндлером / Освобождение / Эпилог / Финальные титры: актеры и благодарность
187'11	Конец

Илл. 1. График эпизодов «Списка Шиндлера»

Эпизод 1. Экспозиция

(1.1) Пролог в цвете: Свечи, шабат. Черно-белые кадры: сентябрь 1939, Польша оккупирована немецкими войсками. Вокзал: регистрация прибывающих евреев. (1.2) Ночной клуб: Оскар Шиндлер знакомится с офицерами СС.

Эпизод 2. Фабрика Шиндлера

(2.1) Шиндлер в еврейском совете. Штерн должен ему помочь найти инвесторов среди евреев для покупки фирмы. (2.2) Шиндлер пытается договориться с еврейскими спекулянтами (Пфеффербергом,

Гольдбергом и др.). Март 1941: Насильственное переселение евреев в гетто Кракова. (2.3) Шиндлер занимает роскошную квартиру еврейской семьи. (2.4) Шиндлер и еврейские банкиры. Штерн набирает рабочих для работы на фабрике, Шиндлер занимается подбором секретарш. (2.5) Благодаря щедрым подаркам соответствующим чиновникам Шиндлер получает большие заказы от вермахта. Фирма процветает. Шиндлер благодарен Штерну.

Эпизод 3. Взлеты и падения

(3.1) Фрау Шиндлер приезжает к своему мужу в Краков. (3.2) Шиндлер и однорукий машинист. По дороге на фабрику рабочих Шиндлера заставляют убирать снег. Однорукого застреливают эсэсовцы. Шиндлер подает жалобу в управление СС. (3.3) Штерна арестовывают и сразу помещают в поезд для отправки. Шиндлер запугивает ответственных за депортацию, намекая на свои связи, и в последний момент вызволяет Штерна. Когда они покидают вокзал, из чемоданов депортируемых в складском помещении забирают ценные вещи. (3.4) Зима 1942: Унтер-штурмфюрер Амон Гёт посещает гетто и строящийся лагерь Плашов. Он выбирает Хелен Хирш себе в горничные, приказывает застрелить еврейскую женщину-инженера, которая указывает на серьезные нарушения в строительстве, и произносит перед охранниками циничную речь о предстоящем уничтожении евреев.

Эпизод 4. «Зачистка» гетто в Кракове

(4.1) Март 1943: Шиндлер и его подруга наблюдают с холма за вступающими в гетто подразделениями СС. В дома вламываются, жителей жестоко сгоняют на улицу. Пулеметные очереди. (4.2) Зверства СС, попытки спастись, произвольные расстрелы. Еврейские врачи выдают яд больным, чтобы опередить смертный приговор СС. Пфедферберг тщетно пытается сбежать по канализации. Мальчик в форме еврейской вспомогательной полиции отводит женщину и ее дочь в безопасное место. (4.3) Шиндлер различает посреди хаоса девочку в красном плаще (вкрапление цвета). Кругом казни. Девочка забегает в квартиру. Шиндлер и его подруга в ужасе покидают холм. (4.4) Эсэсовцы устраивают облавы на спрятавшихся, которых они без предупреждения расстреливают на месте. В одной из квартир, подвергшихся нападению, эсэсовец играет на пианино, не обращая ни малейшего внимания на происходящее вокруг. Горы трупов. Гёт обсуждает положение дел.

Эпизод 5. Эволюция Шиндлера

(5.1) Лагерь Плашов. Гёт стоит на балконе своей виллы и произвольно расстреливает нескольких заключенных. (5.2) Ужин у Гёта.

Шиндлер хочет устроить для своих рабочих собственный лагерь. После соответствующей денежной «компенсации» Гёт соглашается. (5.3) Однако Штерну теперь приходится работать у Гёта и обеспечивать ему выручку. Шиндлеру сложно одному управлять фабрикой. (5.4) Гёт проверяет выполненную старым слесарем работу. Он пытается застрелить его из-за подозрения в саботаже, но его пистолет дает осечку, в конце концов ему приходится уйти. Он также приказывает застрелить мальчика, укравшего курицу. Штерн пытается спасти обоих от произвола Гёта, заставляет Шиндлера забрать их к себе. (5.5) Молодая женщина просит Шиндлера взять на свою фабрику ее живущих в лагере Плашов родителей (Перльманов). Шиндлер сначала резко отказывается, так как считает, что это слишком рискованно. Наконец он решается. (5.6) Шиндлер пытается утешить Хелен Хирш, которая страдает от жестокости и непредсказуемости Гёта.

Эпизод 6. Отбор и расформирование лагеря Плашов

(6.1) Шиндлер и Гёт. Разговор о власти и милосердии. Гёт пытается быть «милосердным»: хотя он и обругал своего слугу Лесика, он все-таки позволил ему сбежать. Он также «помиловал» работницу, которая подвергается грубому обращению со стороны надсмотрщика. Лесика он застреливает недалеко от лагерных ворот. (6.2) Хелен делает маникюр Гёту. Немного позднее он спускается к ней в кладовку, хочет с ней сблизиться, но в последний момент, полный отвращения, меняет решение и жестоко избивает ее. В тот же момент — еврейская свадьба в лагере. Празднование дня рождения Шиндлера: он страстно целует нескольких женщин, среди них и молодую еврейку, которая поздравляет его от лица всех рабочих. (6.3) В женском бараке рассказывают о газовых камерах, выдаваемых за душевые. Женщины отказываются в это верить. Лагерная линейка. Все должны построиться, раздеться. Старых и больных «выбраковывают». (6.4) Детей погружают в грузовики и увозят. Маленький мальчик пытается сбежать, но прятаться негде — все места заняты. В конце концов он залезает в отхожее место. Но и отсюда его хотят прогнать. (6.5) «Выбракованных» погружают в вагоны для скота. Очень жарко. Шиндлер пытается облегчить их страдания, отдает приказ облить вагоны водой. (6.6) Шиндлера арестовывают, потому что он поцеловал еврейку и таким образом нарушил расовые законы. Его друзья из СС вступаются за него и способствуют его освобождению. (6.7) Апрель 1944: застреленных во время «зачисток» гетто эксгумируют и сжигают на огромных кострах, лагерь Плашов закрывают. Заключенных ожидает «окончательное решение». Шиндлер заработал достаточно, хочет бросить фабрику, до-

бивается у Гёта особого обращения для Штерна. Шиндлер и Штерн становятся друзьями.

Эпизод 7. «Евреи Шиндлера»

(7.1) Шиндлер благодаря подкупу получает от Гёта разрешение перенести свою фабрику вместе с рабочими и их детьми на запад. Штерн и Шиндлер вместе составляют необходимые списки. (7.2) Шиндлер уговаривает Гёта отпустить и его домработницу Хелен. Ее судьба решается в ходе карточной игры, которую выигрывает Шиндлер. (7.3) Евреи Шиндлера садятся в вагоны. Поезд с мужчинами доезжает до вокзала нового лагеря Бринлица, его встречает Шиндлер. (7.4) Поезд с женщинами и детьми случайно оказывается в Освенциме. (7.5) Голых, обритых налысо женщин сгоняют в «комнату дезинфекции»; двери закрываются, и гаснет свет, но из душей действительно поступает вода. Женщины отправляются в свои бараки; тем временем показывают другую группу заключенных, которые молча двигаются в сторону крематория. (7.6) За мешочек бриллиантов Шиндлер выкупает у коменданта лагеря «своих евреев». Женщины вновь залезают в вагоны, но детей не пускают, и Шиндлеру приходится снова вмешаться. На заднем плане виднеется длинный поезд с заключенными, прибывшими для «особого обращения». (7.7) Шиндлер наконец приезжает со спасенными женщинами и детьми в лагерь Бринлиц. Он мирится со своей женой, которая заботится о старых и больных. Гранаты, производящиеся на его фиктивной фабрике, непригодны для применения, так что Шиндлеру приходится закупать «настоящие», чтобы сохранить лицензию. Рабочие во время шабата (вкрапление цвета: свечи). Штерн сообщает, что Шиндлер банкрот.

Эпизод 8. Развязка

(8.1) Капитуляция немецких войск. Прощальная речь Шиндлера перед рабочими. Караульные покидают фабрику. (8.2) Шиндлеру приходится бежать. «Его евреи» передают ему письмо, снимающее с него обвинения на случай ареста, и кольцо с гравировкой строчки из Талмуда: «Тот, кто спасает одну жизнь, спасает целый мир». Шиндлер не может сдержать слез. Вместе со своей женой он садится наконец в машину и уезжает. (8.3) Русский солдат объявляет «евреям Шиндлера», что Красная Армия их освободила. (8.4) Эпилог: Амона Гёта повесили в Кракове за все его преступления. Ворота фабрики Шиндлера, над ними (в виде текста) информация о позднейших, менее успешных делах Шиндлера, а также о признании его заслуг израильскими организациями. «Его евреи», напевая мелодию, двигаются по холму на камеру, картинка становится цветной: «Ев-

реи Шиндлера сегодня» (текст). Реальные исторические персонажи в сопровождении соответствующих актеров подходят по одному к могиле Шиндлера и кладут по камешку. (8.5) Черно-белый экран: финальные титры со списком актеров и выражением благодарности. Музыка заканчивается, конец.

Подобное подчеркнуто сухое изложение содержания, по сути, «опись» отдельных элементов, дает лишь примерное представление о высокой степени напряжения и упомянутом в начале сильнейшем эмоциональном воздействии. По мере погружения в фильм у зрителя возникают в памяти кадры из других лент, старых выпусков пропагандистских киножурналов или документальные фотоматериалы тех лет. Он вспоминает об услышанных или прочитанных исторических сообщениях, своих собственных страхах и пережитых им стрессовых ситуациях и т.д. — касающихся лично его моментах, которые дополняют пространство экрана, делая его единым целым с реальностью, что порождает гнетущее впечатление, которое впоследствии еще долго не отпускает. Отдельные последовательности кадров и детали повествования вспоминаются даже много лет спустя — например, списки, пожитки депортированных евреев, сваленные «для дальнейшего использования», «зачистки» гетто и отчаянные попытки спастись от смерти, горы трупов или утренняя охота Гёта на людей, селекция в лагере Плашов и дети, поезда смерти, женщины в Освенциме и т.д.

Вероятно, именно в этом «изобразительном насилии», в ходе которого зрителю навязывается вектор восприятия без предоставления альтернативы, заключалась для многих критиков-интеллектуалов основная причина решительного, порой даже резкого неприятия фильма. Интенсивность образов вызвала у этих критиков, особо восприимчивых к эстетическим манипуляциям, неудовольствие и растущее сопротивление, так что вместо того чтобы погружаться в фильм, им приходилось бороться с влиянием навязчивого убеждения. Однако для массового зрителя, напротив, оказалось существенным именно это специфическое сочетание проверенной драматургии, направленной на создание эмоциональной вовлеченности, и необычайно интенсивного эффекта от происходящего, достигаемого за счет операторской работы и работы со звуком, — как наглядная, непосредственно переживаемая и к тому же крайне правдоподобная

актуализация более или менее известных исторических событий, вытесненных из нашего сознания или заклеянных штампом «прошлое».

Собственно, комбинация многообразных внутренних и внешних кинематографических факторов и находится в центре данного исследования. Она видна уже хотя бы по неосознанному смешиванию оригинального произведения, романа, и фильма, что было отмечено во многих рецензиях.

3. ФИЛЬМ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ОСНОВА: ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Рассказ об «удивительной истории Оскара Шиндлера», как написано в предисловии к роману Томаса Кенилли, основан на многочисленных беседах с выжившими «евреями Шиндлера», детальном анализе свидетельств того времени, высказываниях очевидцев тех событий и других документах¹⁴.

Несмотря на то что автору романа приходилось реконструировать отдельные детали этой истории, которым нет никаких документальных подтверждений, он старался одновременно «избегать выдумок» и «проводить границу между действительностью и теми домыслами, которые неизбежно возникают вокруг таких фигур, как Шиндлер» [Keneally, 1994, S. 8].

Уже первый критический взгляд на взаимосвязь между литературной основой и фильмом позволяет говорить о явных сходствах, но одновременно и серьезных различиях. Так, сюжетная проблематика, место действия и характеристика главных героев во многом совпадают. И, собственно, все повествовательные детали фильма, даже самые мелкие, а также многие диалоги можно найти в романе, однако зачастую в другой последовательности, с другим акцентом, с измененной функцией и с иным распределением ролей. В то время как Кенилли обогащает свой рассказ дополнительной информацией об историческом контексте, о самом Шиндлере и других действующих лицах и при этом использует флешбэки и повествовательные вставки, Спилберг вы-

¹⁴ Тем не менее речь идет не о сухом документальном произведении, как можно было бы предположить. Скорее, зачастую более или менее проверенные авторские интерпретации фактов соединялись с точным в остальных деталях изображением.

страивает строго хронологический порядок событий, которые благодаря упомянутым выше текстовым вставкам четко ориентируют зрителя на временной прямой. В соответствии с полностью линейным повествованием некоторые элементы действия романа по-новому расставляются в фильме, что-то оказывается в центре внимания, что-то, наоборот, теряет в значении и показывается лишь вскользь. Этой же иерархии подчиняется состав персонажей и изображение некоторых из них.

Если у Кенилли наряду с главными действующими лицами наделены индивидуальными мотивами и названы поименно также многие евреи и несколько командиров СС, то Спилберг сокращает группу рельефно прорисованных героев до небольшого числа подробно описанных протагонистов: Шиндлер, Гёт и Штерн. Некоторым исключением являются в лучшем случае домработница Гёта, Хелен Хирш, его слуга Лесик, а также коррумпированный еврей Гольдберг, добровольно ставший полицейским, жена Шиндлера Эмили и его поставщик на черном рынке Пфефферберг. Эти герои в отдельных эпизодах становятся относительно самостоятельными. Однако как преступники, так и жертвы в значительной мере окутаны покровом анонимности, так что при однократном просмотре фильма «обычному» зрителю вряд ли удастся соотнести имена актеров в титрах с именами реальных исторических личностей, и цитирование отдельных мест из романа, подсказывающих эту параллель, помогает в очень редких случаях.

Подобное впечатление, а также связанная с этим тенденция к обобщенному, скорее схематичному характеру изображения происходящего поддерживается и на уровне подбора актеров. Ведь в фильме не играют популярные голливудские звезды, за исключением разве что Бена Кингсли («Ганди», Ричард Аттенборо, Великобритания, 1982) в роли Ицхака Штерна. Даже на главные роли Спилберг позвал в основном малоизвестных европейских актеров: так, на роль Оскара Шиндлера был выбран ирландский театральный актер Лиам Нисон, который только в середине 1990-х годов начал появляться в эпизодических ролях в голливудских картинах. Британец Рэйф Файнс (Амон Гёт) тоже прославился в первую очередь на театральных подмостках и лишь начинал свою кинокарьеру.

Вот как можно охарактеризовать трех центральных героев киноповествования. Шиндлер, элегантный авантюрист и люби-

мец женщин, ради достижения цели может быть очаровательным и очень обходительным или при необходимости жестоким и требовательным, он думает только о своей выгоде. Как он разъясняет жене в эпизоде 3.1, единственное, чего он желает, — это быть богатым, иметь власть, стать кем-то, кого все знают. Для этого все средства хороши: эксплуатация людей, не связанная с какими-либо колебаниями, торговля на черном рынке и неприкрытое взяточничество. В этом смысле Шиндлер мало отличается от сплошь коррумпированных представителей местной верхушки СС, чью дружбу и поддержку он покупает себе с помощью финансовой «благодарности».

Однако антисемитские предубеждения и вообще национал-социалистическая идеология как таковая ему чужды. Членом партии он стал исключительно ради собственного удобства. Так, например, во время первой встречи со Штерном (эпизод 2.1) когда тот, как положено, объясняет, что он еврей, Шиндлер отвечает сухой констатацией факта: «Вот как? А я немец. И что?», предлагает ему выпить коньяка и сразу переходит к делу. Одновременно он без зазрения совести пользуется тем, что он немец, имеющий хорошие связи с вермахтом и СС, для того чтобы с помощью угроз и открытого шантажа заставить еврейских капиталистов передать ему свой капитал для покупки фирмы, со своей стороны не давая им никаких гарантий. В то время как выгнанные из собственных квартир еврейские семьи вынуждены ютиться в переполненных комнатухах гетто, Шиндлер наслаждается дорогой обстановкой и размерами «занятой» им квартиры и инспектирует удобную кровать (эпизод 2.3). Положение евреев, их унижение и целенаправленная социальная изоляция занимают его поначалу лишь в той мере, в какой это ему полезно, и постольку, поскольку лишение их всех прав может принести ему выгоду. Решение нанять «дешевых» по сравнению с польскими рабочими еврейских цвангсарбайтеров также подчинено соображениям выгоды.

Среди жестоких репрессий и убийств он безоглядно пользуется преимуществами, которые дает приобретенное за счет этого богатство, — это удовлетворяющий исключительно свои потребности прожигатель жизни с «хорошими манерами», любящий изысканные блюда, хороший коньяк, дорогие сигары, красивых женщин, в общем, роскошь. Несмотря на все подчеркнуто негативные качества, Шиндлер даже в первой части

фильма все равно кажется на удивление привлекательным персонажем, при том что даже потом, после того как появляются первые признаки изменений в нем, остается очевидным, что приоритетом для него по-прежнему является прибыль. Когда в эпизоде 5.4 Штерн просит его нанять слесаря (которого чуть не убил Гёт) на работу в сравнительно безопасном лагере-фабрике, Шиндлер сразу выражает свою готовность. Со словами «Значит, он может сделать петлю меньше чем за минуту. К чему разговоры?» он передает Штерну дорогую зажигалку для подкупа Гольдберга, ответственного за составление списков. Постепенно превращаясь из предупредительного и приветливого человека, но отчаянного авантюриста и оппортуниста в решительного противника нацистского режима (и даже после этого превращения), он все равно продолжает оставаться очень «амбивалентным» героем, далеким от традиционных голливудских оппозиций добра и зла. Лишь в конце (эпизод 7 и особенно 8) кажется, что добрая сторона в нем взяла верх.

Неоднозначность фигуры Шиндлера в романе Кенилли подчеркнута еще сильнее. С одной стороны, в книге довольно широко представлено упорное стремление героя к получению прибыли — на примере деятельности Шиндлера на черном рынке, приведшей к его аресту, лишь вскользь упомянутой в фильме. С другой стороны, в романе он описан не просто как человек, очистивший свои помыслы благодаря все большему участию в судьбе евреев и самоотверженно спасающий своих рабочих, а как активный участник Сопротивления, снабжающий «Еврейский объединенный распределительный комитет» информацией о систематическом уничтожении евреев и раздающий денежную помощь¹⁵, — эта сторона личности Шиндлера вовсе не раскрывается в фильме.

Олицетворение «плохих немцев», склонный к психозам командант лагеря Амон Гёт как альтер эго Шиндлера также наделен (по крайней мере, в фильме) чрезвычайно амбивалентными чертами: он не меньше зациклен на собственной выгоде; жизнь человека, а тем более еврея, для него ценна только тогда, когда приносит денежную выгоду. И убийство для него вполне обычное дело — как курение, еда, питье, — которое он «выполняет»

¹⁵ См. [Keneally, 1994, S. 95 ff. (арест), 130 ff. (деятельность в Сопротивлении)].

автоматически или по настроению. На фоне абсолютной непредсказуемости его поведения встречаются короткие моменты, когда и у него проявляются человеческие чувства; это, например, заметно в его противоречивом отношении к еврейской домработнице Хелен Хирш, которую он по-своему любит, однако одновременно с этим стыдится и, сначала окружив лаской, в следующую секунду уже называет «жидовской шлюхой» и жестоко избивает (эпизод 6.2). Хотя она и не «человек в нормальном смысле этого слова», он яростно сопротивляется намерению Шиндлера внести ее в спасительный список, предаваясь, вопреки голосу рассудка, мечтам о том, как состарится вместе с ней (эпизод 7.2). Такое же неоднозначное поведение с его стороны можно наблюдать и по отношению к «его другу» Шиндлеру, единственному, кому он позволяет себе немного доверять. После ареста Шиндлера (эпизод 6.6) Гёт активнее и успешнее других выступает за его освобождение, не извлекая из этого никакой непосредственной выгоды. А разговор о власти и милости (эпизод 6.1) поначалу вроде бы оказывает положительное влияние на поведение Гёта, который «прощает» Лесика, чтобы сразу после этого впасть в другую крайность и проявить свои собственные ему жестокость и деспотизм.

В эпизоде 5.5 Шиндлер характеризует Гёта как «мошенника», но «не такого плохого, каким он кажется», тем самым он оправдывает собственное бездействие, хоть и не веря до конца в то, что сам говорит. По словам Шиндлера, Гёт — жертва войны, которая раскрывает в людях только плохие стороны и никогда — хорошие; «любитель вкусной еды, вина, женщин...», — «И убийств», — сухо добавляет Штерн и в качестве доказательства рассказывает некоторые случаи проявления кровожадности Гёта. Хотя существуют параллели между Шиндлером и Гётом с их абсолютной нацеленностью на выгоду и любовью к всевозможной роскоши, утверждения многих кинокритиков о том, что Гёт в силу родства душ является альтер эго Шиндлера, представляют собой скорее очередной пример неосознанного смещения восприятия фильма и характерных фоновых знаний, предшествующих этому восприятию. Так, Кенилли [Keneally, 1994, S. 151] предполагает, «что Шиндлера против его воли притягивала злая сторона этого человека» и добавляет, «что Гёт был чем-то вроде темного брата Шиндлера, не-

истовым фанатичным убийцей, таким, каким мог бы стать и сам Шиндлер, если бы у него были другие наклонности».

Несмотря на упомянутые в основном незначительные расхождения, Спилберг точно следует описанию Шиндлера и Гёта в романе Кенилли. Лишь фигура Ицхака Штерна в том виде, в котором мы его знаем, является чистой выдумкой режиссера. Хотя у Кенилли среди найденных им исторических персонажей тоже есть еврейский бухгалтер с таким именем, «единственный исповедник, который когда-либо был у Шиндлера и к чьему мнению он прислушивался» [Keneally, 1994, S. 149]; работал он на другой фабрике в Кракове и как сподвижник Шиндлера появлялся в романе лишь эпизодически. Большинство приписываемых «кино-Штерну» действий и связанных с ним событий относятся на самом деле к реальному бухгалтеру Шиндлера, банкиру, о котором лишь однажды кратко упоминается в фильме. В составлении списка спасения «исторический» Штерн не принимал никакого участия. По мнению Кенилли [Ibid., S. 247 ff.], этот список был скорее результатом кропотливой работы Шиндлера и Раймунда Тича, «арийского» управляющего предпринимателя Мадрича, по-дружески относившегося к Шиндлеру, а также манипуляций коррумпированного еврейского полицейского Гольдберга.

По всей вероятности, желая рассказать хорошо структурированную с точки зрения героев историю, Спилберг соединяет действия и личные характеристики реальных исторических персонажей в единственной фигуре и тем самым, вопреки утверждению многих критиков (см. выше), противопоставляет Шиндлеру и Гёту невероятно сильного еврейского антагониста. Именно этот Ицхак Штерн является на самом деле движущей силой спасения «евреев Шиндлера». В отличие от Шиндлера, он изображается как сдержанный и умный интеллектуал, который с большим самообладанием выносит унижения и нападки со стороны уступающих ему в духовном отношении представителей «расы господ», чтобы, не теряя реалистического взгляда на ситуацию, в их тени тайно управлять делами ради спасения своих страдающих товарищей. Уже во время первой встречи с Шиндлером (эпизод 2.1) видна холодная дистанция, с которой Штерн оценивает ситуацию и своего оппонента. Поначалу кажется, что он озадачен наглостью и самоуверенностью, которую проявляет этот «важный немец», откровенно заявляющий, что

у него нет ни денег на покупку фирмы, ни требующихся для дела специальных знаний и уж тем более желания что-то делать самому, но Штерн не позволяет вывести себя из равновесия и в нескольких словах дает отпор Шиндлеру. Позднее он продолжает вести себя по отношению к Шиндлеру как подчеркнуто вежливый и сдержанный, с виду послушный бухгалтер, который благодаря своему опыту во многом способствует процветанию предприятия; но, будучи талантливым тактиком, делает все это только для того, чтобы с самого начала в тайне от Шиндлера превратить фабрику в убежище для находящихся в наибольшей опасности заключенных лагеря.

Так, набирая рабочих (эпизод 2.4), он целенаправленно пользуется бюрократическим «доверием к бумажкам» и узколобостью оккупантов, чтобы благодаря скрытности, хитрости, поддельным справкам и голословным утверждениям, сделанным в почтительном тоне, помочь в первую очередь старикам и больным, а также не имеющим ремесленных навыков людям получить жизненно важный «блашайн» (см. илл. 2). С помощью техники параллельного монтажа эти действия Штерна иронично соединяются с их последствиями, когда эти «важные для войны работники» ревностно, но безуспешно пытаются выполнять на фабрике совершенно непривычную для себя работу. Только когда один рабочий, *однорукий* машинист (эпизод 3.2), хочет поблагодарить Шиндлера за свое спасение, последний начинает догадываться о плане Штерна. Однако упреки Шиндлера Штерн пропускает мимо ушей. Мало того, он еще сухо и настойчиво сводит на нет неоднократные попытки Шиндлера не замечать условия в лагере и жестокость его холеных друзей из СС и тем самым играет решающую роль в перерождении Шиндлера.

О подсознательной эротической связи между «по-женски» слабым Штерном и «по-мужски» сильным Шиндлером, как писали многие критики, здесь не может быть и речи. Так же как и якобы имевшее место родство душ Гёта и Шиндлера, эта интерпретация в лучшем случае выведена из некоторых намеков в романе Кенилли [Keneally, 1994, S. 40], например, из следующего описания первого разговора двух героев: «...с этой минуты предположение <...> внесло своеобразный оттенок в их общение, подобно тому как намек на интимные отношения окрашивает разговор мужчины и женщины на вечеринке».



K178



K182



K187

Илл. 2. Штерн «превращает» пожилого преподавателя истории в нужного для армии шлифовальщика по металлу

4. ПЕРЕДАЧА ЧУВСТВ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ДОСТОВЕРНОСТЬ

Заглавные титры и экспозиция изначально имели скромную функцию — перечисления имен актеров и создателей фильма, а также передачи общего представления о ситуации на момент начала его действия. Наряду с этим все чаще, особенно на фоне новых импульсов в голливудском кино 1970-х годов, предпринимались попытки использовать этот зачастую формальный элемент фильма как специфическую зону создания напряжения¹⁶. Как и во многих более ранних фильмах Спилберга, зритель с самого начала подвергается внушению и вовлекается в повествование под воздействием быстро сменяющихся друг друга визуальных и звуковых эффектов, направленных на то, чтобы вызвать у него предположения относительно дальнейшего развития сюжета.

Для наглядной демонстрации этого явления был создан график планов первых десяти минут фильма (илл. 3), который будет служить основой для дальнейшей аргументации¹⁷.

¹⁶ В качестве относительно ранних и ярких примеров этого явления можно привести, в частности, классические фильмы Хичкока «Головокружение» (1958) или «Птицы» (1963).

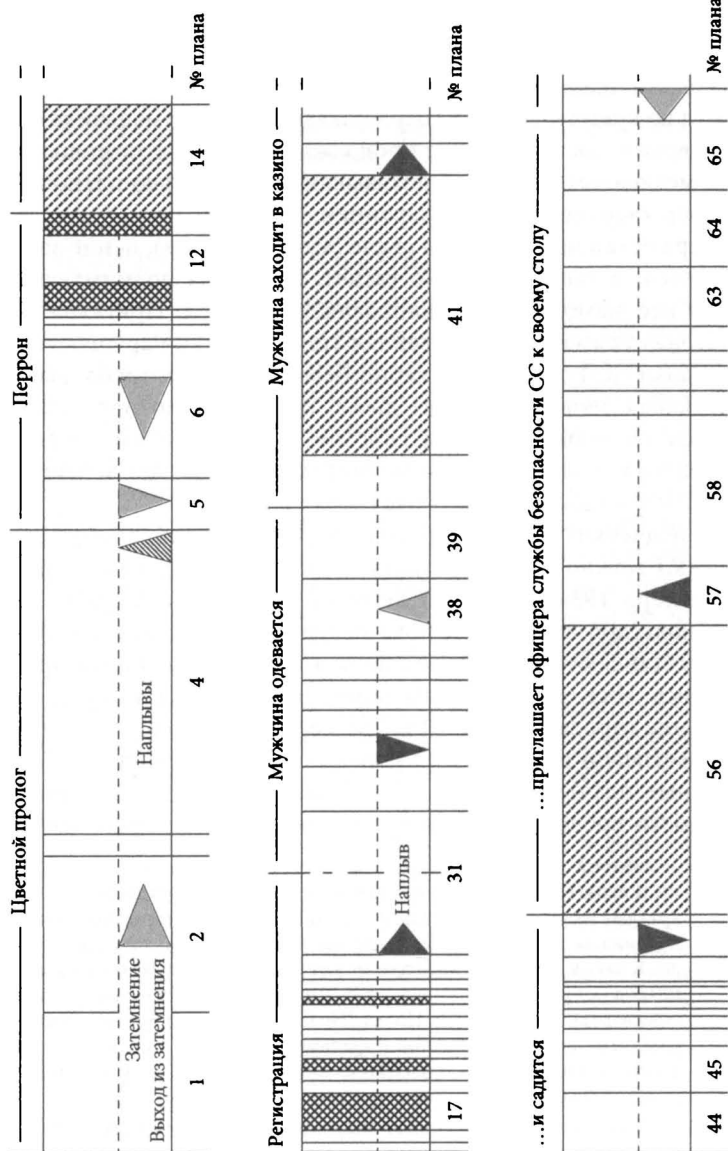
¹⁷ Как уже говорилось в подразделе «График монтажных планов» главы III первой части, во многих случаях исследование достигаемого благодаря монтажному ритму формального напряжения в фильме полезно для анализа структуры подачи информации. Наряду с факторами содержания это распространенный прием, который позволяет с помощью смены темпа целенаправленно влиять на зрительское восприятие и эмоциональное состояние. Поскольку в «Списке Шиндлера» это достигается (как будет показано далее) с помощью сложной комбинации движений камеры и меняющейся длительности планов, то привычный график планов в вышеизложенном смысле мог бы только дезориентировать. Поэтому после нескольких экспериментов были отдельно изуче-

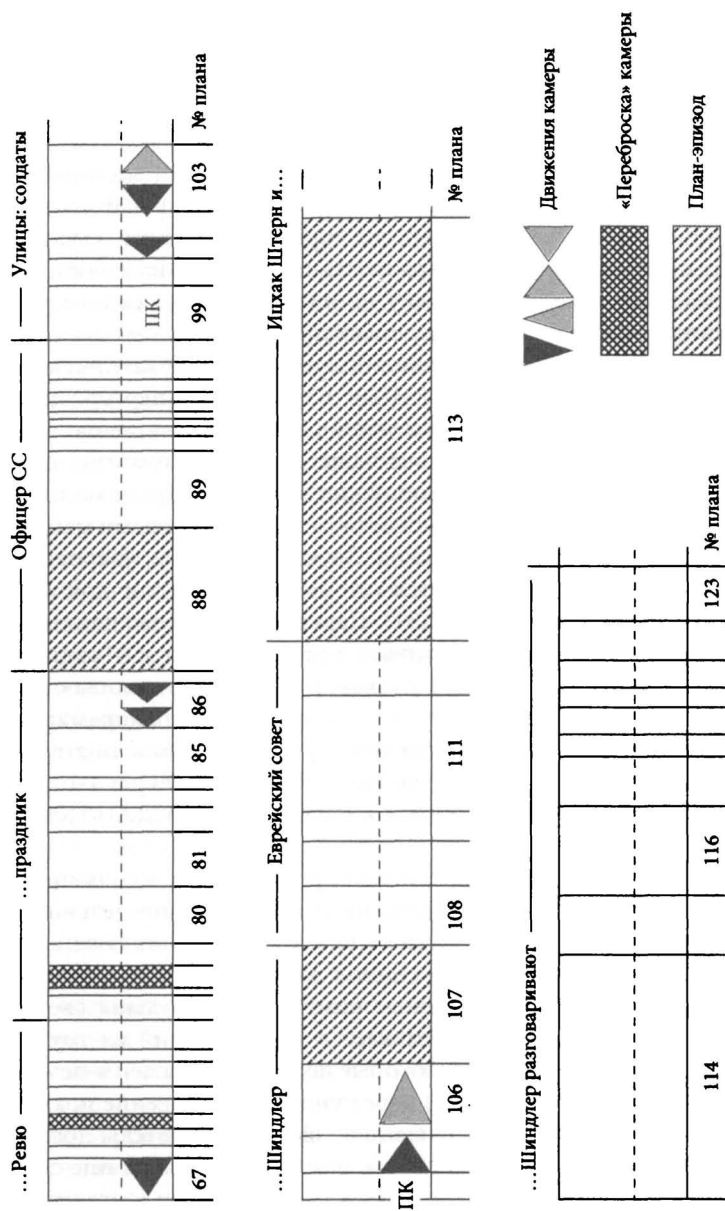
Фильм начинается с цветного пролога: звездное небо, крутящийся земной шар с надписью «Universal», абсолютная тишина; затемнение — выход из затемнения: звук чиркающей спички, крупный план зажигаемой свечи, затем (панорамирование) вторая свеча. Звучит еврейская молитва¹⁸. Кадр (К3) переходит в средний план: затемненное внутреннее помещение, еврейская семья во время шабата. Камера показывает лицо мальчика (К4). В то время как песнопение продолжает звучать, с помощью серии медленных наплывов показываются несколько планов уже *пустой* квартиры (поверх картинка: кинокомпания, режиссер). Камера останавливается на свече (крупный план), пение заканчивается, и свеча медленно гаснет. Следуя за поднимающимся от нее дымом, камера направляется наверх. Приглушенная цветовая гамма и торжественная тишина резко нарушаются — картинка (К5) становится черно-белой: дымовая труба, выбрасывающая зловещие клубы дыма, появление которой сопровождается пронзительным свистом и агрессивным сопением стоящего у платформы локомотива (как показывает вертикальное панорамирование, идущее сверху вниз).

В подчеркнуто спокойном панорамировании влево (К6 = 19 сек.) можно увидеть пустую платформу, над ней — текст: «Сентябрь 1939, немецкий вермахт за два дня одержал верх над польской армией»; и пока перед зданием вокзала в спешке расставляются складные столы и стулья, появляется другая надпись: «Все евреи должны зарегистрироваться и переехать в большие города. Свыше 10 тысяч евреев из деревень приезжают ежедневно в Краков». Быстрая последовательность планов, крупные планы (К7–К10, 0,7–1,5 сек.): необходимые принадлежности вроде печатей, тетрадей, чернильниц, пресс-папье и

ны и включены в схему три основные операторские стратегии — однократные панорамы, в основном служащие для ориентирования зрителя; подвижная кинокамера, быстрые «переброски», а также планы-эпизоды. К каким неверным выводам может привести бездумный учет длины планов без рассмотрения других факторов в этом случае (и не только), показывает исследование Ноака [Noack, 1998], который не поленился измерить длину всех планов в фильме. Его работа вместе с полученными результатами по вышеизложенным причинам не может быть использована в авторитетных источниках.

¹⁸ Для часто встречающихся операторских приемов будут использоваться следующие сокращения: К — план, П — панорамирование, ПК — подвижная кинокамера, ПланЭ — план-эпизод.





Илл. 3. График планов: «Список Шиндлера». Эпизоды 1: Экспозиция и 2.1: Разговор Шиндлера и Штерна

списков расставляются на столах. Сидящий за столом служащий (К11), «переброска» камеры в правый верхний угол: еврейская семья подходит к камере. Крупный план: отвинчивается крышка чернильницы (К12), в нее окунаются перья для письма, начинается регистрация; «переброска» камеры с лица служащего на бородатого еврея (К13), который называет свое имя; резкий свист поезда, громкий гул голосов, зачитываются имена. Камера (К14, ПланЭ) резко двигается влево, показывает другие столы, служащих, прибывающих евреев, «проезжает» мимо группы солдат в форме в глубину кадра и останавливается на женщине, которая хочет получить справку, но никто не может ей помочь. Комбинация визуальных и звуковых приемов помогает достигнуть очередного пика агрессивной суеты: последовательность крайне коротких планов (К15–К30, 0,3–2,5 сек.), «переброски» камеры (К17, К20, К26) только усиливают это впечатление. Гул голосов становится громче, все чаще свистит локомотив, выкрикиваются имена, стучат пишущие машинки. Крупные планы лиц отдельных евреев сменяются кадрами с литерами машинок, на которых печатают имена. Звук монотонных ударов по клавишам наконец вытесняется «стонами» меланхоличной музыки (скрипка, аккордеон) (К31). Переход с помощью наплыва к сцене в презентабельной комнате: крупным планом — радио.

Кто-то наливает шнапс в стакан (К32), приготавливаются рубашка, костюм, галстук (К33, К38, небольшое панорамирование, сопровождающее движения героя). Мужчина тщательно одевается, достает несколько пачек банкнот и закрепляет на лацкане большой, бросающийся в глаза значок НСДАП (К40). Музыка замолкает.

Поначалу рождаются более или менее явные ассоциации, смутные чувства, опасения или, может быть, неопределенные воспоминания о том, что когда-то уже видели, проникающие в сознание: горящие свечи как символ жизни, молящаяся еврейская семья, пустые, оставленные комнаты и *потухшая* свеча, дым от которой плавно перетекает в пар, валящийся из трубы локомотива: поезда смерти, которые доставляли людей к печам концлагерей, чаду их труб (!) через унижения, лишение прав и бюрократическую маргинализацию. Не успел зритель погрузиться в первые спокойные сцены, разобраться с пока еще схематичными догадками, связями между отдельными мыслями и вариантами трактовки, как его (с К7) непосредственно окунают

в крайне лихорадочную и абсолютно неясную ситуацию, которая сводит на нет любые попытки сориентироваться. Наряду с содержанием изображения и постоянно меняющимся благодаря чередующейся длительности планов темпом важна и интенсивная динамика изображения, толкающая зрителя в гущу хаотичных событий, которые ему удастся расшифровать лишь со временем. Движущаяся во всех направлениях ручная камера (особенно K11–K26), которую заметно благодаря многочисленным «переброскам», резкой смене ракурса и подчеркнута динамичным съемкам с движения, вместе с преобладающими крупными планами и соответствующим (реалистичным) звуковым сопровождением передает ощущение непосредственного присутствия, как в настоящем документальном репортаже. Камера «бродит» по станции, показывает сидящих за письменными столами чиновников, выполняющих с деловитостью, свойственной всем бюрократам, свою работу, атрибуты репрессий и лица жертв, а также списки с их именами (предварительно выкрикиваемыми). Лишь потом (с K31) начинает казаться, что наступила небольшая пауза для раздумий. Динамика явно идет на спад, а зритель чувствует себя в роли вуайериста, который за неимением других возможностей для наблюдения (дальних планов) следит за тем, как в непосредственной близости от него одевается мужчина, и постепенно замечает, что началась вторая история (илл. 4).

Зритель в роли молчаливого сопровождающего следует за этим человеком в ночной клуб (K41, ПланЭ), мужчина дает на чай официанту, затем его подводят к столу и впервые показывают его лицо: это ухоженный, уверенно улыбающийся молодой человек, внимательно изучающий присутствующих.

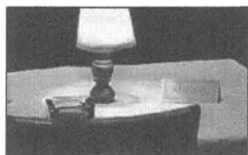
Так же как и сбитый с толку официант (K42, K43), мы задаемся вопросом, кто этот таинственный, подчеркнута самоуверенный и очевидно важный незнакомец, с чьей точки зрения мы по большей части видим происходящее. Он осматривается по сторонам (K44–K55, см. илл. 4), разглядывает молодую даму за соседним столиком, присутствующих эсэсовцев, женщину-фотографа, танцевальный оркестр, пары на танцплощадке... За резервированный столик показывается крупным планом (K56). Мужчина смотрит на дверь (K57, ПланЭ со смещением глубины резкости), внимательно рассматривает высокопоставленного офицера Службы безопасности, который входит в зал с моло-



K45



K54 ... Танцующие пары... K55



K56 ... Зарезервировано...



K57 План-эпизод / Панорамирование налево: офицер в сопровождении



... План-эпизод / Панорамирование прекращается / Глубина резкости снова сдвигается на передний план...

Илл. 4. План-эпизод

дой женщиной (П налево) и садится за стол. Пока камера медленно останавливается, глубина резкости снова перемещается на передний план: незнакомец узнает у официанта, какие имеются вина, и заказывает бутылку лучшего вина для только что пришедших гостей (П налево). Его план срабатывает (K58–K65), он приглашает офицера за свой столик, изысканно ухаживает за его спутницей и постепенно притягивает к себе всех присутствующих. Все вместе они смотрят представление (K66–K75), едят, пьют и поют (K76–K87). Подобным образом в действие включается только что подошедший офицер СС (K88, ПланЭ), сразу же после того как он (а вместе с ним и зритель) узнаёт от официанта (K89) имя этого щедрого господина: им оказывается некий Оскар Шиндлер.

Зритель непосредственным образом сталкивается с основной темой фильма, а также с описанным в нем временным периодом и местом действия и остается один на один с нагромождением обрушившихся на него чувств и обрывков воспоминаний, так

что поначалу главный герой кажется ему таинственным незнакомцем; элегантно одетый, искусственный льстец, который, очевидно, в равной степени интересуется как молодыми дамами, так и присутствующими военными, однако в данный конкретный момент прежде всего целенаправленно стремится завязать связи среди местных должностных лиц СС.

После суматохи во время регистрации евреев на вокзале движения камеры, теперь уже в большинстве своем спокойные, и длительные планы-эпизоды (К41, К56, К88) заставляют зрителя почувствовать себя непосредственным, но все же во многом эмоционально отстраненным участником действия, следующим за взглядом Шиндлера. При этом музыкальное сопровождение (радио, танцевальный оркестр), подкрепляемое соответствующей картинкой, во многом усиливает это глубокое впечатление почти осязаемой реальности ситуации.

Еще чаще возникающий реквизит для регистрации — складные стулья и столы, письменные принадлежности и списки — здесь постепенно приобретает символическое значение, представляя деловую бюрократическую «процедуру» систематического уничтожения евреев. Этот принцип *pars pro toto* (часть вместо целого), а также музыкальное сопровождение и операторские приемы, стремящиеся к реалистичности и свободным ассоциациям, по ходу развития сюжета особым образом дополняются и расширяются, как видно на некоторых примерах из следующей мизансцены. Пока Шиндлер и эсэсовец в заключительном кадре эпизода 1.2 (К98) вместе позируют для группового снимка, раздается быстрая строевая песня, которая получает свое визуальное соответствие лишь в следующем кадре: на переднем плане группа немецких солдат марширует в сопровождении детей, движущихся в такт. Немного позднее (К104, детальная съемка, ПК) камера следует за большим партийным значком на лацкане чьего-то кожаного плаща: это Шиндлер стремительно проходит мимо стоящих в очереди евреев (К105, К106); на переднем плане проезжающий по улице трамвай на какой-то момент загроживает вид, громкоговоритель объявляет о запрете приготовления кошерного мяса. Шиндлер входит в здание еврейского совета (К107, ПланЭ), пробирается через переполненные коридоры, поднимается по лестнице и требует Штерна (К111). За этим следует длинный план-эпизод (К113,

37 сек.): Шиндлер озвучивает свою идею. Штерна она мало интересует, и он отклоняет предложение. Шиндлер угрожающе советует ему подумать еще раз (K123). Вдалеке раздается агрессивный свист (поезда, отправляющегося в концлагерь?), напоминая о возможных последствиях отказа.

5. АСИНХРОНИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ И ЗВУКОВОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ

Практически во всех рецензиях, включая те, что написаны убежденными противниками, эксплицитно или имплицитно подчеркивается, что фильм способствует необычайно сильной эмоциональной вовлеченности, создает пусть в итоге и неоднозначно воспринятую, но ярко выраженную иллюзию соответствия действительности и обладает особой манерой киноповествования. Это приводит, в частности, к тому, что зритель на протяжении трех с лишним часов просмотра практически не вспоминает о времени или по меньшей мере не видит в фильме причину для раздражения. Этот эффект основывается на активном взаимодействии многих усиливающих друг друга содержательных и формальных факторов, не дающих зрителю передохнуть. Важным моментом является в связи с этим плотная манера повествования, поскольку, как уже было ясно на примере экспозиции, зритель непрерывно сталкивается с быстрым потоком сменяющих друг друга разнородных впечатлений. Так, в дополнение к классической голливудской технике повествования на последние кадры того или иного подробно показанного события уже накладывается звуковая дорожка из следующего эпизода, и происходят плавные переходы, не ослабляющие напряжения, или же, благодаря тому что картинка противоречит диалогу, вербальные высказывания иронически подчеркиваются: становится очевидной их пустота. Это также позволяет визуально намекнуть на ситуацию с помощью неявно разделенных между собой кадров и на фоне информации, поступающей по звуковым каналам, незаметно свести всё к пусть и сокращенному, но понятному высказыванию. Наряду с привычным ускорением темпа повествования для подчеркивания различных содержательных моментов целенаправленно применяется и прием асинхронии изображения и звука.

Ближе к концу эпизода 2.4 Шиндлер позирует фотографам в компании своих новых секретарш перед воротами фабрики, в этот момент уже раздаётся звук фортепиано, который в следующих кадрах находит свое «объяснение» благодаря съёмке рук пианистки и далее сопровождает еще несколько коротких эпизодов: изысканный буфет, бокалы с шампанским, офицеров в форме под руку с дамами в вечерних нарядах, — Шиндлер принимает у себя друзей из СС. Непосредственно после этого показывается, как Шиндлер заказывает у Пфедферберга ряд дефицитных товаров: икру, сигареты, свежие овощи и экзотические фрукты, изысканные сигары, коньяк, сардины в масле, шелковые чулки и «лучшее из лучшего».

Пока Шиндлер диктует список товаров, на экране соответствующие вещи достаются из самых неожиданных мест и сразу же применяются по назначению: голос Шиндлера зачитывает рекламный текст, в котором в самых громких формулировках восхваляется «полная эксплуатационная готовность Немецкой фабрики эмалированных изделий», качество продукции, современное механизированное оборудование, а также квалификация сотрудников («все они мастера своего дела»). Параллельно с этим показываются работницы у эмалевых печей, роняющие горячие горшки, молодые женщины, проносящие наполненные доверху подарочные корзины мимо камеры прямоком в конторы чиновников, офицеры и эсэсовцы, которые восхищенно изучают содержимое корзин (все это на фоне голоса Шиндлера, зачитывающего рекламный буклет). Текст заканчивается пожеланием «плодотворного сотрудничества», а также уверениями в «искренней признательности» и плавно перетекает в очередные заказы и распоряжения о поставках, которые Шиндлер, как видно из следующего эпизода, диктует своим секретаршам. Получатели подарочных корзин штампуют формуляры; грузовики, громко сигналив, выезжают из фабрики; фирма Шиндлера процветает. Таким образом, за две с небольшим минуты представляется весь контекст событий и при этом дается ироничная характеристика высокоэффективных методов общения Шиндлера со своими коррумпированными партнерами по бизнесу.

Другой пример демонстрирует спектр различных вариаций этой техники повествования. В эпизоде 3.2 Шиндлер по настоянию Штерна принимает у себя в кабинете Лёвенштайна, пожи-

лого однорукого машиниста, который хочет поблагодарить за свое спасение. С наигранной благосклонностью Шиндлер выслушивает его заверения и после этого отчитывает Штерна за то, что тот вообще взял на работу этого абсолютно бесполезного инвалида. Спустя несколько дней: «евреи Шиндлера» радостно выходят из гетто и направляются по заснеженным улицам к фабрике. Им навстречу едет армейский грузовик, из него выходят эсэсовцы. Евреев принуждают убирать снег. Выгружаются метлы и лопаты...



K279: Евреи пытаются объяснить, что они опоздают на работу, и испуганно показывают свои разрешения



K280, K281: Подъезжает грузовик, выгружаются лопаты. (Закадровый голос): «...не считайте их своими...»



K282: В помещении. Шиндлер стоит у окна, офицер в форме сидит за столом: «...Вы же знаете, что некоторым офицерам наплевать на производство, для них вопрос национального превосходства — заставить евреев убирать снег»



K283: Евреи убирают снег. (Закадровый голос): «...это не имеет отношения к реальности, Вы это знаете, я тоже знаю, евреи убирают снег, в этом есть ритуаль...»



K284, K285: «...ный смысл». Евреи убирают снег. Двое эсэсовцев обнаруживают однорукого, который уверяет их, что работает на благо войны. Эсэсовцы смеются и уводят его



K286: Внутри помещения. Та же сцена. Шиндлер поворачивается, подходит к стулу и садится: «Я потерял целый рабочий день...»



K287, K288: Евреи расчищают лопатами снег и беспомощно наблюдают за тем, как уводят однорукого.

Он повторяет без конца: «Я работаю у Оскара Шиндлера...»



K289: Эсэсовец застреливает однорукого



K290: Внутри помещения. Та же сцена. Шиндлер: «Нет еще одного рабочего! Я получу компенсацию?». Офицер в форме заявляет, что это бесполезно: «Большой чин из управления финансов и строительства СС сказал мне во время обеда...»



K291: «...что сама мысль о признании роли евреев в экономике Третьего рейха — предательство». Застреленный еврей лежит на земле. Его кровь окрашивает снег (как подчеркивает медленное панорамирование)



K292: Внутри помещения. Офицер в форме: «Однорукий машинист...»



K293: «...Оскар?», — Шиндлер, объясняясь: «Он работал оператором пресса!...»



K294: Лицо офицера. Он «понимающе» улыбается и дружелюбно поднимает бокал за Шиндлера



K295: Шиндлер: «...и неплохо!»

Обоим собеседникам, очевидно, понятна недосказанность объяснения Шиндлера. Зритель же сомневается: можно ли это назвать попыткой отвести от себя подозрения в связях с евреями или же он всерьез намеревался выбить компенсацию за гибель однорукого? С одной стороны, сухо звучащий в диалоге намек на судьбу евреев находит визуальное подтверждение во всех ужасных проявлениях, прозаическое описание противопоставляется подразумевающимся под ним реальным событиям, эвфемизм разоблачается. С другой стороны, подчеркнута эгоистичное заступничество Шиндлера за своих рабочих и в особенности за однорукого, в пользу от которого он незадолго до этого сомневался в разговоре со Штерном, также позволяет предположить, что за подобным объяснением скрывается нечто похожее на участие и что он использует эту осторожную аргументацию только для того, чтобы отвести от себя возможные подозрения.

Плавные переходы кадров и эпизодов, достигаемые благодаря эффекту звукового «нахлеста», а также использование обоих коммуникационных каналов в качестве контрапунктов понижают весь фильм. Это позволяет рассказать чрезвычайно сложную историю, разыгрывающуюся на нескольких уровнях, и благодаря стабильно высокому уровню напряжения держать зрителей в состоянии крайнего возбуждения. Кроме того, здесь важны еще два фактора: необычайно сильная иллюзия реалистичности изображения исторических событий, а также особый порядок эпизодов.

6. ЭФФЕКТ КИНОХРОНИКИ

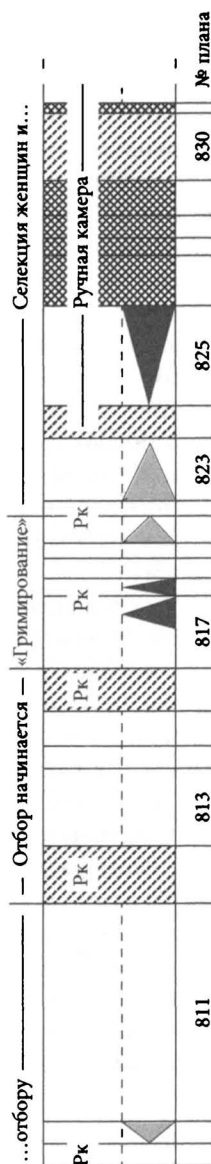
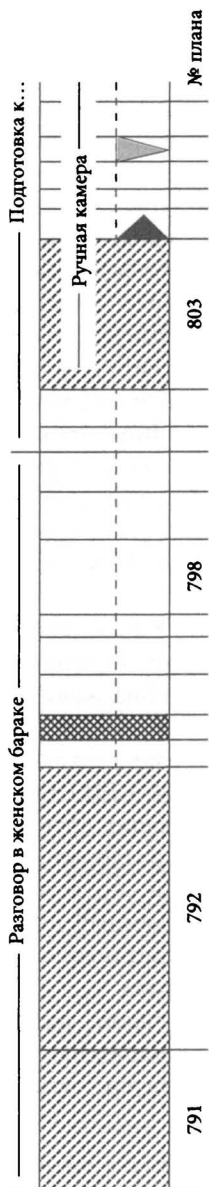
Как уже было продемонстрировано на примере вступительного эпизода, фильм передает ощущение непосредственной причастности к описываемым событиям, которое достигается благодаря звуковому сопровождению, а также целенаправленному сочетанию композиции кадра, операторских приемов, монтажного ритма и быстро сменяющихся точек зрения. В некоторых эпизодах это впечатление реалистичности столь сильно, что зрителю кажется, будто он находится в непосредственной близости от актеров, прямо в гуще событий — иногда на стороне преступников, но чаще на стороне жертв или же на месте Шиндлера, и на самом деле он только вначале придерживается более или менее нейтральной позиции.

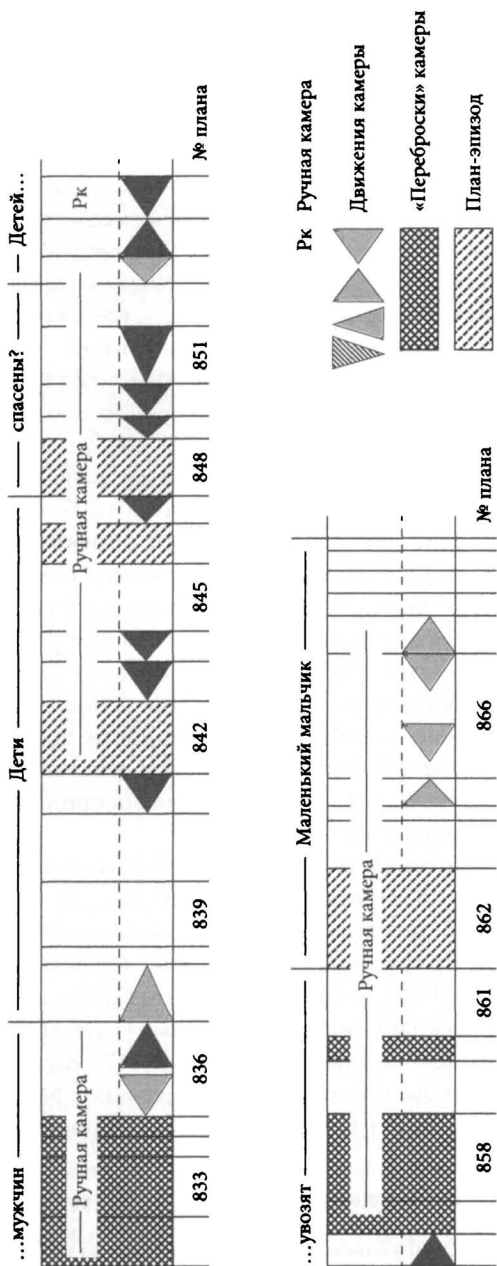
На примере очень показательного в этом отношении изображения отбора в лагере Плашов (илл. 5) остановимся подробнее на взаимодействии нескольких релевантных факторов. Уже с первого взгляда становится понятно, что постоянная смена чередующихся планов разной длины, долгих планов-эпизодов, спокойных движений камеры и резких «перебросок» для этого эпизода еще более характерна, причем теперь применяется в основном ручная камера, создающая ощущение «нервозности» и постоянного движения¹⁹. Два длинных плана-эпизода (по 20 и 36 сек. соответственно) вводят эту часть повествования. Камера медленно проезжает по женскому бараку и показывает молодую женщину (П), которая лежит на нарах и разговаривает с остальными. Она рассказывает, что слышала о лагерях, в которых евреев умерщвляют газом в так называемых ингаляционных комнатах (несколько панорамирований лиц ее слушательниц). К793–К800: женщины отказываются в это верить. Успокаивают себя тем, что эта история кажется неправдоподобной, так как было бы абсолютной бессмыслицей — делать из них рабочих только для того, чтобы потом убить, тем более, как замечает одна пожилая женщина, «мы ведь очень нужны им».

Однако эта надежда теплилась недолго. На следующее утро: выстраиваются и прицепляются друг к другу товарные вагоны (К801, К802). Объявление по громкоговорителю, женщины просыпаются (К803, ПланЭ). Им нужно отправляться на отбор. Место построения: приносят носилки, на столах раскладываются списки, вокруг врачи СС и караульные (К804–К810). Ощущение суматохи от этих и без того быстро сменяющихся друг друга кадров усиливается с помощью непрерывных разнонаправленных движений, резкой смены размеров кадра и соответствующих движений камеры. За этим следует один длинный план (К811, 30 сек.): Гёт на балконе своей виллы объясняет подруге, что ему в лагере нужны места для нового «транспорта».

Ставится пластинка (К812, ПланЭ), рядом располагают микрофон, крупным планом — громкоговоритель: раздается сентиментальная колыбельная («Добрый вечер, мама, доброй

¹⁹ На илл. 5 соответствующим образом охарактеризованы планы, в которых обнаруживается явное присутствие ручной камеры.





Илл. 5. График планов: «Список Шиндлера». Эпизоды 6.3 и 6.4: Отбор

ночи...»²⁰); начинается отбор: евреев заставляют раздеться и голыми пробежаться по площади, чтобы доказать свою пригодность к работе (K813–K815). Женский барак: женщины пытаются собственной кровью раскрасить щеки, чтобы выглядеть «здоровее» (K817–K820).

Снова место построения: больных и старых «отбраковывают» (K821–K836), достигается первая динамическая кульминация. (Ручная) камера нарушает до сих пор сохранявшееся чувство дистанции и окунается в самую гущу событий: действия, хаотически происходящие на разных пространственных уровнях, в итоге приводят к полной дезориентации зрителя, особенно если учесть, что постоянно проходящие мимо на переднем плане люди позволяют лишь мельком разглядеть то, что происходит на среднем или дальнем планах (илл. 6).

Камера «бежит» с остальными, останавливается, поворачивается налево, затем направо, «продвигается» в глубину кадра, «оценивает» строение тел отдельных людей с точки зрения эсэсовцев или находится среди тех, кого гонят мимо столов врачей. Уже без того хаотичная обстановка накаляется благодаря движущейся в глубину кадра камере и быстрым «переброскам», следующим за движениями актеров или «головокружительно» показывающим разные события, происходящие одновременно. Примерно в этот момент иллюзия реалистичности достигает той степени, когда различие между вымыслом и действительно «пережитой» жестокостью стирается и события воспринимаются как задевающая за живое «реальность».

Ставится новая пластинка, и микрофон снова располагается на своем месте (K837, K838): сентиментальная детская песенка («Жил-был малыш...»), поющие дети, которых выводят из барачков к ожидающим их грузовикам. Некоторые отделяются от группы и убегают в глубину кадра, эсэсовцы пытаются их поймать (K842, ПланЭ с несколькими «перебросками»). Детей загружают в грузовики. Маленький мальчик бежит (K847). Женщины одеваются. Они счастливы, что им удалось в очередной раз избежать жестокой участи, но тут вдруг замечают, что происходит с

²⁰ Популярный в то время шлягер, который исполнялся еще в нацистском пропагандистском фильме «Концерт по заявкам» (Эдуард фон Борсоди, Германия, 1940) в одноименной радиопередаче по заявке матери для ее погибшего на войне сына.



K825



K826



K829



K831



K832

Илл. 6

их детьми (K852). В отчаянном порыве они пытаются помешать увезти детей и перекрывают дорогу грузовикам (K854–K861, ручная камера, «переброски»). Некоторые дети бегут к баракам. Маленький мальчик пытается найти убежище, но все уже занято (K862, K864). Наконец он спасается в туалете и залезает в выгребную яму (K866, K867). Но и здесь его опередили.

Для того чтобы усилить и без того ошущаемое эмоциональное напряжение зрителей во время демонстрируемых событий, наряду с уже названными художественными элементами применяются и другие испытанные приемы: например, умышленное столкновение движений в противоположных направлениях, резкое «перепрыгивание» с крайне длинных планов в начале к медленным переходам, достигаемым благодаря использованию глубины кадра (особенно с K825). Однако прежде всего ощущение непосредственного участия в происходящем передают зрителю преобладающие здесь, кажущиеся крайне спонтанными движения ручной камеры, стремительно проносящейся по месту действия, с постоянной сменой перспективы; при этом периодически загораживающие обзор тела людей, что-то делающих прямо перед объективом, только усиливают это впечатление. Вкупе с крайне редко используемой сегодня черно-белой

техникой, которая по эстетическому замыслу напоминает соответствующие исторические кадры, а также старые нацистские еженедельные хроники, эта операторская стратегия, контрастирующая с дистанцированностью документальных фильмов того времени²¹, получает дополнительную функцию. Спилберг тем самым создает парадоксальную, но крайне убедительную по своему художественному воздействию сцену как мост между прошлым и настоящим, так что показываемые события приобретают оттенок исторической аутентичности и одновременно наделяются правдоподобностью современных репортажей.

7. ДИНАМИКА НАПРЯЖЕНИЯ: СТУПЕНИ ЭСКАЛАЦИИ

Наряду с уже названным строго хронологическим построением фильма необходимо упомянуть еще об одном центральном структурообразующем элементе последовательности эпизодов, благодаря которому зритель ощущает непосредственную связь с происходящим на экране и который помогает отразить «основные этапы» Холокоста — в зависимости от уже имеющихся знаний, — конкретизируя по большей части абстрактные сведения или же настойчиво побуждая искать ответы на вопросы об исторических событиях²². Иллюстрация 7 демонстрирует на временной оси фильма степень опасности для евреев, представленной здесь тремя ступенями: лишение прав, лишение достоинства и беззащитность перед практически повсеместной *латентной угрозой*; непосредственные нападения, акты произвола и подготовка к «окончательному решению» как *острая угроза*, которая приводит к показанным в картине *убийствам*.

Вопреки ощущению, возникающему после однократного просмотра фильма, следует констатировать, что самой высокой ступени — убийства евреев — накал напряжения достигает в первой трети или максимум в первой половине фильма, а далее — вполне достаточно подробного показа латентных и

²¹ Данная операторская стратегия развилась в отдельный прием лишь с началом использования легкой 16-миллиметровой камеры в документальном кино 1960-х годов (*direct cinema*, *cinema vérité*).

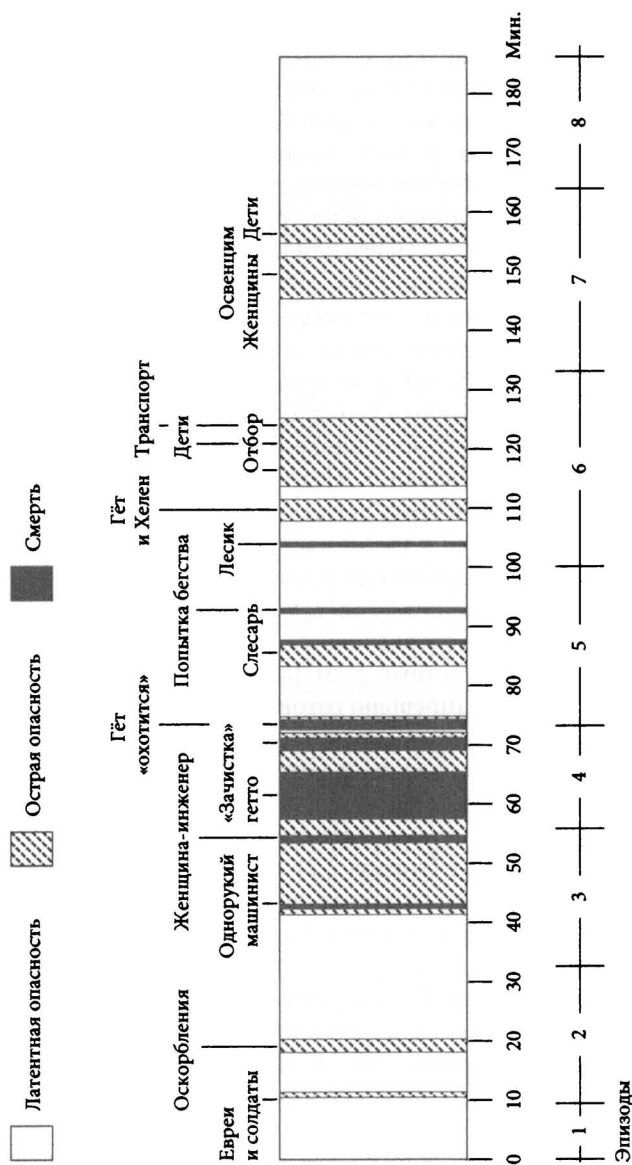
²² См. о реальных исторических событиях последние публикации из множества имеющихся на эту тему научных работ: [Benz, 1995; Aly, 1998].

острых угроз, чтобы сохранить эту степень напряжения в сознании зрителей и подобающим образом дополнить произошедшие события. Однако если в начале две противоположные по содержанию сюжетные линии, судьба евреев и эгоистичные интересы Шиндлера, вводятся как подчеркнуто независимые элементы, то с обострением ситуации они постепенно сближаются и не позднее, чем во время последнего убийства в картине (Лесик, 105-я мин.), становятся неразделимым целым²³.

После сравнительно «безобидной» регистрации евреев на вокзале зритель становится свидетелем все более жестоких процессов — от лишения достоинства, потери прав и единичных нападков до систематического геноцида. При этом бросается в глаза, что эти разрозненные этапы эскалации нарастают не постепенно, а скачкообразно, с непредсказуемой сменой интенсивности угроз, и изображаются сначала как почти второстепенные моменты того или иного находящегося в центре внимания эпизода повествования. Ниже это утверждение будет конкретизировано с помощью временной оси, модифицированной для использования в таком контексте (илл. 7). В начале эпизода 2 (10-я мин.), когда Шиндлер направляется в еврейский совет, видна группа немецких солдат, которые под издевательский хохот обрезают ортодоксальному еврею пейсы. Немного позднее, едва заглушая уличный шум, раздается объявление по громкоговорителю, что запрещено готовить кошерное мясо. Затем (12-я мин.) в помещении еврейского совета из отдельных обрывков бесед становится ясно, что отказ носить звезду Давида может повлечь за собой смерть и что у евреев отбирают собственность и заставляют их покидать свои квартиры.

Еще через шесть минут (эпизод 2.3) этому находится реальное подтверждение со всеми вытекающими отсюда последствиями: под надзором офицера зажиточное еврейское семейство в спешке освобождает свою квартиру, успев лишь упаковать некоторые памятные вещи (в эту квартиру потом въезжает Шиндлер). Когда люди встают в длинную процессию единоверцев, дети и прохожие насмеваются над ними, оскорбляют и закидывают грязью (19-я мин.). Затрагивается и тема лишения всех

²³ С этого момента становится особенно ясной уникальная роль Штерна, который служит «катализатором» этого процесса и ловко форсирует ситуацию.



Илл. 7. Временная ось: «Список Шиндлера». Ступени эскалации

прав еврейских цвангсарбайтеров, которых нанимают работать задаром немецкие предприниматели, выплатив небольшую сумму эсэсовцам, — эпизод, где Штерн и Шиндлер обустроивают свой офис (эпизод 2.4). До 40-й минуты (эпизод 3.2) основной линией повествования является вторая: Шиндлер получает деньги на покупку фирмы, нанимает рабочих, фирма процветает благодаря хорошим связям.

Наряду с этим данная фаза содержит несколько эпизодов, которые на недолгое время помогают забыть о повседневном насилии и даже заставляют зрителя улыбнуться. Так, можно вспомнить эпизод 2.2 с весело представленной «проблемой крема для обуви» от еврейских контрабандистов²⁴, старания Штерна сделать из домохозяек и интеллигентов «важных для войны» работников-металлистов (см. выше) или критерии Шиндлера при выборе секретарш (эпизод 2.4): засматриваясь на хорошеньких молоденьких девушек, которые с трудом справляются с печатной машинкой, он едва обращает внимание на прекрасно печатающую кандидатку средних лет, лениво курящую в стороне. Он не может принять решение и в конце концов берет на работу всех, поскольку они, как он выразился, долго подыскивая нужное слово, «очень квалифицированы». Сюда же можно отнести и уже описанный эпизод 2.5 (стратегия успеха Шиндлера).

Начиная с 40-й минуты в связи с возрастанием острой опасности для евреев эти короткие «моменты передышки» больше не встречаются. Когда рабочие Шиндлера убирают снег, впервые достигается высшая ступень эскалации напряжения: казнь однорукого, которую эсэсовцы совершают как ни в чем не бывало и которая в параллельном диалоге Шиндлера и его собеседника в форме называется «обычным делом» (см. раздел 5 данной главы, с. 265). Сразу после этого, несмотря на то что благодаря решительному вмешательству Шиндлера Штерна в последний момент удается спасти и вызволить из уже набирающего скорость вагона (45-я мин.), существование и предназначение пе-

²⁴ Пфефферберг, Гольдберг и некоторые другие встречаются в церкви, чтобы втайне от всех обсудить свои дела. Пфефферберг получил от одного из поставщиков партию крема для обуви не в жестяных банках, как было заказано, а в стеклянных и продал их в вермахт; банки не выдержали русского холода и полопались. Гольдберг комментирует ситуацию, они спорят по поводу того, чья это теперь проблема.

начально известных поездов смерти становится очевидным, особенно когда камера долго показывает брошенные, сваленные в кучи пожитки и то, как под охраной со знанием дела ведется сортировка вещей депортированных.

В следующем эпизоде вводится новый, еще более распространенный прием наращивания напряжения — резкие переходы от облегчения или надежды к предельной опасности. На 48-й минуте несколько евреев разговаривают о жизни в гетто. Несмотря ни на что — ни на лишение достоинства, ни на жестокие запреты — они очень хотят видеть ситуацию в положительном свете, как вполне сносные условия жизни, поскольку хуже уже некуда, и даже высказывают мнение, что гетто при всех его ограничениях в конечном счете означает свободу, так как эсэсовцы не заходят внутрь. Уже в следующей сцене, с первым появлением на экране Амона Гёта, который скучающе осматривает свою новую вотчину, эта надежда меркнет. Пока он выбирает себе служанку среди трясущихся от холода и страха женщин, он мимоходом приказывает расстрелять еврейскую женщину-инженера (53-я мин.), чтобы затем последовать ее совету и дать распоряжение об укреплении разрушенного фундамента. Его циничная речь перед караульными (54-я мин.) лишь отдаленно позволяет предположить, как будут развиваться события дальше. Потому что с «зачистки» гетто начинается фаза абсолютного произвола с невероятными проявлениями жестокости, длящаяся 15 минут, со всей ее презрительностью по отношению к людям и реалистичностью сложная для восприятия. С воинственным ревом эсэсовцы набрасываются на жителей гетто, врываются в тесные жилища, выгоняют людей на улицу и убивают без разбора. За первой волной следуют другие. Раненых казнят на месте, убегающих расстреливают. Еврейские врачи раздают своим пациентам яд, чтобы избавить их от худшей участи. Убийства становятся обыденностью; немногие пути к отступлению уже перекрыты, тщательно подготовленные убежища переполнены.

Шиндлер с холма над городом смотрит на происходящее в гетто, с ужасом наблюдает за маленькой девочкой в красном плаще, которая с уверенностью лунатика движется по улицам (с 66-й мин.), на которых безумства эсэсовцев достигают апогея. Ребенок, целый и невредимый, заходит в пустую квартиру и прячется под кроватью. Однако конца кошмару не видно. Во-

оруженные до зубов эсэсовцы начинают искать спрятавшихся людей, кто-то из них прислушивается к тому, что творится на чердаках, кто-то бесшумно обыскивает на первый взгляд пустые дома. Как только раздается небольшой шум, они нападают на людей (69-я мин.) и без разбора стреляют в тех, кто покидает надежное убежище, думая, что избежал тяжелой участи. В одной из зачищенных квартир посреди всего этого хаоса эсэсовец играет на пианино Баха или Моцарта, пока его два товарища спорят. Среди гор трупов, освещенных лишь огнем автоматных очередей, Гёт объявляет о временном окончании кровавой бойни (71-я мин.). Все стихает. Камера показывает пустую фабрику Шиндлера. Уже после первых секунд обманчивая тишина нарушается свистом и громкими командами: утреннее построение в лагере Плашов. Переживших бойню регистрируют. Они пытаются убедить друг друга в том, что самое ужасное позади, так как теперь они рабочие, в которых нуждаются и которых хотя бы поэтому не убьют.

Полуголый Гёт со своего балкона наблюдает за происходящим в лагере (73-я мин., см. илл. 8). Берет винтовку, играючи целится в нескольких человек и нажимает на курок (с K532), затягивается сигаретой и находит следующую жертву среди разбегающихся в панике заключенных. Ставит винтовку на место, приказывает своей развалившейся в кровати подруге сделать кофе и идет справить нужду.

В течение следующих девяти минут (эпизод 5.2, 5.3) поначалу снова доминирует вторая линия повествования. Шиндлер уверяет Гёта в своей «признательности», которая известна всем, и в качестве встречного жеста получает от него разрешение на строительство собственного лагеря-фабрики, чтобы спокойно, вдали от подобного рода «происшествий», увеличивать прибыль в интересах обеих сторон. Оргии. Гёт и Шиндлер становятся друзьями. Превратившаяся к этому моменту в обыденную ситуацию (латентной) угрозы евреям с 85-й минуты еще раз на какое-то время накаляется, зрителю снова напоминают о крайней опасности, заканчивающейся хладнокровными убийствами. Гёт навевается в свой слесарный цех и намеревается расстрелять работника прямо на рабочем месте за саботаж, но его пистолет дает осечку. Немного позже (87-я мин.) Гёт с целью устрашения расстреливает заключенного после кражи курицы. Штерн ходатайствует перед Шиндлером, тот неожиданно вы-



K532



K533



K534



K536



K538



K538



K540



K543



K545

ИЛЛ. 8. Гёт «охотится»

ражает готовность затребовать для своей фабрики потенциальных жертв нацистского производства.

Если в этих поступках Шиндлера уже угадывается возрастающее участие в судьбе евреев, то далее поначалу робкая перемена становится все более явной. Правда, сперва он отказывается помогать молодой девушке, просящей взять под защиту ее родителей, Перльманов (эпизод 5.5, 90-я мин.). А в следующем за этим эпизодом разговоре со Штерном старается найти положительные стороны в Гёте, но благодаря настойчивому внушению Штерна начинает видеть реальное положение вещей, особенно после того как Штерн описывает ему очередной случай привычной для Гёта казни (Попытка бегства, 93-я мин.). В конечном счете Шиндлер уступает уговорам и разрешает перевести Перльманов в свой лагерь. Через какое-то время (эпизод 5.6) он бескорыстно заботится о служанке Гёта Хелен, страдающей от непредсказуемых агрессивных выпадов последнего, и в разговоре о власти и милосердии пытается убедить Гёта сдерживать себя (эпизод 6.1). Поначалу кажется, что ему это удалось. Гёт «прощает» своего еврейского мальчика-слугу Лесика, а также

работницу, но по дороге в лагерь все же стреляет Лесику в спину (105-я мин.).

В дальнейшем зритель хотя и не исключает непредсказуемые насильственные действия — тем более что сразу после этих событий невротическое отношение Гёта к Хелен выливается в особенно жестокое истязание служанки (эпизод 6.2, со 108-й мин.), — но все же не готов к следующей фазе эскалации (Отбор, см. разд. 6 данной главы). Пусть здесь нет ни расстрелов, ни откровенно жестоких нападений, как было до этого, а эсэсовцы ведут себя во время отбора «корректно» в бюрократическом смысле, этот момент все равно потрясает чуть ли не больше всех остальных в фильме. Лишенные любых индивидуальных признаков, человеческого достоинства и последнего права на неприкосновенность, живые «производственные машины», низведенные до исключительно телесного функционала, евреи голыми бегают по плацу, чтобы продемонстрировать свою физическую форму. Оставшиеся в лагере только начинают осознавать, что им удалось спастись лишь на время, и уже вынуждены беспомощно смотреть на то, как увозят их детей. Но и здесь, в этой заключительной, невыносимой по своей безысходности сцене напряжение продолжает расти: маленький мальчик, стоящий по горло в отходах из выгребной ямы, умоляюще смотрит вверх в камеру, так как его хотят прогнать даже из этого отвратительного укрытия.

Со смешанными чувствами зритель наблюдает за погрузкой «отбракованных» в ожидающие вагоны для скота (со 122-й мин.), за Шиндлером, который под гогот эсэсовцев приказывает полить поезд смерти водой, чтобы облегчить страдания людям, изнывающим от жажды. Далее следует арест Шиндлера и его освобождение. После эксгумации тел убитых во время бойни в гетто (со 129-й мин.) и новости о предстоящем закрытии лагеря Шиндлер вынужден действовать решительно. В конце концов он вознамеривается защитить «своих евреев» и благодаря внушительной сумме получает от Гёта разрешение построить западнее на собственные средства новый лагерь. Вместе со Штерном он составляет списки с именами евреев и подготавливает транспорт для их спасения. После того как мужчины невредимыми добрались до вокзала в Бринлице и встречены Шиндлером, возникает новая смертельная опасность — поезд с женщинами по ошибке попадает в Освенцим (со 147-й мин.).



K1051



K1058



K1059



K1074



K1075



K1114

Илл. 9. Прибытие женщин в Освенцим

Ночь, пронизывающий холод и сильный снегопад, поезд прибывает — «призрачная» сцена, освещенная искусственным светом огромных прожекторов (илл. 9). Все страшные символы Холокоста в наличии: печально известные ворота в лагерь, рев отдаваемых приказов, дым из трубы крематория, бритые головы женщин и, наконец, «комнаты дезинфекции», двери в которых тщательно закрываются, перед тем как выключают свет. Но из душа льется настоящая вода. Пока одни заключенные направляются в свои бараки, других молчаливыми шеренгами ведут для «особого обращения». После того как Шиндлер выменял женщин за мешочек с бриллиантами, кажется, что счастливый финал уже не за горами, но тут из лагеря отказываются отпустить детей. Шиндлеру снова приходится вмешиваться. И только приезд в лагерь Бринлиц говорит о долгожданном спасении и приближающемся финале фильма. Шиндлер мирится с женой и тратит остатки сколоченного состояния на то, чтобы сохранить жизнь «своим евреям».

После капитуляции, бегства Шиндлера и освобождения евреев красноармейцами фильм в эпилоге снова становится цветным, тем самым сигнализируя о возврате в настоящее время: выжившие и потомки «евреев Шиндлера» в сопровождении сыгравших их актеров возлагают камни на могилу Шиндлера. В качестве предупреждения на будущее картинка снова становится черно-белой, медленная съемка с движения показывает улицу в лагере Плашов, вымощенную могильны-

ми плитами с еврейского кладбища, — начинаются финальные титры.

8. СВЯЗЬ С ТРАДИЦИЕЙ, ФУНКЦИЯ И ВОЗМОЖНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ

От взгляда опытных зрителей не ускользнуло, что большая часть содержащихся в «Списке Шиндлера» повествовательных мотивов и сама специфика кинематографической презентации уже были применены Спилбергом в более ранних работах и прочно закрепились в его тематическом репертуаре, а также вообще в новом голливудском кино. Так, использованная в качестве одного из центральных эстетических элементов комбинация чередующегося монтажа и продолжительных планов-эпизодов уже несколько десятилетий считается обычным кинематографическим инструментом во всем мире.

Разве что широкое применение ручной камеры — явление необычное, по крайней мере для игрового кино. Драматургия, напоминающая трейлеры, резкое столкновение со смутно понимаемой ситуацией в экспозиции фильма, в которой уже заложены существенные формальные и содержательные элементы последующих событий как некий клубок ассоциаций, — всё это свойственно многим телефильмам, а позднее, после «Ближних контактов третьей степени» (1977/1980), «Индианы Джонса: в поисках утраченного ковчега» (1981) и, наконец, «Парка Юрского периода» (1993), стало визитной карточкой и самого Спилберга. Асинхронию же изображения и звука, делающую повествование более плотным, он целенаправленно применял для увеличения темпа еще в своем первом коммерчески успешном фильме «Челюсти» (1975). Наряду с необычайно сильной иллюзией реалистичности, а также суггестивными деталями, которые лишь позже раскрывают свое значение, среди центральных элементов его ранних работ можно назвать резкую смену крупности планов и просчитанные «прыжки» камеры, а также переносы действия (например, уже в «Дуэли», 1991)²⁵.

²⁵ См. по поводу содержательных и формальных характеристик фильмов Спилберга: [Korte, Faulstich, 1987], прежде всего мой анализ фильма «Челюсти» (S. 89 ff.).

Вообще здесь напрашивается сравнение с этими ранними работами Спилберга в жанре экшен, прежде всего с зачастую недооцененным фильмом «Челюсти», к которому пристал штамп «ужастик», с точки зрения драматургического напряжения и способа повествования, даже если кому-то такое сравнение в силу разницы в тематике покажется циничным или, более того, кощунственным: в обоих случаях речь идет об угрозе жизни героев, которая стремительно нарастает, при этом действующие лица и зрители осознают ее лишь спустя какое-то время и в ходе показа испытывают «на собственной шкуре» как неизбежную реальность. Это достигается путем использования различных приемов поп-культуры. Ведь так называемый психологический триллер функционирует исключительно за счет просчитанных и заполненных самими зрителями «эмоциональных пустот», целенаправленного пробуждения во время просмотра фильма страхов и чувств и переноса их на события, разворачивающиеся на экране²⁶. Подобно тому как в «Челюстях» зрителю с помощью показа нападения акул навязываются одновременно роли и поджидающего свою жертву хищника, и самой жертвы, субъективная смена перспектив в соответствующих частях повествования «Списка Шиндлера» усиливает эмоциональное восприятие, и чудовищность происходящего из-за его банальности и обыденности извращается до «нормальности». Если там это были бочки на гарпунном тросе в теле раненой акулы, рассекающие водную гладь с невероятной скоростью и сигнализирующие об опасности, то здесь символами убийств, совершаемых с бюрократической скрупулезностью, становятся складные столы, принадлежности для письма и списки с именами. Ни продемонстрированные выше моменты создания напряжения, выходящие за пределы эпизодов (высшая степень напряжения, достигнутая уже в самом начале повествования, без повторного показа накладывается на следующие события (см. раздел 7 данной главы)), ни фигура неоднозначного «героя» с его слабостями и ошибками не новы. С одной стороны, фантазия зрителя направляется таким образом, чтобы он мог обогатить и дополнить происходящее собственными переживаниями, с другой стороны, Шиндлер превращается из бессовестного ловкача, наживающегося на войне,

²⁶ См. на эту тему, кроме прочего: [Korte, 1990; 1995].

в самоотверженного помощника в беде. Подобные приемы являются распространенными механизмами создания напряжения и классическими клише жанрового кино, нашедшими свое применение в многочисленных вестернах, фильмах-катастрофах, хоррорах и других экшен-фильмах, предназначенных для массового зрителя.

Как уже было отмечено ранее, обращение этого создателя тривиальных кассовых «сказок для детей и взрослых» к важной социально нагруженной теме — не новый шаг для Спилберга, однако в силу ясности своего посыла и глубокой увлеченности режиссера темой картина по самым серьезным меркам являет собой неожиданный рывок. Немаловажная причина глубокого недоверия к фильму, высказанного многими критиками, — тот факт, что примерно за шесть месяцев до «Списка Шиндлера» Спилберг снял свой самый кассовый и зрелищный фильм «Парк Юрского периода», полностью построенный на эффектах экшена и киноиллюзии.

Как же оценивать фильм, который «строптиво» игнорирует интеллектуальные предписания, с показным безразличием пренебрегает устоявшимися табу, запросто осмеливается применять испробованные на относительно банальных темах схемы киноповествования к подобной серьезной проблематике и при этом еще иметь успех у зрителя? Без сомнения, у многих высказанных в адрес фильма упреков есть право на существование. Так, речь действительно идет о голливудской мелодраме, снабженной всеми привлекательными для публики элементами, в которой жертвуют рядом исторических деталей и используют неоднозначные сюжетные линии ради того, чтобы рассказать убедительную, эмоционально волнующую историю. И, безусловно, возникает опасность, что изображение этого исключительного случая на фоне многомиллионных убийств евреев может вытеснить в сознании людей сохранившиеся документы, свидетельствующие о Холокосте, или, что еще опаснее — основанное на рассказах очевидцев представление о тех событиях (в духе Ланцмана). Изображение, осознанно приближенное к эстетике 1940-х годов (черно-белый фильм), с одной стороны, предполагает историческую достоверность, но с другой стороны, благодаря операторским приемам противопоставляется сегодняшним традициям восприятия, таким образом, показанные истории в определенной степени модернизируются и одно-

временно позволяют создать впечатление непосредственной вовлеченности.

Если все же поначалу оставить без внимания возникающие в процессе восприятия индивидуальные толкования зрителя, который обладает соответствующими фоновыми знаниями, и по справедливости оценивать фильм исходя из его замысла, т.е. из его фактического содержания, то становится ясно, что речь ни в коем случае не идет об изображении геноцида во всем его размахе. Скорее можно сказать, что на небольшом историческом отрезке очень выразительно показываются основные черты ужасных событий, причем благодаря подчеркнута неоднозначному изображению Шиндлера и евреев возникает более или менее правдоподобная историческая картина, в которой автор сознательно отходит от приукрашенной схемы «плохой — хороший», привычной для голливудской продукции. Ханно Лёви эмоционально комментирует эту позицию²⁷:

Спилберг включил в свой фильм все «реликвии» массового уничтожения, чемоданы и волосы, горы очков и ботинок, он использовал известные нам фотографии, да, ему удалось даже перенести в свой фильм антисемитские клише, бродящие в наших головах. Сцену, где Штерн знакомит его [Шиндлера] с возможными «инвесторами» для его фабрики, по этой причине сильно раскритиковали. Оба «богатых еврея», которые сели к нему в машину, будто сошли со страниц «Der Stürmer»²⁸. Однако это было сделано намеренно. Реализм Спилберга — это еще и реализм фантазий на эту тему.

То есть цель фильма — заново возродить то, что некогда было вытеснено, конкретизировать абстрактные знания и столкнуть безразличие, незаинтересованность или даже латентное отторжение, идущее от незнания, с вопросами, требующими конкретных ответов. Благодаря тому, что это достигается методами мейнстрима, кинематографического вымысла, делающего ставку на эмоции по поводу отдельных историй из жизни, и при

²⁷ См.: «Сказка об игроке — На тему восприятия “Списка Шиндлера” Спилберга» в сборнике [Köbler, 1995, S. 60 ff.]. Речь идет о дополненной версии его статьи «Игрок» (Frankfurter Jüdische Nachrichten. Marz-Avr. 1994. Nr. 84 (25.03.94). Pessach, 1994; то же см.: [Weiss, 1995, S. 208].

²⁸ Еженедельник антисемитской направленности, выходивший в нацистской Германии. — *Примеч. пер.*

этом не столько дает зрителю новые знания, сколько вызывает потрясение и слезы, автору все же удается достучаться до широкой публики, которая иначе не стала бы смотреть фильм на подобную тему. Очевидно, что эта цель была достигнута, даже если наличие явных последствий в повседневном поведении труднодоказуемо, а в долговременном воздействии с полным правом можно усомниться. Но это можно рассматривать как начало; для многих молодых зрителей это было первое прямое столкновение с данной главой истории, цель которого — вызвать потребность в дальнейшем ее изучении²⁹. Требовать от одного фильма более глубокого воздействия, как подчеркивали многие рецензенты, «рационального просвещения», недостающего для непосредственного изменения поведения, — значит не понимать возможности кино как медиума.

В связи с этим постоянное сравнение фильма Спилберга с «Шоа» Ланцмана (изображение жертв Холокоста, рассчитанное исключительно на силу воображения заинтересованного, исторически информированного зрителя) беспочвенно. Потому что «Список Шиндлера» не просто апеллирует к другой целевой аудитории и «имеет другую, в общем-то противоположную, форму <...>: фильм Спилберга имеет другую тему. Он пытается перебросить мостик от воспоминаний жертв, соединить нас с их судьбами, да, слить нас воедино» (Лёви). И вообще стоит задаться вопросом о том, достаточно ли в данном случае рационально-просветительских, документальных усилий, не идущих на уступки публике и поэтому воспринимаемых в лучшем случае лишь уже информированной аудиторией³⁰. Ведь недостаток информации огромен именно среди массовой публики, как показывают не только акты насилия по отношению к беженцам и высокий уровень ксенофобии в Германии, но и патологический расизм в США и других странах. Так, Георг Зеесслен пишет в «Freitag» (04.03.94, то же см.: [Weiss, 1995, S. 158]), что в конце концов любая справедливая критика в адрес фильма «вторична или третична» «ввиду откровенной необходимости в таких

²⁹ По крайней мере, многие исследования подтверждают этот ход мысли. См., в частности, [Amesberger, Halbmayr, 1995].

³⁰ К тому же нужно исходить из того, что только небольшая часть поддерживающих эти идеи критиков лично посмотрела все девять часов фильма «Шоа».

фильмах во времена грязного возрождения уличного фашизма и подкрадывающейся рефашизации не только Германии». По поводу посылы фильма он добавляет:

И так как Спилберг осознаёт проблему своего проекта («трагедию Шоа невозможно выразить, но все же мы должны об этом говорить, чтобы предотвратить ее повторение», — считает он), воздействие его работы выходит далеко за рамки телесериала о Холокосте, снятого в эстетике мыльной оперы, и эта работа, несмотря на неоднозначность построения, все равно послужила импульсом к сохранению памяти. Решение парадокса репрезентации нерепрезентируемого, ради которого Спилберг сделал все возможное как в своей культуре кинопроизводства, так и за ее пределами, не отменяет сам парадокс: «Списку Шиндлера», пожалуй, не грозит превратиться в модель для жанра фильмов о Холокосте.

Как и многие другие критики, размышляющие над плюсами и минусами фильма, историк Вольфганг Бенц приходит к сходному выводу в «Die Zeit» (04.03.94; то же см.: [Weiss, 1995, S. 142]):

Разрушение людей под действием страха смерти, кровожадность убийц, неоднозначность морали во времена хаоса и при угрозе жизни нельзя показать документально. Чтобы донести до понимания то, что происходило, необходима литературная и драматургическая форма. <...> «Список Шиндлера» — больше чем документальный фильм и описание исторических событий. Фильм благодаря обращению к моральной чувствительности зрителя является огромным вкладом в историографию и просвещение.

И в ответ на упрек в том, что фильм Спилберга вместо познания в лучшем случае вызовет слезливое умиление, а «нет ничего более быстротечного, чем эмоции», Клаус Краймайер, например, пишет в «Film» (Nr. 7, Jul. 1994; то же см.: [Weiss, 1995, S. 283]):

Оправданно или нет — здесь не в последнюю очередь выражается укоренившееся в эмоциональном устройстве интеллектуалов недоверие по отношению к правдивости чувств в кино; коллективные порывы, по крайней мере в Германии, исторически отягчены виной и уже по этой причине подозрительны. Это правда: «ложное восприятие» в нашей стране нам не нужно. Но мы должны примириться с ним. Народ банален и сентиментален. Нападению на убежища иностранцев он противопоставляет зажженные свечи. Как интеллектуалы-антифашисты мы чуем, что пахнет паленым, и внутренне уверены, что эти свечи сильнее связаны с рождественской елкой или культом огня у германцев, чем убеждает себя в том доброжела-

тельный социальный педагог. Все это правильно — и одновременно не имеет никакого отношения к существу происходящего, потому что таким образом мы стремимся переделать весь народ под образ «корректного», примерного антифашизма. <...> Чтобы рассказать свою историю, Спилбергу пришлось решиться на изображение нерепрезентируемого ужаса, и ему удалось в рамках своей истории найти убедительное эстетическое решение — не больше и не меньше. Каждый раз данная проблема будет вставать заново. Риск потерпеть в этом неудачу после «Списка Шиндлера» не уменьшился.

Иными словами, «Список Шиндлера» ни в коем случае не представляет собой «единственно возможную экранизацию Холокоста» и тем более «преодоление немецкого прошлого», фильм стоит рассматривать как «хорошо рассказанную историю на большую тему: крах немецкого фашизма как исторический факт. Поражение Гитлера» (Краймайер), в центре которой — необычное спасение более 1100 евреев отчаянным авантюристом и кутилой.

Точно так же фильм не стоит сводить к истории Оскара Шиндлера и «его евреев», скорее в нем на примере конкретного случая рассказывается об отдельных этапах геноцида, отчаянных попытках людей выжить и постоянно подчеркивается, что эта печальная участь постигла миллионы людей. Более того, если в начале фильма антисемитские предрассудки еще присутствуют в форме разговоров пьяных эсэсовцев (эпизод 1.2), то действия показываемых высоких чинов СС обходятся без этой «аргументации» и, как нечто само собой разумеющееся, осуществляются исключительно из соображений выгоды. Таким образом, в фильме, осознанно или нет, делаются намеки на связь между фашизмом и капитализмом. Унижения, рабство и уничтожение евреев уже не нуждаются здесь в расистском обосновании: эти действующие на публику обманчивые доводы преступников остались в прошлом. Теперь самое главное — забыв о мировоззренческих формулировках, как можно больше нажить на отверженных. Если тогда наряду с политическими оппонентами «неполноценными» прежде всего считали евреев, то теперь причиной социальных проблем в беседах обывателей объявляются беженцы или — шире — иностранцы, и они порой внезапно становятся жертвами того же самого, хотя и (пока что) не такого зверского, насилия. Фильм, без сомнения, вносит вклад в осознание этой проблематики.

БИБЛИОГРАФИЯ

Aly G. Endlösung. Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden. Frankfurt/M., 1998 (Fischer TB 14067).

Amesberger H., Halbmayr B. Schindlers Liste macht Schule. Spielfilme als Instrument politischer Bildung an österreichischen Schulen. Wien, 1995.

Bannasch B., Hammer A. (Hrsg.). Verbot der Bilder — Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Shoah. Frankfurt/M.: Campus, 2004.

Benz W. Der Holocaust. München: C.H. Beck, 1995.

Bresheeth H. The Great Taboo Broken — Reflections on the Israeli Reception of Schindler's List // Loshitzky Y. (Hrsg.). Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1997. P. 193 ff.

Frölich M., Loewy H., Steinert H. (Hrsg.). Lachen über Hitler — Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. München: text + kritik, 2003.

Gieth H.-J. van der. Lernzirkel Schindlers Liste. 14 Lernstationen zum deutschen Faschismus. Lichtenau: AOL Verlag, 1998.

Hansen M.B. Schindler's List Is Not Shoah // Loshitzky Y. (Hrsg.). Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1997. P. 77 ff.

Hesse Ch., Twele H., Allwardt U. (Hrsg.). Arbeitshilfen für die politische Bildung zum Film Schindlers Liste. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1995.

Initiative Sozialistisches Forum (Hrsg.). Schindlerdeutsche. Ein Kino-
traum vom Dritten Reich. Freiburg: Ça ira Verlag, 1994.

Keneally Th. Schindlers Liste. N.Y., 1982 (dt. Ausgabe: München: Bertelsmann, 1983; TB-Ausgabe: München: Goldmann, 1994).

Korte H., Faulstich W. (Hrsg.). Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg. Frankfurt/M., 1987 (Fischer TB 4476).

Korte H. Trügerische Realität. Vertigo — Aus dem Reich der Toten // Faulstich W., Korte H. (Hrsg.). Fischer Filmgeschichte. Band 3: 1945–1960. Frankfurt/M., 1990 (Fischer TB 4493). S. 331–361.

Korte H. Die Eskalation des Horrors. Halloween — Die Nacht des Grauens // Faulstich W., Korte H. (Hrsg.). Fischer Filmgeschichte. Band 5: 1977–1995. Frankfurt/M., 1995 (Fischer TB 4495). S. 38–55.

Kößler G. (o.J.). Entscheidungen. Vorschläge und Materialien zur pädagogischen Arbeit mit dem Film "Schindlers Liste" / Fritz Bauer Institut, Studien- und Dokumentationszentrum zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt/M., 1995. (Pädagogische Materialien, Nr. 1.)

Kramer S. Die Shoah im Bild. München: text + kritik, 2003.

Lanzmann C. Shoah. Mit einem Vorwort von Simone de Beauvoir. Paris, 1985. (Deutsche TB-Ausgabe: München, 1988.)

Loshitzky Y. (Hrsg.). Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on "Schindler's List". Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1997.

Märthesheimer P., Frenzel I. (Hrsg.). Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen. Frankfurt/M., 1979 (Fischer TB 4213).

Noack J.-M. Schindlers Liste — Authentizität und Fiktion in Spielbergs Film. Leipzig: Universitätsverlag, 1998.

Schultze H. Schindlers Liste. Materialien zum Film. Loccum: Arbeitshilfen Medien 2, Religionspädagogisches Institut Loccum, 1994.

Wagner W.-R., Günther M. (Hrsg.). Schindlers Liste. Szenenfotos, Presseartikel, Arbeitshilfen. Hannover: Niedersächsisches Landesverwaltungsamt; Medienstele, 1995. (Materialien zur Medienpädagogik, Nr. 3.)

Weiss Ch. (Hrsg.). Der gute Deutsche. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs Schindlers Liste in Deutschland. St. Ingbert: Universitätsverlag, 1995.

IV. «Поцелуи и стрельба»: «Ромео + Джульетта» (Лурман, США, 1996)

ЙЕНС ТИЛЕ

1. ШЕКСПИР КАК ВИДЕОКЛИП?

Можно ли снимать «Ромео и Джульетту» — самую популярную пьесу в англоязычных странах после «Гамлета» — как видеоклип? Только ленивый в начале 1997 года не сравнивал фильм База Лурмана «Ромео + Джульетта» 1996 года с клипами, показываемыми по телевидению. Получается, что эта любовная история в конечном счете не что иное, как мыльная опера для современных подростков? Или этот бешеный стиль аудиовизуального повествования можно считать художественно адекватной передачей интенций Шекспира средствами современной постмодернистской культуры? Критики в первую очередь сосредоточились на головокружительной скорости изображений, кричащих цветах и поп-музыке с канала MTV. Поэтому центральным для нижеследующего анализа будет не столько вопрос о верной передаче содержания оригинала в экранизации, сколько вопрос об эстетической форме. Фильм Лурмана фактически представляет собой фейерверк образов и звуков, цветов и монтажных приемов, фильм повышенной знаковости, крайней неестественности и больших чувств. Как говорил сам австралийский режиссер театра, оперы и кино о своей крикливо-пестрой версии шекспировской пьесы, его в первую очередь интересовал вопрос, как бы снял фильм сам Шекспир, великий рассказчик и мастер развлекать зрителя, если бы жил в наше время. По-видимому, Лурман увидел в многоплановости шекспировского театра подтверждение своего собственного художественного стиля. Обращение к элементам театра, ситкома и видеоклипа выглядит как отсылка к Шекспиру:

«Люди говорят, что я снял фильм в стиле MTV. Но на самом деле идея взялась не оттуда. Она возникла из того, что у Шек-

спира в одном месте — импровизированный комический монолог, потом — попсовая песня, после этого — невообразимое насилие, а затем — высокая трагедия, и все это в одной пьесе» [Luhmann, 1998].

Родившийся в 1962 году Лурман, как и Шекспир, балансирует между стилями и жанрами, в первую очередь между театром, оперой, рекламой и кино. Он рано добился успеха в родной Австралии как драматург с пьесой «Танцы без правил» («Strictly Ballroom», она легла в основу одноименного фильма 1992 года) и музыкальной пьесой «Крокодилий залив», затем занялся оперой. Всемирная известность пришла к нему после постановки «Богемы» Пуччини (1992) и «Сна в летнюю ночь» Шекспира. Как подготовку к первому художественному фильму «Танцы без правил», сценарий к которому Лурман написал совместно с Крейгом Пирсом, можно рассматривать его деятельность в качестве художественного руководителя танцевальной труппы Six Years old Company, а также постановку «Дэнс Холл» в Сиднее (1989). Образ всесторонне одаренного художника дополняет опыт в сфере графического дизайна, съемок рекламы и видеоклипов (помимо прочего, Лурман снял клип на песню «Love is in the Air» Пола Янга).

Вероятно, идея снять «Ромео и Джульетту» не как эстетически единое, целостное произведение, а как смесь разных жанров и стилей возникла, с одной стороны, благодаря пересечению разнообразных видов искусства, в которых работал Лурман. С другой стороны, ее стоит расценивать и как попытку соблюсти шекспировский стиль повествования, возродить его. Какой нужен киноязык и как должны выглядеть эстетические знаки, чтобы сегодня изложить шекспировскую пьесу, созданную между 1597 и 1609 годом, так же просто и занимательно, как в те времена?

Важнейшая составляющая общего впечатления от фильма — это контрасты в манере повествования и постановки. Хор, из уст которого в шекспировской пьесе звучит пролог, заменяет телевизионный диктор. Старый сюжет разыгрывается в современную эпоху; «прекрасная Верона» Шекспира сменилась мегаполисом (фильм снимали в Мехико), где преобладают небоскребы, над которыми кружат вертолеты. «Площадь» превратилась в современный парк развлечений «Верона-Бич» (возможно, в честь знаменитого пляжа Венис-Бич в Лос-Анджелесе), уве-

шанный рекламными плакатами; однако в парке есть отсылка к историческому театру — руина театра с вывеской «Глобус». Герои фильма Лурмана не ходят пешком, а ездят на «крутых американских тачках». Обнажая оружие, вместо шпаг хватаются за пистолеты и автоматы. Удивительным образом актеры на протяжении всего фильма говорят шекспировским стихом (хоть и не оригинальным размером), что подчеркивает первоначальное значение языка. Однако контрасты создаются и за счет смены трагического и комического, серьезности и иронии; а также за счет чередования периодов спешки и покоя, экстремально быстрой смены планов и долгих, эпических кадров; и наконец, за счет музыкальных скачков от тяжелого рока к диско, а от них — к Вагнеру и Моцарту.

В этих ломаных эстетических формах, объединенных в коллаж, включающий цитаты из исторической и современной культуры, повествование разворачивается очень специфическим образом. Действие развивается не как единые и последовательные повествовательные процессы, а посредством использования разнородных эстетических единиц, которые необходимо воспринимать именно в их противоречивости.

2. ВРАЖДА, ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ: ОПИСАНИЕ ЭПИЗОДОВ

Как мы еще увидим, действие фильма в основном совпадает с последовательностью сцен литературного первоисточника. Нижеприведенный график эпизодов позволяет более точно представить все 25 единиц действия, их последовательность и временную структуру (илл. 1).

Заглавные титры. Во вводной сцене и в титрах уже намечена эстетическая форма фильма. Он начинается как телерепортаж: на постепенно увеличивающемся экране диктор рассказывает о драме враждующих семей. Камера «врезается» в сменяющие друг друга медиальные плоскости. Смазанные киносъемки, испорченные «шумом» телевизионные кадры, разграфленные газетные фотографии и заголовки смонтированы друг за другом в сверхкоротких монтажных планах, благодаря чему создается впечатление произвольного монтажа. Шрифт, речь, музыка, актеры и кадры из следующих эпизодов фильма спрессованы в бешеный коллаж, по сути трейлер.

«ПОЦЕЛУИ И СТРЕЛЬБА»: «РОМЕО + ДЖУЛЬЕТТА»

Мин.'сек.	Эпизоды
00'00	* Вводная (1) Бензоколонка: парни из семьи Монтекки против парней из семьи Капулетти. (2) Полицейский участок: обеим семьям выносится предупреждение
09'12	* Первые появления Ромео и Джульетты (3) Верона-Бич: Ромео и Бенволио. (4) Вилла Капулетти: подготовка к празднику. (5) Верона-Бич: Меркуцио и Ромео
22'46	* Встреча, клятва в любви и венчание (6) Вилла Капулетти: первая встреча Ромео и Джульетты. (7) Бассейн виллы Капулетти: Ромео и Джульетта клянутся друг другу в любви. (8) Церковь: Ромео обсуждает с отцом Лоренцо дату свадьбы. (9) Верона-Бич: кормилица Джульетты встречается с Ромео. (10) Квартира кормилицы: Джульетта узнаёт дату свадьбы. (11) Церковь: отец Лоренцо венчает Ромео и Джульетту
55'09	* Поворот к трагедии: смерть Меркуцио и Тибальта (12) Верона-Бич: смерть Меркуцио. (13) Спальня Джульетты: Джульетта ждет Ромео. (14) У подножия статуи Христа: смерть Тибальта
69'27	* Расставание и мнимое решение (15) Церковь: план отца Лоренцо для Ромео. (16) Спальня Джульетты: Ромео прощается с Джульеттой. Ее выдают замуж за Париса. (17) Церковь: план отца Лоренцо для Джульетты
85'47	* Недоразумения и ложные сообщения (18) Мантуя: срочное письмо. (19) Спальня Джульетты / Церковь: мнимая смерть Джульетты. (20) Мантуя: Ромео узнаёт новость. (21) Преследование. (22) Ромео покупает яд. (23) Он бежит от преследования в церковь
96'46	* Смерть влюбленных (24) В церкви: самоубийство Ромео и Джульетты. (25) Перед церковью: речь главы полиции
108'36	Конец

Илл. 1. График эпизодов: «Ромео + Джульетта»

Эпизод 1. Бензоколонка / парни из семьи Монтекки против парней из семьи Капулетти: враждующие группировки на своих американских автомобилях встречаются у бензоколонки, подначивают друг друга и начинают яростную перестрелку. Вводятся главные персо-

нажи в этом противоборстве — Бенволио Монтекки и Тибальт Капулетти. Крупные планы эмблем, рекламных вывесок, фирменных знаков и номеров машин придают смонтированному в быстром темпе и снятому в стиле боевика эпизоду характер рекламного ролика. В конце бензоколонка превращается в море огня. Эпизод заканчивается съемками катастрофы из вертолета.

Эпизод 2. Полицейский участок / обеим семьям выносятся предупреждение: глава полиции, капитан Герцог, угрожает отцам враждующих семейств Монтекки и Капулетти смертной казнью за продолжение стычек.

Эпизод 3. Верона-Бич / Ромео и Бенволио разговаривают о любви: в арке заброшенного кинотеатра на пляже Верона-Бич Бенволио обнаруживает своего двоюродного брата Ромео. Под звуки меланхоличной песни «Радиохэд» «Talk Show Host» Ромео предстает перед зрителем как мечтатель, философствующий о любви. Он видит по телевизору кадры стычки у бензоколонки. Одновременно молодой Дэйв Парис просит у Капулетти-старшего руки его дочери Джульетты. За игрой в бильярд Ромео рассказывает Бенволио о своей безответной любви к Розалинде. По телевидению объявляют о предстоящем празднике в доме Капулетти.

Эпизод 4. Вилла Капулетти / подготовка к празднику: мать Джульетты и кормилица, ищущие Джульетту, показываются как гротескные персонажи из комиксов. Напротив, первый кадр, в котором появляется Джульетта, передает ощущение покоя. Мы видим ее лицо в подводной съемке. Джульетта узнает от матери, что молодой Парис хочет взять ее в жены.

Эпизод 5. Верона-Бич / Меркуцио и Ромео беседуют о снах: Фейерверк в ночном небе знаменует собой начало праздника. В то время как Джульетта любит зрелищем со своего балкона, друг Ромео Меркуцио приезжает на пляж и показывает друзьям приглашение на несколько человек. Меркуцио одет в облегающее серебристое вечернее платье, туфли на каблуках и белый парик. Ромео и Меркуцио беседуют о наркотиках и снах. Ромео вспоминает образы своего сна, где он видел себя в какой-то церкви.

Эпизод 6. Вилла Капулетти / первая встреча Ромео и Джульетты: экстравагантные костюмы, разноцветные маски, музыкальный коллаж из оперных арий и шлягеров — так в фильме передается безудержное веселье, царящее на празднике. Меркуцио исполняет на лестнице травести-шоу. В то время как в праздничном зале певица Дез'ри исполняет песню «Kissing You», Ромео и Джульетта впервые

встречаются взглядами, глядя через большой аквариум, отделяющий мужской туалет от женского. Тибальт еле сдерживает ярость от появления на празднике Ромео. Джульетта танцует с молодым Парисом, но смотрит только на Ромео. Они убегают в лифт и целуются. Джульетта узнаёт, что Ромео — из семьи Монтекки. После праздника Ромео отделяется от своей компании и перелезает через забор дома Капулетти.

Эпизод 7. Внутренний двор виллы Капулетти / Ромео и Джульетта признаются друг другу в вечной любви: Джульетта выходит во внутренний двор и обнаруживает Ромео. Они вдвоем падают в большой бассейн. Там они признаются друг другу в любви. Ромео просит Джульетту стать его женой.

Эпизод 8. Церковь / Ромео обсуждает с отцом Лоренцо дату свадьбы: Ромео признаётся священнику, что любит Джульетту, и просит его назначить дату свадьбы. Под пение детского хора показываются образы и символы любви и примирения.

Эпизод 9. Верона-Бич / кормилица Джульетты встречает Ромео: непринужденная пляжная тусовка показывается с помощью смазанных и растянутых при помощи зума кадров. Ромео в хорошем настроении встречает Меркуцио и Бенволио, встревоженных тем, что Тибальт собрался отомстить. Появляется кормилица Джульетты и требует, чтобы Ромео прямо сказал ей о своих чувствах к Джульетте. Ромео говорит ей, на какой день и час он договорился с отцом Лоренцо о венчании.

Эпизод 10. Квартира кормилицы / Джульетта узнаёт дату и время венчания: в маленькой, забитой религиозной атрибутикой квартирке Джульетта встречается с кормилицей. Последняя не торопится передавать послание Ромео, но в конце концов называет Джульетте дату и время встречи в церкви.

Эпизод 11. Церковь / венчание: отец Лоренцо венчает Ромео и Джульетту.

Эпизод 12. Верона-Бич / смерть Меркуцио: на пляже собирается гроза. Приезжает Тибальт со своей бандой. Меркуцио провоцирует Тибальта. Ссора разгорается, тут прибывает Ромео и пытается успокоить Тибальта. В развалинах старого кинотеатра разгорается схватка не на жизнь, а на смерть; Меркуцио закрывает собой Ромео и получает смертельное ранение. Меркуцио умирает, одновременно усиливается гроза и на улице темнеет.

Эпизод 13. Спальня Джульетты: Джульетта с нетерпением ждет Ромео.

Эпизод 14. У подножия статуи Христа / Ромео мстит Тибальту: после яростной погони Ромео сталкивается с Тибальтом. Ромео, вне себя от отчаяния, стреляет в Тибальта и убивает его. Слуга Ромео Балтазар уговаривает его бежать. Родители Тибальта требуют мести; глава полиции Герцог приговаривает Ромео к изгнанию в Мантую.

Эпизод 15. Церковь / план отца Лоренцо для Ромео: Лоренцо утешает Ромео, впавшего в отчаяние. Священник советует Ромео увидеться с Джульеттой, а затем бежать в Мантую.

Эпизод 16. Спальня Джульетты / Ромео прощается с Джульеттой. Ее заставляют выйти замуж за Париса: Джульетта среди свечей и статуэток святых. Она в отчаянии молится деве Марии. Неожиданно в комнату входит Ромео. Под песню Дез'ри «Kissing You» они занимаются любовью. Между тем Капулетти-старший обещает молодому Парису отдать в жены Джульетту. Во сне Ромео вновь видит мертвого Тибальта. На заре он вылезает в окно; Джульетта тревожно смотрит ему вслед. Родители Джульетты бесцеремонно принуждают ее согласиться выйти замуж за Париса. Джульетта вне себя от горя; кормилица пытается ее утешить.

Эпизод 17. Церковь / план отца Лоренцо для Джульетты: Джульетта угрожает священнику покончить с собой. Лоренцо предлагает ей свой план: если она выпьет некий напиток, она сутки будет лежать как будто мертвая, а после этого сможет встретиться с Ромео в Мантуе. Его план визуально представлен в виде обратной проекции.

Эпизод 18. Местность недалеко от Мантуи / срочное письмо Ромео: курьер привозит письмо от отца Лоренцо, но не застаёт Ромео на месте.

Эпизод 19. Спальня Джульетты и церковь / мнимая смерть Джульетты: Джульетта выпивает флакон с эликсиром и погружается в летаргический сон. Вслед за этим идут кадры обнаружения тела, пустой комнаты и скорбящих людей в церкви. Все видит слуга Ромео Балтазар, который понимает ситуацию неправильно.

Эпизод 20. Местность недалеко от Мантуи / трейлер, где живет Ромео: Балтазар передает замершему в ожидании Ромео весть о смерти Джульетты. Ромео в отчаянии решает вернуться в Верону. Он не замечает курьера, который снова пытается доставить ему письмо. Балтазар и Ромео на полной скорости мчатся в Верону, их преследуют полицейские машины и вертолеты.

Эпизод 21. Верона / преследование Ромео: кадры мегаполиса, в основном снятые с вертолета, показывают, как Ромео преследует

полиция. Глава полиции Герцог руководит операцией, находясь в вертолете. Кадры преследования резко прерываются вмонтированными между ними сценами телефонного разговора отца Лоренцо с почтамтом.

Эпизод 22. Квартира на задворках бильярдной: Ромео заставляет хозяина бильярдной выдать ему яд.

Эпизод 23. Ночные улицы / Ромео скрывается в церкви: Ромео, за которым следует полиция на вертолетах, бежит по улицам. Он добегает до портала церкви, захватывает заложника и заставляет преследователей остановиться.

Эпизод 24. В церкви / двойное самоубийство Ромео и Джульетты: Ромео открывает дверь церкви и смотрит на целое море свечей и неоновых крестов. Он проходит по церкви и ложится рядом с «умершей» Джульеттой, которая покоится в погребальном одеянии на алтаре. Прощается с ней и принимает яд. В это время Джульетта просыпается. Она понимает, что Ромео умирает, хватается за пистолет и стреляет себе в висок. Они лежат в обнимку, вместе. Вслед за этим идут кадры воспоминаний.

Эпизод 25. Перед церковью / речь главы полиции: пока увозят трупы, глава полиции капитан Герцог печально и гневно обвиняет в случившемся всех присутствующих. Эти кадры переходят в кадры телепрограммы. Снова появляется телеэкран. Диктор заканчивает программу, и в конце остается только экран с белым шумом.

3. ПЬЕСА, ТЕАТР И ПУБЛИКА

В рамках анализа данного фильма мы не можем подробно исследовать литературное и театральное происхождение шекспировского материала. Мы можем лишь указать на широкий спектр вариаций, бытовавших с 1595 года¹: театры стали использовать принятую сегодня редакцию шекспировской пьесы только с середины XIX века. Неизменную популярность материала «Ромео и Джульетты» в XIX и XX веках доказывают не только его многочисленные музыкальные воплощения², но и

¹ Подробнее см. [Geisen, 1997, S. 108 ff.].

² Увертюра Чайковского «Ромео и Джульетта» (1869); опера Беллини «Капулетти и Монтеки» (1830); симфония Берлиоза «Ромео и Джульетта» (1839); одноименный балет Прокофьева 1935 года или мюзикл Бернштейна «Вестсайдская история» 1957 года, а также другие произведения.

немалое количество фильмов, к примеру, Мельеса (Франция, 1902), Гордона (США, 1916), Кьюкора (США, 1936), «Деревенские Ромео и Джульетта» Шмидели («Romeo und Julia auf dem Dorfe», Швейцария, 1941), фильм Каstellани (Великобритания, 1954), «Вестсайдская история» Уайза и Роббинса (США, 1960), фильм Дзеффирелли (Великобритания — Италия, 1968), Фреда (Италия — Испания, 1964).

Что касается литературных и драматургических изменений трагедии, то нас интересуют моменты, в которых Лурман в своем фильме отклоняется от Шекспира. Например, в шекспировской редакции пьесы Ромео принимает яд, заколов Париса в драке на церковном кладбище. Только после этого Джульетта находит его и закалывает себя. Однако, согласно Гайзену [Geisen, 1997], в театральных постановках примерно до 1845 года, помимо прочих изменений, пробуждение Джульетты происходило до смерти Ромео, так что влюбленные успевали на несколько секунд увидеть друг друга. То, что Лурман, открыто ссылающийся на Шекспира, использует именно этот вариант, вероятно, вызвано желанием усилить драматургическую экспрессию, что характерно для всего фильма (см. раздел 6 данной главы).

В интервью, посвященных фильму, Лурман неоднократно указывал на обстановку, в которой играли и смотрели пьесы Шекспира, — на театр времен Елизаветы I как место для близких народу и в первую очередь эффектных развлечений:

Сегодня нам известно, что его [т.е. шекспировская. — *Й. Т.*] публика состояла из трех тысяч пьяных, орущих тусовщиков. Его пьесы должны были быть в состоянии конкурировать с проститутками и медвежьими боями. Он был мастером развлекать публику, он смешивал комедию, песни, насилие, трагедию (цит. по: [Hanck, 1997]).

Самая сложная задача для таких драматургов, как Шекспир, состояла в том, чтобы удовлетворить разные желания и ожидания этой разнородной публики в отношении досуга. Типичными средствами привлечения публики, обязательными и для трагедии, и для комедии, были музыкальные или танцевальные номера, а также зрелищные сцены с роскошными костюмами [Schunert, 1998, S. 8].

Как режиссер, работающий и в театре, и в кино, Лурман понял, что такая высокая развлекательная ценность, возникающая благодаря быстрой смене образов, сегодня скорее достижима в

кино, чем в театре. Таким образом, его фильм эксплицитно обращается к массовой публике, однако режиссер связывает эту цель не с эстетической избыточностью, как можно было бы подумать, а, наоборот, с разнообразием и сложностью художественных приемов. Идея увлечь посетителей сегодняшних кинотеатров классической пьесой при помощи изобразительных форм, позволяющих держать зрителей в таком же напряжении, как в театре 1600-х годов, наводит на мысль о более подробном исследовании отношения сцены, актеров и зрителей в театре эпохи Елизаветы I (ср. [Suerbaum, 1996]). Отношения между сценическим действием и публикой представляли собой не какое-либо упорядоченное противопоставление, но динамичную, прямую коммуникацию, в ходе которой актеры должны были удерживать внимание зрителей, а их число доходило до 3000 человек. Поэтому постановка должна была быть занимательной и содержать множество сменяющих друг друга развлекательных номеров. Поскольку занавеса не было, смена декораций должна была происходить быстро (ср. [Schunert, 1998, S. 12 ff.]). Такой динамичный, быстрый ход действия хорошо сочетается с кино как видом искусства и с его специфическими повествовательными формами. Лурман делает киноязык еще более насыщенным, перенося развлекательные элементы того времени в ряд знаковых киноэлементов при помощи монтажа, звука и операторской работы (см. подраздел «Кульминационные точки между эпизодами» раздела 4 данной главы).

Непосредственный контакт между сценой и публикой, который в елизаветинском театре устанавливался при помощи платформы, выдававшейся в зрительный зал, в кинозале невозможно воссоздать теми же средствами. Однако представляется, что Лурман стремился создать эффект близости к зрителям при помощи кружащих движений камеры, наездов и экстремального монтажа. Например, когда Меркуцио на машине движется прямо на зрителя и будто сбивает его с ног (эпизод 3) или когда к зрителю резко приближается лицо матери Джульетты, снятое сверхкрупным планом, автор фильма находит не идентичную, но аналогичную форму вовлечения публики в происходящее. К этому добавляется динамизация временных процессов, доступная фильму, как ни одной другой форме искусства. Что касается языка актеров — решающего фактора для театральной

сцены, — Лурман удивительным образом принимает решение в пользу адаптации, весьма близкой к оригиналу: его актеры говорят (переработанным и сокращенным) шекспировским стихом (ср. [Vorgmeier, 1980]). Это решение, на сегодняшний взгляд представляющееся необычным, особенно для коммерческого кино, сказывается на всей форме фильма. Внешне обыденной образной эстетике и знакомым поп-хитам, вовлекающим зрителя в происходящее, противопоставлена чуждая языковая форма. Она, как цитата, указывает на драматургический первоисточник и время его создания и придает повествованию некую историчность. В то же время она сочетается с постоянной сменой жанров и стилей и порой патетическим стилем постановки (ср. подраздел «Преувеличение как эстетическая форма: эпизод смерти» раздела 6 данной главы) и встраивается в систему гетерогенных визуальных и звуковых уровней. Выбор места съемок также одновременно создает и близость, и дистанцию по отношению к первоисточнику. Большая часть фильма снята не в Вероне, а в Мехико:

Когда мы приехали в Мехико, город оказался точно таким, как мы представляли себе Верона-Бич. Город в западном духе, но в елизаветинском стиле. Создавая Верона-Бич, мы анализировали мир елизаветинской эпохи во всех подробностях: социальную, экономическую обстановку елизаветинского театра — и затем воплотили его в современных образах [Luhmann, 1997a].

Символ этой связи между миром старого театра и реальностью современного большого города — обшарпанная руина театра на пляже Верона-Бич, играющая роль фоновой декорации для драматических событий. В сценарии Лурман и Пирс умышленно называют ее «кинотеатром»: таким образом они устанавливают связь с обоими видами искусства.

Следовательно, сама неоднородность важных эстетических решений в фильме Лурмана объясняется скорее характеристиками елизаветинского театра: его пьес, актеров, языка и публики, — а не «стилем MTV». То, что некоторые американские видеоклипы демонстрируют эстетику, напоминающую фильм Лурмана крайне сжатым, быстрым и многоликим образно-звуковым повествованием, представляет собой современный медиафеномен, который, в отличие от фильма, не объясняется фактами из истории театра.

4. СТИЛЬ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Первые образы, первые звуки

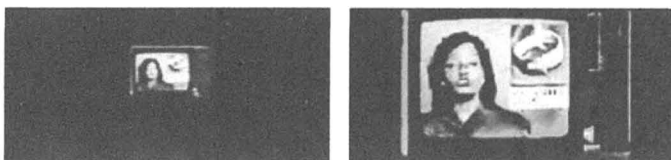
Вводная часть фильма длительностью в 128 секунд обрушивает на зрителя 77 монтажных планов; при этом длительность многих из них существенно меньше полусекунды, а темп усиливается еще и за счет резких наплывов, панорамных рывков и быстрой смены разных типов изображений: фотографии и кадры СМИ, «живые» съемки, стоп-кадры, вставки текста (илл. 2–4).

Первый кадр фильма — черный экран, на котором появляется небольшой телевизор, постепенно увеличивающийся в размерах. Диктор в стихотворной форме рассказывает о двух семьях и их вражде: «В двух семьях, равных знатностью и славой, в Вероне пышной разгорелся вновь вражды минувших дней раздор кровавый, заставил литься мирных граждан кровь. Из чресл враждебных под звездой злосчастной любовников чета произошла». Функцию хора в шекспировской пьесе здесь выполняет телеведущая: «Ромео и Джульетта» как реали-ти-шоу.

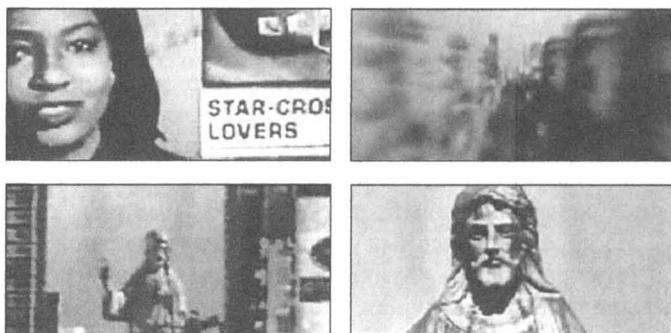
Словно иронический комментарий к «пышной Вероне» (это же название мы видим на повторяющемся несколько раз интертитре) и высокопарному языку, скоростной наезд камеры вбрасывает зрителя в глубокие, словно ущелья, улицы Мехико. Фоном звучит хоровое пение, придавая визуальному ряду характер торжества или богослужения. Сумма сменяющихся впечатлений создает искусственный город, реальный и в то же время вымышленный, собранный воедино из медийных, языковых и музыкальных декораций. Появляется нечеткое изображение гигантской фигуры Христа, будто помещенной в центр бетонной пустыни; она парит над небоскребами мегаполиса, как символ, как вытянутый вверх в предупреждающем жесте указательный палец (илл. 3).

На размытых кадрах, снятых ручной камерой, угадывается проезжающая мимо полицейская машина; над внушительной панорамой города кружит вертолет. И снова с «живыми съемками» смешиваются медиаизображения: фотографии Монтечки и Капулетти, заголовки газет, повествующие о раздоре двух семей (илл. 4).

В силу очень быстрой презентации они воспринимаются как кадры сводок с разных гражданских войн, тем более что они



Илл. 2. Пролог



Илл. 3. Знакомство с местом действия



Илл. 4. Вражда двух семейств

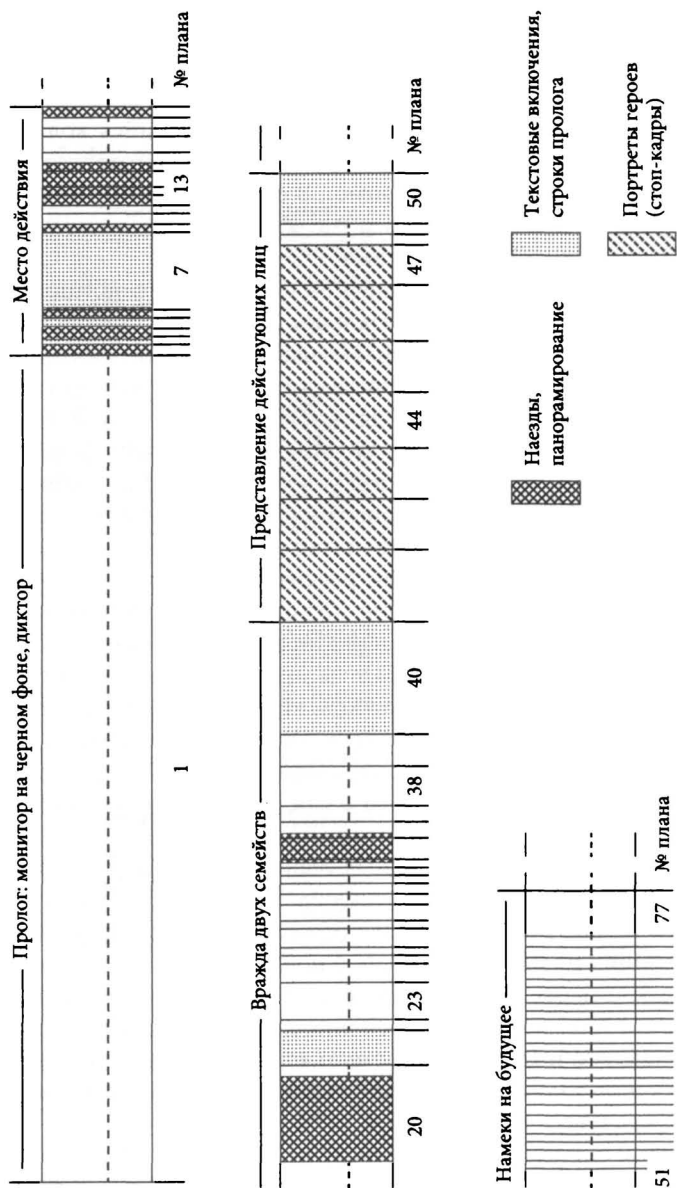
неизменно связаны с монтажными планами, изображающими вооруженных полицейских. Закадровый голос вновь повторяет стихи из пролога, вмонтированные в коллаж образов в виде текстовых строк. Таким образом разные уровни уплотняются и образуют все более сложное переплетение, скрепляемое белым стихом в шекспировском духе.

Актеры, как в ситкоме, внезапно выходят из кадров и поворачиваются к публике, замирая в стоп-кадрах (представление действующих лиц). В титрах под стоп-кадрами указаны не имена актеров, а имена персонажей и их роли в пьесе. Финал вводной части, совпадающий с финалом музыкальной композиции, представляет собой сумасшедший ускоряющийся коллаж из 27 монтажных планов, составленный из обрывков последующего фильма (указаний на будущее). В основном в этих кадрах преобладает насилие. Их последовательность не совпадает с хронологией дальнейших действий.

Однако график монтажных планов вводных титров (илл. 5) показывает, что эта последовательность планов, сменяющих друг друга с бешеной скоростью, обладает определенной структурой, разделяющей эти две минуты на пять отличных друг от друга единиц. После необычно длинного пролога (46 из 228 секунд), обладающего собственной ярко выраженной формой хотя бы благодаря введению телеэкрана, в течение 12,5 секунды показываются кадры с места событий. Зрителя «катапультируют» в экран при помощи сверхбыстрого наезда камеры. Благодаря наездам, панорамированию, резким склейкам и краткости монтажных планов изображения Мехико будто взрываются в глазах зрителя. Остается ощущение беспокойного места, контролируемого полицией. Вертолеты и полицейские машины указывают на опасность и агрессию. С этим ощущением контрастируют изображения огромной статуи Христа, которая будто охраняет город как еще одна контролирующая инстанция. Торжественный хорал придает этим разнородным изображениям своего рода торжественность.

Тема третьего блока монтажных планов (K20–K40) — вражда соперничающих кланов Монтекки и Капулетти. Здесь на визуальном уровне доминируют изображения газет и журналов, повествующих на первых полосах о новой вспышке конфликта между семьями. Закадровый голос еще раз повторяет стихи пролога, которые теперь подкрепляются изображениями ненависти и таким образом приобретают очевидную актуальность. Дополняющие их кадры полицейских нарядов усиливают впечатление грядущей катастрофы.

Представление действующих лиц в планах с 41 по 50 дает зрителю некоторую передышку в рамках экспозиции и возвращает его к знакомым формам начала фильма. Как в семейном теле-



Илл. 5. График монтажных планов: вводные титры

сериале, в титрах приводятся имена не актеров, а персонажей. Благодаря техническому приему «стоп-кадра» изображения действующих лиц создают неочевидный комический эффект, контрастирующий с показанными ранее изображениями насилия. И опять, словно для повторения, появляются слова пролога, теперь в форме строчек текста, чтобы вернуть зрителя на стадию действия. Окончание вводной части представляет собой коллаж из кадров дальнейшего действия, смонтированных очень короткими кусками и воспринимаемых зрителем лишь в качестве раздражителей длительностью в доли секунды. Здесь снова преобладают изображения насилия и до предела накаленных чувств. Особенно часто виден Тибальт, противник Ромео, в воинственных позах.

Таким образом, в экспозиции Лурман создает пролог на собственный лад: он погружает текст шекспировской пьесы в калейдоскоп из изобразительных и звуковых осколков, выражающих в основном насилие, чувства и динамику, по знаковому содержанию отсылающих зрителя к старой истории, но подталкивающих его к тому, чтобы взглянуть в настоящее, переполненное сообщениями медиа о войне, насилии и смерти. Еще до начала действия фильма зритель догадывается, что его ждет громкая, полная насилия история, которая добром не кончится.

Близость к театральному первоисточнику

Как рассказывается в фильме история Ромео и Джульетты? Его нарратив — за исключением хронологического монтажа в экспозиции — в целом демонстрирует хронологическую структуру повествования. Сцены, смонтированные параллельно, как, например, в эпизодах 3 или 21, применяются для того, чтобы сделать события более плотными. Фильм с его 25 эпизодами в основном повторяет структуру шекспировской пьесы с ее пятью актами и 24 действиями (см. сравнение пьесы и фильма на илл. 6). Несмотря на все различия драматургических структур пьесы и экранизации, Лурман сохраняет главные свойства и характеристики елизаветинской трагедии. Он оставляет прежнюю функцию хора, который уже в начале рассказывает публике о вражде двух аристократических семейств, о любви двоих детей и преследующем их роке. Смерть обоих также предска-

зывает в пьесе хор. Лурман передает эту задачу телеведущей. В фильме сохраняются колебания между комедией и трагедией, характерные для шекспировской пьесы вплоть до третьего акта (ср. подраздел «Вода», «Меркуцио: аутсайдер и посредник» раздела 5 данной главы). Драматургический принцип контраста между сценами ощущается и в лурмановской кинопостановке (см. [Geisen, 1997, S. 114]).

Кроме того, режиссер в своем фильме ориентируется на характеры героев пьесы: Ромео (Леонардо Ди Каприо) остается меланхоличным, терзаемым предчувствиями влюбленным, а Джульетта (Клэр Дэйнс) — непосредственной девушкой, с достоинством реагирующей на ухаживания Париса. Роли второго плана также прописаны с учетом шекспировского текста: в первую очередь речь идет о кормилице (Мириам Маргулис) как о подчеркнуто комичном персонаже и о Тибальте (Джон Легуизамо) как о воплощении непримиримости. Исключение из этого правила — мать Джульетты (Дайан Венора), образ которой в фильме обретает дополнительные комические черты. Как и в пьесе, в фильме центральными мотивами остаются судьба, роковые стечения обстоятельств, неотвратимость и общая смерть. Как и у Шекспира, смерть влюбленных здесь — это победа над социальными преградами и судьбой (ср. подраздел «Преувеличение как эстетическая форма: эпизод смерти» раздела 6 данной главы). Однако примирения между Монтекки и Капулетти, на которое указывает первоисточник, в фильме не видно; мы видим только убитых горем родителей. Последний стих пьесы, реплика герцога Веронского, в фильме подается как конечные титры телешоу, с которого все начиналось, и звучит из уст телеведущей.

Если взять за критерий длину единиц повествования, то в фильме можно выделить пять эпизодов, которые примерно так же, как и в пьесе, наделены особым значением: встреча Ромео и Джульетты на вечере у Капулетти (эпизод 6, 11'56"), объяснение в любви в бассейне виллы Капулетти (эпизод 7, 8'34"), смерть Меркуцио (эпизод 12, 9'06"), прощание Джульетты с Ромео и ее ссора с родителями (эпизод 16, 9'42") и, наконец, смерть влюбленных в церкви (эпизод 24, 10'09). Эти эпизоды воплощают безусловную любовь главных героев, бессмысленную вражду двух семейств, тщетность любви перед лицом судьбы и окружения и триумф этой любви в смерти.

«ПОЦЕЛУИ И СТРЕЛЬБА»: «РОМЕО + ДЖУЛЬЕТТА»

	Пьеса		Фильм
Пролог	Хор	-----	Телеведущая Титры
Акт 1			
	Сцена 1. Площадь	-----	Эпизод 1. Бензоколонка
			Эпизод 2. Полицейский участок
	Сцена 2. Улица		Эпизод 3. Парис и Капулетти
	Сцена 3. Комната в доме Капулетти		Эпизод 4. Вилла Капулетти
	Сцена 4. Улица		Эпизод 5. На пляже
	Сцена 5. Зал в доме Капулетти		Эпизод 6. Прием у Капулетти
Пролог	Хор	-----	
Акт 2			
	Сцена 1. Открытое место		Эпизод 6. Отъезд с праздника
	Сцена 2. Сад Капулетти		Эпизод 7. Бассейн
	Сцена 3. Монастырский сад		Эпизод 8. Церковь
	Сцена 4. Улица		Эпизод 9. На пляже
	Сцена 5. Сад Капулетти		Эпизод 10. Квартира кормилицы
	Сцена 6. Келья брата Лоренцо		Эпизод 11. Церковь
Акт 3			
	Сцена 1. Площадь		Эпизод 12. На пляже
	Сцена 2. Комната в доме Капулетти	-----	Эпизод 13. Комната Джульетты
			Эпизод 14. Ромео под статуей Христа
	Сцена 3. Комната Джульетты		Эпизод 15. Церковь
	Сцена 4. Зал в доме Капулетти		Эпизод 16. Холл в доме Капулетти
	Сцена 5. Комната Джульетты		Эпизод 16. Комната Джульетты
Акт 4			
	Сцена 1. Келья брата Лоренцо		Эпизод 17. Церковь
	Сцена 2. Комната в доме Капулетти	-----	
			Эпизод 18. Местность под Мантуей
	Сцена 3. Комната Джульетты		Эпизод 19. Комната Джульетты
	Сцена 4. Зал в доме Капулетти		-----
	Сцена 5. Комната Джульетты		Эпизод 19. Комната Джульетты
Акт 5			
	Сцена 1. Улица в Мантуе	-----	Эпизод 20. Местность под Мантуей
			Эпизод 21. Поездка Ромео в Верону
	Сцена 2. Верона, келья Лоренцо		Эпизод 21. Лоренцо беспокоится
	Сцена 3. Верона, церковное кладбище. Гробница семьи Капулетти	-----	
			Эпизод 24. Двойное самоубийство
			Эпизод 25. Речь главы полиции
		-----	Эпизод 25. Телеведущая

Илл. 6. Сравнение пьесы и фильма

Кино как вид искусства обладает неким преимуществом перед театральной сценой: благодаря монтажу можно непосредственно воплотить в зрительные образы предчувствия, мысли и сны персонажей и встроить их в хронологию событий. Лурман очень умеренно пользуется визуализацией высказываемых в пьесе предчувствий. Так, он откликается на предчувствия Ромео предстоящей беды, которые тот ощущает в четвертой сцене первого акта: «Добра не жду. Неведомое что-то, / Что спрятано пока еще во тьме, / Но зародится с нынешнего бала, / Безвременно укоротит мне жизнь / Виной каких-то страшных обстоятельств» [Shakespeare, 1997, S. 21]. В эпизоде 5 Лурман прерывает этот монолог и переносится в конец фильма на четыре монтажных плана. В них показывается, как Ромео идет по длинному проходу между сиденьями в церкви, между крестов и свечей. С каждым планом он все ближе подходит к камере (и, как кажется, к самому себе). Только в конце фильма зритель понимает, что он в своем видении шел к лежащей в гробу на алтаре Джульетте, которую считал мертвой. Однако в момент первого появления этих кадров зритель еще этого не знает и воспринимает их просто как вымышленные образы без определенного контекста. Здесь Лурман на несколько секунд отвлекается от хронологии рассказа; то же самое происходит во сне или воспоминании о Тибальте, образ которого заставляет Ромео резко проснуться от испуга (эпизод 16).

Более прямолинейна (поскольку данный кинематографический принцип более распространен) трактовка изображения Джульетты, ненадолго появляющегося в тот момент, когда Ромео выстрелом из пистолета убивает Тибальта. В этой громкой, полной насилия сцене изображение героини следует понимать скорее не как воспоминание Ромео, а как обращение к зрителю, который догадывается, какие последствия повлечет месть Ромео Тибальту. Характерно, что Лурман связывает такие призрачные образы только с Ромео. Предчувствия Джульетты в пятой сцене третьего акта, когда она смотрит из окна вслед Ромео, спасающемуся бегством, выражены не в образах «видений из будущего»: вместо этого показывается лицо Ромео под водой. Судя по всему, режиссер старается учесть разницу между характерами двух шекспировских персонажей и сохранить ее в фильме.

При подробном рассмотрении выясняется, что фильм, на первый взгляд не имеющий ничего общего с «классической»

шекспировской пьесой, представляет собой оммаж Шекспиру и его театру. «Всё в этом фильме взято из шекспировской пьесы и его мира и передано с помощью современных образов» [Luhmann, Pearce, 1997, S. 36].

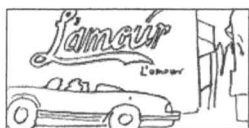
Кульминационные точки между эпизодами

Ощущение, что повествовательный стиль Лурмана на первый взгляд никак не отражает деление пьесы на акты и сцены, возникает в первую очередь благодаря связям и переходам между отдельными эпизодами. Режиссер выделяет переходы в особый эстетический элемент, создавая яркие визуальные и музыкальные вставки с высоким темпом, сильным напряжением и контрастами. Почти нет плавных или спокойных переходов, в основном они даны как визуальные и аудиальные кульминационные точки.

Например, переход от эпизода 3 к эпизоду 4 вводится при помощи яркого с визуальной точки зрения последнего монтажного плана, завершающего эпизод:

Гигантская настенная реклама с логотипом L'AMOUR (нарисованным по мотивам Coca Cola) создает фон для отъезда Ромео и двух его друзей (илл. 7). Звучит симфония Моцарта № 25 (K183, часть 1), одновременно очень быстрая переброска камеры «катапультирует» зрителя влево, пока не появится первый план нового эпизода — вилла Капулетти, название которой указано на титре. Этот короткий общий план молниеносно (впечатление усиливается звуком удара) сменяется очень крупным планом: кадр целиком заполняет раскрытый рот. Слышен голос матери Джульетты: она громко и долго зовет дочь. Зритель видит несколько суетливых монтажных планов в ускоренном режиме, затем захлопывается балконная дверь, и зритель понимает, что очутился на самой вилле Капулетти.

Подобные яркие аудиальные и визуальные переносы из одного эпизода в другой так часто применяются в ходе действия, что сами эти связующие звенья образуют отдельную структуру, встраивающуюся в энергичный, увлекательный стиль повествования. Самый контрастный переход от одного эпизода к другому — между предчувствиями Ромео грядущей смерти и началом приема у Капулетти (последние кадры эпизода 5 — первые кадры эпизода 6). Попеременно показываются лицо Ро-



K1a



K16



K1b



K2



K3



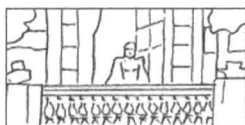
K4



K5



K6



K7

ИЛЛ. 7. Переход между эпизодами 3 и 4

мео в ночном освещении и четыре отрывка из более позднего эпизода, где он проходит через церковь. В этих кадрах звучит траурная музыка «Смерть Изольды» из «Тристана и Изольды» Вагнера, которая в конце фильма сопровождает смерть обоих влюбленных. Как намек на речь Меркуцио о королеве Маб [Shakespeare, 1997, S. 20 ff.], Ромео держит на подушечке пальца таблетку наркотического средства, которую подносит ко рту. Музыка становится громче и переходит в резкий свистящий звук зажженной петарды. На долю секунды показывается глаз Ромео сверхкрупным планом. Его зрачок превращается в огненную корону сверкающего на небе фейерверка, а тот, в свою очередь, сменяется наплывом и переходит в симметрично расположенные световые спирали. Слышны звуки ударных, вместе с ними — шипение фейерверка «огненного дождя», который видно через арку старого кинотеатра. За кадром Ромео кричит: «Пойдем!», и зритель различает разноцветные кружащиеся всполохи светомузыкальной установки, под которые начинает звучать электронный ремикс песни «Young Hearts Run Free». На двух планах, вмонтированных в круги цветомузыки с помощью наплыва, появляется Меркуцио (Гарольд Перрино), снятый в режиме замедленной съемки; он стоит в движущемся кабриолете и синхронно подпевает музыке. Рядом с ним из машины

тянутся руки с пистолетами. После проезда камеры вдоль фасада виллы Капулетти, также в замедленном режиме, зритель наконец оказывается внутри, среди переодетых и танцующих гостей праздника.

Таким образом, переход между эпизодами осуществляется не как обычно, с помощью одной склейки или наплыва между двумя кадрами: его можно определить как самостоятельную последовательность монтажных планов, будто в ускоренном режиме демонстрирующую контраст между тишиной, печалью и статикой — и пестрым, громким, необузданным весельем праздника. Для зрителя это не только ярчайший аудиовизуальный контраст, но и колоссальный эмоциональный скачок (от предчувствия смерти к беззаботной жизни). Разрыв между эстетическими крайностями этого перехода также символизирует смену разных эмоциональных сфер. При смене эпизодов зритель постоянно швыряет от любви к насилию и смерти и обратно. Лурман все время строит свое повествование на изображениях и звуках с повышенным эмоциональным градусом. Однако на стыках между разными единицами повествования он еще выше поднимает планку своего режиссерского мастерства и создает яркие моменты между эпизодами. Эти выделяющиеся на фоне основного повествования последовательности изображений и звуков вполне можно сравнить с промежуточными выступлениями и вставками в шекспировском театре, позволявшими превратить смену двух сцен в забавное развлечение.

Медийные вставки

Какая функция отводится интегрированным в киноповествование мотивам и монтажным планам ярко выраженного медийного характера? Поскольку и они тоже распределены по всему фильму, можно предположить, что они образуют отдельную эстетическую структуру. Кинофильм оформлен как телевизионная драма. Он начинается и заканчивается объявлениями телеведущей на экране старого телевизора. Вначале кинокамера погружается в растровую поверхность экрана и затягивает зрителя за собой в фильм, а в финале (эпизод 25) четкие кинокадры опять сменяются более расплывчатыми телевизионными, и мы вновь слышим за кадром голос ведущей. За последним полноформатным кадром появляется телевизор, на его экране

показывается последний кадр сюжета (отъезд машины «скорой помощи» с телами обоих погибших), затем вновь перед нами предстает ведущая, которая и завершает программу. В знак окончания программы экран заполняет «белый шум». Телевизор уменьшается до маленькой светящейся точки, а потом и вовсе исчезает.

Это телевизионное обрамление фильма имеет решающее значение в том смысле, что оно помещает драматический сюжет в двойные медийные рамки, создавая уровень телевидения и уровень кинофильма. Разница между кинематографическим и телевизионным изображением, не только выделяемая в самостоятельный мотив, но и осязаемая эстетически, демонстрирует зрителю, что изображение искусственно и одновременно хорошо ему знакомо, поскольку в начале и в конце фильма он видит телевизионные кадры и типичные элементы телепрограмм.

Однако второй медийный уровень никуда не исчезает в течение всего экранного времени. Либо кадры из фильма, показанные ранее, вновь мелькают на телеэкране (эпизод 3: Ромео видит на экране кадры с изображениями насилия из эпизода 1), либо сюжет развивается с помощью телеизображений (эпизод 3: на экране телевизора, стоящего в бильярдной, ведущие сообщают о предстоящем приеме в доме Капулетти). Изображения на мониторе видеонаблюдения в доме Капулетти, показывающем бассейн, тоже становятся частью повествования (эпизод 7). Даже кинокадры приобретают сходство с образным и звуковым языком телевидения и в некоторых эпизодах как будто превращаются в кадры телесъемок. В сценах, отличающихся драматизмом и скоростью, фильм явно стремится приблизиться к телереальности: он включает кадры ночной съемки, экстремальные ракурсы и знакомые акустические сигналы теледетектива — например, сирену, визг шин на поворотах, шум вертолетов (эпизод 14: Ромео преследует и убивает Тибальта; эпизод 23: Ромео уходит от погони на ночных улицах; полиция преследует его на вертолетах и патрульных автомобилях). Здесь эстетические и тематические элементы объединяются в типичные жанровые признаки теледетектива.

Введение в фильм медийных вставок усложняет определение драматургической концепции, поскольку такое обрамление уже помещает зрителя в телефильм «Ромео и Джульетта»; с концеп-

туальной точки зрения показываемые в фильме телевизионные кадры представляют собой третий медийный уровень. Отношения между медийными уровнями становятся еще более запутанными, когда внутри действия фильма показываются кадры телешоу с ведущей (эпизод 1: Монтекки видит на телеэкране ведущую, работающую на фоне кадров драмы, развернувшейся у бензоколонки). Создается впечатление, что Лурман играет с неопределенностью медийных реальностей.

Помимо телекадров, интермедиальность достигается за счет вмонтированных вставок из печатных СМИ. Через фильм тянется целая вереница обложек и заголовков (вымышленных) еженедельных журналов и ежедневных газет, которые вмешиваются в происходящее, комментируя и поясняя его на своем отдельном уровне повествования. Рекламные щиты, логотипы фирм и типографские изделия дополняют ряд текстовых и изобразительных знаков (например, Verona Beach Herald, Verona Today, Peoples Eye, Timely, Prophecy Bullet). Эти цитаты, связанные с современным медийным обществом, встраиваются в действие очень по-разному. Они вводят новых персонажей (эпизод 3: Дейв Парис, который будет просить руки Джульетты, украшает обложку журнала «Timely» под заголовком «Холостяк года»), сообщают о каких-либо событиях (эпизод 3: по телевидению объявляют о предстоящем празднике в доме Капулетти) или заменяют видения будущего, например, когда брат Лоренцо думает, что свадьба влюбленных могла бы помирить враждующие семьи (эпизод 8: фото в газете показывает жест примирения между Капулетти и Монтекки). Медийные знаки, вплетенные в ткань повествования, не украшательство, а, как бы парадоксально это ни звучало, средство динамизации повествования при помощи статичных изображений. Одновременно они отражают сомнительную достоверность СМИ, поскольку многие заголовки оказываются «утками».

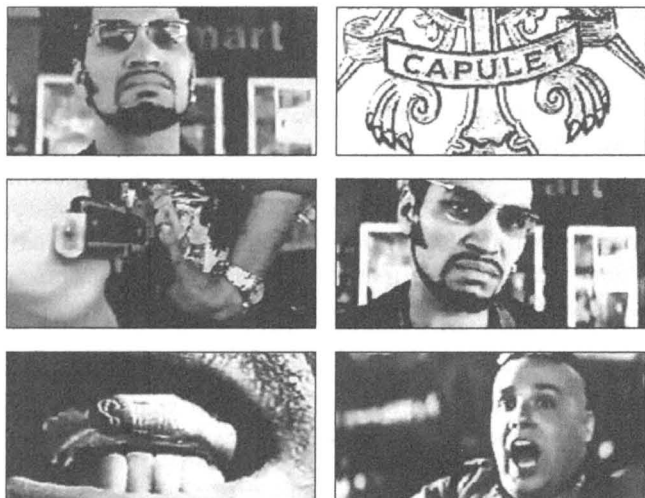
Знаковость

Знаковый характер, который придают фильму медийные вставки, усиливается за счет обилия эмблем, символов и иконических знаков, в некоторых местах сближающих фильм с рекламным роликом. Крайне быстрые наезды или резкие переходы

от одного кадра к другому бросают зрителю в лицо вывески, плакаты, номера машин, гербы, логотипы, но и христианские символы; внезапное появление таких знаков в кадрах, снятых крупным или сверхкрупным планом, создает еще один эстетический уровень, выделяющийся из действия и влияющий на него. Броскость, приобретаемая ими благодаря крупным планам, выделяет их как специфические образы, выпадающие из хода действия; благодаря повсеместности, а также цитатному характеру они становятся одним из эстетических структурных принципов повествования. Наиболее очевидна эта амбивалентная функция визуальных знаков в первом эпизоде. Место действия — современная автозаправка с магазином — характеризуется броскими логотипами и надписями, снятыми крупным планом. Рекламные щиты и слоганы Phoenix Gas (Бензин Феникс), Phoenix Market (Магазин Феникс) или «Add more Fuel to your Fire» («Подлей масла в огонь») на фоне вспышки насилия между двумя бандами превращаются в иронические комментарии. Когда на заправку въезжают дорогие машины противников, камера сначала дает крупные планы автомобильных номеров: «МОН-005» и «КАП-005» демонстрируются как символы статуса и власти.

Во время перепалки между участниками конкурирующих группировок камера скачкообразно приближается к персонажам, чтобы показать очень крупным планом фамильные гербы; только тогда становится понятно, что символы Монтекки — пистолет и череп (илл. 8). Поскольку поведение персонажей, особенно второстепенных, изображается карикатурно, эти эмблемы представляются одновременно и как характеристики враждующих сторон, и как комические элементы действия. Особенно ярко это проявляется в тот момент, когда один из Монтекки, желая продемонстрировать свое могущество, открывает рот и камера буквально впиивается в слово SIN («грех»), выгравированное на зубной пластине.

Несколько позже вмонтированные знаки будут символизировать бессмысленное насилие: например, в тот момент, когда Бенволио (Дэш Майок) выхватывает пистолет и камера любуется гравировкой с названием марки SWORD 9MM SERIES S («меч 9 мм серия С»). Однако крик Бенволио «Оружие прочь!» (в оригинальном сценарии — «Мечи в ножны!») вновь побуждает зрителя воспринимать данную сцену в комическом клю-



Илл. 8. Отрывок из эпизода 1

че. В этом чередовании демонстрации власти, смехотворности и жестокого, бессмысленного насилия самые разные знаки и символы колеблются, так же как и все действие. Даже Тибальт, показанный в фильме как воплощение пустой ненависти и непримиримого насилия, представлен при помощи вполне карикатурного знакового языка. Незадолго до его появления музыка и диалог смолкают; внезапно наступает тишина, в которой слышится только шум ветра, тихие звуки и звяканье металла (начиная с 6-й минуты). Камера показывает лица трех персонажей, затем переходит на рекламную вывеску заправки, покачивающуюся на ветру и, по-видимому, издающую тот самый металлический звук. Слышно чирканье зажигаемой спички, камера панорамирует и дает лицо Тибальта с очень близкого расстояния. За этим следует столь же крупный план посеребренных каблучков его сапог, на которых выгравированы выгибающие спину кошки. Звук, сопровождающий кадр с титром «Тибальт Капулетти, кошачий царь, кузен Джульетты», цитирует жанр спагетти-вестерна. В такой пародийной подаче, нацеленной на художественные и музыкальные стереотипы этого жанра, появление Тибальта превращается в ролевую игру, указывающую на удовольствие от цитирования, которое испытывают авторы.

Однако последующий всплеск насилия вновь разрушает комическое впечатление.

Таким образом, изобразительные, типографские и музыкальные знаки включены в несколько контекстов. Во-первых, они символизируют современный мегаполис, в котором Лурман разыгрывает старую историю о любви: знаки наглядно демонстрируют слом привычного временного, социального и культурного контекста шекспировской драмы в фильме. «Прекрасная Верона» — бетонная пустыня, над которой высятся рекламные щиты и логотипы фирм, место, лишенное души, восхваляющее себя с помощью кричащих цветов и громких слоганов. Ощущение современности, выражаемое этими визуальными знаками, по-видимому, является тонким режиссерским ходом, призванным продемонстрировать зрителю его собственную ориентированность на потребление.

Не случайно Лурман лишь минимально изменяет рекламные изображения и слоганы всемирно известных фирм. Гигантская рекламная роспись L'AMOUR в Верона-Бич, как мы уже упоминали, по цвету и шрифту представляет собой прямую цитату из рекламы Соса Сола. Еще в первом фильме Лурмана «Танцы без правил» герои исполняли бальный танец на фоне огромной рекламы Соса Сола на крыше танцевального зала. Цветовая гамма и шрифт на логотипе бензозаправки тоже выглядят такими знакомыми, что зритель склоняется к мысли о продакт-плейсменте. Кроме того, столь эффектно приближенные с помощью наезда камеры знаки и символы представляют собой эстетические элементы, задающие наряду с прочими приемами темп динамичного повествования. И наконец, они нужны Лурману как средство иронического преломления. Он чуть ли не украшает персонажей знаками капиталистического общества и тем самым, при всем трагизме героев, придает им скрыто комичный вид.

Заметную роль в рамках этой системы знаков играют также христианские символы, встречающиеся на протяжении всего фильма. Они тоже появляются в контекстах, допускающих двусмысленные трактовки. Доминирующий символ — огромная статуя Христа, которая (в разных ракурсах) будто являет собой центр города и регулярно видна на его изображениях. Ее появление может истолковываться амбивалентно: будучи

символом религиозности, по сей день присутствующей в жизни горожан, она органично встраивается в образ крупного мексиканского города. В то же время среди внушительных небоскребов Мехико она выглядит как реликт и цитата из мифических времен³. Благодаря ее (мнимым) гигантским масштабам и ладоням, распростертым, словно в благословляющем жесте, создается впечатление, будто бы она бдительно наблюдает за событиями, происходящими в городе. Иное впечатление статуя производит, когда ее показывают вблизи, с высоты птичьего полета (например, первый кадр эпизода 3 или эпизода 14); тогда зритель также видит, что фигура смоделирована существенно натуралистичнее, чем на общих планах. В эпизоде 14 эта статуя непосредственно вовлекается в действие и становится немым персонажем. После того как Ромео застрелил Тибальта, он в окровавленной белой рубашке становится перед огромной фигурой и кричит, обращаясь к ней: «Насмешница-судьба!» (что совпадает с репликой Ромео в пьесе в переводе Пастернака; оригинальный сценарий: «I am Fortune's fool!»). Монтажный переход к следующему плану создает ощущение личной беседы между Ромео и фигурой Христа. Зритель смотрит с головокружительной высоты через плечо статуи на крошечного Ромео внизу на улице. Ромео, видимо, ждет ответа: до самого бегства он все смотрит вверх. Вновь из лягушачьей перспективы показывается Христос в своей патетической позе. Так благодаря монтажу возникают диалогические отношения, вовлекающие монумент в действие.

В то время как в этот экзистенциально важный момент действия отчетливо видна связь главного героя с христианской религией, обильно рассеянные по всему фильму иконические знаки христианства скорее следует трактовать как признаки искусственной среды. Они появляются везде: в движущихся машинах, в вертолете, на рубашках или татуировках. При этом грань между значимыми элементами декора и иронически обыгранным религиозным китчем очень тонка. Когда Меркуцио, наряженный трансвеститом, разыгрывает шоу под хит «Young Hearts run free» (эпизод 6), он со своим кордебалетом танцует и поет на фоне огромного изображения Мадон-

³ Согласно Лурману [Luhmann, 1997b], фигура была вставлена в кадры фильма с помощью электронного копирования.

ны, украшающего центральную лестницу. Наложение образа дрэг-квин на образ Мадонны дает картинку с двойным дном, в которой обе «культовые фигуры» вступают в иронический диалог. Остается также открытым вопрос, что представляет собой искусно сделанная татуировка в виде креста на спине отца Лоренцо (Питер Постлетуэйт): выражение особенно истовой веры или причуду эксцентричного падре, который варит в зимнем саду на крыше дома странные микстуры. Его разноцветная гавайская рубашка говорит скорее о последнем. Однако горящие свечи, освещенные статуи девы Марии и фигуры Христа в венках из роз, вторгающиеся в повествование, делают возможной и другую трактовку: в своей преувеличенности и искусственности они указывают на мир сильных чувств, в котором пребывают герои, т.е. символизируют крайнюю эмоциональность.

Двусмысленность предподнесения в фильме религиозных символов особенно отчетливо проявляется в эпизоде 16, в котором Джульетта, придя в ужас от поступка Ромео, обращается к сонму ангелов, путти и ритуальных статуэток, выстроенных в стенной нише и показываемых при помощи медленного панорамирования камеры. На визуальном уровне панорамирование наглядно демонстрирует совершенно искусственную, приторную эстетику этой религиозной атрибутики: светящиеся фигуры ангелов, молитвенно сложенные руки, горящие свечи. На уровне символов эти предметы исполняют другую функцию. Они знаменуют собой глубокое отчаяние Джульетты, но одновременно и надежду на избавление от беды. Скорбные позы и жесты ангелов воспринимаются как эмоциональные комментарии к внутреннему состоянию девушки. Раздумывая о невообразимых событиях, она высказывает сомнения в характере Ромео: «О сердце змея, скрытого в цветах! У книг с таким ужасным содержанием такой красивый был ли переплет? О, почему ж обман живет в таком дворце роскошном?». В сочетании с религиозной атрибутикой, столь активно демонстрируемой в кадре, возможна и другая интерпретация этих слов: создается впечатление, что Джульетта видит искусственность религиозного пафоса, который так навязчиво бросается в глаза. Таким образом, в решении Лурмана использовать неестественно выглядящий религиозный декор отражен и смысловой аспект.

5. ПЕРСОНАЖИ И ИХ СИМВОЛИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

Ромео и Джульетта

О появлении как Ромео, так и Джульетты в фильме «объявляют» матери. Ромео «вводится» вопросом, который его мать обеспокоенно задает Бенволио: «Но где Ромео? Ты не знаешь?» (эпизод 3), а Джульетта — продолжительными криками взволнованной матери и кормилицы (эпизод 4). Беспокойство четы Монтекки о сыне, отдалившемся от них, кажется серьезным, в то время как спешные поиски Джульетты в доме Капулетти показаны как комический номер. Мать Джульетты, вне себя от волнения перед предстоящим праздником, суматошно бежит по дому. Эффект усиливается ускоренной перематкой кадров. О первом появлении Ромео возвещает меланхоличная музыка (песня «Talk Show Host» группы Radiohead), в то время как представление на экране Джульетты предваряется веселой буффонадой под моцартовскую симфонию № 25 соль минор.

Ромео «вводится» через воспоминание его друга Бенволио: «Синьора, утром в роще сикомор я видел сына вашего». Короткий двухсекундный монтажный план в интенсивном оранжевом свете показывает море и плывущую по нему лодку. На переднем плане — силуэт Ромео, смотрящего на воду. На фоне этой картины слышна речь родителей, из которой зритель узнаёт об их тревоге: Ромео целыми днями запирается в комнате, «завесит окна, свет дневной прогонит и сделает искусственную ночь». Даже когда в следующей сцене длительное вертикальное панорамирование снизу вверх показывает его целиком, лицо героя поначалу остается скрытым: он снят против солнца, и в ярком оранжевом свете виден лишь силуэт.

Место, где мы впервые видим Ромео, — большой неухоженный пляж, самая заметная точка на нем — огромный полуразрушенный театр, от которого осталась только авансцена. На ней сидит Ромео и размышляет о любви⁴. Именно авансцена

⁴ В сценарии База Лурмана и Крейга Пирса это место описано подробнее и названо бывшим кинотеатром: «Кинотеатр снесли, остался только просцениум, за которым виден грязноватый пляж Верона-Бич — местность, где обосновалось множество эротических клубов и стрип-баров, населенная проститутками, их клиентами, трансвеститами и уличными тусовщиками» [Luhmann, Pearce, 1997, S. 55 ff.].

кинотеатра придает этому месту неестественный вид, особенно когда свет благодаря восходу или закату солнца, начинающейся грозе или огням фейерверков превращается в эффектное театральное освещение. Огромная арка с самого начала выглядит как декорация для драматических событий. И действительно, этот фон в фильме передает сильнейшие чувства: здесь Ромео и Тибальт дерутся не на жизнь, а на смерть, и здесь погибает Меркуцио, чья смерть становится началом катастрофы (эпизод 12).

Эмоциональный настрой Ромео в начале фильма тонко сочетается с неестественностью окружения: его страдания по поводу Розалинды, отвергшей его любовь, потом, когда он встретит Джульетту, окажутся фальшивыми, искусственными. Размышления, которым предается Ромео в просцениуме старого здания, о непостоянстве чувств звучат как монолог, произнесенный с театральной сцены.

Вода

То, что появление Ромео в фильме непосредственно связано со стихией воды, обретает значение в сопоставлении с первым кадром, в котором представлена Джульетта. Посреди комических картинок, где мать и кормилица громко выкрикивают имя Джульетты, зритель первый раз видит героиню в подводной съемке. Быстрые, веселые звуки струнных резко прерываются, когда появляется лицо в обрамлении развевающихся волос, снятое крупным планом в прозрачной воде. Как фон тихо звучит песня Гэвина Фрайди «Angel». Джульетта и физически, и на уровне чувственных ощущений находится в своем собственном пространстве, экранирующем ее от шума и суеты; при этом ее глаза открыты. Затем суматошные поиски дочки в доме Капулетти продолжают. Таким образом, оба главных персонажа уже при первом появлении связаны со стихией воды, несущей сильную символическую нагрузку: Ромео — с морем, окрашенным солнцем, Джульетта — с прозрачной водой. Еще до встречи героев этот мотив в глазах наблюдателя связывает их друг с другом. Эта связь сохраняется на протяжении всего фильма. В разных коннотациях вода становится символом любви. Она создает особое пространство, в котором или благодаря которому Ромео и Джульетта могут встретиться (аквариум и бассейн

в эпизодах 6 и 7); таким образом, она становится защитной средой, где пара может убедиться в своих чувствах. Помимо этого, вода в форме жидкости, позволяющей имитировать смерть или несущей смерть, символизирует обреченность их любви (эпизоды 17, 19, 22, 24); соответственно она становится символом сопротивления роковым обстоятельствам, во власти которых находятся влюбленные. Знаковая система, при помощи которой передается сюжет картины, распространяется и на характеристику главных героев.

Первая встреча Ромео и Джульетты представляет собой один из ярчайших моментов в драматургии фильма, не в последнюю очередь благодаря значимости воды как связующей и разделяющей стихии. Встреча происходит во время праздника в доме Капулетти между женским и мужским туалетами, которые разделены — или связаны — огромным встроенным аквариумом. Аквариум погружен в интенсивный синий свет; в нем медленно движутся зеленые и темно-синие рыбы. Прежде чем Ромео и Джульетта впервые увидят друг друга через стекло и воду, в фильме и на уровне звукового оформления, и на визуальном уровне воцаряется покой. После коллажа из нарастающих звуков и пения и искаженных, экстатических изображений камера внезапно покидает зал для приемов и показывает лицо Ромео, погрузившего голову в раковину в туалетной комнате. Это немое подводное изображение сравнимо с изображением Джульетты. Когда Ромео «выныривает» из воды, раздаются звуки фортепиано — первые звуки музыки, которая в фильме привязана к влюбленным: Дез'ри поет песню «Kissing you». После громких суматошных кадров медленная сентиментальная песня создает здесь атмосферу нереальности и сна. На следующем монтажном плане мы видим, как маска, которая была надета на Ромео, падает в воду. Встреча с Джульеттой у аквариума подготавливается нечетко снятым монтажным планом, в котором камера через аквариум показывает Ромео, смотрящего в зеркало. Он удивленно оглядывается на камеру: судя по всему, он увидел в зеркале отражения плавающих рыб и их движения. Здесь камера показывает его с той позиции, с которой через несколько кадров на него будет смотреть Джульетта. Ромео, словно замороженный, приближается к стеклянной стене и удивленно наблюдает за искусственным подводным миром. Сцена перемежается тремя планами из зала для приемов, на ко-

торых показывается певица, исполняющая прочувствованную песню: в фильме мы видим выступление самой Дез'ри. Камера возвращается к аквариуму и наблюдает за Ромео сквозь просветы в причудливых подводных кулисах. При помощи почти незаметной склейки кадр, фиксирующий глаза Ромео, сменяется изображением других глаз на другой стороне аквариума. С помощью монтажа-«восьмерки» показывается, как Ромео и Джульетта видят друг друга сквозь слегка мутную воду, в которой невесомо движутся рыбы; в этой череде монтажных планов их взгляды похожи на отражения друг друга, но одновременно и на оптические иллюзии, потому что лица постоянно заслоняют разноцветные рыбы. Из-за выпуклых стекол возникают другие отражения и искажения, придающие сцене еще более нереальный вид. Благодаря движениям рыб и движениям камеры кажется, что образы расплываются и растекаются. Только с появлением кормилицы, которая резко тянет Джульетту прочь, Ромео и Джульетта, а с ними и зритель возвращаются в исходную реальность киноповествования.

Эта сцена поставлена так, что в ней возникает отдельное пространство, центром которого является аквариум. Ромео и Джульетта становятся частью этого пространства. Кружащиеся движения камеры вокруг аквариума, отражения и искажения создают впечатление, будто камера втягивает обоих в невесомую, текучую среду. Оба стоят прямо перед стеклянными стенками аквариума; оба воспринимают друг друга только сквозь воду. Вода — связующая, обволакивающая, но пока что разделяющая их стихия: она исключает возможность физического контакта. Но близкие, интимные взгляды глаза в глаза, которыми они обмениваются сквозь толщу воды, будто преодолевают и стекло, и воду.

Лишь в следующем, седьмом эпизоде вода бассейна, занимающего внутренний двор виллы Капулетти, позволяет влюбленным войти в непосредственный физический контакт. Когда Джульетта обнаруживает Ромео, оба пугаются и падают в воду. Однако это падение — не опасное и не комическое событие: это начало длинной сцены, в ходе которой Ромео и Джульетта касаются друг друга и обнимаются в воде и под водой. Подводные светильники погружают бассейн в яркий синий свет; он производит впечатление прозрачной защитной оболочки, окутывающей обоих и позволяющей им проявить свои чувства.

Если аквариум в момент знакомства символизировал заораживающий, но чуждый мир, стоящий между двумя людьми, то теперь они сами находятся в воде и являются частью вещества, дающего им невесомость и легкость. Здесь вода окончательно становится их собственным пространством, которое они создают для защиты от враждебного окружения. Когда они целуются под водой, они видны только кинозрителю. Однако опасность обнаружения присутствует и в этом эпизоде: охранники, следящие за бассейном на мониторах видеонаблюдения, настораживаются, а кормилица и в этой сцене постоянно зовет Джульетту обратно.

Значения, с которыми в фильме коннотативно связан мотив воды, а также их уровни меняются. Первоначально мотив воды закрепляется за двумя главными героями, он выделяет их и отличает от других персонажей: благодаря этому мотиву они обособляются от переполненного враждой и насилием введения. Вода становится символом их отношений, которые обретают характер чистоты (образ омовения) и первозданности (образ источника жизни) [Heinz-Mohr, 1991, S. 326].

Но по мере обострения событий вода меняет свое символическое значение и в апогее насильственного конфликта (эпизоды 12, 14) означает смерть и уничтожение. Когда Меркуцио получает смертельную рану в драке между Тибальтом и Ромео на фоне старого кинотеатра, штормовой ветер и темнеющее небо указывают на то, что вот-вот начнется гроза. Когда он кричит последние слова: «Чума на оба ваши дома!», над пляжем тянутся сизые облака (показанные в режиме ускоренной съемки); море окрашивается в серый цвет, а песок взметает штормовой ветер. Дождь начинается, когда Ромео после бешеной погони у подножия статуи Христа убивает Тибальта (эпизод 14). Оба насквозь промокли; акустический фон создается шумом воды и раскатами грома. В ночной сцене Тибальт падает спиной в бассейн. Дождь усиливается, а Ромео стоит, будто в трансе, и оружие выпадает из его руки. Камера крупным планом показывает падающий на землю пистолет, по которому барабанит дождь. В сочетании с иссиня-черным цветом ночи и низкими звуками громовых раскатов вода здесь становится частью стихийного явления природы, символизирующего смерть. Это предчувствие смерти Джульетта еще раз высказывает в эпизоде 16, когда она смотрит с балкона на Ромео. Тот будто плавает в воде

бассейна, шепотом прощается с ней, а затем медленно уходит под воду.

Между двумя крайними точками — жизнью и смертью — символическое значение воды в разных формах еще раз меняется. Помимо аквариума, бассейна и дождя, она получает новую, важнейшую после поворота событий роль в качестве жидкости в бутылочках, которую выпивают Ромео и Джульетта. Здесь мотив воды, так тонко применяемый Лурманом в фильме, отсылает непосредственно к литературному первоисточнику, т.е. шекспировской пьесе (5-й акт, сцена 2). Благодаря напитку, который дает Джульетте брат Лоренцо, она может избежать обручения с Парисом: выпив яд, она на время впадает в состояние, подобное смерти. Однако жидкость оказывается лишь мнимым решением проблемы: Джульетта просыпается слишком поздно и не может предотвратить самоубийство Ромео. В контексте водной символики темно-синяя жидкость, которую выпивает Джульетта, играет двойственную роль. Синий цвет напитка вновь отсылает зрителя к цвету, первоначально символизировавшему положительные коннотации воды; однако произошедшие с тех пор события не дают этой символике обрести силу и не позволяют зрителю почерпнуть из нее надежду. Напиток не может заставить героев свернуть с предначертанного пути к смерти. Ромео, считающий Джульетту погибшей, тоже покупает флакон с ядом. Здесь Лурман выбирает яркий оттенок оранжевого, отсылая нас к первой сцене, в которой появляется Ромео. Там оранжевый цвет морской воды связывался с меланхолией и тоской, здесь эта жидкость означает смерть. Ромео выпивает яд, и Джульетта стреляет себе в голову (эпизод 24). Однако последний кадр, который режиссер отдает главным персонажам своего фильма — примиряющий кадр из эпизода с бассейном: зритель еще раз видит поцелуй под водой, и этот образ замирает в виде стоп-кадра.

Придав воде такое значение, Лурман находит впечатляющее решение для символического оформления изменяющегося пространства чувств, в котором живут и действуют Ромео и Джульетта. Он использует мифические образы воды, существующие вне фильма, так же как и особые внутрифильмовые символы, связывает между собой традиционные и современные образы воды и в итоге создает многоуровневую систему знаков.

Меркуцио: аутсайдер и посредник

В «Ромео + Джульетта» есть и другие примечательные трактовки персонажей, отвечающие эстетической структуре фильма.

Как и в шекспировской пьесе, в фильме Лурмана друг Ромео Меркуцио занимает одну из основных позиций наряду с главными персонажами. Меркуцио, как и Парис, представлен у Шекспира в качестве родственника герцога Веронского; вдобавок ему дано определение «друг Ромео», которое приводится и в титрах фильма. Тем самым он занимает особое положение среди враждующих сторон: он — аутсайдер, нейтральный персонаж, не Капулетти и не Монтеки; вместе с тем он включен в двухполярный расклад сил благодаря близкой дружбе с Ромео. В силу отсутствия родственных связей с обеими семьями Меркуцио в фильме не просто находится между двух лагерей и ни к кому не привязан, но свободно блуждает между установленными категориями и границами. С первым его появлением (эпизод 5) представленные ранее персонажи будто бледнеют, поскольку он воплощает тип громкого, экстравагантного экстраверта, в первую очередь являющего собой противовес интроверту-Ромео.

Под диско-версию хита 1970-х годов «Young Hearts run free» Меркуцио на своей огненно-красной машине буквально врывается в кадр. Камера следует за ним, когда он, пританцовывая, ходит в серебристых туфлях на высоком каблуке и эротично двигает бедрами, рисуясь перед друзьями. Белый кудрявый парик и блестящая мини-юбка дополняют образ трансвестита, начинающего свое шоу уже на сцене заброшенного кинотеатра. Благодаря пластичным движениям и сияющему лицу с ярко-красными накрашенными губами его можно выделить как звезду компании, сложившейся вокруг Ромео. Наряд и жестикуляция Меркуцио маркируют его промежуточное положение не только между реальностью и шоу, но и между полами. Ни один из остальных персонажей не обладает такой двойственностью и неоднозначностью. Согласно Портеру [Porter, 1988], Шекспир написал своего Меркуцио по мотивам древнеримского посланца богов Меркурия, «пограничника» между миром богов и миром людей, обладавшего одновременно женскими и мужскими чертами. Судя по всему, Лурман тоже придерживается этой трактовки. Его Меркуцио — очень сложная фигура: он вопло-

щает собой страстный, бескомпромиссный стиль жизни (ср. его речь о любви и снах, так называемую речь о королеве Маб в эпизоде 5), он переживает сильнейшие чувства — от отчаяния до экстаза, он актерствует наедине с собой и перед другими, но при этом в отношениях с Ромео он искренен и, безусловно, предан ему до самой смерти.

В первую очередь Меркуцио Лурмана характеризуют контрасты; внешне это контраст темной кожи и блестящей светлой одежды, а также противоречие подчеркнуто мужественного телосложения и женственного образа. Эти вызывающие противоречия гендерной идентичности особенно последовательно выражаются в его шоу на приеме у Капулетти, где он танцует под музыку «диско» на большой лестнице в праздничном зале при поддержке профессионального мужского кордебалета. Его белый парик стал еще объемнее, одежда — еще эротичнее, движения тела — еще резче и ритмичнее. Его андрогинный облик вписывается в традицию дрег-квин, появляющихся в кино с 1970-х годов; наиболее характерный образец такого персонажа — роль Тима Карри в фильме «Шоу ужасов Рокки Хоррора» («The Rocky Horror Picture Show», Шарман, 1974). Изображение девы Марии на заднем плане контрастирует с этим «звездным» образом и представляет собой иронический комментарий к нему. Противоречия проявляются и в эмоциональных состояниях Меркуцио. Он экстравертен и агрессивен, а в следующую секунду — чувствителен и раним; он серьезен и задумчив, но одновременно — экзальтирован и лишен комплексов.

Вполне логично, что объединяющий в себе такие противоречия Меркуцио становится персонажем середины: он находится между двумя кланами и, соответственно, между двумя мирами (как Меркурий). Именно он позволяет Ромео попасть на прием у Капулетти и, таким образом, превращается в посредника между противоположностями. Если взглянуть на композицию кадра, то бросается в глаза, как часто Меркуцио оказывается в середине, причем не только во время шоу-выступления, но и в компании друзей Ромео (эпизод 5; ср. также [Rose, Wenninga, 1998, S. 14 ff.]). Портер [Porter, 1988], ссылаясь на сложный образ Меркурия, указывает на латентно гомоэротические черты шекспировского Меркуцио, особенно ярко проявляющиеся в

разговоре с Ромео о любви (акт 1, сцена 4). Лурман допускает эту возможность как минимум тем, что придает образу Меркуцио столь ярко выраженную андрогинность, какой нет ни в одной другой киноверсии «Ромео и Джульетты». В пользу этой трактовки может свидетельствовать смешение чувств, которое Меркуцио проявляет в присутствии Ромео незадолго до приема в доме Капулетти, а также бескомпромиссность, с которой он поддерживает своего друга в драке с Тибальтом. Никто больше из друзей Ромео не отдал бы за него жизнь.

Особая роль Меркуцио проявляется и в драматургии: его смерть (эпизод 12) обозначает поворот событий к трагическому исходу. До этого примирение враждующих группировок представлялось возможным; и прежде всего венчание Ромео и Джульетты, как казалось, открывало дорогу к сближению двух семейств. Когда Меркуцио вмешивается в неравный бой между Тибальтом и Ромео и получает в нем смертельное ранение, конфликт разгорается, а чувства выходят из-под контроля (ср. [Gajowski, 1992]). Беспредельная готовность Меркуцио вступаться за Ромео ставит этого персонажа под угрозу, и он погибает из-за своей бескомпромиссности и страстности. Именно смерть Меркуцио побуждает Ромео к ответному насилию и разрушает все надежды на возможное примирение двух семейств.

Слэпстик

Для придания индивидуального характера другим второстепенным персонажам и их движениям режиссер разрабатывает специальные кинематографические приемы. Наиболее заметный из них — изменение скорости движения кадров: по ходу действия регулярно применяется замедленная и ускоренная съемка. Ускоренная перематка наблюдается в тех монтажных планах, где впервые появляется мать Джульетты (эпизод 4). Ее нервная, быстрая и суетливая жестикуляция становится еще более гротескной из-за увеличения скорости прокрутки кадров, в результате чего на экране возникают забавные движения в манере слэпстика. В самой яркой серии кадров зашнуровывание корсета двумя камеристками благодаря ускоренной съемке превращается в крайне комичный момент, подчеркнутый свистящим звуком, символизирующим затягивание этого предмета

одежды. Звуки дыхания, затрудненного из-за тугой шнуровки, добавляют комизма этому короткому эпизоду и усиливают впечатление гротеска.

В похожей пародийной манере в некоторых кадрах подается образ кормилицы Джульетты (Мириам Маргулис): например, в последнем кадре эпизода 7, где она громко зовет Джульетту, стоя у окна и покачиваясь из стороны в сторону, как механическая игрушка. Это создает комический переход от замедленных интимных изображений влюбленных к саду брата Лоренцо на крыше.

Напротив, замедленная съемка, в согласии с принятыми в кино правилами, применяется не столько для характеристики персонажа, сколько для усиления настроения. Когда Ромео и Джульетта целуются под водой, движение кадров замедляется. При повторении тех же изображений в конце эпизода 24 этот кадр даже замирает. Когда Джульетта после смерти Ромео тянет руку за пистолетом, движения замедляются на несколько секунд благодаря сниженной скорости прокрутки кадров. Как во времена кинематографа с ручной промоткой пленки, Лурман «крутит» свой фильм быстрее или медленнее и таким образом придает ему собственный темп и ритм.

Экскурс: «Вестсайдская история»

«Вестсайдская история» («West Side Story») режиссера Роберта Уайза с хореографией Джерома Роббинса и музыкой Леонарда Бернштейна — танцевально-музыкальная адаптация сюжета «Ромео и Джульетты». Вероятно, этот музыкальный фильм 1960 года во многих отношениях послужил вдохновением для База Лурмана. Переместив действие из Вероны на задние двory неблагополучных районов нью-йоркского Вест-Сайда, режиссер и хореограф уже тогда сделали важнейший шаг к актуализации сюжета, обновленного Лурманом 36 лет спустя. В фильме Уайза двory, стены и заборы унылой каменной пустыни обеспечили современный, злободневный фон для действий двух враждующих уличных банд — «Ракет» и «Акул» — и таким образом создали актуальную отсылку к социальным проблемам американской молодежной культуры. Правда, описание мегаполиса средствами киноязыка с сегодняшней точки зрения выглядит не так впечатляюще, но выбор места действия полностью

освобождает литературный первоисточник от его исторического контекста. Возможно, Лурман позаимствовал свою идею создания современного «Верона-Бич» на основе образов Мехико именно отсюда.

Идея знаковости современного мегаполиса, которую Лурман доводит до крайности, члени пространство с помощью надписей, рекламных плакатов, наездов камеры и быстрого монтажа, уже намечается в «Вестсайдской истории». В первую очередь при помощи рекламных слоганов, предвыборных агитплакатов, неоновой рекламы и цветофильтров остраиваются стены домов и уличные декорации. Задние дворы и подземные гаражи у Уайза и Роббинса всегда выступают одновременно и как танцпол, т.е. декорация для хореографического выступления танцевальной труппы. В первых и последних монтажных планах «Вестсайдской истории» остраивание мегаполиса достигается за счет особенно примечательных эстетических приемов. Под звуки увертюры из знаменитого мюзикла Бернштейна (композиции «Tonight» и «Maria») монохромная поверхность, исчерченная затемненными прямоугольниками, меняет цвета с желтого на светло-коричневый вплоть до интенсивно-лилового, красно-коричневого и, наконец, глубокого синего. Только на монтажном плане, следующем за названием фильма, становится понятно, что это — обработанные до неузнаваемости ради эффекта остраивания снимки южной оконечности острова Манхэттен, сделанные с воздуха. Взгляды с высоты птичьего полета в геометрически правильные ущелья между домами Нью-Йорка характеризуют топографию примерно так же, как и начало лурмановского фильма. Однако впечатление от мегаполиса Лурмана из-за очень малой длительности планов и крайне высокой скорости движения камеры получается гораздо более тревожным и угрожающим, чем у Уайза. Финальные титры «Вестсайдской истории» показываются как часть огромного граффити, снятого с очень близкого расстояния. Имена актеров и участников съемок написаны мелом на стене, а в последних кадрах — на знаках дорожного движения. Таким образом, фильм начинается и кончается абстрактными, графическими изображениями.

Вероятно, Лурману приглянулась еще одна идея Уайза и Роббинса: встреча Ромео и Джульетты — в данном случае Тони

(Ричард Беймер) и Марии (Натали Вуд) — показывается как момент, напоминающий сон или транс посреди динамичной сцены бурного веселья и танца. Место встречи героев — зал, в котором обе соперничающие танцевальные труппы самозабвенно пляшут под латиноамериканские ритмы. Динамичная, громкая, красочная сцена «успокаивается» и приходит к полной остановке с помощью тонкого операторского приема. Танцоры и танцовщицы отходят от камеры в сторону задней стены танцзала, освобождая передний план. Благодаря манипуляциям со стеклом объектива камеры середина кадра расплывается, и танцевальную труппу видно как будто сквозь завесу тумана. Напротив, оба внешних края синемаскопного кадра сохраняют резкость и четкость; зритель различает Марию с левого края и Тони, заходящего в кадр справа. В двух следующих монтажных планах кадр делится на две половины — четкую и размытую: Мария либо Тони находятся в зоне фокуса, а танцующие пары заполняют расфокусированную часть кадра. Будто в трансе, главные персонажи воспринимают друг друга сквозь туман. Звуки самбы глохнут, сцена затемняется, и герои медленно приближаются к центру кадра. Сцена замерла; она производит впечатление чего-то нереального. Словно в замедленном режиме, Мария, Тони и с ними еще три пары начинают медленные, ритмичные танцевальные движения под композицию Бернштейна «Мария»; при этом они не говорят ни слова.

В этих контрастах движения и замирания, громкости и тишины, света и тьмы видны прямые параллели между встречами Тони и Марии и Ромео и Джульетты в фильме Лурмана. В нем, как уже было сказано, бурное веселье праздничного зала, подстегиваемое наркотиками, резко прерывается картинками замедления и остановки. При этом Лурман в качестве средства смены настроения и сгущения напряжения выбирает монтаж изображения и звука, а Уайз и Роббинс осуществляют переход при помощи расфокусированного кадра и постепенного затихания звука. Они инсценируют момент встречи в продолжение того же монтажного плана, постепенно снижая его скорость до полной остановки. В отличие от них, Лурман резко меняет место действия при помощи склейки. Два кинематографических решения ближе всего друг к другу там, где

четкие и нечеткие изображения символизируют зрительный контакт. Лурмановские кадры у аквариума по своему эстетическому принципу в точности соответствуют кадрам Уайза в танцзале. Герои обоих фильмов фокусируют взгляд на своих визави сквозь нечеткие области кадра. Зритель в обоих случаях следует за проникающим взглядом камеры и, как она, отделяет четкие места от размытых. Вода, проплывающие рыбы и водоросли аквариума соответствуют «туманностям» танцзала. В обоих фильмах авторы ищут средства для усиления взгляда и чувства в момент встречи; и там и там эстетическое оформление встречи главных персонажей выделяется на общем фоне.

6. «САХАРНАЯ ВАТА С КРОВЬЮ»: ИСКУССТВЕННОСТЬ И ПОДОЗРЕНИЕ В КИТЧЕ

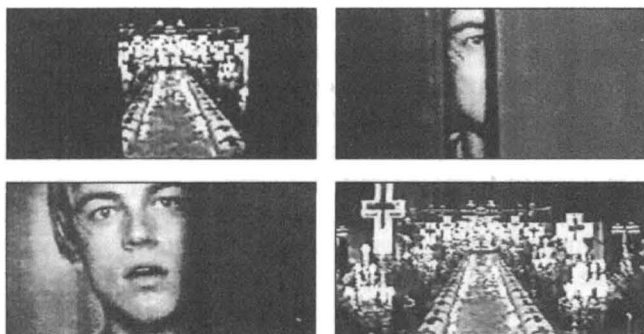
Мнение, что Лурман в своем фильме создал из шекспировского материала «пестрый искусственный мир», «тинейджерскую оперу» (анонимный источник, 1998), что он низвел великий театр до пошлых открыточных картинок, регулярно встречается у различных критиков. «Выглядит так, как будто сахарную вату смешали с кровью» [Schneider, 1997]. И действительно, режиссер, как уже было сказано, в некоторых эпизодах стремится к крайней искусственности, но не для того, чтобы угодить (лишь предполагаемому) вкусу подростков, а для того, чтобы с помощью неестественности форм выразить сильнейшие чувства, переживаемые в первую очередь главными героями. «Каждая эмоция гипердетерминирована» [Arroyo, 1997]. Искусство и медиа сегодня представляют реальность в эстетически сконцентрированной форме, вплоть до крайней неестественности. Искусственность воспринимается как новое чувственное качество, которое, что характерно, кажется более аутентичным, чем любая попытка «реалистичного» изображения. Подозрение в китче несостоятельно, поскольку Лурман создает свои сложные постановки, сталкивая разные стили и контексты, и никогда не стремится к замкнутой эстетической форме. Сами преломления образуют сложную эстетическую структуру, благодаря которой повествование развивается на нескольких уровнях.

*Преувеличение как эстетическая форма:
эпизод смерти*

Ни одно место действия в фильме не выражает искусственность и эмоциональность так ярко, как торжественно убранная церковь (эпизод 24), где на алтаре лежит в гробу якобы мертвая Джульетта. Зритель обнаруживает это место вместе с Ромео, который спасается в церкви от полицейского преследования. В мрачном притворе виднеется узкая полоска цветного света. Лицо Ромео, как и в тот момент, когда он впервые заметил отраженные в зеркале движения и блики в аквариуме (эпизод 6), выражает удивление и восхищение. Будто замороженный, он приближается к дверной щели, через которую сочится голубой и золотой свет. Звук каждого шага усиливается эффектом эхо. Камера резко поворачивается на 180 градусов и показывает глаз Ромео между синими дверными створками (илл. 9).

Как и в «Танцах без правил», где серая мышка Фрэн тайно наблюдает за успешным танцором Скоттом Гастингсом в танцзале, Ромео глядит во внутреннее помещение церкви со смесью робости и восхищения. Он медленно открывает дверь, и ему открывается вид на внутреннее пространство храма.

Ромео видит сакральное пространство, полное знаков. Именно это помещение виделось герою в его предчувствиях в эпизоде 5. Камера со строгой центральной перспективы показывает проход в середине нефа, ведущий к хорам. Вдоль прохода расставлены кресты из голубых неоновых трубок и целое море горящих свечей. Голубой неоновый свет отражается от пола прохода. В центре перспективы бесчисленные лучи сгущаются в пучок света, пока еще размытый. Подобно аквариуму и бассейну неф церкви выглядит как помещение, отгороженное от враждебной среды, принимающее и защищающее Ромео. Камера сопровождает его во время долгого пути к хорам. «Каждый шаг причиняет боль и приближает его к спящей девушке», — так этот путь описан в сценарии [Luhmann, Pearce, 1997, S. 68]. Кресты образуют коридор и светятся, будто отмечая вехи на крестном пути. Наезды камеры превращают неоновые светильники в расплывчатые знаки, напоминающие современные световые инсталляции. Возникают ассоциации с цветовыми и световыми объектами современного искусства, например,



Илл. 9. Отрывок из эпизода 24

с композицией Джеймса Таррелла «Прогулка в синеве. Ночь» (1983) или с «Пространственной инсталляцией» Дэна Флавина (1968). На переломах между традицией и современностью, сакральными и профанными знаками возникает многозначное пространство, которое может оказаться и выставочным залом, и современным мемориалом, и сакральным пространством, наподобие инсталляции Кристиана Болтанского «Монументы: лекции темноты» (1986). Преувеличение, достигаемое за счет почти чрезмерного количества декора, не только объединяет стили, но и комментирует отношение сакральности и кощунства (ср. [Seeßlen, 1989]).

Насколько сильно Лурман стремится к преувеличению как эстетической категории, становится очевидным, когда камера показывает лежащую в открытом гробу на хорах Джульетту. Здесь Лурман отказывается от любых признаков современности и представляет гроб как главный алтарь средневекового храма. Джульетта покоится на алтаре на белых подушках, окруженная сотнями горящих свечей. Яркий золотистый свет свечей будто бы помещает эту картину в драгоценную, торжественную рамку. Кадры, где спящая девушка показывается сверху, наводят на мысли об изображениях девы Марии в средневековом искусстве. Впечатление преувеличения, которое Лурман создает при изображении разукрашенного, помпезного гроба с Джульеттой на хорах церкви, тяготеет к пафосу христианской обрядности. Таким образом, Джульетта напоминает изображения девы Марии во время коронации на средневековых алтарях, прославляющих ее как небесную царицу.

Здесь крайняя неестественность подачи тоже символизирует глубину чувств, обуревающих Ромео, глазами которого мы смотрим на эту сцену. Сменяющие друг друга патетические формулы траура и боли, через которые показаны друг другу Ромео и Джульетта в следующих монтажных планах, в соединении с музыкой, светом и монологами сгущаются в перенасыщенный символами концентрат чувств, в котором проглядывают цитатные сказочные образы (Белоснежка), христианские темы (пета) и даже мотивы из истории искусства (например, отсылка к картине Густава Климта «Поцелуй», 1907–1908). Прощание влюбленных друг с другом представляет собой эмоциональную кульминацию повествования (как и в литературном первоисточнике). Искусственность, усиленная благодаря сакральному месту, алтарю, на котором покоятся тела, чрезмерной пышности декора и гнетущему впечатлению от музыки, в этих кадрах достигает почти запредельной кульминации, что позволяет Ровольту ([Rowohl, 1997]) проводить параллель с фарфоровыми и стеклянными скульптурами Джеффа Кунса. Лурмановское изображение двух тел как сакрального объекта действительно сходно с серией скульптур Кунса «Сделано на небесах» (1990 и след.) в том, что и Лурман, и Кунс стремятся выразить чувства через застывшую, «китчевую» форму. Обоим авторам удастся «высечь искры жизни... из ледяной пустыни искусственности» ([Ammann, 1992, S. 11]).

Благодаря съемке сверху с отъездом камеры создается впечатление, что погибшие любовники, лежащие в обнимку, отделяются от моря огней и парят над алтарем. Так возникает плавное движение тел, вновь отсылающее зрителя к той стихии, где они были едины. Музыкальное сопровождение — «Смерть Изольды» из оперы «Тристан и Изольда» — тоже работает на наращивание пафоса. Камера все выше поднимается над алтарем, пока изображение не превращается в орнамент из световых точек. В центре вырисовывающегося таким образом креста лежат Ромео и Джульетта. Создается впечатление, что эти кадры, композиция которых склоняется к симметрии, в своей «красоте» нацелены на примирение с судьбой героев. Последний кадр, где показаны Ромео и Джульетта, — это упомянутый ранее повтор подводной съемки их поцелуя. Изображение замирает в стоп-кадре и переходит в монохромный белый экран; постепенно становится видно, что это простыня, накрывающая

трупы. Белый цвет — цвет невинности и воскресения — еще раз подтверждает идею примирения, заложенную в последних кадрах. В этом эпизоде несколько культурных контекстов соединяются и накладываются друг на друга, как слайды: неф церкви, минималистическое световое пространство, мемориал, образы высокой культуры, патетические формулы траура и жалобы, а также образы воспоминания, примирения и утешения.

Экскурс: «Ромео и Джульетта»

Франко Дзеффирелли

Провокационная современность Лурмана становится очевидной, если сравнить его фильм с более ранними экранизациями пьесы. Из этой перспективы слишком скованным рамками шекспировского сценария кажется даже фильм Франко Дзеффирелли 1968 года, который в момент выхода на экраны считался подчеркнута современной экранизацией. Персонажи в исторических костюмах гуляют на фоне декораций средневекового города, и их актерский пафос не дает забыть, что на экране — постановка великой литературной классики.

Однако в фильме Дзеффирелли, который, как и Лурман, не чужд опере (он ставил «Сельскую честь», «Паяцев» и «Тоску»), уже намечена идея неестественного преувеличения. Режиссер «Ромео и Джульетты» создает тщательно проработанное и воплощенное в фильме сценическое решение, соединяющее исторические помещения с современным искусственным освещением. Сходства и различия с работой Лурмана можно продемонстрировать на примере сравнения эпизода гибели героев в конце фильма. Ромео (Леонард Уайтинг) в фильме Дзеффирелли (предпоследний эпизод) решительно вторгается в фамильный склеп Капулетти в поисках Джульетты (Оливия Хасси). Спускаясь по лестнице в подземные коридоры со сводчатым потолком и романскими арками, он шагает быстро и порывисто. Заглянув в усыпальницу, где покоятся бранные останки членов семьи Капулетти, он приостанавливается. Как и у Лурмана, зритель смотрит в центральный зал вместе с героем. Несмотря на то что Ромео держит в руке факел, в теплом желтом свете на колоннах проглядывают и холодные голубые блики. У Дзеффирелли естественный свет тоже смешивается с искусственным, и их взаимное преломление допущено созна-

тельно. Монтажные планы в теплых оранжевых тонах пронизаны дополнительным холодным цветным светом. Однако там, где по замыслу Лурмана свет представляет собой отдельную тему (неоновый свет и пламя свечей как элементы специально организованного светового пространства), у Дзеффирелли искусственный свет и свет факела остаются составными частями киноповествования.

Камера показывает ряд покоящихся тел и фокусируется на Джульетте, лежащей на саркофаге и покрытой вуалью. Она выделяется среди покойников благодаря холодному свету, падающему на нее сверху. В следующем кадре, снятом крупным планом, голубой искусственный свет освещает прозрачную ткань и проникает сквозь нее, окрашивая лицо. Будто выражая стремление нейтрализовать это остранение, возникающее благодаря искусственному свету, далее следуют кадры, подчеркивающие монументальность средневековой архитектуры. Когда Ромео снимает покрывало, голубой искусственный свет уже потух и начинает звучать музыкальный лейтмотив (написанный специально для фильма и ставший популярным шлягер Нино Роты «What Is a Youth»). Однако фильм Дзеффирелли отличается от фильма Лурмана не только декорации с претензией на историчность, но прежде всего иная манера актерской игры. Сравнивая две экранизации, можно с удивлением констатировать, что именно Дзеффирелли позволяет своим актерам такой сценический пафос, из-за которого персонажи (во всяком случае, с сегодняшней точки зрения) выглядят куда менее естественно, чем в фильме Лурмана. Мимика, жестикуляция и движения тела в игре Леонарда Уайтинга в роли Ромео проработаны намного тщательнее, чем у Леонардо Ди Каприо. Уайтинг ведет себя так, словно находится на театральной сцене; даже будучи вне себя от горя, он произносит шекспировские стихи разборчиво и с идеальной интонацией. Он выглядит так, как будто лишь изображает чувства горя и отчаяния, в то время как Ди Каприо передает их гораздо достовернее. Его мимика более сдержанна, он менее подвижен и произносит свой текст, будто его душат рыдания. Уайтинг сохраняет открытое и беспечное выражение лица даже в тот момент, когда склоняется над Джульеттой и любит ее красотой; в отличие от него, Ди Каприо тщетно пытается взять себя в руки, поэтому его мимика застывает. Столь же преувеличенно театральной выглядит игра Оливии Хасси в

роли Джульетты. Она прощается с погибшим Ромео с громкими рыданиями; не прекращая рыдать, она обнимает голову Ромео и проигрывает всю гамму горестных чувств. В фильме Лурмана вся боль Джульетты сгущается в один-единственный стихающий всхлип. При этом Клэр Дейнс в роли Джульетты почти не движется, кажется, будто она переживает этот момент в трансе. Самоубийство Джульетты в версии Дзеффирелли тоже превращается в эстетизированную голливудскую позу: камера настойчиво фиксирует сдержанное, «красивое» выражение лица Джульетты и вместе с ней плавно оседает на пол. У Лурмана лишь звучит выстрел, и сразу после него кадр с помощью контрастного монтажа резко сменяется общим планом всей сцены. Эти различия демонстрируют не только разницу взглядов на экранизацию литературных произведений, но и изменения культурно-медийных зрительских привычек, произошедшие в период с 1968 по 1996 год как в кино, так и вне его рамок. Самое позднее с 1980-х и 1990-х годов театральная актерская игра, культивируемая в традиции классического голливудского кино, окончательно сменился более сдержанной, лапидарной формой перевоплощения, особенно в том, что касается мимики и жестикуляции⁵.

Таким образом, в игровом кино последних тридцати лет наблюдается интересное смещение акцентов, наглядно демонстрируемое на примере Дзеффирелли и Лурмана: в то время как пафос и театральность актерской игры сильно снизились, в киноэстетике заметно противоположное движение. Операторская работа, свет, цвет, декорации, монтаж, темп монтажа и музыкально-акустические эффекты стали более сложными, замысловатыми, преувеличенными и знаковыми. «Ромео и Джульетта» Дзеффирелли в сравнении с лурмановской версией выглядит патетически и неестественно, потому что актеры ведут себя столь театрально. Напротив, кинематографический стиль Лурмана производит впечатление неестественного и преувеличенного, из-за того что режиссер применяет такие амбициозные в своей искусственности сценические решения.

⁵ В связи с этим можно сослаться на такие фильмы, как «Криминальное чтиво» (Тарантино, 1994), в котором манера актерской игры лаконична, или «Шоссе в никуда» (Линч, 1997) с его холодной, отстраненной актерской игрой.

С учетом этих противоположных тенденций в изменении параметров киноязыка имеет смысл сравнить эпизоды смерти влюбленных в обоих фильмах и посмотреть, каким образом их режиссеры стремятся создать впечатление примирения. У Лурмана, как было описано выше, влюбленные, лежащие в обнимку в центре гигантского креста из свечей, благодаря отъезду камеры вверх постепенно распадаются на световые точки. Таким образом погибшие дематериализуются. В центре общего плана — сложный световой орнамент, сияющий, как христианский символ примирения. Ромео и Джульетта становятся невидимыми и сливаются с ним. Дзеффирелли тоже стремится к примирению и симбиозу, но пытается достичь его при помощи прямого взгляда камеры, фокусирующегося на актерах. Воткнув себе кинжал в грудь, Джульетта (снятая крупным планом) оседает на пол. Ее голова оказывается рядом с головой Ромео, они соприкасаются подбородками. В этой позе они выглядят как зеркальные отражения друг друга и представляют собой двойную, но замкнутую фигуру. Их мимика спокойна и расслаблена, и соответственно их лица придают смерти оттенок утешения и примирения. Но эта подача актеров говорит зрителю, что он видит их крупным планом в последний раз. Таким образом, Дзеффирелли выражает мотив примирения через крупные планы актеров, а Лурман выбирает для него символическую форму.

7. ВОСПРИЯТИЕ ФИЛЬМА

Киноэксперимент Лурмана, несмотря на периодические подозрения в китче, был воспринят профессиональной прессой в целом благосклонно. Лишь некоторые рецензенты рассматривают неестественную, преувеличенную форму как «неверное средство» или даже «бесстыдную погоню за эффектом» [C.S., 1997]. Чувствуется некоторое удивление критиков, выражающееся в попытках найти язык, соответствующий ярким образам и громким тонам Лурмана. Так появляются своеобразные, подчеркнута яркие формулировки, например, «буйный шекспировский экшен из Австралии» [Ponkie, 1997], «поцелуи и пальба» [Argooy, 1997] или «пули над Верона-Бич» [Jenny, 1997]. Искусственность, сентиментальность и преувеличение получают признание как составная часть «визуально-акустического

действия» [Hallensleben, 1997a] и при этом почти везде расцениваются как производная клиповой культуры. Несмотря на то что режиссер в многочисленных интервью старался определить эстетическую форму своего фильма как актуальный комментарий к шекспировскому «мультимедийному» театру, критики все равно рассматривают его как продукт «поколения MTV». В отличие от них, Кристоф Шнайдер воспринимает этот фильм как нечто большее, чем отражение культуры видеоклипов: по его мнению, такая отсылка слишком похожа «на тривиальную спекуляцию. Если не все впечатления обманчивы, за яркой, как конфетные фантики, эстетикой проглядывают отличные знания об историческом воздействии пьесы. Анахронизмы оживают в качестве цитат, а похожие на клипы постановочные драки подчеркивают интенсивность текста» [Schneider, 1997]. На подсудные сомнения, как же оценивать преувеличенную эстетику фильма, в особенности с учетом шекспировского первоисточника, многие критики отвечают описаниями, в равной степени выражающими восхищение и дистанцированность: «несомненно, это самые агрессивно-современные, демонстративно модные экранизации Шекспира в истории кино...» [McCarthy, 1996]. В других текстах тоже видна эта тенденция к восхищенному, но несколько отстраненному восприятию. Создается впечатление, что экранизация классической шекспировской пьесы на манер «необузданной, демонстративно эклектичной мыльной оперы» [Kilzer, 1997] вызывает недоумение.

Решение создать постмодернистский продукт, материал для которого собран из актуальных и исторических цитат, большинство критиков встречает благосклонно. Столкновения традиции и модерна, которые Лурман задает, во-первых, через контраст между изображением и музыкой, а во-вторых, через язык, одобряются, так же как и перенос места действия в современный Мехико. Смесь из насилия, повседневной и молодежной культуры, а также медийных ландшафтов дает многим критикам повод указать на элементы, позаимствованные из истории кино. «Лурман, не стесняясь, грабит не только повседневную культуру, но и историю кино» [Sterneborg, 1997]. Когда говорят о первоисточниках, ссылаются на спагетти-вестерны (первое появление Тибальта в эпизоде 1), на таких режиссеров, как Тарантино, Феллини и Стоун (видимо, здесь имеется в виду общий стиль режиссуры), а также на фильм Николаса Рэя «Бун-

тарь без причины» («Rebel without a Cause», США, 1955), поскольку Леонардо Ди Каприо сравнивают с Джеймсом Дином.

Сомнение у критиков вызывает также решение Лурмана выразить эмоциональность через «неумеренную» эстетику. Не раз высказывается обвинение в китче: «...актуализация шекспировской драмы тонет в безвкусно-пестром дизайне, еще и под несъедобным эклектичным музыкальным соусом» [Hoff, 1997]. Такому неприятию эмоциональных постановок противопоставляются более дифференцированные взгляды. Гарри Ровольт приводит свою ассоциацию: «на грандиозном финальном полотне — Джефф Кунс и Чиччолина, соединившиеся на смертном ложе» [Rowohl, 1997]. Таким образом, имплицитно исследуется тема связи между реальностью и искусством и ставится вопрос о том, какая эстетическая форма сегодня может передать подлинность чувств. Отвечая на этот вопрос, Лурман определенно делает ставку на «китчевую» постановку для отображения мира крайних чувств, в плену которого оказались Ромео и Джульетта. «Это чистейший китч, и именно поэтому он столь правдив» [Kilzer, 1997]. Данная оценка связывает тему любви с выбранной для нее бьющей через край образно-звуковой эстетикой и определяет «китч» как форму, соответствующую экзистенциальным чувствам. Сходную аргументацию мы видим и у Хосе Арройо [Arroyo, 1997]: «Это могло стать китчем, но не стало». Критик также указывает на интересное толкование эстетически преувеличенной формы: он задает вопрос, не превращает ли сознательно эксцентричная постановка сюжет «Ромео и Джульетты» в «квир-историю». Рассказ о запретной любви, обнаружение которой влечет катастрофические последствия, он рассматривает как традиционную схему гомосексуальных любовных сюжетов: «Этот вариант “Ромео и Джульетты” легко поддается гомосексуальной трактовке благодаря аспектам на нескольких уровнях: фокусирование повествования на Ромео, демонстрация мужского тела на протяжении всего фильма, используемые в нем места съемки, декорации и одежда». С учетом андрогинной фигуры Меркуцио это размышление может дать новую, неисследованную основу для интерпретации фильма.

Анализ актерской работы часто происходит на недифференцированном, поверхностном уровне. Критики не слишком избретательны в оценке исполнителей двух главных ролей — Клэр Дэйнс и Леонардо Ди Каприо и прямо выражают либо симпа-

тию, либо антипатию. Очевидно, их юность и — в случае Ди Каприо — имидж подросткового кумира мешают более подробно рассмотреть мимику, манеру двигаться и речь героев. Возможно, обоих актеров во многих рецензиях не воспринимают всерьез из-за близости фильма к MTV, которую упоминают почти все рецензенты. Ди Каприо — «симпатичный светловолосый мальчик», а Клэр Дэйнс — «невинная милашка» [Strunz, 1997]. То актерам «не хватает естественности, необходимой, чтобы их лица выделялись на фоне потока раздражителей, из которых состоит фильм» [Kothenschulte, 1997], то Ди Каприо «до смешного преувеличивает надутые позы гордого одиночки» [Klingenstein, 1997].

Напротив, критики положительно оценивают юность и «чистоту» главных героев, ощущаемые как контраст с «крикливо-пестрым, искусственным миром». «Эти двое, лишённые масок, воплощают собой чистоту (без докучливых подростковых прыщей) и естественность (Клэр Дэйнс — совершенно не красотка), благодаря которым они отчетливо выделяются на фоне окружения» [Anonymus, 1997]. Леонардо Ди Каприо многократно сравнивают с Джеймсом Дином. «Изображая Ромео как мечтателя наподобие Джеймса Дина, Ди Каприо придает этой роли энергию молодости...» [McCarthy, 1996]. Интересно наблюдение, что актер представляет собой «Джеймса Дина новой неопределенности: бунтарь, но тихий, инфантил, но сосредоточенный, мученик, но не сознательный» [Schmitt-Gläser, 1997]. Хосе Арройо [Arroyo, 1997] предлагает более детальный взгляд на актера. В частности, он констатирует большой интерес авторов фильма к Ромео, чем к Джульетте: «Именно на него обрушивается вся тяжесть нахлынувшего чувства; именно его лицо в большинстве случаев показывается крупным планом, чтобы продемонстрировать, как он желает, тоскует, чувствует и порой, когда глаза его скрывают слезы, страдает» — и выделяет походку и движения Ди Каприо:

Когда он слышит весть о смерти Джульетты, его горе выражается не только отъездом камеры вверх, призванным показать его раздавленным, но и тем, как он делает пару ковыляющих шагов, спотыкается и падает на колени. Это великолепная актерская игра.

Почти нигде не упоминаются достижения актеров в ролях второго плана, важных для развития сюжета (кормилица, Мерку-

цио, Тибальт, брат Лоренцо). Создается впечатление, что они утонули в потоке образов (во всяком случае, в восприятии немецкоязычных рецензентов). Только Халленслебен [Hallensleben, 1997] обосновывает то, что Клэр Дэйнс кажется ему невыразительной, контрастом с сильной актерской игрой Джона Легуизамо (Тибальт) и Гарольда Перрино (Меркуцио).

Выявленное в ходе данного анализа символическое значение воды, обозначающей в фильме одновременно и жизнь, и смерть, в рецензиях остается практически незамеченным. Если вода и упоминается, то в связи с первой встречей Ромео и Джульетты, а также эпизодом в бассейне. Сцена с аквариумами воспринимается как момент тишины и покоя среди суеты и суматохи, как удачный ход. Напротив, перенос «сцены на балконе» в бассейн виллы Капулетти вызывает критические замечания: Лурман якобы превратил знаменитую сцену в «гламурные голливудские брачные игры под водой в бассейне» [Ponkie, 1997]. В качестве отдельного декораторского решения бассейн можно рассматривать как дань моде, но на уровне символов воде отведена функция защитного пространства, принимающего в себя героев, охватывающего их со всех сторон, поддерживающего и освобождающего.

Таким образом, после просмотра имеющихся рецензий на этот фильм остается двойственное впечатление: восприятие фильма как «подростковой мыльной оперы», вызванное пестрым, быстрым повествованием, во многих случаях мешает рецензентам отнестись к материалу с серьезностью, уместной по отношению к первоисточнику и его экранизации. Нарушая и перешагивая нормы литературной экранизации, Лурман оставляет многих критиков в недоумении. Указывая на предполагаемую юношескую и подростковую аудиторию, многие рецензенты уходят от прямого рассмотрения эстетической формы. Однако проявляются и тенденции к признанию искусственности образов, столкновения разных стилей и жанров и заданного монтажом темпа повествования адекватным изложением шекспировского материала и к включению этого фильма в дискуссию о меняющемся киноязыке. Иными словами, киноэксперимент Лурмана побудил кинокритиков к размышлениям о разрушении границ этого языка.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ammann J.Ch.* Jeff Koons. Ein Untergang, der keiner ist // Jeff Koons / A. Muthesius (Hrsg.). Köln, 1992. S. 6 ff.
- Anonymus.* Die Lässigen und die Stolzen // Die Tageszeitung. 21.02.97.
- Arroyo J.* Kiss Kiss Bang Bang // Sight and Sound. 1997. Heft 31.
- Barg W.* Romeo und Julia 1902–1999. Ein Jahrhundert der Leinwände // Schäfer H. (Hrsg.). Lexikon des Kinder- und Jugendfilms. 6. Erg.-Lfg. Meitingen, 2000. S. 1–18.
- Borgmeier R.* Ein Filmdrehbuch von William Shakespeare? Polanskis Macbeth und die Probleme der Shakespeare-Verfilmung // Grabes H. (Hrsg.). Literatur in Film und Fernsehen: Von Shakespeare bis Beckett. Königstein im Taunus, 1980. S. 81–108.
- C.S.* Romeo und Julia // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 17.03.97.
- Geisen H.* Nachwort // William Shakespeare. Romeo und Julia. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Stuttgart, 1997 (1969).
- Hallensleben S.* Der Helikopter, nicht die Lärche // Tagesspiegel. 21.02.97a.
- Hallensleben S.* William Shakespeares Romeo und Julia // epd Film. 1997b. No. 3.
- Hanck F.* “Nur für Geld mache ich keinen Job”. Regisseur Luhrmann zu “Romeo und Julia” // Abendzeitung. 13.03.97.
- Heinz-Mohr G.* Lexikon der Symbole. Freiburg im Breisgau, 1991.
- Hoff P.* Liebe und Lifestyle // Neues Deutschland. 24.02.97.
- Jenny U.* Heißes Pflaster Verona Beach // Der Spiegel. 10.03.97.
- Kilzer A.* Strictly Shakespeare // tip Berlin. 1997. Nr. 5.
- Klingenmaier Th.* Feier der Gewalt // Stuttgarter Zeitung. 13.03.97.
- Kothenschulte D.* Romeo & Juliet // Zoom. 1997. Nr. 3.
- Luhrmann B.* Interview mit Peter Malone // Multimedia. 16.03.97b.
- Luhrmann B.* “Wir sind komische kleine Wesen”. Interview mit Sabine Seiffert // Die Tageszeitung. 21.02.97a.
- Luhrmann B.* <<http://www.romeoandjuliet.com>>. 1998.
- Luhrmann B., Pearce C.* William Shakespeares Romeo und Julia. Nacherzählt von Leon Garfield. Frankfurt/M., 1997.
- McCarthy T.* Romeo takes bold Bard departure (1996) // Variety. 20.10.98.
- Oltmann K.* (Genre-)Spaziergänge mit Romeo. Gender und Genre im Hollywood-Remake (West Side Story, William Shakespeares Romeo + Juliet, Romeo Must Die) // Liebrand C., Steiner I. (Hrsg.). Hollywood hybrid. Gender und Genre im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg, 2004. S. 136–170.
- Ponkie.* Romeo und Julia // Abendzeitung. 13.03.97.
- Porter J.A.* Shakespeare’s Mercutio. His History and Drama. Chapel Hill, 1988.

Rose J., Wenninga L. Mercutio. Die Figur bei William Shakespeare und die filmische Umsetzung bei Baz Luhrmann. Schriftliche Hausarbeit im Fach Bildende Kunst/Visuelle Kommunikation. Universität Oldenburg, 1998.

Rowohl H. Reichlich Bratz // Die Zeit. 13.03.97.

Schmitt-Gläser A. Shakespeare goes Pulp // Frankfurter Rundschau. 04.03.97.

Schneider Ch. Liebesschwur am Swimmingpool // Neue Züricher Zeitung. 14.03.97.

Schunert S. Shakespeare's "Hamlet" im Film. Eine vergleichende Analyse ausgewählter Spielfilmproduktionen. Examensarbeit im Fach Bildende Kunst/Visuelle Kommunikation. Universität Oldenburg, 1998.

Seeßlen G. Sakralität und Blasphemie // Roth W., Thienhaus B. (Hrsg.). Film und Theologie. Frankfurt/M., 1989. S. 83–96.

Shakespeare W. Romeo und Julia. Tragödie. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Stuttgart, 1990; 1997 (1969).

Sterneborg A. Mittelalterliche Ritter an der Tankstelle // Süddeutsche Zeitung. 13.03.97.

Stoppe S. Das "Red Curtain"-Kino. Baz Luhrmanns Filme "Romeo und Julia" und "Moulin Rouge". Marburg: Tectum Verlag, 2006.

Strunz D. Romeo trifft Julia an einer Tankstelle in Verona Beach // Berliner Morgenpost. 22.02.97.

Suerbaum U. Shakespeares Dramen. Tübingen; Basel, 1996.

Thiele J. Verwirrende Erzählungen. Montageexperimente im Kino Alejandro González Inárritus // Schenk I. u.a. (Hrsg.). Experiment Mainstream? Differenz und Uniformierung im populären Kino. Berlin: Bertz + Fischer, 2006. S. 97–106.

НЕБОЛЬШАЯ
ТЕМАТИЧЕСКАЯ
БИБЛИОГРАФИЯ

Ч А С Т Ь Т Р Е Т Ь Я

Нижеследующая подборка литературы с намеренно краткими аннотациями, посвященная киноанализу, а также смежным областям — истории кино, применению выразительных средств и теории кино, предназначена для того, чтобы дать читателю начальные ориентиры для дальнейших исследований. В первую очередь в нее вошли относительно новые монографии на немецком и английском языках, носящие характер введения или обзора материала, важного для понимания данной темы. Кроме того, в библиографию включены некоторые другие публикации, более ранние или входящие в сборники, без аннотаций, только с библиографическими данными.

Таким образом, этот список никоим образом не претендует на полноту. Скорее, наша цель заключается в том, чтобы дать читателю возможность глубже исследовать проблематику, обрисованную в первой и второй частях, либо сравнить представленные выше методы анализа с другими подходами и выработать собственную позицию.

1. ВВЕДЕНИЯ В КИНОАНАЛИЗ

Faulstich W. Die Filminterpretation. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988; 2. Auflage, 1995. — Подробное описание наиболее распространенных подходов к кинематографу. Здесь представлены структуралистская, биографическая, литературная либо историческая, социологическая, психологическая или жанровая интерпретация кино и приводятся краткие образцы каждого подхода на примере конкретных фильмов.

Korte H., Faulstich W. (Hrsg.). Filmanalyse interdisziplinär. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht; LiLi Beiheft 15, 1988; 2. Auflage, 1990. — Запись докладов и дискуссий междисциплинарного симпозиума по теории и практике киноанализа. Помимо статей ведущих представителей соответствующих научных дисциплин, а также деятелей кино и телевидения, здесь содержится презентация компьютерных систем протоколирования и анализа.

Kanzog K. Einführung in die Filmphilologie. München: Schaudig-Bauer-Ledig, 1991; 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, 1997. (Diskurs Film — Münchner Beiträge zur Filmphilologie. Bd. 4.) — Характеристика инструментария (мюнхенской школы) филологии кино, принятых в ней форм описания, методов и основных направлений, представленная в разделах «Принципиальные вопросы», «Пути исследования» и «Коммуникация» и дополненная обсуждением специальных методов протоколирования и описания (в приложении).

Staiger J. Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992. — Одно из немногих методологических исследований из области культурологии, посвященных непосредственно анализу кино. При этом кейсы отдельных фильмов приводятся прежде всего для подробного анализа контекстуального влияния, а также трактовок и стратегий восприятия.

Hickethier K. Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993; 4. aktualisierte und erweiterte Auflage, 2007. — Предваряемые кратким изложением различных методологических и

медиа-теоретических подходов характеристика и обсуждение категорий для описания кино- и телематериала: визуальных, аудиальных, нарративных, касающихся актерской игры, специфических для каждого вида медиа, программы, отдельного произведения и жанра — как основы для аналитической работы.

Wuss P. *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen im Wahrnehmungsprozeß.* Berlin: Sigma, 1993. — Принцип основанного на психологии и в первую очередь направленного на восприятие фильмов «функционального структурного анализа» с многочисленными ссылками на примеры из конкретных фильмов.

Elsaesser Th., Buckland W. *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis.* L.; N.Y.: Arnold; Oxford University Press, 2002. — Представление различных методов киноанализа на примере современной голливудской продукции. Каждый фильм сначала подвергается анализу на основе «традиционных» теоретических подходов (психоаналитического, семиотически-структуралистского, феминистского и т.д.). Затем тот же фильм рассматривается повторно, но на основе более новых принципов киноанализа (когнитивные теории, нарративные методы, статистический компьютерный анализ стиля, деконструктивистские подходы).

Faulstich W. *Grundkurs Filmanalyse.* München: Fink UTB, 2002; 2. erweiterte Auflage, 2008. — Обобщающее и актуализированное описание выразительных средств кино и принципов киноанализа на основе предыдущих работ автора по его методологии.

Mikos L. *Film- und Fernsehanalyse.* Konstanz: UTB, 2003; 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, 2008. — Обзор главных аспектов данной тематики с привлечением довольно большого количества литературы, прежде всего немецкой и американской. Помимо основ теории и методологии, автор рассматривает стратегии репрезентации, способы повествования, эстетику и жанры с точки зрения их функции для анализа, конкретизируя свои теоретические положения на примере современной кино- и телепродукции.

Beicken P. *Wie interpretiert man einen Film?* Stuttgart: Reclam, 2004. (Literaturwissen für Schule und Studium; Universal-Bibliothek,

№. 15227.) — Введение в соответствующую тематику в виде сжатого описания основ киноэстетики, различных подходов к киноанализу и киножанрам с многочисленными примерами краткого анализа значимых фильмов.

Нижеследующие публикации не являются введениями в киноанализ в полном смысле слова, однако позволяют получить основные сведения о выразительных средствах кино, наличие которых — главное условие для самостоятельной работы по киноанализу:

Reisz K., Millar G. The Technique of Film Editing. L.; N.Y., 1953; 1968. — «Классическое» и на данный момент самое подробное, очень информативное изложение истории, практики и принципов киномонтажа с многочисленными примерами его применения.

Beller H. (Hrsg.). Handbuch der Filmmontage: Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München, 1993; 4. durchgesehene und erweiterte Auflage, 2002. — Обзор работ практиков и теоретиков кино об истории, эстетике и практике киномонтажа с анализом отдельных случаев — результат работы мюнхенского Института телевидения и кино.

Bordwell D., Thompson K. Film Art. An Introduction. 5th ed. N.Y.; St. Louis; San Francisco etc.: McGraw-Hill, 1997; 9th ed. 2009. — Очень многоплановое описание самых разных формальных и стилистических аспектов различных выразительных средств кино с точки зрения восприятия фильмов и воздействия на зрителя. Содержит многочисленные примеры всевозможных подходов к киноанализу и идеи для самостоятельных исследований.

Steinmetz R., Blümel R., Steinmann K., Uhlig S. Theorie und Praxis der Film- und Fernsehästhetik. Eine Lehr- und Selbstlern DVD. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 2004. — Простое в использовании и очень информативное изображение генезиса кинематографических форм аргументации с колоссальным количеством отрывков из разных фильмов, начиная с истоков киноискусства и кончая современностью. Особенности подачи информации на DVD открывают широкие возможности для применения этого издания.

Другие (более старые) издания:

Albrecht G. Die Filmanalyse — Ziele und Methoden // Everschor F. (Hrsg.). Filmanalysen 2. Düsseldorf, 1964.

Knilli F., Reiss E. Einführung in die Film- und Fernsehanalyse. Ein ABC für Zuschauer. Steinbach bei Gießen, 1971.

Faulstich W., Faulstich I. Modelle der Filmanalyse. München, 1977.

Kuchenbuch Th. Filmanalyse, Theorien — Modelle — Kritik. Köln, 1978. 2. Auflage, Köln: UTB, 2005 (mit weiteren Kapiteln zur Drehbuchliteratur, zum Dokumentarfilm, zu Werbespots und Avantgarde-Filmen).

Hickethier K., Paech J. Methoden der Film- und Fernsehanalyse. Didaktik der Massenkommunikation. Bd. 4. Stuttgart, 1979.

Faulstich W. Einführung in die Filmanalyse. Tübingen, 1976; 1978; 3. neu bearbeitete und erheblich erweiterte Auflage, 1980; 4. Auflage, 1994.

Silbermann A., Schaaf M., Adam G. Filmanalyse. Grundlagen — Methoden — Didaktik. München, 1980; Nachdruck, 1989.

Albrecht G., Allwardt U., Uhlig P., Weinreuter E. (Hrsg.). Handbuch Medienarbeit. Medienanalyse, Medieneinordnung, Medienwirkung. Opladen, 1979; 3. überarbeitete Auflage, 1991.

Kanzog K. Erzählstrukturen — Filmstrukturen. Eine Einführung // *Kanzog K.* Erzählstrukturen — Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation. Berlin, 1981.

Barry S. Film Style and Technology — History and Analysis. L.: Starword, 1983; 2nd expanded edition, 1992.

Korte H. (Hrsg.). Systematische Filmanalyse in der Praxis. Braunschweig, 1986 (HBK-Materialien, Schriftenreihe der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig); 2. Auflage, 1987; Reprint 1993.

Thompson K. Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis. N.J.: Princeton University Press, 1988.

Bordwell D. Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge: Harvard UP, 1989; 4. Printing, 1996.

Hickethier K. (Hrsg.). Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe, Methoden. Berlin, 1989.

Hickethier K. (Hrsg.). Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle. Münster; Hamburg, 1994.

2. СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Albermeier F.-J. (Hrsg.). *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 1979 (Nr. 9943[5]); 5. durchgesehene und erweiterte Auflage, 2003. — Тщательно составленный сборник текстов по истории теории кино.

Cinegraph — *Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München: edition text & kritik, 1984 ff. *Kontinuierlich ergänztes Loseblattwerk*. — На данный момент это самая обширная, постоянно пополняемая база биографических и фильмографических данных по деятелям немецкого кино: режиссерам, актерам, сценаристам, продюсерам, операторам, художникам, техникам и агентам.

Holba H., Knorr G., Spiegel P. *Reclams deutsches Filmlexikon*. Stuttgart: Reclam, 1984. — Биография, основные направления работы, отличительные особенности и фильмография примерно 450 актеров, режиссеров, сценаристов и других деятелей немецкого кино до 1984 года; содержит библиографию, фильмографию и список имен.

Krusche D., Labenski J. *Reclams Filmführer*. Stuttgart: Reclam, 1973; 12. neu bearbeitete Auflage, 2003. — Производственные данные, краткое содержание и краткие рецензии к примерно 1000 художественных фильмов со всего мира. Содержит библиографию, списки названий фильмов и имен указанных деятелей кино.

Read P.K., Bartsch A. *Film Talk. Film Wörterbuch — Film Dictionary. Deutsch-Englisch*. Hamburg, 1993. — Словарь всех технических терминов на немецком и английском языках, касающихся кинопроизводства. Словарь делится на три рубрики: «Подготовка», «Съемки» и «Постпродакшн».

Töteberg M. (Hrsg.). *Metzler Film Lexikon*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995; Nachdruck, 2002. — Описание около 500 художественных фильмов, вышедших в международный прокат (данные о производстве, краткое содержание, краткая рецензия со ссылками на литературу), дополненное глоссарием кинематографических терминов, сравнительно обширной библиографией и алфавитным списком названий и встречающихся имен.

Koebner Th., Neumann K.-L. (Hrsg.). *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare.* 4 Bände. Stuttgart: Reclam, 1995. Bd. 1: 1913–1946; Bd. 2: 1947–1964; Bd. 3: 1965–1981; Bd. 4: 1982–1994. — Производственные данные, краткое содержание и комментарии, а также подборка литературы по примерно 500 произведениям мировой киноклассики, а также алфавитный указатель названий.

Kramer Th. (Hrsg.). *Reclams Lexikon des deutschen Films.* Stuttgart: Reclam, 1995. — Производственные данные и краткие описания около 600 фильмов, снятых на немецком языке, а также биографии и фильмографии более 70 немецких режиссеров.

Koll H.P., Lux S., Messias H., Strotmann P. (Hrsg.). *Lexikon des Internationalen Films.* 10 Bände / Herausgg. vom Katholischen Institut für Medieninformation (KIM) und der Katholischen Filmkommission für Deutschland. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987; Neuausgabe, 2001. — Содержит краткое описание и производственные данные примерно 48 000 художественных фильмов со всего мира. Энциклопедия также выпущена на CD-ROM (Мюнхен, Systema).

Bock H.-M. (Hrsg.). *Lexikon Filmschauspieler international.* 2 Bände. Berlin: Henschel, 1995; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Sachbuch, 1997 (16523). — Биографические данные и фильмографии около 1000 актеров и актрис мирового кино.

Rother R. (Hrsg.). *Sachlexikon Film.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Handbuch, 1997 (6515). — Энциклопедический словарь терминов, касающихся техники, выразительных средств и производства кино, с подробными сведениями и списком дополнительной литературы.

Faulstich W. (Hrsg.). *Grundwissen Medien.* München: Fink, 1994; 5. vollständig überarbeitete und erheblich erweiterte Auflage, 2004. — Каждому ключевому слову в сфере «медиа» (в широком понимании) посвящена отдельная статья, дополненная обширной библиографией — от теории и истории медиа, медиаэкономики, политики и права, психологии, этики, эстетики медиа до медиакультуры, от «классических» медиа (письмо, литература, театр) до масс-медиа (пресса, радио, кино, телевидение) и «новых медиа» (компьютер, мультимедиа, Интернет).

3. ОБЗОРНЫЕ ИЗДАНИЯ

Monaco J. Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache. Geschichte und Theorie des Films. (Original: How to Read a Film. Oxford University Press, 1977.) Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980; aktualisierte und erweiterte Ausgabe, 2009. — Информативный и краткий обзор различных аспектов данного вида искусства: художественно-культурных, технических, оформительских, исторических и теоретических, — дополненный введением в мультимедиа. Содержит глоссарий важнейших терминов, подробную библиографию, алфавитный список названий фильмов и имен.

Paech J. Literatur und Film. Stuttgart: Metzler, 1988; 2. überarbeitete Auflage, 1997. — Систематизированный исторический обзор разнообразных взаимоотношений между литературой и кино, их истории в контексте культуры и изменений в их восприятии. Содержит многочисленные примеры из обеих сфер.

Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Made of Production to 1960. N.Y.; L.: Columbia University Press & Routledge, 1985; 1988. Reprints 1991; 1994; 1996; 2002. — Развернутое обсуждение технического, экономического и стилистического развития «классического» голливудского кино как исторического процесса с 1917 до приблизительно 1985 года.

Albersmeier F.-J., Rolojf V. (Hrsg.). Literaturverfilmungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989 (st 2093). — Сборник, содержащий 22 отдельные статьи ведущих представителей данного научного направления, посвященные взаимодействию литературного первоисточника и фильма, дополненный обзорной критической статьей и обширной библиографией.

Faulstich W., Korte H. (Hrsg.). Fischer Filmgeschichte. 5 Bände. Frankfurt/M., 1990–1995 (Fischer TB 4491–4495). Bd. 1: 1895–1924; Bd. 2: 1925–1944; Bd. 3: 1945–1960; Bd. 4: 1961–1976; Bd. 5: 1977–1995. — История мирового кино в отдельных произведениях на примере ста «ключевых фильмов», выбранных

как образцы успеха или влияния или как типичные для данного времени или жанра. Каждый том содержит обзорную статью редакторов о главных киноисторических, социальных и эстетических тенденциях на данном историческом этапе, а также около 20 подробных аналитических статей с поэпизодным протоколом по отдельным фильмам, фильмографию и базовую библиографию.

Toeplitz J. Geschichte des Films. 5 Bände. Berlin: Henschel, 1975 ff. Reprint 1992. Bd. 1: 1895–1928; Bd. 2: 1928–1933; Bd. 3: 1934–1939; Bd. 4: 1939–1945; Bd. 5: 1945–1953. — История мирового кино, изложенная последовательно, с упором на эстетическое и общественно-политическое развитие; сравнительно много внимания уделяется кинематографу Восточной Европы.

Thompson K., Bordwell D. Film History. An Introduction. N.Y.; St. Louis; San Francisco etc.: McGraw-Hill, 1994; 3rd ed., 2009. — Компактно изложенная история мирового кинематографа, включая кино стран третьего мира, с учетом технических, институциональных, эстетических и политико-культурных условий, с 1880-х по 1990-е годы.

Nowell-Smith G. (Hrsg.). Geschichte des internationalen Films. (Original: The Oxford History of World Cinema. Oxford University Press, 1996.) Stuttgart; Weimar: Metzler, 1998. — Описание развития мирового кино с 1895 года по сегодняшний день, выполненное коллективом авторов из разных стран. В трех основных разделах «Немое кино», «Звуковое кино» и «Современное кино с 1960 года» освещаются отдельные этапы развития киноэстетики, политики и культуры, в том числе особые пути небольших стран, в особенности представительниц третьего мира, как правило, практически не упоминаемых в подобных обзорах.

Hill J., Gibson P.Ch. (Hrsg.). The Oxford Guide to Film Studies. Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 1998. — Лаконичный обзор основной проблематики научного изучения кино — от дискуссии о кинотеоретических, культурных, исторических, политических, методологических аспектах и позициях до основных направлений национальной киноиндустрии разных стран, отдельных режиссеров и звезд, а также изменений самого вида искусства под влиянием «новых медиа».

Faulstich W. Filmgeschichte. Paderborn: UTB basics, 2005. — Краткий обзор по истории кино, структурированный по историческим этапам.

Помимо приведенных здесь печатных изданий, рекомендуется также ознакомиться с различными базами данных и многочисленными актуальными комментариями, касающимися отдельных фильмов, актеров и режиссеров, в Интернете.

Научное издание
Серия «Исследования культуры»

ГЕЛЬМУТ КОРТЕ

ВВЕДЕНИЕ В СИСТЕМНЫЙ КИНОАНАЛИЗ

С ПРИМЕРАМИ ИССЛЕДОВАНИЙ
НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМОВ
«ЗАБРИСКИ ПОЙНТ» (АНТониони, 1969),
«МИЗЕРИ» (РАЙНЕР, 1990),
«СПИСОК ШИНДЛЕРА» (СПИЛБЕРГ, 1993),
«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» (ЛУРМАН, 1996)

Главный редактор
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Заведующая книжной редакцией
ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА

Редактор
ГАЛИНА ШЕРИХОВА

Художник
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Верстка
ЛЮБОВЬ МАЛИКИНА

Корректор
ЕЛЕНА АНДРЕЕВА



НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»
101000, Москва, ул. Мясницкая, 20
Тел.: (495) 772-95-90 доб. 15285

Подписано в печать 12.12.2017. Формат 60×90/16
Гарнитура Minion Pro. Усл. печ. л. 22,5. Уч.-изд. л. 18,0
Печать офсетная. Тираж 1000 экз.
Изд. № 1709. Заказ № 9101

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская обл., г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
www.chpd.ru, e-mail: sales@chpd.ru, тел.: 8 (499) 270-73-59

ГЕЛЬМУТ КОРТЕ

ВВЕДЕНИЕ
В СИСТЕМНЫЙ
КИНОАНАЛИЗ

Кино — это сложнейшая система повествования, в которой мысль автора передаётся при помощи изображения, звука и временной структуры. В основе любого киноведческого анализа всегда лежит собственное впечатление автора от просмотра фильма. Но как преобразовать его в научный анализ и чем последний отличается от кинокритики? На что следует обращать внимание при анализе фильмов? Какие содержательные аспекты должны при этом учитываться? Как поставить проблему и какие средства позволяют верифицировать собственные наблюдения и трактовки? Ответы на эти вопросы даются в этой книге, где представлены примеры работ по киноанализу, выполненных разными авторами, которые рассматривают как классические, так и более современные голливудские фильмы.



В Ы С Ш А Я

Ш К О Л А

Э К О Н О М И К И