

С.Н. Скалдина

магистр истории искусств (РГГУ)

sonya.skaldina@gmail.com

## ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИРОНИИ В КИНО: АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Употребление термина «ирония» широко распространено в кинодискурсе. Существуют режиссеры (например Вуди Аллен, Итан и Джоэл Коэны), творчество которых отрефлектировано как кинокритикой, так и академическими исследователями кино, в качестве ироничного. Ирония пронизывает их фильмы на уровне реплик героев, ситуаций, в которых те оказались, а также – отношения самих авторов. В связи с этим возникает вопрос: если ирония «пронизывает» фильм на уровне языка, повествования или авторской позиции, возможно ли существование неких изобразительных решений, позволяющих «транслировать» иронию через визуальный ряд? Иными словами, можно ли снимать не просто фильмы с ироничными диалогами и ситуациями – но и снимать их иронично? Настоящая статья посвящена обзору работ, в которых затрагивается проблема исследования визуализации иронии в кинематографическом произведении с целью выйти на теоретический уровень осмысления проблемы.

**Ключевые слова:** ирония, кино, фильм, визуализация, интерпретация, изобразительные решения, фильмическая ирония

The world “irony” is often used in cinema criticism to describe a particular film or director. There are some well-known persons, whose works are considered to be ironic (e.g. Woody Allen, Ethan & Joel Coen). Irony could be distinguished on different levels of their films: author’s attitude, depicted situations and dialogues. Yet the question is, whether the film – as a medium – has its own specific capacities to «transfer» irony via visual elements and patterns? This article takes an overview of researches, related to the different aspects of irony’s visualization in the films and tries to ground theoretical conceptualization of the problem.

**Keywords:** visual irony, cinema, film, visualization, interpretation, visual capacities, filmic irony

Визуализация иронии в кино – весьма сложная, обширная и лишь частично исследованная область. Во многом это связано с тем, что сам феномен иронии до сих пор не имеет единого объяснения. Ирония рассматривается в рамках различных дисциплинарных областей: литературы, лингвистики, семантики, социологии, искусствознания, философии – и каждая из них имеет свои специфические подходы и методы. В итоге, современные исследования иронии – это отдельные стратегии изучения данного феномена, демонстрирующие возможности применения различного инструментария. То есть на сегодняшний день не существует ни единой теории, объясняющей принципы функционирования иронии, ни четкого ответа на вопрос «Что такое ирония?».

Тем не менее, существует ряд работ, которые стали своего рода классическими трудами по изучению иронии.

Среди современного «гуманитарного знания» стоит отметить В.Буса (W.Booth) и его работу «A Rhetoric of Irony» (1975), а также исследование Д.С. Мюке (D.C. Muecke) «Irony and the Ironic» (1986). Оба автора предпринимают попытки классифицировать иронию и обнаружить механизмы, лежащие в основе её функционирования.

Среди других значимых исследований по иронии – книга “Irony” (2004) К.Колбрук (C. Colebrook), работа К.Барб (K.Barbe) “Irony and Context” (1995), а также масштабный труд О.В. Пигулевского

«Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму» (2002). Перечисленные авторы в большей степени акцентируют внимание на истории иронии как некоего философского концепта, а также предлагают различные взгляды на этот феномен. Несмотря на то, что данные работы не рассматривают вопросы визуализацию иронии, они дают базовые представления об этом феномене и помогают сформулировать основные вопросы, касающиеся специфики иронии в фильмическом произведении.

Итак, первый вопрос, на который необходимо ответить при исследовании иронии в кино, звучит весьма просто: может ли фильм быть ироничным?

Безусловно, да. Связано это с рядом моментов. Во-первых, за общим термином «ирония» скрывается ряд явлений, имеющих свою специфику. Существует несколько типов иронии, каждый из которых будет иметь собственное «измерение» в фильмическом произведении.

Итак, ирония в фильме может «транслироваться» через диалоги героев или речь закадрового рассказчика. В этом случае речь идет о так называемой вербальной иронии, классическим примером которой является фраза «Погода сегодня отличная!», произнесенная в разгар ненастья. В этом случае ирония – это языковой феномен, который чаще всего описывается формулировкой «Говорить одно – иметь в виду противоположное»<sup>1</sup>.

Ирония является не только «свойством» речи – но и свойством самой жизни. Сгоревший пожарный участок; политик, пропагандирующий семейные ценности и замешанный во внебрачных связях – вот некоторые примеры так называемой ситуативной иронии. Её основа – это конфликт между ожиданием и реальностью, а также различные стечения обстоятельств, в которых фигурирует рок, карма, судьба и пр. Подобный тип иронии в фильме может функционировать на уровне сюжета и касаться в первую очередь ситуаций, в которых оказываются персонажи.

В рамках художественного произведения существует также особый подвид ситуативной иронии – ирония драматическая. Она основана на том, что зритель всегда находится в ситуации большей осведомлённости о происходящем, чем персонаж произведения. Зритель занимает положение «всевидящего» и знает истинные последствия действий персонажа, в то время как сам персонаж часто бывает не в курсе уготованного ему исхода.

Теоретически, в роли неких «основных мыслей» фильма могут выступать сократовская и романтическая ирония. Первый тип иронии известен еще с античности: с его помощью Платон описывал стратегию общения Сократа, который занимал позицию мнимого невежества с целью обличить мнимую же мудрость собеседника. Считается, что изначально само слово «ирония» (греч. – «притворство») было создано для обозначения подобного поведения [Ellestrom, 2002, p. 56]. По сути, сократовская ирония – это своего рода диспут об общепринятых понятиях (любовь, дружба, закон и т.п.).

Романтическая ирония связана с работами немецкого поэта Ф.Шлегеля. Она основана на идее соединения противоположностей и фундаментальной двойственности мира. Это некая эстетическая позиция художника, которая позволяет признать, что мир состоит из вещей, в которых неведомым образом соединились полные противоположности [Биченко, 2012, с. 120]. В качестве основной «формулы» романтической иронии выступает «оба / и» вместо «одно из двух / или» [Ellestrom, 2002, p. 15-16].

И, наконец, одним из самых глобальных типов иронии можно назвать «иронию постмодернизма» (название условное). Ряд философов XX-XXI вв. (Ж.Деррида, М.Фуко, Р.Барт, С.Сонтаг) рассматривали иронию как игру со смыслами, превращая её чуть ли не в ключевой атрибут эпохи. Ввиду того, что фильм – как и любое произведение – не только существует в конкретном контексте, но так или иначе связан с другими произведениями, чаще всего данный тип иронии является результатом интертекстуальных соотнесений. Таким образом, становится возможным некое ироническое переосмысление, авторское ироническое отношение и даже – ироническая деконструкция.

<sup>1</sup> Данный тип иронии не входит в сферу интересов данного исследования, в большей степени посвященного визуальной составляющей фильма.

Возвращаясь к вопросу об ироничности фильма в целом, стоит отметить и второй момент. Дело в том, что на сегодняшний день большинство исследователей позиционируют иронию как отдельный тип дискурса. Иными словами, её рассматривают не только как фигуру речи, но возводят в ранг «свойства семиотической системы» [Цит. по: Barbe, 1995, p. 3].

Подобного взгляда придерживаются Л.Хатчеон (L. Hutcheon) и Л. Эльстром (L. Ellestrom), для которых ирония становится стратегией интерпретации и в большей степени относится не к свойствам текста – а к свойствам прочтения. В связи с этим оба автора придерживаются мнения о существовании иронии в различных средах (вербальной, аудиальной и визуальной), а также говорят о том, что потенциально ироничным может быть всё: от высказывания до музыкальной композиции или здания.

В случае фильма различные типы иронии могут «пронизывать» фильм на уровне диалогов (вербальная ирония), сюжета (ситуативная, драматическая ирония) и отношения авторов (ирония постмодернизма). Из этого закономерно вытекает следующий вопрос: существуют ли некие изобразительные решения, с помощью которых ирония может быть транслирована в визуальной среде? Иными словами, возможно ли снимать не просто фильмы с ироничными диалогами и ироничными ситуациями – но и снимать их иронично?

Ранее упомянутый в данной статье Л.Эльстром в своей работе “Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically” отмечает, что частота использования слова «ирония» в кинодискурсе очень высока: однако концепт этот весьма редко изучается теоретически [Ellestrom, 2002, p. 172]. Действительно, на сегодняшний день существует весьма ограниченное количество работ, посвященных концептуальным и визуальным механизмам функционирования иронии в рамках кинопроизведения. Преимущественно эти работы представлены в виде разрозненных статей, посвященных или отдельным фильмам / режиссерам, или отдельным аспектам иронии в кино.

Среди существующих на данный момент работ по иронии в кино можно условно выделить два подхода: интратекстуальный и экстратекстуальный. В первом случае авторы в качестве «источника» иронии видят контекст самого фильма, во втором – соотношение конкретного фильма с различными более глобальными контекстами (внешним миром, другими произведениями и т.п.).

Например, Л.Эльстром пишет, что ирония в фильме может быть найдена в отношениях произведения и его экранизации, между двумя версиями одного фильма или фильмом и определенными жанровыми конвенциями. В самом же фильме можно найти различия между тем, что говорится закадровым голосом и тем, что демонстрируется; между тем, что сказано – и что показано; между словом и изображением или – между тем, что репрезентуется голосом и камерой [Ibid., p. 174]. В любом случае, описанное выше деление весьма условно – и в рамках одного фильма могут сосуществовать как интра-, так и экстратекстуальные источники иронии.

Л.Хатчеон в своем масштабном исследовании “Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony” анализирует ироничное использование музыки в фильме Ф.Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня» (“Apocalypse Now”, 1979 г.). В сцене с нападением вертолетов на вьетнамскую деревню звучит «Полет валькирий» Р. Вагнера: подобный контраст между торжественной и благородной тональностью музыки и развитием фильма может быть интерпретирован как ироничный [Hutcheon, 2005, p. 18-19].

Л. Хатчеон также рассматривает иронию как результат отсылки к более раннему произведению. В качестве примера она сопоставляет фильм К. Браны «Генрих V. Битва при Азенкуре» (“Henry V”, 1989 г.) со знаменитым фильмом Л.Оливье «Король Генрих V» (“The Chronicle History of King Henry the Fift with His Battell Fought at Agincourt in France”, 1944 г.). Проводя формально-стилистический анализ двух фильмов, Л.Хатчеон приходит к выводу, что более поздний фильм иронично деконструирует предыдущий через технику съемок, изображение сцен и персонажей [Ibid., p. 77-84].

Иронию как результат соотнесения произведения с другим контекстом рассматривают и другие авторы. Например, Р.ДеРоо в своей работе “Unhappily Ever After: Visual Irony and Feminist Strategy in Agnes Varda's *Le Bonheur*” анализирует визуальные отсылки в фильме А.Варды «Счастье» (“*Le bonheur*”, 1965 г.). А.Варда считается одним из пионеров феминистского движения в кино, однако её фильм «Счастье» клеймили как «анти-феминистский», обвиняя в цветовой безвкусице, банальности диалогов и болезненной сентиментальности персонажей. И всё же критики допускали наличие некоего подтекста, отмечая, что это или самый «плаксиво-сентиментальный», или самый «сухо-ироничный» фильм из когда-либо снятых [Цит. по: DeRoо, 2008, p. 189-190].

Р.ДеРоо отмечает, что ирония в рамках данного фильма рассматривалась прежде всего в контексте противоречивости его «хэппи энда», в то время как визуальная составляющая картины оставалась без внимания. Автор исследования анализирует связь между визуальными решениями картины и рекламой в женских журналах. Именно эта тонкая визуальная ирония и переворачивает восприятие той «домашней гармонии», о которой рассказывает фильм [Ibid., p. 189]. В своем фильме А. Варда опирается на образы печатной рекламы из журналов “*Elle*” и “*Marie Claire*”, заимствуя оттуда цветовые решения и способы изображения женщин, занятых домашними делами [Ibid., p. 191, 196].

В частности, она активно использует изображение так называемых «обслуживающих рук» (“*serving hands*”) – крупные планы женских рук, занятых домашними делами. Демонстрируя одни лишь руки, А.Варда как бы деперсонализирует женщину, подчеркивая необходимость лишь её функций [Ibid., p. 203]. Если в начале фильма работу по дому выполняют руки Терезы, то в конце – руки новой жены главного героя. Получается, что Тереза (мать, жена, хозяйка, символ единения семьи) с легкостью заменяется другой женщиной [Ibid., p. 201]. Подводя итог, Р.ДеРоо отмечает, что изобразительные решения фильма «Счастье» функционируют в противовес его сюжету, конструируя посредством изображения иронию, заставляющую зрителя сомневаться в пропагандируемых фильмом идеалах [Ibid., p. 191].

Немного иначе к рассмотрению иронии в фильме подходит М.А.Доан в своей работе “*The Dialogical Text: Filmic Irony and the Spectator*”. Она вводит понятие «диалогического дискурса» – и, собственно, иронии как одного из его видов. М.А.Доан ссылается на тезисы М.Бахтина, который сравнивает любое произведение с ареной, на которой разные языки встречаются и вступают друг с другом в конфронтацию так, что ни один язык не остается неизменным [Приводится по: Doane, 1979, p. 84]. Само слово для М.Бахтина – это локус; двусторонний акт, одинаково определяемый тем, кто говорит слово, и тем, для кого его говорят. Получается, что значение не принадлежит слову как таковому, а рождается из отношения между адресантом и адресатом [Ibid., p. 86]. В связи с этим, М.А.Доан описывает иронический фильм как «демонстрацию того, что значение не дается, а создается» [Ibid., p. 300].

Согласно концепции М.А.Доан (M.A. Doane), ирония строится на «наложении» двух противоположных голосов [Ibid., p. 98]. В качестве одного из голосов М.А.Доан определяет повествование фильма, в качестве другого – интертекст, задействованный в фильме на уровне сценария, ассоциаций с другими фильмами или другими не-фильмическими текстами [Ibid., p. 9-10]. Саму иронию М.А.Доан определяет как «диалогический текст, открытый для конфликта между двумя разными голосами» – то есть ирония рождается из взаимодействия между разными областями значения [Ibid., p. 291]. Почти все «составляющие» фильма (речь, титры, музыка, шумы, изображение) могут вступать в отношения противоречия друг с другом [Ibid., p. 36].

Итак, основным тезисом исследования М.А.Доан является потенциальная «диалогичность» фильма, основанная на сочетании повествования и интертекста [Ibid., p. 185]. Для иллюстрации своих тезисов М.А.Доан анализирует четыре фильма: «Марни» (“*Marnie*”, 1964 г.) и «Завороженный» (“*Spellbound*”, 1945 г.) А.Хичкока, «Мадам Де» (“*Madame de...*”, 1953 г.) М.Офюльса и «Однажды на Диком Западе» (“*C’era una volta il West*”, 1968 г.) С.Леоне. Каждый из этих фильмов устанавливает

иронические отношения со своим интертекстом, деконструируя формальные механизмы производства смысла [Ibid., p. 169].

В качестве интертекста «Марни» и «Завороженного» выступает «обывательская», «популяризованная» версия психоанализа. Активно используются различные клише: детские травмы, подавление бессознательного и т.п. В обоих фильмах, персонаж должен «переоткрыть» ужасное событие, произошедшее в детстве. Подобная жажда знаний превращает персонажей одновременно и в жертв, и в адептов поиска истины [Ibid., p. 177].

Другой фильм – «Мадам Де» М.Офюльса – в качестве интертекста использует саму структуру повествования. Законы развития истории и желание зрителя узнать, что же будет дальше, становятся объектом иронии [Ibid., p. 227]. Элементы фильма сознательно ограничивают, блокируют получение зрителем информации. Даже само название не до конца открывается: на протяжении всего фильма имя главной героини так и не будет названо полностью [Doane, 1979, p. 230]. Более того, «Мадам Де» буквально «одержим» повторениями: они проявляются в музыке, в мизансцене, в движении камеры и в диалогах [Ibid., p. 232].

Наиболее интересным примером ироничной диалогичности является фильм «Однажды на Диком Западе» С.Леоне, который эксплуатирует сам жанр вестерна и конвенции производства фильмов. Режиссер С.Леоне иронизирует над конвенциями голливудского кино – и киноиндустрией в целом [Ibid., p. 260]. В частности, режиссер активно использует крупные планы, нарушая традиционную для вестерна эпичность [Ibid., p. 276]. Он также с иронией подходит к институту типажного кастинга: на роль злодея он выбирает Г.Фонду. Его предыдущие роли «хорошего парня» и крупные планы его голубых глаз не допускают у зрителя мысли о том, что он может быть злодеем. Однако режиссер намеренно «инверсирует» это клише, обманывая ожидания зрителя и превращая Фонду-злодея в «повествовательный шок» [Ibid., p. 96, 266] То есть по сути, устанавливаются намеренные ироничные отношения между актером и его персонажем.

Итак, в описанных выше работах ирония является результатом некоего конфликта. Это может быть конфликт музыки и изображения (Л.Хатчеон), конфликт разных версий фильма (Л.Хатчеон), конфликт визуальной составляющей и сюжета (Р.ДеРоо), а также конфликт повествования и некоего интертекста (М.А.Доан). Во всех этих работах в качестве основного «источника» иронии рассматривается некий внешний по отношению к фильму контекст (классическая музыка, реклама, конвенции жанра и т.п.).

Более «интратекстуально» к поиску ироничных конфликтов подходит Д.Роче (D.Roche). В своей статье “Irony in the Sweet Hereafter by Russel Banks and Atom Egoyan” он проводит сравнительный анализ романа Р.Бэнкса «Славное будущее» и одноименного фильма-экранизации А.Эгояна (“Sweet Hereafter”, 1997 г.). На основе анализа, Д.Роче выводит список релевантных для киноматериала способов создания иронии [Roche, 2015, p. 237]. Отмечая «мультитрековость» фильма, Д.Роче предполагает ироничный потенциал в противопоставлении музыки и изображения, слов и изображения, разных частей композиции, звуков, а также противопоставление слова и изображения, слова и звука, а также изображения и звука [Ibid., p. 239]. Однако исследователь придерживается и концепции Л. Хатчеон, отмечая, что ирония может проистекать как из элементов самого фильма, так и за счёт над-нарративного контекста, «активации» бэкграунда (фоновых знаний) зрителя и различных интертекстуальных элементов (музыка / литература и другие фильмы).

Д. Роче выделяет три уровня иронии в фильме А.Эгояна:

1) Намеренная ирония в закадровом тексте рассказчиков – то есть, просто вербальная ирония в речи рассказчика.

2) Ирония над закадровым рассказчиком, возникающая из повествования фильма. Например, одна из героинь фильма описывает другого героя, как тоскующего по своей жене. Следующим кадром мы видим его звонящим другой женщине и договаривающимся о любовном свидании. Таким образом, имеет место контраст между вербальным и визуальным [Ibid., p. 247].

3) Ирония над рассказчиком или персонажами фильма, возникающая из других элементов повествования. В качестве иллюстрации Д.Роче приводит сцену с неуместным саундтреком: фраза «Храбрость, ты всегда приходишь не вовремя» звучит в песне, которая предваряет судьбоносное в контексте фильма признание одной из героинь [Ibid., p. 245].

Стоит, однако, отметить, что описанные выше работы рассматривают иронию в целом, не делая акцент на конкретных её типах. В связи с этим возникает следующий актуальный для кинопроизведения вопрос: все ли типы иронии (вербальная, ситуативная, драматическая и т.п.) можно визуализировать?

Исследованию романтической иронии в фильмах посвящена масштабная работа Р.Аллена (R.Allen) "Hitchcock's Romantic Irony". Однако ирония в этой работе рассматривается преимущественно на концептуальном уровне. Р.Аллен рассматривает вопрос тех отношений, которые А.Хичкок пропагандирует в своих фильмах. Исследователь утверждает, что режиссер утверждает идеал романтических отношений, одновременно критикуя его за счёт демонстрации некой «извращенной изнанки». Подобная двойственность позволяет рассматривать творчество А.Хичкока через призму романтической иронии. Р.Аллен отмечает, что А.Хичкоку было интересно работать с выразительными средствами кинематографа для создания коннотаций, которые «выходили» бы за рамки контекста повествования или его значений [Allen, 2007, p. 153]. В связи с этим, большую часть работы исследователь посвящает рассмотрению фрейдистских символов и метафор в фильмах А.Хичкока.

Другой автор – Г.Кюри (G.Currie) – в своей работе "Narratives and Narrators" рассматривает вербальную и ситуативную иронию в фильмах. В частности, он говорит о необходимости различать «изображение ироничного» и «ироничное изображение». В первом случае речь идет о простой ситуативной иронии, зафиксированной на плёнку. Во втором случае Г.Кюри пытается найти аналог вербальной иронии в контексте изображения. В этом случае ирония становится результатом манипуляций, которые автор произведения продельывает с репрезентациями. Иными словами, автор делает нечто с актом репрезентации, что делает эту репрезентацию ироничной [Currie, 2010, p. 150].

Г.Кюри рассматривает работу данного типа иронии на примере фильма А.Хичкока «Птицы» ("Birds", 1963 г.). Г.Кюри считает, что ирония в этом фильме создается за счет позиции автора, которую тот занимает по отношению к институту создания фильмов – и своему проекту, в частности. Г.Кюри разбирает сцену атаки птиц и взрыва заправки. В этом эпизоде героиню несколько раз показывают крупным планом. Её лицо, по мнению Г.Кюри, является своеобразным преувеличенно-искусственным выражением шока. Как правило, задача крупного плана – вовлечь зрителя; однако «пародийно» выразительное лицо героини вряд ли достигает этой цели. По мнению Г.Кюри, так А.Хичкок выражает свое ироническое отношение к проекту [Ibid., p. 170]. Сюда же относятся и явно искусственные птицы, которые на некоторых кадрах смотрятся как игрушки [Ibid., p. 173]. Г. Кюри полагает, что подобные «детали» выводятся из позиции, занимаемой режиссером: тот притворяется, что производство фильмов ужасов – очень серьезное дело, одновременно критикуя подобную точку зрения [Ibid., p. 170].

Немного иного взгляда на типологию иронии и её функционирование в контексте фильма придерживается Л.Эльстром, неоднократно цитируемый в рамках данной статьи. В частности, он отмечает, что концепт иронии в кино часто используется в широком смысле. Ирония, найденная в фильмах, не всегда является особой «фильмической» иронией, создаваемой средствами кино как носителя. Фильмы с антигероями; фильмы, склонные к абсурду или нарушающие определенные конвенции повествования, также часто описываются как ироничные [Ellestrom, 2002, p. 173-174].

Таким образом, он формулирует еще один актуальный для изучения визуализации иронии в кино вопрос: существует ли особая фильмическая ирония и если да – то каким образом она функционирует? Иными словами, какие уникальные возможности для передачи иронии может предложить фильм?

Поиску ответа на этот – а также другие, ранее озвученные – вопросы посвящены работы британского кинокритика Дж.МакДовелла (J. MacDowell). Можно сказать, что на сегодняшний день его исследования являются наиболее полными в рамках киноведческого дискурса.

В своей статье “Surface Meaning, Irony, and Film Interpretation”, которая послужила своеобразным прологом к его дальнейшему масштабному исследованию, он рассматривает возможные ответы на вопрос: «Что же делает фильм ироничным?» Для этого он вводит категории «поверхностного» и «скрытого» значения. Первое связано с пониманием, второе – в большей степени с интерпретацией. [Цит. по: MacDowell, 2015, p. 1].

Дж.МакДовелл отмечает сложности применения языковой трактовки иронии к киноматериалу. Если вербальная ирония – это отличие буквальное значение от того, что намеревался донести автор, то и фильм должен обозначать некое различие между тем, что представляется как эксплицитное и тем, что представляется как имплицитное. То есть, по сути, это контраст между чем-то якобы явным – и номинально скрытым [Ibid., p. 3].

Основная сложность состоит в том, что язык имеет четкие юниты (слова, предложения, высказывания), определить дословное значение которых не составляет особого труда. Поэтому необходимо найти нечто, что являлось бы их аналогами в контексте кино [Ibid., p. 5].

Опираясь на идеи другого британского критика, В.Перкинса, Дж.МакДовелл предлагает точку зрения как некий аналог языкового высказывания. Создатели фильмов могут манипулировать точками зрения и оценками, выделяя что-то как эксплицитное, а что-то – как имплицитное [Ibid., p. 5].

Однако что же тогда является имплицитным, а что – эксплицитным значением? Дж.МакДовелл отмечает неправильность постановки этого вопроса: важно не что, а как. Иными словами, важно внимательно анализировать, каким именно образом в фильме представляются те или иные значения (точки зрения) [Ibid., p. 8].

В рамках статьи Дж.МакДовелл анализирует фильм Д.Серка «Всегда есть завтра» (“There's Always Tomorrow”, 1965 г.). Во время его создания в Голливуде был запрет на изображение супружеской измены как чего-то нормального или притягательного. Истории, в которых фигурировал адюльтер, должны были заканчиваться обязательным возвращением «провинившихся» к своим семьям [MacDowell, 2016, p. 72-73].

По мнению автора, ирония этой картины прежде всего касается неоднозначности её «хэппи энда». Анализируя финальную сцену фильма, Дж.МакДовелл отмечает явный контраст между эксплицитным и имплицитным значениями финала. Получается, что финал эксплицитно демонстрирует одну точку зрения – при этом имплицитно выражает другую. Этот конфликт и порождает сомнение в истинности «хэппи энда» всего фильма [MacDowell, 2015, p. 4-5].

В качестве возможных сигналов для ироничного прочтения автор статьи называет следующие:

Во-первых, диалоги героев и их сопоставление с произошедшем в фильме. В финале главный герой говорит жене, что она всегда знала его лучше, чем он сам. Однако в контексте произошедшего в фильме это является абсолютной неправдой. Жена главного героя не только не знала о его измене – но и не замечала общую фрустрацию мужа [Ibid., p. 6].

Во-вторых, музыкальное сопровождение. На протяжении финальной сцены звучит композиция «Blue Moon» – тема любви главных героев. Но её тональность меняется с минорной – когда зритель видит, что любимая женщина покидает главного героя – на более беззаботную, веселую (даже чрезмерно), когда ни о чем не подозревающая жена берет своего мужа под руку.

В-третьих, сцена, в которой дети восхищенными глазами смотрят на своих родителей. Её композиция выстроена таким образом, что дети оказываются будто за решеткой, состоящей из вертикальных перил. Дж.МакДовелл отмечает, что этот ракурс доступен только зрителю – персонажи не видят себя с подобной точки зрения [Ibid., p. 8].

Таким образом, финал фильма демонстрирует допустимость двух точек зрения на произошедшее в фильме: тех, кто знает, и тех, кто не знает об интриге главного героя. Это делает

неоднозначной трактовку финальной сцены, что позволяет фильму иронично эксплуатировать Голливудскую конвенцию «хэппи энда» [MacDowell, 2016, p. 75].

В заключении работы Дж.МакДовелл вновь ссылается на В. Перкинса, который считает подобный «навык создания промежутков между поверхностным значением изображаемого и другим значением» ключевым для режиссера [Цит. по: MacDowell, 2015, p. 9]. По сути, именно этот промежуток между эксплицитным и имплицитным значением и есть то условное «место» в контексте фильма, где может существовать ирония [Ibid., p. 9].

В своей следующей работе – “Irony in Film” – Дж.МакДовелл сосредоточился на трех аспектах, связанных с иронией в кинопроизведении. Он особо отмечает, что его книга называется именно «Ирония в кино», а не «Ирония и кино» [MacDowell, 2016, p. 5].

В рамках исследования он подробно рассматривает:

- потенциал фильма для создания различных типов иронии;
- инструменты, с помощью которых фильм может создавать иронию;
- критические и теоретические аспекты, связанные с интерпретацией иронии в фильмах [Ibid., p. 4-5].

Дж.МакДовелл отмечает, что ряд исследователей отзываются о фильме как о проблемном носителе для создания иронии. Они не видят четкого ответа на вопрос о природе «фильмической» иронии. По мнению Дж.МакДовелла, это связано с тем, что иронию трактуют исключительно в контексте вербального, хотя такие языковые концепты как «дословный», «подразумеваемый» и даже «значение» становятся не надежными, когда применяются к фильму, выразительные средства которого не ограничиваются только лишь языком [Ibid., p. 8].

В связи с этим Дж.МакДовелл предлагает рассматривать фильм как некий «микс» из лингвистических, изобразительных, драматических, повествовательных и аудиальных форм [Ibid., p. 8]. В этом случае «фильмическая» (специфическая для фильма как носителя) ирония будет результатом «смешанной», «гибридной» природы фильма [Ibid., p. 21, 81].

В своей работе Дж.МакДовелл анализирует иронический потенциал звука, монтажа, мизансцены, работы камеры и игры актера, а также уникальную возможность фильма сочетать эти инструменты в рамках кадра или сцены [Ibid., p. 6, 82]. При этом он отмечает, что некорректно говорить о том, что каждый из этих инструментов создает иронию в изоляции – каждый из них должен взаимодействовать с другим, так как ирония – это прежде всего результат отношений между двумя противоположными сущностями [Ibid., p. 31, 98].

В контексте фильма Дж.МакДовелл рассматривает три типа иронии: ситуативная, драматическая и коммуникативная.

Анализируя ситуативную иронию в фильмах, Дж.МакДовелл во многом опирается на работу Г. Кюри, одновременно проблематизируя некоторые его выводы. Например, вывод о том, что изображение ироничной ситуации не есть ироничное изображение. По мнению Дж.МакДовелла, ситуативная ирония, запечатлённая на плёнку, уже может считаться ироничным изображением: автор фотографии фиксирует наличие в мире иронии – и приглашает зрителя разделить его видение [MacDowell, 2016, p. 27].

Как и фотография, отдельный кадр фильма, фиксирующий ситуативную иронию, будет основываться на композиции. В этом случае основной задачей станет создание противопоставления за счет кадрирования и композиции [Ibid., p. 29]. В качестве примера Дж.МакДовелл рассматривает кадры из фильма С.Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу» (“Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb”, 1963 г.). На нем изображён знак «Мир – это наша профессия!», который перекрывается проволочным забором военной базы. Этот специфический ракурс делает ироничное противопоставление очевидным, фактически являясь свидетельством «иронической чувствительности» авторов кадра [Ibid., p. 30].

Анализируя драматическую иронию – как противопоставление между тем, что знает аудитория



и тем, что знает персонаж – Дж.МакДовелл отмечает важность такой категории, как точка зрения. Точка зрения – это степень доступности повествования для зрителя, степень его знаний о происходящем [Ibid., p. 9-10]. Иными словами, это некая степень «эпистемологического доступа» – определение что, когда и как зрителю позволяют видеть [Ibid., p. 41].

Для анализа драматической иронии Дж.МакДовелл выбрал фильм А.Хичкока «Веревка» («Rope», 1948 г.). Во многом это обусловлено «театральностью» данного фильма: единством места, времени и действия, а также длинными кадрами [Ibid., p. 39].

В фильме «Веревка» зритель занимает один уровень знаний с двумя главными героями (убийцами) [Ibid., p. 41]. Сундук – как элемент мизансцены – используется как напоминание о разной степени осведомленности персонажей и зрителя. Именно поэтому камера в течение всего фильма по-разному фиксирует его в рамках кадра / сцены / в отношении с разными персонажами. По сути, именно камера задает тот «уровень доступа» для зрителя, определяя, что ему видеть, а что – нет [Ibid., p. 46, 47-48].

Третий тип иронии, который рассматривает Дж.МакДовелл – коммуникативная. Ключевым понятием здесь является «тон» – отношение фильма к материалу, традициям и зрителю. С помощью тона можно выражать ироническое отношение к различным конвенциям [Ibid., p. 10].

Коммуникативная ирония может быть своеобразным «взглядом» работы на саму себя. Подобная «рефлексия» позволяет выстраивать ироничные отношения с дискурсом, стилем и другими конвенциями. Это своеобразная ироничная имитация [Ibid., p. 64]. Как правило, ирония в этом случае является результатом несоответствия между тем, как использовались бы конвенции в обычном режиме – и как они используются в конкретной работе. То есть, фильм просто «притворяется», что использует конвенции как конвенции [Ibid., p. 66, 67].

Безусловно, фильмы могут содержать одновременно и драматическую, и коммуникативную иронию. В контексте фильма эти типы ироний могут быть «завязаны» друг на друге в одном кадре или моменте [Ibid., p. 99].

Далее в своей работе Дж.МакДовелл рассматривает различные инструменты для создания различных типов иронии. Например, противопоставление аудиального (внутрикадровая / закадровая музыка, закадровый голос) и визуального компонентов [Ibid., p. 99-100].

Монтаж тоже обладает возможностями для создания отношений противопоставления, необходимых для иронии [Ibid., p. 113]. Это может быть непосредственная последовательность кадров (в рамках сцены / эпизода) или более «разнесенная» (в рамках фильма) [Ibid., p. 121].

Говоря об ироничном потенциале мизансцены, Дж.МакДовелл подразумевает костюмы, освещение, декорации, реквизит и т.п. [Ibid., p. 123]. Мизансцена также может переосмысливать различные конвенции – и быть вкладом в создание коммуникативной иронии [Ibid., p. 126, 127].

Однако мизансцена может использоваться и для создания драматической иронии. Например, когда существует противопоставление того, что происходит на переднем – и заднем плане [Ibid., p. 137]. Часто это используется как некий саспенс, особенно когда персонаж не видит, что происходит у него за спиной, а зритель – видит [Ibid., p. 138-139].

Однако ни один элемент мизансцены не может создать ироничного эффекта независимо от отношений с камерой [Ibid., p. 132]. Различные техники съемки (замедленная, имитация ручной камеры, зум и т.п.) тоже могут быть использованы для нарушения различных конвенций. Как правило, ирония в этом случае будет являться результатом использования «съёмочных» конвенций одного жанра / стилистики в рамках другого жанра / другой стилистики [Ibid., p. 133].

Одну из глав своей работы Дж.МакДовелл посвящает и иронии, создаваемой посредством актерской игры [MacDowell, 2016, p. 140-148]. Он особо отмечает потенциал актерского «шлейфа» для создания иронии [Ibid., p. 144].

Итак, по мнению Дж.МакДовелла, фильм наследует способность фотографии конструировать и фиксировать ситуативную иронию или же занимать точку зрения, с которых ситуация будет казаться ироничной [Ibid., p. 82]. Повествование и развитие сюжета, а также противопоставление

двух точек зрения (зрительской и персонажа) работает на создание драматической иронии. Коммуникативная ирония, как правило, является следствием нарушения принятых конвенций. Несмотря на то, что Дж. МакДовелл разделяет эти типы ироний, он отмечает, что фильмическая ирония часто является результатом их синергии на различных уровнях [Ibid., p. 22].

Подводя итоги, стоит отметить, что, несмотря на разрозненность исследований визуализации иронии в кино, часть из них имеет точки соприкосновения. В первую очередь это касается трактовки иронии как некоего противопоставления / конфликта, создаваемого за счет различных средств (визуальное vs. аудиальное, фильм vs. конвенции и т.п.).

Стоит также отметить, что многие из рассмотренных исследований тяготеют больше к искусствоведческому дискурсу: иными словами, минимально привлекают инструментарий из других дисциплин, в рамках которых изучается ирония. Однако современные теории иронии, разработанные в рамках семантики и когнитивной лингвистики, способны предоставить весьма чёткий и логичный инструментарий, который – при небольших доработках – может быть успешно применен и для анализа иронии в таком «полифоническом» произведении как фильм.

Применение знаний из других дисциплин может быть одним из направлений дальнейших исследований визуализации иронии в кино. Помимо этого логичным видится и разделение различных типов иронии в рамках кинопроизведения на некие «уровни» её функционирования. Иными словами, имеет смысл «отделить» друг от друга иронии, функционирующие за счет драматургии, соотнесения с различным внешним контекстом (интертекст, объекты реального мира и т.п.) или просто отдельных локальных визуальных решений. Подобное моделирование позволит не просто создать список изобразительных решений, направленных на визуализацию иронии в фильмическом произведении, но и – возможно – выявит конкретные механизмы визуализации конкретных типов иронии.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Апокалипсис сегодня / *Apocalypse Now* (1979, реж. Фрэнсис Форд Коппола, США), игр.
2. Вербка / *Rope* (1948, реж. Альфред Хичкок, США), игр.
3. Всегда есть завтра / *There's Always Tomorrow* (1965, реж. Дуглас Сёрк, США), игр.
4. Генрих V. Битва при Азенкуре / *Henry V* (1989, реж. Кеннет Брана, Великобритания), игр.
5. Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбить атомную бомбу / *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1963, реж. Стэнли Кубрик, США-Великобритания), игр.
6. Завороженный / *Spellbound* (1945, реж. Альфред Хичкок, США), игр.
7. Король Генрих V / *The Chronicle History of King Henry the Fifth with His Battell Fought at Agincourt in France* (1944, реж. Лоуренс Оливье, Великобритания), игр.
8. Мадам Де / *Madame de...* (1953, реж. Макс Офюльс, Франция-Италия), игр.
9. Марни / *Marnie* (1964, реж. Альфред Хичкок, США), игр.
10. Однажды на Диком Западе / *C'era una volta il West* (1968, реж. Серджио Леоне, Италия-США), игр.
11. Птицы / *Birds* (1963, реж. Альфред Хичкок, США), игр.
12. Светлое будущее / *Sweet Hereafter* (1997, реж. Атом Эгоян, Канада), игр.
13. Счастье / *Le Bonheur* (1965, реж. Аньес Варда, Франция), игр.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Биченко, С.Г. Романтическая ирония в философии / С.Г. Биченко // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – №2. – С. 319-322.
2. Пигулевский, В.О. Ирония и вымысел : от романтизма к постмодернизму / В.О. Пигулевский. – Ростов-на-Дону: Изд-во «Фолиант», 2002.
3. Allen, R. Hitchcock's Romantic Irony / R. Allen. – New York: Columbia University Press, 2007.
4. Barbe, K. Irony in Context / K. Barbe. – Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995.
5. Booth, W.C. A Rhetoric of Irony / W.C. Booth. – Chicago: The University of Chicago Press, 1975.

6. Colebrook, C. *Irony* / C. Colebrook. – London: Routledge, 2004.
7. Currie, G. *Narratives & Narrators : A Philosophy of Stories* / G. Currie. – Oxford: Oxford University Press, 2010.
8. DeRoo, R.J. *Unhappily Ever After : Visual Irony and Feminist Strategy in Agnes Varda's Le Bonheur* / R.J. DeRoo // *Studies in French Cinema*. – 2008. – Vol. 6, №3. – P. 189-209.
9. Doane, M.A. *The Dialogical Text: Filmic Irony and the Spectator* : dissertation / Mary Ann Doane ; The University of Iowa City. – Iowa City, 1979.
10. Ellestrom, L. *Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically* / L. Ellestrom. – London: Bucknell University Press, 2002.
11. Hutcheon, L. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* / L. Hutcheon. – London: Taylor & Francis, 2005.
12. MacDowell, J. *Irony in Film* / J. MacDowell. – London: Palgrave Macmillan, 2016.
13. Roche, D. *Irony in the Sweet Hereafter by Russel Banks (1991) and Atom Egoyan (1997)* / D. Roche // *Adaptation*. – 2015. – Vol. 8, №2. – P. 237-253.
14. Muecke, D.C. *Irony and the Ironic* / D.C. Muecke. – New York: Methuen & Co, 1986.
15. MacDowell, J. *Surface Meaning, Irony and Film Interpretation* / J. MacDowell // *Film Philosophy : conference materials*. – 2015.

#### REFERENCES

1. Allen, R. *Hitchcock's Romantic Irony*. New York, Columbia University Press, 2007.
2. Barbe, K. *Irony in Context*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1995.
3. Bichenko, S.G. *Romanticheskaya ironiya v filosofii* [Romantic Irony in Philosophy] in *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 2012. №2. P. 319-322.
4. Booth, W.C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago, The University of Chicago Press, 1975.
5. Colebrook, C. *Irony*. London, Routledge, 2004.
6. Currie, G. *Narratives & Narrators : A Philosophy of Stories*. Oxford : Oxford University Press, 2010.
7. DeRoo, R.J. *Unhappily Ever After : Visual Irony and Feminist Strategy in Agnes Varda's Le Bonheur*. In *Studies in French Cinema*. 2008. Vol. 6, №3. P. 189-209
8. Doane, M.A. *The Dialogical Text: Filmic Irony and the Spectator* : dissertation. Iowa City, 1979.
9. Ellestrom, L. *Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically*. London, Bucknell University Press, 2002.
10. Hutcheon, L. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London, Taylor & Francis, 2005.
11. MacDowell, J. *Irony in Film*. London, Palgrave Macmillan, 2016.
12. Pigulevskiy, V.O. *Ironiya i vymysel: ot romantisma k postmodernizmu* [Irony and Fantasy: from Romanticism to Postmodern]. Rostov-na-Dony, "Foliant" publishing, 2002.
13. Roche, D. *Irony in the Sweet Hereafter by Russel Banks (1991) and Atom Egoyan (1997) in Adaptation*. 2015. Vol. 8, №2. P. 237-253.
14. Muecke, D.C. *Irony and the Ironic*. New York, Methuen & Co, 1986.
15. MacDowell, J. *Surface Meaning, Irony and Film Interpretation in Film Philosophy : conference materials*, 2015.