***Сергей ФИЛИППОВ***

|  |
| --- |
| **Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино** |

**http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/561/**

**1928–1950. Назад к повествованию: приход звука**

6 октября 1927 года состоялась премьера фильма «Певец джаза», и с этого дня принято отсчитывать начало эры звукового кинематографа. Этот фильм не был первым удачным опытом синхронизации визуального и звукового рядов, но именно благодаря ему звуковое кино приобрело популярность, которая в конечном итоге привела к смерти немого кино.

Предпосылок к этому не было—ни технических, ни эстетических.

Принято считать, что только к концу двадцатых годов появились системы, позволяющие надежно синхронизировать изображение и звук. Однако это является заблуждением: такие средства появились уже в конце десятых годов, в первой половине которых кинематографисты проявляли интерес к звуку (тогда, как мы помним, повествовательные структуры кино были еще недостаточно развиты), практически утратив этот интерес в двадцатые годы. Кроме того, большинство кинопроизводителей бежали от звуковых систем как от огня (например, скупая патенты и не давая им хода), желая избежать значительного удорожания производства, проката фильмов и потери ино-язычных рынков; и лишь оказавшаяся на грани банкротства «Уорнер бразерс» решила рискнуть. Наконец—и это, пожалуй, самое яркое доказательство ложности версии об отсутствии технических средств до конца 20-х годов,—система, в которой записывался и воспроизводился звук в «Певце джаза», была основана на патенте, полученном еще в 1919 году[1].

Что касается художественных причин, то в это время киноискусство находилось на подъеме, не сравнимом ни с каким другим периодом как в предшествующей, так и в последующей истории. То, что возможности немого кино были еще далеко не исчерпаны, видно хотя бы по немым картинам, вышедшим уже в звуковую эпоху в СССР, где переход к звуку осуществлялся довольно медленно: «Человек с киноаппаратом» (1926–29) Дзиги Вертова и «Генеральная линия» («Старое и новое», 1926–29) Сергея Эйзенштейна[2], «Земля» (1930) Александра Довженко и «Счастье» (1935) Александра Медведкина.

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

1928–1940. Освоение звука

*Катастрофа*

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

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

Кинокамера, помещенная в громоздкую звукоизолирующую будку, стала неподвижной и утратила возможность брать «резкие» ракурсы; стало крайне трудно снимать короткими планами. Вследствие этого резко уменьшились возможности монтажа; требования тишины на площадке загнали съемочные группы в павильон; необходимость исполнителям находиться на минимальном расстоянии от малочувствительного микрофона привела к малоподвижности мизансцен… И т. д., и т. д.[3]

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

*Назад к повествованию*

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

Изменения эти имели двойственный характер. С одной стороны, кино смогло, во-первых, избавиться от абсолютно чужеродного, чисто литературного явления, разрывающего поток изображений—от титров (излагающих диалог или, тем более, поясняющих сюжет; титры ‘авторские’—вроде «Прошли годы»—остались в кино и по сей день, как, кстати, предсказывал Хуго Мюнстерберг[4]). Во-вторых, получив возможность прямым текстом (в виде диалога) излагать достаточно сложные мотивировки, движущие персонажами, кино освободилось от множества разнообразных семиотических элементов, призванных облегчить понимание зрителем смысла действий персонажей и их отношения к окружающему. Например, буквально в считанные годы кинематограф полностью и навсегда избавился от такого уже непонятного нам вида ‘кинопунктуации’, как диафрагма, гораздо реже стал применяться в качестве знака наплыв и т. п.

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

Но все же, заполучив в число своих выразительных средств такую важную часть физического мира, как звук, кинематограф получил возможность избавить свой язык от некоторых искусственных наслоений и, следовательно, сильнее приблизить его к структуре человеческой психики. При этом изменения в киноязыке не были сколько-нибудь революционными, вводились постепенно, и поэтому—в отличие от ситуации с формированием повествовательных средств в первые 20 лет кинематографа—в 30-е годы не было фильмов, которые можно считать перевернувшими киноязык.

Этому способствовала и внекинематографическая реальность того времени: в трех из четырех лидировавших в кино стран авторская свобода была почти полностью подавлена. В СССР и Германии—утвердившимися в этих странах тоталитарными режимами, а в США—крупным капиталом, под полный контроль которого попал американский кинематограф в результате дорогостоящего перехода на звук и Великой депрессии[5]. Оставалась одна лишь Франция, но и там из-за удорожания производства авторы лишились былой свободы.

*Звукозрительный ‘контрапункт’; кино и музыка*

Основной принцип выразительного использования звука в кино был сформулирован еще в 1928 году Сергеем Эйзенштейном, Всеволодом Пудовкиным и Григорием Александровым: «первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его *резкого несовпадения* со зрительными образами»[6]—и там же назван ‘оркестровым’ (в более поздней терминологии—‘звукозрительным’) ‘контрапунктом’[7].

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

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

При этом тогдашнее кино сравнительно мало интересовалось шумами, и почти не пользовалось сочетаниями звучащего голоса с посторонним изображением[8], ограничившись теми аспектами кинодиалога, которые практически не отличаются от диалога на сцене и в радиопостановке. Вероятно, это было следствием и политико-экономических причин, и технических и социально-эстетических особенностей кино того времени, делавших кинематограф похожим на театр.

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

Первым в звуковом кино начал ритмизировать изображение под музыку, по-видимому, Уолт Дисней, на что обратил внимание еще Эйзенштейн, неоднократно говоривший в начале 30-х, что, лучшие звуковые фильмы—это фильмы про Микки Мауса[9]. Наиболее последовательным примером диснеевского подхода к освоению звука стала, пожалуй, «Пляска скелетов» (1929), полностью построенная как ритмическая иллюстрация к «Пляске смерти» Камиля Сен-Санса[10]. Но при этом говорить о каком-либо проникновении автора в *суть* звучащей в фильме музыки не приходится. Такое проникновение произошло в других картинах 30-х.

Однако, если ритмическая тождественность изображения и звука сравнительно легко поддается четкому объективному анализу, то на вопрос об общности их сути ответить объективно нельзя. Сергей Эйзенштейн в исследовании, известном как «Монтаж 1937», разрешает эту проблему так:

«Действительно, *не* соизмеримы звук и изображение. И *не*соизмеримы ‘кусок’ музыки с ‘куском’ изображения. Но *образ* от ‘куска музыки’ и *образ* от ‘куска изображения’—явления органически единые, сочетаемые и соизмеримые»[11].

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

Впрочем, Эйзенштейн в статье «Вертикальный монтаж» (1940)[12], выдвинул такой критерий, предложив, по существу, связывать характер музыки с характером движения зрительского взгляда по экрану (то есть опять-таки сведя все к ритмизации, но уже на другом уровне), но эта гипотеза—по крайней мере, в оригинальном виде,—как неоднократно отмечалось[13], мало соответствует действительности. Поэтому, похоже, придется положиться на наш внутренний персональный критерий единства, который—как и все остальные не постигнутые пока наукой психические явления—принято называть интуитивным.

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

Оба способа соотнесения изобразительного и музыкальных рядов лишний раз подчеркивают и делают совсем очевидной одну из важнейших особенностей кино, обнаруженную в начале 20-х—музыкальную природу киноизображения: балетная синхронизация изображения и фонограммы (в одном случае) выводит на первый план ритмическую общность музыки и кино, а построение фильма или фрагмента фильма во внутреннем соответствии с музыкальным произведением (в другом) раскрывает их глубинное единство.

Итак, раннее звуковое кино начало постепенно изучать новые возможности, таящиеся в звуке[14], убедительно выявило общность музыкальной и кинематографической форм, но наибольшую целеустремленность оно проявило в освоении и окончательном формировании повествовательных структур.

1941–1949. Новая повествовательность

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

*Глубинная мизансцена*

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

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

Таким образом, глубинная мизансцена смогла в какой-то мере компенсировать потери в выразительных средствах кинематографа, частично восстановить авторскую свободу. И в этом смысле представляется несколько странным, что крупнейший теоретик глубинной мизансцены Андре Базен рассматривает ее лишь как средство уменьшения режиссерского диктата в фильме (благодаря отсутствию в ней монтажных склеек)[15], не замечая одновременного резкого усиления воздействия на зрителя через использование гипертрофирующей перспективу широкоугольной оптики, и прежде всего—агрессивного ‘внутрикадрового монтажа’ (в данном контексте этот термин отчасти уместен), в значительной степени замещающего межкадровый. Не говоря уж о том, что мало кто из режиссеров так сильно давит на зрителя, как один из пионеров глубинной мизансцены Орсон Уэллс.

Надо заметить, что сама по себе многоплановая композиция является ровесницей кинематографа: например, уже в «Политом поливальщике» не выходящее за рамку кадра действие состоит из находящегося на первом плане поливальщика и перемещающегося из глубины и обратно хулигана. Однако и в этом фильме, и в остальных ранних картинах, где использовалось такое построение кадра, первый и второй планы не слишком отличались по крупности. С разработкой широкоугольной оптики, дающей возможность поместить в одном кадре одинаково резкие крупный первый и общий второй планы, полноценная глубинная мизансцена стала изредка использоваться в экспериментальных целях в 20-х годах (например, в «Генеральной линии»), а систематически применяться она начала лишь в конце 30-х (в фильмах Жана Ренуара и Кэндзи Мидзогути, которых, впрочем, больше интересовала длительность плана—‘план-эпизод’,—чем глубинность композиции), а главным образом—в 40-х, в фильмах Уэллса, Уильяма Уайлера и Михаила Ромма.

Глубинная мизансцена является весьма двойственным приемом, создающим одинаково мощные как изобразительные, так и повествовательные возможности. Собственно говоря, это следует непосредственно из определения кинематографической мизансцены как таковой: она есть расположение и способ движения объектов относительно плоскости кадра *и одновременно* относительно друг друга[16]. Вторая половина этой формулировки тождественна определению мизансцены театральной, а первая есть ни что иное, как определение композиции в живописи (кстати, это редкий для звуковой части нашего исследования случай, когда какой-либо вывод следует прямо из оппозиции театральное/живописное). Соответственно, все, что в глубиной мизансцене относится ко второй половине определения, так или иначе связано с повествовательной составляющей кинематографа, а то, что относится к первой—с изобразительной.

Некоторые изобразительные особенности глубинной мизансцены мы обсудим ниже, анализируя фильмы Орсона Уэллса; что же касается повест-вовательных, разработка которых началась уже в самом первом в истории повествовательном фильме («авансцена» и «арьерсцена» в «Политом поливальщике»), то именно они оказались востребованным в период преимущественно повествовательного развития кинематографа.

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

опыт использования глубинной мизансцены «сильно облегчил задачу перевода в кинематографический план необычайно длинных разговорных сцен, обусловленных содержанием «Русского вопроса»»[17] (1948).

*Иные сюжеты: неореализм*

После того, как к началу 40-х годов кинематограф вполне освоил новые повествовательные структуры, в принципе, уже появилась возможность применить их для новых тем. Но в данном случае, помимо не вполне преодоленной к тому времени технической скованности звукового кино, этому помешали также и факты внекинематографической реальности. А именно—вторая мировая война, в сильнейшей степени затронувшая почти все страны, имевшие развитую самостоятельную кинематографию. Поэтому новые веяния пришли в кино только после войны и из той страны, которая, имея оригинальный кинематограф, пострадала от нее относительно меньше других—из Италии[18].

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

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

«Раньше приключения двух человеческих существ, ищущих крова, мыслились только как отправной момент. <…>. Теперь же… такой заурядный факт, как поиски жилья, мог бы стать темой целого фильма»[19].

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

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

При таком подходе все происходящее в неореалистическом фильме приобретало важное значение, в меньшей степени, чем в нормативном фильме, зависевшее от окружающего контекста. Уже не событие приобретает какой-либо смысл внутри повествования, но само повествование формируется из самостоятельно значимых событий. Это противопоставление является не только удобной теоретической абстракцией, но и в данном случае почти буквальным описанием метода неореализма—крупнейший режиссер этого направления Роберто Росселлини описывал свой способ работы таким образом:

«В каждом фильме я различаю проходной эпизод <…>—и *событие*. Вся моя забота в том только и заключается, чтобы подойти к этому событию.» «Проходные эпизоды необходимы, чтобы подойти к событию; но мне, естественно, хочется проскочить их, пренебречь ими.» «Наибольшее удовольствие я получаю, когда могу избежать *логической связи*. А самая тяжелая обязанность для меня в конечном счете—это оставаться в заранее установленных рамках истории»[20].

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

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

*Онтология кинематографического образа*

Идея, состоящая в том, что искусство есть средство подражания реальности (теория мимесиса), была одной из основных в человеческих представлениях об искусстве, особенно изобразительном, с древности и до начала XX века, когда с появлением кубизма и абстракционизма стала окончательно очевидна ее необоснованность. Но именно в это время появилось кино, казавшееся идеальным средством запечатления реальности чуть ли не один в один: «гиперреалистическое ‘тотальное’ кино было одной из существенных и распространенных форм раннего кинематографа»[21]—пишет Михаил Ямпольский, приводя ряд примеров отношения к раннему кино как к копии реального мира. В дальнейшем, по мере формирования повествовательных структур, такой подход перестал быть определяющим[22], но остался важной частью многих кинотеорий (их мы назвали ‘онтологическими’).

Однако, хотя кино и вправду обладает большей, чем другие искусства (благодаря прежде всего фиксации им движения) степенью жизнеподобия, говорить о какой-либо его исключительной реалистичности, а тем более, о том, что «фильмы… должны регистрировать и раскрывать (?—*С.Ф.*) физическую реальность»[23], не приходится. Изображение, снятое в определенный момент с определенной точки в определенном ракурсе—то есть подчиненное авторскому произволу,—и главное, изображение плоское и ограниченное рамкой кадра, никак не может претендовать на то, чтобы называться «регистрацией реальности». Об отличиях фильма и ‘реальности’ написано достаточно много[24], поэтому обратим здесь внимание на тот забавный факт, что киноизображение смогло быть воспринятым зрителями как слепок с реальности лишь благодаря многовековой традиции центральной перспективы в европейской живописи:

«Счастливым обстоятельством является то, что законы перспективы были открыты до изобретения фотографии, иначе нам пришлось бы испытывать большие затруднения в понимании фотографий, которые казались бы нам странным искажением действительности»[25].

Но дело даже и не в этом.

Хотя онтологический дискурс и является самым древним в искусствоведении и наука о языке, например, началась с вопроса о соотношении имени и именуемой реальности,—тем не менее, лингвистика стала полноценной наукой лишь тогда, когда разделила предмет и *понятие*, то есть когда Фердинанд де Соссюр постулировал, что «языковой знак связывает не вещь и ее название, а понятие и акустический образ»[26].

Точно так же, как слово отсылает нас не к конкретному предмету (‘референту’), а к нашему *представлению*о нем (‘денотату’) или к категории предметов, обозначаемых данным словом (‘сигнификату’ или ‘концепту’), так и киноизображение отсылает нас не к «физической реальности» а к *нашим представлениям о ней*. Поэтому говорить о каком бы то ни было ‘реализме’ в кино (равно как и во всех остальных искусствах) в высшей степени бессмысленно. Можно говорить лишь о той или иной степени *жизнеподобия*.

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

Можно отметить, что эти оси не только абсолютно самостоятельны, но также совершенно по-разному развиваются во времени. Если первая из них, по-видимому, является вневременной, то вторая весьма подвержена временным изменениям, поскольку представления о жизни (вернее, о том, как она должна выглядеть на экране) у зрителей со временем значительно меняются[27]. Например, сейчас вряд ли кто сможет назвать ‘реалистической’ среднюю неореалистическую картину. Или же

«для американских критиков 1910-х годов вестерны Уильяма С. Харта казались реалистическими, но французским критикам 1920-х эти фильмы представлялись столь же искусственными, как средневековый эпос»[28].

Наконец, уже в люмьеровском «Завтраке ребенка» (1895) «норма жизнеподобия была сильно превышена, <…> ‘обманкой’ казалась листва, колеблющаяся на ветру. Это выдает инерцию театральной нормы жизнеподобия—подвижность человеческих фигур была более привычной»[29].

*Изображение и жизнеподобие*

Абсолютное большинство фильмов—как повествовательных, так и изобразительных—стремится к жизнеподобию, хотя, конечно, в зависимости от представлений авторов и зрителей (для которых предназначен тот или иной фильм) о жизни характер этого подобия может значительно отличаться. ‘Реализм’ Голливуда и ‘реализм’ Алексея Германа отличаются разительно, но и Голливуд, и Герман стремятся показать на экране этот мир максимально *похожим* на него. В качестве иллюстрации приведем таблицу (которая, впрочем, ни в малейшей степени не является репрезентативной[30]):

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

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

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

«непременное условие любого пластического построения в фильме… заключается каждый раз в жизненной подлинности, в фактической конкретности», поскольку иначе «рождаются символы»[31].

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

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

Поэтому эстетически приемлемое ‘фантастическое’ изобразительное кино можно создать только, так или иначе используя сам этот конфликт различных фактур. Скажем, Сергей Параджанов—прежде всего в картине «Цвет граната» («Саят-Нова», 1969), но также и в последующих—разворачивает фильм как цепочку коллажей, то есть пользуется методами разновидности искусства, принципиально строящейся на сочетании несочетаемого. А Федерико Феллини, со времен «Сладкой жизни» интересующийся проблемой взаимоотношения подлинного и фальшивого в нашем мире, применяет этот визуальный конфликт как одно из средств ее воплощения и разрешения. Рассмотрим, например, такой острый конфликт, как соотношение настоящего живого человеческого лица и полиэтиленового моря[32].

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

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

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

Итак, дальнейшее развитие кинематографа лишний раз показало, что «споры о реализме в искусстве проистекают из… недоразумения, из смешения эстетики и психологии»[33],—вновь подтвердив независимость онтологического и собственно эстетического дискурсов. Мы же вернемся к истории кино.

**1950–1966. Новые возможности**

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

Создались все предпосылки для интенсивного развития кинематографа и киноискусства.

Но прежде, чем приступить к обзору этого развития, следует отметить, что характер последнего заметно отличается от того поступательного движения, которое мы наблюдали в немом периоде, когда последовательно обнаруживались важнейшие основы киноязыка. Тогда каждое открытие неизбежно сказывалось абсолютно на всех фильмах, здесь же выявлялись такие аспекты киноязыка, которые, вообще говоря можно и проигнорировать (несколько огрубляя, можно сказать, что в немом кино создавался киноязык, а в 1950–66 гг. формировались кинодиалекты).

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

1950–1960. Единое кино

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

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

<…>

*Новая волна*

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

Новую волну нельзя считать стилистически единым течением: действительно, что общего в стиле Франсуа Трюффо и Жана-Люка Годара или Годара и Эрика Ромера, или Ромера и Клода Шаброля, или Шаброля и Трюффо? ‘Новая волна’, скорее, есть символ возрождения француз-ского авторского кино, подготовленный деятельностью журнала «Кайе дю синема» (где в качестве критиков начинали основные режиссеры течения) и поддержанный политикой французского правительства (которое ввело систему «аванс в счет сборов», во многом способствовавшей тому, что в 1958–1962 годах «по меньшей мере 97 режиссеров поставили и выпустили свой первый полнометражный фильм»[64]; в результате этого и стало возможным говорить о новом течении во французском кино—вернее, о новом поколении). Общая склонность ее представителей к натурным съемкам, к полу-документальной манере, интерес к социальным низам был оригинален, разве что, для тогдашнего кинематографа Франции, но с точки зрения мировой киноистории это можно назвать разве что запоздалым французским неореализмом.

Но главное, что отличает французскую новую волну от итальянского неореализма—и главное, что она принесла в мировой кинематограф—это, скажем так, акцентуация кинематографической природы кинематографа. Если неореалисты старательно делали вид, что в кадре запечатлена ‘реальная жизнь’ (то есть создавали зрителя-современника иллюзию реальности), то режиссеры новой волны, сохраняя в фильме все внешние признаки жизнеподобия, постоянно подчеркивали, что зрители все-таки смотрят кино (то есть время от времени иллюзия реальности разрушалась).

В картине Годара «На последнем дыхании» (1960)—важнейшем фильме течения,

«движение актера на коротких планах смонтировано в десятках географических мест, но как бы в одном движении. <…> Разговор в автомобиле склеен таким образом, что люди, сидящие в нем, разговаривают логично и из него не вырвано ни кусочка, а при этом фон улиц, по которым они едут, прыгает, как говорится, со страшной силой»[65].

Годар также «нарушает правила пространственной, временной и изобразительной непрерывности с помощью систематического использования ‘склейки-скачка’». Например, «между концом кадра Мишеля и его подружки и началом следующего кадра с ними, они перемещаются на несколько футов и проходит некоторое сюжетное время»[66].

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

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

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

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

«это цитатные фильмы, в которых сцена из Хичкока, подклеенная к сцене из Бунюэля, предшествует длинному эпизоду из Виго, снятому в росселлиниевском духе, но омоложенному приемами в манере Пэдди Чаевски»[67].

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

1960–1966. Новый визуальный язык

Если в пятидесятые годы кинематограф в равной мере интересовался повествовательной и изобразительной своими составляющими (вернее, он сводил их обе воедино), то к началу шестидесятых его внимание переместилось к собственно изобразительным возможностям. Это весьма напоминает эволюцию кино в предыдущий период интереса к изображению—в 1916–28 годы, когда в течение первой половины периода осваивались возможности использования изображения внутри развитого повествования, а во второй возникали чисто изобразительные структуры.

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

*Внешний мир как внутренний*

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

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

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

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

«Брессон… помещает своих героев в такие условия, когда все детерминировано строжайшим образом,—потому-то такое значение приобретает каждый жест. Малейшая ошибка ведет к гибели». Поэтому «сюжет фильма—это история взаимоотношений героя с ложкой (превращенной в стамеску), матрасом или веревкой»[68].

«Перед нами искусство, придающее исключительное значение внутреннему, но ограничивающее себя поверхностью вещей», «режиссер не видит иного пути к внутреннему, как только через скрупулезное фиксирование внешнего». «Впрочем,—замечает Брессон,—внешнего не существует»»[69].

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

*Внутренний мир на экране: предыстория*

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

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

«монтажная форма как структура есть реконструкция законов мышленного хода. <…>

(Это, однако, отнюдь не означает, что *мышленный ход как монтажная форма* обязательно всегда должен иметь *сюжетом* ход мысли!)»[70].

Если заменить здесь ‘монтажную форму’ на ‘киноформу’ (а статья написана в то время, когда Эйзенштейн не делал между ними особого различия; заодно вспомним, что он был вообще склонен называть ‘монтажом’ все в фильме), то мы получим две основные концепции воплощения на экране мышления и вообще психики в кинотеории: идею непосредственного показа психического процесса (‘последнее слово’) и идею воплощения того или иного психического мыслительного процесса в любом изображении на экране (скобка). Вторая из этих концепций была создана в 1916 году Мюнстербергом, писавшим, что фильм «рассказывает нам… историю, преодолевая формы внешнего мира,… и приспосабливая события к формам *внутреннего мира*»[71], а первая—в том же году итальянскими футуристами, собиравшимися, как мы помним, показать на экране «каждый образ, проходящий через сознание персонажей».

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

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

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

И здесь следует обратить внимание на весьма существенную терминологическую тонкость: само по себе слово сочетание ‘внутренний монолог’ однозначно отсылает к понятию ‘внутренней речи’[72], активно изучаемой психологией того времени. Но процесс мышления (и, тем более, психический процесс) одной своей речевой, вербальной составляющей далеко не исчерпывается. И Эйзенштейн, сам склонный к визуальному способу мышления[73], прекрасно это понимал как художник (хотя и пользовался в теоретических штудиях современной ему не вполне точной терминологией). Это видно и из его пересказа фрагмента недоступного в России режиссерского сценария «Американской трагедии».

«Что это были за чудные наброски монтажных листов! Как мысль, они то шли зрительными образами, со звуком, синхронным или асинхронным, то как звучания, бесформенные или звукообразные, …то вдруг чеканкой интеллектуально формулируемых слов—‘интеллектуально’ и бесстрастно так и произносимых, с черной пленкой,.. то страстной бессвязной речью, одними существительными или одними глаголами; то междометиями, с зигзагами беспредметных фигур, синхронно мчащихся с ними,.. то бежали зрительные образы при полной тишине, то включались полифонией звуки, то полифонией образы. То первое и второе вместе. То вклиниваясь во внешний ход действия, то вклинивая элементы внешнего действия в себя. Как бы в лицах представляя внутреннюю игру, борьбу сомнений, порывов страсти, голоса, рассудка, ‘рапидом’ или ‘цейтлупой’, отмечая разность ритмов того и другого и совместно контрастируя почти отсутствующему внешнему действию: лихорадкой внутренних дебатов—каменной маске лица»[74].

Если бы этот проект был осуществлен, то открытие ‘потока сознания’ в кино случилось бы на 33 года раньше, чем это произошло в действительности.

Однако, как известно, история не терпит сослагательного наклонения, и на той стадии развития, в какой находился в то время кинематограф, этот проект и не мог быть полноценно осуществлен. Даже если бы возможности такого построения фильма и были осознаны тогдашним киносообществом, их дальнейшей реализации помешал бы тоталитарный контроль над ведущими кинематографиями (вследствие которого, собственно, «Американская трагедия» и не была поставлена). Но, вероятно, дело здесь не только во внекинематографической реальности[75].

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

*Внутренний мир на экране*

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

«Наплывы были тогда во всех фильмах. Вдруг видишь, как лицо артиста словно застывает, затем камера наезжает на него, лицо расплывается, и ты понимаешь—сейчас тебе покажут что-то, что произошло пять лет назад»[76].

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

Аналогичным образом дело обстояло и с модальностью сновидения (кстати, с тех пор ситуация изменилась не очень существенно). Андрей Тарковский описывал стандартные маркеры сновидения в кинематографе еще начала 60-х таким образом:

«поступают так: снимают нечто рапидом, или сквозь туманный слой, или употребляют старозаветное каше, или вводят музыкальные эффекты—и зритель, уже приученный к этому, сразу реагирует: ага! это он вспоминает! это ей снится!»[77].

Бросается в глаза сходство логических конструкций, употребленных обоими режиссерами для описания различных явлений, свидетельствующее об очевидном сходстве их семиотической природы.

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

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

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

Открытие свободного перехода к ирреальным модальностям (и свободного движения внутри них, в чем, собственно говоря, и состоит проникновение во внутренний визуальный мир человека) готовилось в 1957–63 годы во многих фильмах. Прежде всего необходимо отметить «Иваново детство» (1962) Андрея Тарковского, где сны и ‘реальность’ различаются только характером изображения, фактическим содержанием и ничем более.

Отдельного разговора требует «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) Алена Рене—видимо, первая после сюрреалистов попытка построить фильм в форме развернутого психического процесса—в данном случае процесса вспоминания. К сожалению, абсолютно невозможно обсуждать успешность этой попытки, не вдаваясь в суть визуальных психических процессов (это, надо сказать, вообще основная трудность при разговоре об изобразительных структурах кинематографа)—но то, что этот фильм, хотя и встреченный с интересом профессиональным сообществом, все же de facto не произвел переворота в киноязыке, заставляет думать, что его строение не вполне соответствовало этим процессам. Можно осторожно предположить (и это косвенно подтверждается обилием литературного текста в фильме), что структура картины больше сообразовывалась со структурой вербального мышления, чем визуального.

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

Хотя для зрителей, привыкших к тому, чтобы им все разжевывали и помечали специальными ярлыками, картина осталась непонятной[78],—оказалось, что в целом фильм может быть вполне адекватно воспринят. Организация произведения или его части таким способом достаточно быстро начала применяться в самых различных фильмах (в том числе, кстати, иногда и в чисто повествовательных картинах, так что эта изобразительная структура, постепенно кодифицировавшись, приобрела и некоторые свойства повествовательной)—что и стало последней революцией в истории киноязыка.

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

С точки зрения многих исследователей, «Persona» знаменовала собой конец киноистории не только фактическим завершением развития киноязыка, но и метакинематографически: речь здесь идет о дуговой лампе кинопроектора, рождающей фильм в его первом кадре, и убивающей в последнем[79], и, главным образом, о как бы рвущейся в середине фильма пленке. Именно об этом писал Сергей Добротворский:

«На этом… история кино если не кончается, то, во всяком случае, переходит в другой тип культуры»[80].

**1966—наши дни. После конца истории**

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

В этом можно убедиться не только из общих теоретических соображений (не было открытий), но и из элементарного зрительского опыта: например, по голливудским фильмам начала 70-х годов, которые с точки зрения киноязыка ничем не отличаются от современных. В то же время фильмы, снятые десятилетием (а тем более двумя) ранее производят впечатление—особенно на непрофессионального зрителя, по природе своей более чувствительного к нормативному киноязыку,—сильно устаревших. Другим примером является такой феномен, как эстетика позднего Бунюэля, основанная на виртуозной игре со зрительскими ожиданиями, которые есть не что иное, как производная текущего состояния киноязыка[81]. А для этого, в свою очередь, требуется, чтобы нормативный киноязык устоялся. Что, в общем, и произошло к 1966 году, когда была снята не только «Persona», но и «Дневная красавица»—первый фильм Луиса Бунюэля, полностью отвечающей такой эстетике.

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

<…>

*Тарковский*

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

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

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

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

*Теперь*

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

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

Наконец, есть направление, принципиально игнорирующее существующее положение дел и влияние остальных видов кинематографа, как бы не замечающее стагнации последних 35 лет (возможно, с этим связана его склонность к черно-белому изображению). Его представители, подчеркивая кинематографическую природу кино, сосредотачиваются на изобразительных структурах—это, прежде всего, Александр Сокуров и Алексей Герман. Вызывает некоторое недоумение, что наша критика стоически писала о германовской картине «Хрусталев, машину!» так, как будто в ней все происходящее совершенно понятно—тогда как в фильме (особенно в его первой части) элементарные фабульные повествовательные элементы не поддаются четкому прочтению даже при многократных просмотрах[86]. Но возведенной в систему непонятностью того, *что* происходит, привлекается внимание к тому, *как* именно это происходит,—то есть к изобразительному пласту картины.

Сейчас трудно судить, за каким из направлений останется последнее слово; пока очевидно лишь то, что по мере удешевления и возрастания качества электронной техники и увеличения той роли, которую играют в нашей жизни электронные разновидности кинематографа (телевидение, клипы, интернет и так далее—вплоть до скринсейверов), их влияние на кинематограф в целом и на ‘большое кино’ в частности будет только усиливаться.

Клипы

*Что такое кино?*

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

Рассмотрим сначала их различия.

<…>

*Клипы и кино*

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

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

Видеоклип наследует киноэстетике двадцатых годов, где он позаимствовал значительную часть своих приемов, и которую он иногда прямо цитирует. Это связано, во-первых, с тем, что изображение в нем занимает подчиненное положение по отношению к музыке, что вынуждает клипмейкеров следовать в своих произведениях музыкальной драматургии—а мы помним, сколь важное значение она имела в кино 20-х. Во-вторых, это связано с тем же: клип есть кино без возможности свободного использования звуковых средств, то есть, по сути дела, клип есть немое кино89.

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

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

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

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

<…>

**Заключение**

Итак, предложенная в предисловии оппозиция ‘кино повествовательное’ / ‘кино изобразительное’, как представляется, вполне удовлетворительно описывает структуру развития кинематографа и основные процессы, двигавшие историей кино.

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

Что касается более конкретных результатов, то, хотя такая цель изначально и не ставилась, была получена схема периодизации киноистории, состоящая из серии периодов, чередующихся по своему тяготению к одному или другому основному аспекту киноязыка. При этом любопытно, что все периоды имеют примерно двадцатилетнюю длительность, причем для первой половины каждого периода характерно накопление определенных приемов, которые во второй половине, как правило, приводят к революционным открытиям в киноязыке—разумеется, это не относится к последним 35 годам истории кино, когда в собственно кинематографических структурах уже ничего принципиально нового обнаружено не было[97].

Несмотря на то, что задача у нас была прежде всего историческая, попутно мы обозначили некоторые вопросы кинотеории, представляющиеся важнейшими. Как представляется, были выделены проблемы, которые можно расположить по двум осям, отчасти сходным с лингвистическим противопоставлением содержания / выражения[98]: во-первых, проблемы внутреннего строения фильма (проблемы монтажа, музыкальной организации фильма, глубинной композиции и широкоугольной оптики[99], длинного плана, крупности), связанные преимущественно с нашей основной оппозицией, тяготеющей к структуре мышления; во-вторых, проблемы коммуникации (модальность и отчасти точка зрения). Назовем и другие оппозиции, оказавшиеся существенными, но не лежащие при этом ни на одной из названных осей: кинематограф / киноискусство, элементы которых, в свою очередь, могут рассматриваться как жизнеподобные / ‘фантастические’ и нормативные / ненормативные (последняя оппозиция тесно связана с нашей основной, но далеко не тождественна ей).

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

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

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

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

*Окончание. Начало см.: «Киноведческие записки», №54.*

1. Т е п л и ц Е. История киноискусства. Т. 2. М., 1971, с. 21, 22.

2. То, что оба эти фильма начали сниматься еще в 1926 году, в данном случае не имеет значения, так как они и в 1929-м были новы и оригинальны с точки зрения как языка, так и эстетики.

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

4. M u n s t e r b e r g H. The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916, N.Y., 1970, pp. 86–87.

5. Подробнее об этом можно прочитать в статье: Ш а т е р н и к о в а М. «Искусство» кинобизнеса.—«Киноведческие записки», № 8, с. 234–238; № 10, с. 175–178.

6. Э й з е н ш т е й н С., П у д о в к и н В., А л е к с а н д р о в Г. Заявка.—«Киноведческие записки», № 48, с. 168 (репринт первой публикации в «Советском экране»); курсив наш.

7. Данный термин—как это, к сожалению, часто бывает в работах Эйзенштейна—выбран весьма неудачно, так как слово ‘контрапункт’ означает проведение *одной и той же* музыкальной темы в разных голосах в разное время (о чем, кстати, упомянуто в редакционном примечании к первой публикации статьи—там же); здесь же речь идет об одновременном использовании существенно *различного* изображения и звука (при этом звук не обязательно должен соответствовать какой-либо изобразительной «теме», проходящей в какой-либо иной момент).

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

9. См. напр.: Принципы нового русского фильма. Доклад С. М. Эйзенштейна в Сорбоннском университете.—В кн.: Э й з е н ш т е й н С. Избранные произведения в шести томах. Т. 1. М., 1964, с. 555.

10. Даниэль Котеншульте утверждает, что «в музыкальном оформлении этого фильма был использован не «Dance Macabre» Сен-Санса, а оригинальная композиция диснеевского музыкального руководителя Чарлза Столлинга» (К о т е н ш у л ь т е Д. ЎQue viva Disney!— «Киноведческие записки», № 52, с. 123).

11. Э й з е н ш т е й н С. [Монтаж 1937].—В кн.: Э й з е н ш т е й н С. «Монтаж». М., 2000, с. 345.

12. Э й з е н ш т е й н С. Вертикальный монтаж.—В кн.: Э й з е н ш т е й н С. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. М., 1964, с. 189–266.

13. См. напр. нашу статью «Вертикальный монтаж» и экспериментальное киноведение.—«Киноведческие записки», № 33, с. 12–14.

14. Пожалуй, наиболее успешно оно освоило возможности, таящиеся в *отсутствии* звука—как писал Феллини, самое главное, что принес звук в кинематограф—это тишина. В качестве одного из наиболее выразительных примеров раннего использования тишины в кино можно привести ряд сцен в фильме «Под крышами Парижа», тишина в которых мотивирована съемками через прозрачную входную дверь кафе.

15. См., напр.: Б а з е н А. Что такое кино? М., 1972, с. 93, 105–106. Интересно, что и сам Базен признавал, что «собственное действие мизансцены» состоит «в том, чтобы, *вопреки воле зрителя*, расщепить его внимание и направить его туда, куда нужно, в тот момент, когда нужно» (там же, с. 116; курсив наш).

16. Здесь мы следуем отечественной искусствоведческой традиции определения мизансцены (иногда киномизансцену, чтобы подчеркнуть ее отличие от театральной, вслед за Эйзенштейном называют ‘мизанкадром’). В западной традиции мизансцену часто определяют как «все элементы, расположенные перед камерой и предназначенные для съемки: декорации и реквизит, свет, костюмы и грим, поведение персонажей» (B o r d w e l l D., T h o m p s o n K.Film Art: An Introduction, N.Y., St. Louis, S.F. etc., 1990, p. 410). Это ограничивает понятие мизансцены ее театральным аспектом, но несколько шире ‘театральной мизансцены’ в понимании отечественных театроведов и ближе всего к нашему термину ‘предкамерное пространство’.

17. Р о м м М. Глубинная мизансцена.—В кн.: Р о м м М. Беседы о кино. М., 1964, с. 181.

18. Несмотря на участие Италии в войне на стороне Германии, итальянцы испытали от поражения куда меньший шок, чем немцы, чей кинематограф оправился от морального потрясения только два десятилетия спустя: итальянцы не слишком активно воевали (не только не захватили ни одного государства, но даже не выиграли ни одного крупного сражения) и не устраивали массового кровопролития внутри своей страны, поэтому их национальная совесть была отягощена сравнительно мало. Практически все имевшие место в Италии зверства совершали немцы (после падения в 1943 году режима Муссолини), и поэтому, например, Роберто Росселлини, снявший в 1942 году фильм по сценарию диктатора (Т е п л и ц Е. Указ. соч., т. 4, М., 1974, с. 160), мог с чистой совестью обличать фашизм в манифесте неореализма «Рим, открытый город» (1945).

19. Д з а в а т т и н и Ч. Некоторые мысли о кино.—В сб.: Кино Италии. Неореализм. М., 1989, с. 194.

20. Р о с с е л л и н и Р. Беседа о неореализме (интервью вел М. Вердоне).—В сб.: Кино Италии. Неореализм, с. 184–185, 186, 187.

21. Я м п о л ь с к и й М. Кино «тотальное» и «монтажное».—«Искусство кино», 1982, № 7, с. 134.

22. Там же, с. 144.

23. К р а к а у э р З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974, с. 65 (курсив наш).

24. См., напр.: А р н х е й м Р. Кино как искусство. М., 1960; М и х а л к о в и ч В. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986 (особенно глава 2); или нашу статью «Кино: мистификация физической реальности» («Киноведческие записки», № 32, с. 43–51).

25. Г р е г о р и Р. Глаз и мозг. М., 1970, с. 191. Это соображение также имеет большое значение для понимания природы восприятия глубинной мизансцены.

26. Де С о с с ю р Ф. Курс общей лингвистики.—В кн.: Де С о с с ю р Ф. Труды по языкознанию. М., 1977, с. 99.

27. Если продолжать пользоваться лингвистическими терминами, можно сказать, что, в отличие от оси повествовательность / изобразительность, ось жизнеподобие / фантастика является, в целом, диахронной.

28. B o r d w e l l D., T h o m p s o n K. Оp. cit., p. 128.

29. Л о т м а н Ю., Ц и в ь я н Ю. Диалог с экраном. Таллинн, 1994, с. 45.

30. На всякий случай оговоримся, что сновидения, имеющиеся в фильмах Тарковского и в «81/2»—несмотря на вполне ‘фантастическое’ их содержание—также складываются «из тех же четко и точно видимых, натуральных форм самой жизни» (Т а р к о в с к и й А. Запечатленное время.—В сб.: Андрей Тарковский: начало… и пути. М., 1994, с. 57), и потому вполне законно попадают в правый верхний квадрант таблицы.

31. Там же, с. 58.

32. Отметим, что море является одним из важнейших феллиниевских мотивов.

33. Б а з е н А. Указ. соч., с. 42.

<…>

64. Ж а н к о л а Ж. Кино Франции. Пятая республика (1958–1978). М., 1984, с. 105.

65. Т а р к о в с к и й А. Лекции по кинорежиссуре.—В кн.: Андрей Тарковский: начало и… пути, с. 147.

66. B o r d w e l l D., T h o m p s o n K. Оp. cit., p. 234.

67. Указ. по: Ж а н к о л а Ж. Указ. соч., с. 115.

68. Б о ж о в и ч В. Современные западные кинорежиссеры. М., 1972, с. 89, 90.

69. Там же, с. 93.

70. Э й з е н ш т е й н С. «Одолжайтесь!».—В кн.: Э й з е н ш т е й н С. Избранные произведения в шести томах. Т. 2, с. 79.

71. М ю н с т е р б е р г Х. Фотопьеса: Психологическое исследование (главы из книги).—«Киноведческие записки», № 48, с. 272 (курсив наш).

72. Эту путаницу хорошо иллюстрирует тот факт, что в современной кинотерминологии словосочетание ‘внутренний монолог’ означает только закадровый голос персонажа, излагающий его мысли. То же, что называл внутренним монологом Эйзенштейн, утвердилось как ‘поток сознания’.

73. «Даже сейчас, когда я пишу, я, по существу, почти что ‘обвожу’ рукой как бы контур рисунков того, что непрерывной лентой зрительных образов и событий проходит передо мной» (Э й з е н ш т е й н С. Мемуары. Т. 2, М., 1997, с. 100).

74. Э й з е н ш т е й н С. «Одолжайтесь!», с. 78 (абзацы в цитате соединены).

75. Весьма интересно также, что и сам Эйзенштейн никогда более не пытался предложить подобную организацию кинопроизведения—ни, естественно, в фильмах, поставленных им в СССР (хотя он и говорил Галине Улановой, что хотел выстроить «Ивана Грозного» в форме предсмертных видений главного героя—сообщено Наумом Клейманом), ни, по-видимому, в мексиканской картине, где он, в принципе, такую возможность имел.

76. Бергман о Бергмане, с. 161.

77. Т а р к о в с к и й А. Запечатленное время, с. 57.

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

79. З о н т а г С. Толща фильма.—«Искусство кино», 1991, № 8, с. 153–154.

80. Д о б р о т в о р с к и й С. Указ. соч., с. 91. Там же Добротворский, кстати, говорит и о ‘внутреннем монологе’ как о последней точке в развитии киноязыка, как о закрытии «истории традиционного кино» (с. 90).

81. Об этом см.: Ф и л и п п о в С. Скотч и повествовательные структуры.—«Киноведческие записки», № 46, с. 241–248.

<…>

86. Эта особенность картины, кстати, подчеркивается его названием, повторяющем малозначительную, брошенную вскользь, реплику, имеющем мало отношения к происходящему в фильме; вернее, находящемуся с ним в сложных и непонятных отношениях: ключом здесь, по-видимому служит наблюдение Веры Ивановой о конфликтности в названии хрусталя и механического агрегата (И в а н о в а В. В «Хрусталеве» собрано все кино.—«Киноведческие записки», № 44, с. 13). Таким образом, названием картины, не связанным, вопреки традиции, с ее повествовательным пластом, определяется интерес режиссера к ‘формальным’—т.е. прежде всего изобразительным—аспектам.

<…>

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

98. Эта оппозиция, восходящая к соссюровскому противопоставлению понятия и акустического образа, была разработана Луи Ельмслевом (Е л ь м с л е в Л. Пролегомены к теории языка.—Зарубежная лингвистика. I. М., 1999, с. 172–185).

99. Также в минимальной степени была освещена проблема организации пространства в фильме, которая, несомненно, заслуживает гораздо более подробного изучения (особенно в том, что касается линейной перспективы в киноизображении).

**http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/561/**