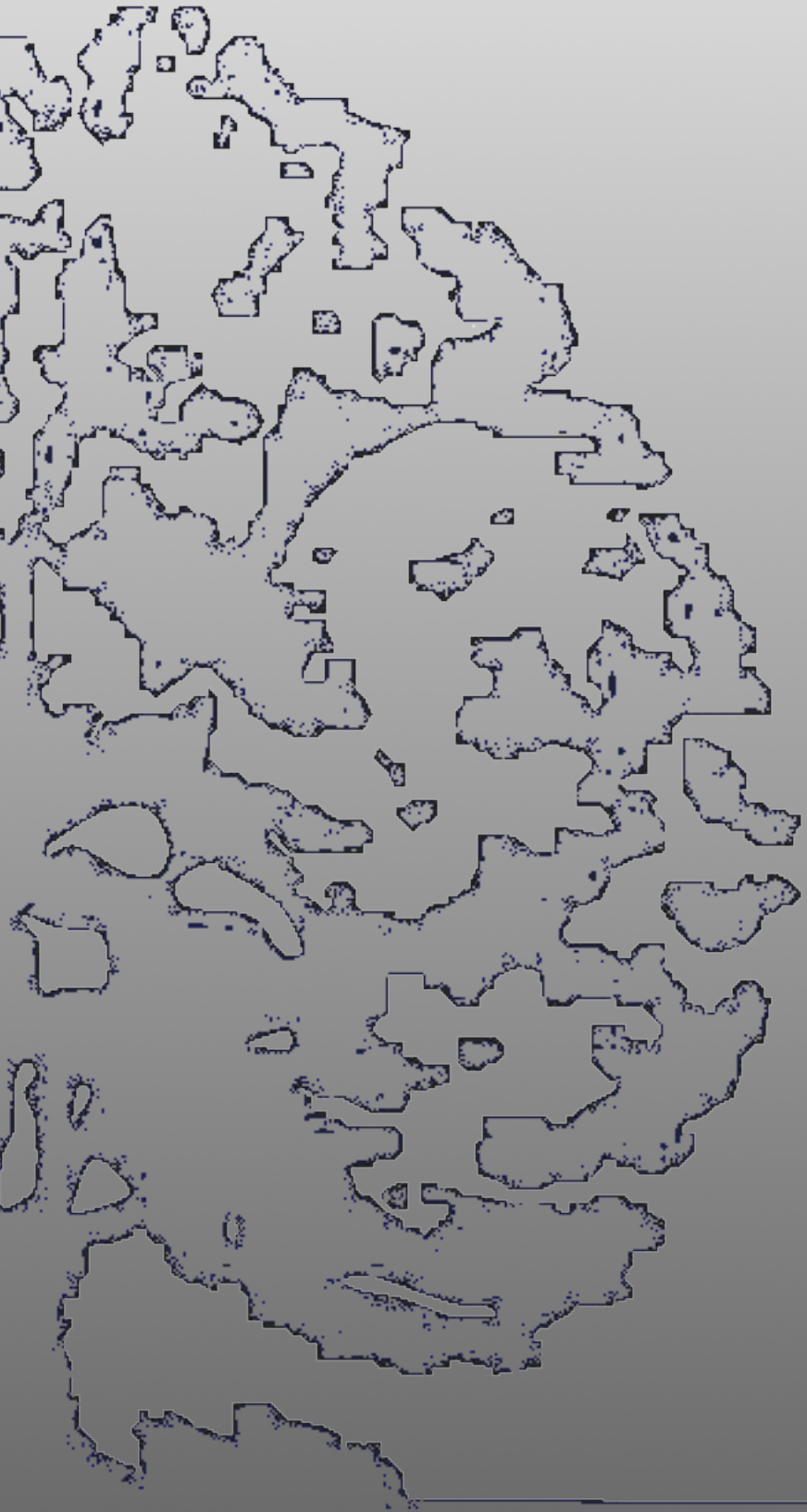
ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ

научный электронный журнал

ISSN 2227-6165



№9 (1-2013)

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент.

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор.
Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент.
Джеуза Антонио, доктор философии (PhD).
Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент.
Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения.
Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения, профессор.
Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция).
Уразова Светлана Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор.
Чухров Кети, кандидат философских наук, доцент.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент.

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора), кандидат философских наук, доцент.
Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения.
Чуворкина Ольга Александровна (зав. отделом переводов).
Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор.
Зверева Галина Ивановна, доктор культурологии, профессор.
Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор.
Лукичева Красимира Любеновна, кандидат искусствоведения, доцент.
Сысоев Владимир Петрович, кандидат искусствоведения, профессор, действительный член Российской академии художеств.

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций
ISSN 2227-6165
Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:
125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2012

ISSN 2227-6165

СОДЕРЖАНИЕ

4 *Н.А. Цыркун* Комикс и кинематограф: общий генетический код

11 *Л.А. Долгих* Религиозное и мистическое как маркеры «другого»: Запад в репрезентациях современного Востока

20 *С.Ю. Штейн* Онтология кино: выход на метод-медиа

32 *Я.М. Лурье* Фильмы Дэвида Линча: стилистика, образность, авторская манера

42 *А.В. Курочкина* Проект жанрового кинематографа в творчестве Алексея Балабанова

51 *Е.Д. Новикова* София Коппола: сто дней после детства

64 *Д.А. Липатов* Берлинская школа: Поиск нового эстетического метода отображения действительности в повествовательном кино

70 *М.Ф. Казючиц* Эстетика, нарратив и рефлексия в кинематографе Б. Бертолуччи

77 *А.Ю. Ионов* "Хижина в лесу" как попытка вывести жанр ужасов из кризиса новых идей

85 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Н.А. Цыркун
кандидат философских наук,
старший научный сотрудник, зав. Отделом современного экранного искусства
НИИкиноискусства – ВГИК
tsyrkun@mail.ru

КОМИКС И КИНЕМАТОГРАФ: ОБЩИЙ ГЕНЕТИЧЕСКИЙ КОД

В статье рассматривается комикс как одна из составляющих «генетического кода» кинематографа; его особенности как секвенциального искусства и как средства массовой коммуникации, естественным образом приводящие к симбиозу видов искусств, о котором писал С. Эйзенштейн. Также прослеживается становление кинокомикса и его место в контексте раннего кино и аттракционное кино как оживший комикс; рецепция и инновационная роль комикса как художественного и социального феномена в процессе коммуникации и адаптации человека к среде.

Phenomenon of comics as a subcomponent of the cinema's 'genetic code' is considered; its peculiarities as sequential art and mass media terminating in symbiosis of arts, according to Sergei Eisenstein. Also formation of movie comics, as well as its position in the early cinema context, and attraction cinema as comics revived are treated; reception and innovative role of comics being both artistic and social phenomenon in the process of communication and adjustment are distinguished.

Ключевые слова: комикс, секвенциальное искусство, массовая коммуникация, нарратив, рецепция

Keywords: comics, sequential art, narration, mass communication, reception

«Когда я был ребенком, я совершенно точно знал, что такое комикс» – такими словами начал свою книгу «Понимание комикса» теоретик и практик-комиксмейкер Скотт МакКлауд. Если продолжить его фразу, то следует, видимо, сказать, что теперь понимание феномена комикса сильно осложнилось – и не только одним автором этих слов.

За последние десятилетия осмысление комикса как художественного и социокультурного феномена развернулось в разветвленную систему. Одним из существенных результатов исследований стал общепризнанный вывод о том, что комикс – больше, чем отдельный жанр. Крупнейший исследователь и практик графического комикса Уилл Эйснер ввел для его понимания понятие «секвенциального искусства». В трактовке Эйснера, комикс – это серия статичных образов, организованных в определенную последовательность с целью рассказать историю и/или для выражения эмоций и мыслей. По определению МакКлауда, комикс – это «Сополоденные в определенной последовательности рисованные или иные образы, предназначенные для передачи информации и/или производства эстетического отклика зрителя»[1]; это средство выражения – как кино или проза, – которое может передавать богатство идей и эмоций, обнимающее все жанры. Соответственно, в форме комикса можно создавать детективы, научно-фантастические романы, автобиографии и даже сюрреалистические фантазии. При этом рассказываемые истории могут изобиловать словами или быть совсем бессловесными, растянутыми в продолжениях или ограниченных одной подачей, забавными или трагическими, цветными или черно-белыми.

Несмотря на внимание к комиксу в научных кругах, до сих пор не изжито представление о нем

© Цыркун Н.А., 2013

[1] McCloud, Scott. Understanding Comics, New York: Kitchen Sink Press, 1993. P. 9.

ISSN 2227-6165

как о явлении исключительно массовой культуры, как низовом жанре и достоянии детской, подростковой либо интеллектуально недостаточно развитой аудитории. Графические комиксы, появившиеся на страницах американских газет, которыми владели магнаты Уильям Рэндольф Херст и Джозеф Пулитцер в конце 1880-х годов, сразу стали мишенью критики. Уже в 1906 году журнал «Atlantic Monthly» отозвался о них как о «национальном позоре», а в 1909 году издание для женщин «Ladies Home Journal» заклеймило их как «преступление против американских детей». Моральная сторона дела в действительности была не самым главным, что ожесточало критиков, тем более что сюжеты ранних комиксов «Желтый малыш» («Yellow Kid») и «Чокнутый котяра» («Krazy Kat») были абсолютно невинными. Критиков, как профессиональных литературных работников, волновало то, против чего они ополчались, увидев зло и в появлении нового развлечения – синематографа, тоже считавшегося низовым, балаганным развлечением. Как отмечают Джит Хиэр и Кент Уорсестер в предисловии к сборнику «Обсуждая комиксы: литераторы о популярном средстве массовой коммуникации», для этих критиков-логоцентристов комиксы были синдромом чуть ли не конца цивилизации. Они усматривали здесь приоритет визуальной информации перед освященной традицией книжно-словесной; усиление в США и Канаде позиций «внесистемных» иммигрантских субкультур, подрывающих устои англо-саксонской культуры; порчу нормативного языка за счет внедрения слэнга и грамматических нарушений2.

Критика была не беспочвенной: комикс изначально был демонстративно демократичным жанром, рассчитанным на самые широкие слои потребителей, а его комическая (что исходит из самого названия) природа не предполагала никакого серьезного морализаторства. И еще одна важная деталь: персонажи первых комиксов были взяты из самой гущи жизни. Создатель Желтого малыша Ричард Ауткот говорил, что бритый налысо мальчуган в желтой ночной рубахе не по росту, с веселым характером и оптимистичным взглядом на жизнь не в голове у него родился – такой тип на каждом шагу встречался ему в трущобах, куда Ричард Ауткот часто заглядывал. Этих мальчишек из городской бедноты обычно обривали – чтобы вши не заводились, и причудливо одевали в то, что оставалось от старших детей. Речь у них была особая – они болтали на местном слэнге, причем зачастую половину слов было не разобрать, потому что молочные зубы повыпадали, а постоянные еще не выросли. Отсюда и ставшая в дальнейшем характерной для графического комикса имитирующая эту речь особая скоропись подписей в «пузырях».

Эти пузыри-филактеры Ауткот заимствовал из американских политических карикатур конца XVIII века, а в Европе они были в ходу еще в XVI веке. Нечто похожее обнаруживается и в гораздо более далеком прошлом – в рисунках майя, относящихся к 600-м – 900-м годам. Краткие тексты к картинкам, уже по необходимости (из-за отсутствия места) усеченные, в спеллинге по принципу «как слышится, так и пишется», передавали непринужденную живость и неправильность бытовой речи нью-йоркских окраин, заселенных иммигрантами со всех концов света, окрашивавшими английский язык своими фонетическими особенностями, одновременно делая эти тексты понятными, узнаваемыми для малограмотной аудитории. (Также немое кино с выразительным пластическим языком гэгов и трюков было понятно вчерашним иммигрантам, расширяя круг кинозрителей).

В результате получалось нечто родственное народному ярмарочному искусству, создавались морфологические симбиозы, соединялось логически несоединимое, рождались новые слова-монстры с комическим эффектом. «Krazy Kat» («Чокнутый котяра») – так называет этого персонажа мышь Игнац, описывающий кота. В этой ситуации трудно не узнать характеристику малознакомого соседа, не внушающего доверия, а скорее вселяющего тревогу. Искажением его имени мышь как бы «приземляет» своего «оппонента», символически уменьшая его враждебный потенциал. В основе языка героев этого комикса – так называемый Йет, новоорлеанский диалект, родившийся из смеси

[2] Arguing Comics: Literary Masters on a Popular Medium. Ed. by Jeet Heer and Kent Worcester New Orlean: University of Mississippi Press, 2004. P. ix, xiv.

ISSN 2227-6165

фонетических особенностей американского английского, испанского, французского, идиш, которая была хорошо знакома автору комикса Джорджу Херриману.

В отличие от довольно примитивной стилистики «Желтого малыша», как бы указавшей один вектор развития комикса, «Чокнутый котяра», в принципе базировавшийся на непритязательной комедии пощечин (слэпстик), быстро приобрел изощренный вид, явно указывающий другое направление развития жанра – артхаусное. Уже имена некоторых персонажей, остроумно обыгрывавшие имена литературных героев (комиксовые Моби Дак или Дон Кийот иронично отсылают соответственно к Моби Дику и Дон Кихоту), подразумевали, что читатель должен обладать определенным запасом знаний. Херриман не только придумывал странные, экзотические сюжеты (например, с Дверной мышью – персонажем, который зачем-то постоянно таскал за собой входную дверь). Сам мегасюжет, в центре которого оказался своеобразный любовный треугольник неопределенного пола кота, безответно влюбленного в мышь (кота называют то «он», то «она»), мыши Игнаца и полицейского пса по имени Офисса Папп («Офицер Щен»).

Херриман играл с пространством, покрывая страницы причудливо размещенными на них рисунками, встраивал действие в сюрреалистически преображенный ландшафт его родной Аризоны. Изобразительная традиция со времен картушей Древнего Египта выработала в качестве канона геометрическую форму картины, символизирующую четыре элемента, то есть четыре стихии: землю, воду, огонь и воздух. Эту форму – сначала квадратную, затем прямоугольную – унаследовал экранный кадр, и она же использовалась в комиксах. Комикс изначально представлял собой линейку кадров (comics strip), логическое развитие содержания, подобное складыванию слов из букв и предложений из слов в процессе чтения, «свитком», что роднит его с кинематографом как искусством «движущихся картинок». Херриман нарушил традиционную линейность, располагая отдельные «кадры» на странице в свободном, причудливом порядке: рисунки как бы перекрывают один другой, напластовываются друг на друга, отражая таким образом хаотичное движение действия или сумятицу в ходе мыслей персонажа.

Уилл Эйснер классифицировал функции границ панели-планшета, указывая, что граница – это элемент невербального языка секвенциального искусства. Например, прямоугольная панель с четкими углами, как правило, подразумевает, что помещенные на нее действия происходят в настоящем времени; флэшбэк часто обозначается изменением линии – она может быть волнистой или зубчатой; отсутствие окаймляющей сюжет контурной линии вообще означает неограниченное пространство, невидимые, но подразумеваемые территории[3]. Можно добавить, что теперь используются также круглые или овальные кадры-картуши, которые имитируют взгляд на изображенный предмет через окно, щель в двери, бинокль, дуло пистолета (как в титрах Мориса Биндера к первым фильмам бондианы) и т.д., или выводят изображение в некий иной мир – онирическую реальность (реальность сновидений), во вселенную мечты или воспоминаний, то есть добавляют к чисто информационной рациональной картине чувственные элементы. Херриман предвосхитил появление в истории комикса графических романов, а в кинематографе – полиэкрана. При этом вольное нарушение им привычной канонической формы усложняло восприятие, а, значит, – требовало умственного напряжения, бросало читателю вызов. Неслучайно инновационный характер экспериментов Херримана, требовавший от читателя встречной работы мысли, предвосхитивший цитатно-игровую эстетику, характерную для постмодернизма, привлек к творчеству Херримана и к жанру в целом, который он представлял, особое внимание интеллектуалов.

«Krazy Kat» оказался не обойденным вниманием С.М. Эйзенштейна, включившего его в свою предполагаемую «Всеобщую историю кино» в январе 1948 года. Он приводит его в пример звукозрительного сочетания как фазу текста, вписанного в картину, в следующем ряду: «Маya. Средние века. <Комикс>. (См., напр., Krazy Kat). Затем, – пишет Эйзенштейн, – тото <toto – целое> раздвоется (в америк[анской] карикатуре)... Затем вводится «one-line joke» < шутка в одну строку >,

[3] Eisner, Will. Comics and Sequential Art. New York: Poorhouse Press,1985. PP. 44-45.

ISSN 2227-6165

когда картинка и подпись неразъемлемы: текст без картинки не понятен. Картинка без текста тоже – смысл – содержание – разверстано между изображением и текстом (фонограммой): из их interrelation <взаимоотношения > образуется смысл». И далее Эйзенштейн делает вывод: «Очень примечательно, что эта конструкция синтеза противоположных рядов (слово и картинка) есть воссоздание (по спирали) стадии синкретической»[4].

А в бурные «ревущие» 1920-е годы, «век джаза», ознаменовавшийся динамичными изменениями в социополитической и культурной жизни Европы и США, расцветом стиля ар деко, который значительно повлиял на стилистику рисованного, а затем (в 30-е годы и до наших дней) и кинематографического комикса, в защиту последнего выступили как раз литераторы, писатели и поэты-модернисты, в том числе Джеймс Джойс, Гертруда Стайн, Скотт Фитцджеральд, Джек Керуак. К примеру, поэт-экспериментатор и художник Эдвард Эстлин Каммингс назвал персонаж Krazy Kat «живым идеалом», возвышающимся над «унылой реальностью». А Джойс в «Поминках по Финнегану» вспоминает Крошку Энни Руни в первой главе своей книги в причудливой игре слов, в частности, обыгрывая ее фамилию с ассонансно звучащим словом «руины» (ruins).

Радикальный шаг в понимании комикса и его места в культуре сделал один из столпов интеллектуальной критики Гилберт Селдес. В книге «Семь живых искусств» (1924; название можно также перевести как «Семь свободных искусств») он ввел комиксмейкера Джорджа Херримана в пантеон олимпийцев новой культуры наряду с Чарли Чаплином и сочинителями рэгтаймов. Селдес отметил заразительную художественную мощь комикса, преображающегося в бурлескные шоу, фильмы и даже балетные спектакли. При этом декорации и костюмы балета по мотивам комикса «Krazy Kat» были выполнены по образцам Джорджа Херримана. Как можно было говорить о примитивности комиксов и их персонажей, если в программке к спектаклю композитор Джон Олден Карпентер написал, что андрогинный заглавный герой – это сплав Парсифаля и Дон Кихота – идеальный простак и идеальный рыцарь; а мышь Игнац – Санчо Панса и Люцифер одновременно.

Основываясь на этом примере, можно сказать, что в данном случае, как и подразумевал Селдес, мы имеем дело с довольно хитроумной формой коммуникации, смыслы которой далеко не всегда с достаточной полнотой считывались потребителями комиксов. Видимое провокационное снижение образов, в частности, за счет нарочито примитивизированного языка и за счет упрощения внешнего облика служило в качестве механизма адаптации человека к среде. Комиксы в этом плане играли ту же роль, что и немое кино для иммигрантов, которое помогало им вписать себя в непривычную социокультурную ситуацию.

«Семь свободных искусств Селдеса – это кино, мюзикл, водевиль, радио, комиксы, популярная музыка и танец. Названием книги автор явно отсылал читателя к своду «семи свободных искусств», сформировавшемуся еще в Древнем Риме, – обязательному образовательному циклу, достойному свободного человека в отличие от раба. Следует сказать, что Селдес не был ослеплен возможностями жанра и признавал, что в комиксах встречается и пошлость, и неумелость, но он отметил и важнейшие черты, которые делают комикс демократичным искусством, открывающим необъятный плацдарм творчества для талантов. Парадоксальным образом, полагал он, эти качества вытекают из тех ограничений, которые он сам на себя накладывает: комикс «не может быть привязанным к какому-то конкретному месту, поскольку распространяется по всей стране; он должен избегать политических и социальных вопросов, поскольку предназначен для печатных изданий самой разной направленности; в них нет места для явных насмешек по расовым мотивам.... Эти и другие ограничения постепенно превратили комикс в постоянно меняющуюся картину жизни среднего американца; мало того, они выполняют компенсаторную функцию, которая осуществляется на основе свободнейшей американской фантазии»[5]. Селдес произвел переворот в общественном

[4] Эйзенштейн Сергей. Заметки ко «Всеобщей истории кино». (Динамическая мумификация). Публикация и комментарии Наума Клеймана // Киноведческие записки, № 100-101, 2012. С. 95-97.

[5] Seldes, Gilbert. The Seven Lively Arts. New York: Sagamore Press, 1957. PP. 213-214.

ISSN 2227-6165

восприятии комикса. Если сложившаяся традиция утверждала априорное превосходство словесного текста над визуальными формами выражения, то Селдес подчеркивал, что судить то и другое следует исходя из их собственных внутренних критериев. Поэтому вместо того, чтобы клеймить диалоги комиксов за их погрешности против нормативного языка, он приветствовал инновационную отвагу комиксмейкеров. Энтузиазм Селдеса разделили художники Жоан Миро и Виллем де Кунинг, кинорежиссеры Фрэнк Капра и Джон Грирсон.

Говоря о нарушениях языковых норм, надо сказать, что язык комиксов действительно изначально был сродни «олбанскому языку» с фонетически почти верным, но нарочито неправильным написанием слов, так называемым «эрративом», распространившимся в Рунете век спустя, на заре эры Интернета. Аналогию можно найти и, напротив, на столетие раньше. В романе Юрия Тынянова «Кюхля» есть персонаж, тюремный сосед Кюхельбекера, юный князь Оболенский, который, несомненно, хорошо владея русским языком, бравируя, писал ему записки на языке, близком к олбанскому: «Дарагой сасед завут меня княсь Сергей Абаленской я штап-ротмистр гусарскаво полка сижу черт один знает за што бутто за картеж и рулетку а главнейшее што побил командира а начальнику дивизии барону будбергу написал афицияльное письмо што он холуй царской, сидел в Свияборги уже год целой, сколько продержат в этой яме бох знает». «Письма князя, написанные необычайным языком, – комментирует Тынянов, – приносили Вильгельму радость и как-то напоминали детство или Лицей». Поэт Кюхельбекер принимает игру, которая была знаком свободы и одновременно помогала адаптироваться к условиям заключения. Кроме того, следует заметить, что такое вольное обращение с языком требует крепкого знания нормы. На этом правиле основывалась и эклектично-комиксовая, постмодернистская эстетика фильма Сергея Соловьева «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» (1989) с интертитрами, построенными на звукоподражании и искажении языка: «Хрясь!», «Русские не здаюца!», и т.д.

Бравурная эпоха 20-х сменилась Великой Депрессией, а затем ужасами Второй мировой войны. Изменилось и общественное мнение; многие критики усмотрели причины катастрофических изменений в массовой культуре, в которой стали видеть угрозу манипулирования умами. Критические стрелы полетели и в комиксы. Мария Мэннес на страницах «The New Republic» в 1948 году назвала их «интеллектуальной марихуаной». В 50-е годы группы разгневанных родителей устраивали публичные сожжения комиксов. Издатели комиксов предстали перед сенатской комиссией, где им пришлось держать ответ по обвинению в способствовании преступности малолетних.

Заслуга реабилитации комиксов как средства массовой коммуникации принадлежит Маршаллу Маклюену, призвавшему изучать массовую культуру в ее собственных терминах, а не с точки зрения классической традиционной культуры, как системы коммуникаций. Маклюен усмотрел в комиксе проявление смены культурной парадигмы: «неожиданный вызов является убедительным свидетельством глубоких изменений в нашей культуре. Сегодня нам крайне нужно понять формальный характер печати, комикса и карикатуры, бросающий вызов потребительской культуре кино, фотографии и прессы и в то же время изменяющий ее»[6].

В начале 1960-х годов с позиций социальной психологии к изучению комикса подошли литературный критик Лесли Фидлер и Умберто Эко. (Эко вспоминал, что «чудесный мир Дика Трейси и Лила Эбнера» открыли ему американские солдаты, вошедшие в город в конце Второй мировой войны). Эко рассматривал комикс как социальную мифологию – популярные истории, городской фольклор, воплотивший иллюзорную жизнь простого человека. А сериальность комиксов, заставляющая ожидать продолжения, отражала, по мнению Эко, нервный, неустойчивый ритм современной жизни.

Надо сказать, что интерес и любовь к комиксу Эко пронес через всю жизнь, и в 2004 году написал

[6] Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.-Жуковский: «Канон Пресс центр», «Кучково поле», 2003. С. 86.

ISSN 2227-6165

целый роман, пронизанный комиксовыми мотивами и украшенный картинками из комиксов, – «Таинственное пламя царицы Лоаны». Его герой, Джамбаттиста Бодони, утративший память, начинает вспоминать прошлое, перебирая на чердаке «культурный хлам», который становится семиотическим кодом времени, и по публикациям комиксов в детских журнальчиках, по тому, скажем, как меняется образ Микки Мауса, восстанавливает, в частности, события Второй мировой войны.

«Гибридный» генезис кинематографа, заимствовавшего разнородные готовые формы повествовательных моделей старших искусств, в разные эпохи и в разных странах с разной степенью интенсивности актуализирует те или иные генеалогические элементы. В любом случае генетическое наследие никогда и нигде не исчезает полностью; другое дело, что иногда оно не «считывается», остается невостребованным, но и в этом качестве остается в качестве резерва для инноваций. Это с очевидностью прослеживается на примере комикса.

Кинематограф, возникший как комплекс технологических, индустриальных и эстетических составляющих, изначально искал способы повествования (нарратива), которые способствовали бы его коммерческому успеху. Это обусловило интерес к аттракционным и трюковым формам, привнесшим уже в ранние фильмы Жоржа Мельеса зрелищность, выходящую за пределы реальных пространства и времени, демонстрирующую чудеса цирковой магии с ее фантастическими трансформациями персонажей. Одновременно кинематограф осваивал возможности контроля над движением, породившими, в частности, сюжеты с погонями, которые следовали логике комикса с его простейшими ситуациями, разворачивающимися в серии визуальных гэгов. Подобные фильмы конструировались как оживший комикс. На основе тенденции раннего кино к зрелищу и иллюзионизму Том Ганнинг сделал вывод о том, что это было скорее «кино аттракционов», чем кино, рассказывающее истории. К минимуму сводилась и характеристика персонажей; успех фильмов эпохи «примитивной репрезентации» в большей степени обусловливался эффектами, чем сюжетом или темой.

Комикс, наряду с другими нарративными формами, стал одной из базовых составляющих кинематографа как единство повествовательного текста и визуального действия, в котором кроме того был заложен ряд перспективных возможностей кинематографа, в частности, монтажные.

Как художественная форма, комикс имеет глубокие корни. Его зарождение уходит в глубину веков: «протокомиксы» запечатлелись в наскальных рисунках тридцатитысячелетней давности; на древнеегипетских гробницах в Фивах, барельефах Ассирии и Бороодура, на колонне Траяна (113 год) с вытесанным по мрамору рельефом, повествующим о войнах римского императора с даками, и на витражах Собора в Шартре. Древнейшее свидетельство генетического родства графики и кинематографа – палеолитические рисунки. Наглядную иллюстрацию тому можно увидеть в фильме Вернера Херцога «Пещера забытых снов» в 3D. Благодаря тому, что вход в карстовую пещеру в долине реки Ардеш на юге Франции, которую открыл Жан-Мари Шове, был «запечатан» ледником, на ее стенах сохранились древнейшие изображения животных: леопард с пятнистой спиной, убитый олень, сова, носорог с поднятой ногой, бегущие львицы. Самое любопытное – то, что сюжеты этих изображений в большинстве случаев передают их персонажей в движении и даже пытаются создать впечатление звукового аккомпанемента – из приоткрытых пастей будто вырываются бодрое ржанье или угрожающий рев. Зыбкий, колеблющийся, тусклый свет, падавший на изображение, подобно свету свечей в позднейшие времена, создавал иллюзию движения всей картины. Чтобы подчеркнуть динамику, древний художник рисует бегущего зубра с восемью ногами. А через тридцать с лишним тысяч лет Сергей Эйзенштейн в «Неравнодушной природе», отмечая этапы перехода живописи в кинематограф, назовет один из приемов передачи движения в футуризме, в частности, в пейзажной живописи Давида Бурлюка: «Этот промежуточный этап, это наиболее отчетливое связующее звено между живописью и кинематографом – это футуризм, в тех его первоначальных наиболее отчетливых исканиях, которые группируются вокруг «шестиногих фигур людей» как попытки передать таким

ISSN 2227-6165

таким приемом… ощущение динамики бега и т.п.»[7]

Возвращаясь к предкам современного комикса (как и кинематографа), следует отметить, что их находится множество, и среди них наряду, к примеру, с литографиями Уильяма Хогарта нельзя не упомянуть и русские иконы с клеймами, и русский лубок XVII века. Протокомиксы обнаружены в творчестве женевского художника Рудольфа Тёпфлера, чьи рисунки, с их чередованием планов, предвосхищают эстетику киномонтажа, а также у автора детской книги «Макс и Мориц» (1865) немецкого иллюстратора Вильгельма Буша. Все эти разновременные и разнонациональные артефакты объединяет общий повествовательный принцип: разложенная на фазы смысловая последовательность событий в связке лаконичного, в основном диалогического, текста с графическим изображением. Партнерство слова и изображения в различных комбинациях создает синергизм экспрессии, который усиливает или, наоборот, топит смысл конкретной картинки в подтексте, готовя для подсознательного восприятия.

Здесь уместно вспомнить анализ С.М. Эйзенштейном в «Неравнодушной природе» эстетических канонов дальневосточного пейзажа, в частности, «картины-свитка» в связи с «симфонией туманов» его фильма «Броненосец Потемкин». Одной из древнейших форм изображения пейзажа, пишет Эйзенштейн, является китайская картина-свиток – горизонтально разворачивающаяся бесконечная лента (почти киноленте!) панорамы пейзажа. Картина не охватывается глазом сразу и целиком, а открывается последовательно, как бы переливаясь из одного самостоятельного сюжета в другой, из одного фрагмента в соседний, как поток отдельных изображений (кадров). Картину-свиток, указывает он, роднит с кинематографом гораздо большее, чем могло бы показаться. Например, японская гравюра «не ограничивается краями одного листа, но очень часто состоит из нескольких листов – диптихов и триптихов, – которые вполне законченно могут существовать и в отдельности, но полную картину настроения и сюжета дают лишь тогда, когда они поставлены рядом. В этом смысле монтажный метод кинематографа, где в процессе съемки единый ток события распадается на отдельные кадры и волею монтажера вновь собирается в целую монтажную фразу, целиком повторяет этот этап общего эволюционного хода истории живописи»[8]. В «Заметках ко “Всеобщей истории кино”» Эйзенштейн наметил основной принцип своего подхода к ее написанию: рассмотрение кинематографа как неотъемлемой части многовековой мировой культуры с учетом законов человеческого восприятия, в систему которой Эйзенштейн включил и комикс («Comic strip в ежедневной газете»). Только в этом симбиозе возможно выяснение и объяснение «генетического кода» кино, развитие его выразительных возможностей, а вместе с тем – ожиданий и способностей публики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.-Жуковский: «Канон Пресс центр», «Кучково поле», 2003.
2. Эйзенштейн Сергей. Заметки ко «Всеобщей истории кино». (Динамическая мумификация). Публикация и комментарии Наума Клеймана// Киноведческие записки, № 100-101, 2012.
3. Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа: Сочинения. т. 2. М.: Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2004.
4. Arguing Comics: Literary Masters on a Popular Medium. Ed. by Jeet Heer and Kent Worcester New Orlean: University of Mississippi Press, 2004.
5. Eisner, Will. Comics and Sequential Art. New York: Poorhouse Press,1985.
6. McCloud, Scott. Understanding Comics, New York: Kitchen Sink Press, 1993.
7. Seldes, Gilbert. The Seven Lively Arts. New York: Sagamore Press, 1957.

[7] Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа, т. 2. М.: Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2004. С. 349.
[8] Там же. С. 347.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

Л.А. Долгих
культуролог, независимый исследователь
leyla.dolgih@mail.ru

РЕЛИГИОЗНОЕ И МИСТИЧЕСКОЕ КАК МАРКЕРЫ «ДРУГОГО»: ЗАПАД В РЕПРЕЗЕНТАЦИЯХ СОВРЕМЕННОГО ВОСТОКА

Статья посвящена тому, как медиа создают образ «Другого» с помощью черт трансцендентного. В частности, проводится анализ средств, с помощью которых в японской анимации последнего десятилетия маркируется популярный и значимый для Японии образ британского. Рассматривается репрезентация религиозных и мифологических практик в контексте глобализующегося взгляда на «Другого».

The article covers the ways media create the image of the Other using markers of transcendental. The case study is focused on the building of the image of "Britain" and "British" in Japanese animation of the last decade. Representations of religious and mythological practises depend in this case on (self-)globalizing view towards the Other.

Ключевые слова: Япония, Британия, репрезентация, глобализация, «Другой», анимация, трансцендентное, окцидентализм

Keywords: Japan culture, British culture, representation, globalization, the Other, animation, transcendental, Occidentalism

Среди вопросов, которые ставит процесс глобализации, одним из наиболее интересных является вопрос о взаимном влиянии глобализации и медиа друг на друга. Не углубляясь в сложные и неоднозначные дискуссии о унифицирующей или демократизирующей силе глобализации, можно подчеркнуть одну ее особенность, отмеченную П. Вирилио: глобализация расширяет горизонты нашего видения, делает доступным для нашего взгляда то, что раньше было скрыто расстоянием[1]. Очевидным следствием этого становится увеличение информации о других культурах, идеологиях, паттернах поведения (впрочем, говоря об этом, я оставляю за скобками качество подобной информации). В свою очередь, это могло бы привести к переосмыслению восприятия «Другого», что значило бы сдвиги в восприятии «себя».

Для анализа того, что происходит в этом поле в настоящее время, благодатную почву дают медиа, поскольку через них репрезентируются и «Я» и «Другой», высвечиваются их сложные отношения. Вопрос о взаимовлиянии медиа и непосредственного восприятия мира чрезвычайно сложен, значим и был неоднократно рассмотрен в различных ракурсах, например, представителями Бирмингемской школы. Как бы то ни было, на связь транслируемых образов с формированием картины мира указывают и социальные теоретики, и теоретики феминизма, и теоретики постколониальных исследований. В последнем случае интересен пример оппозиции Запада, традиционно рассматриваемого как генератор глобализации, и его «Другими», которые видятся как реципиенты паттернов, транслируемых Западом. И главным из таких «других» в традиционной оппозиции выступает Восток, противопоставляемый Западу по целому ряду параметров. В силу ряда событий первого десятилетия XXI века одним из наиболее значимых таких культурных маркеров стала религия.

В частности, можно обратиться к опыту американской визуальной культуры, где в голливудских

© Долгих Л.А., 2013
[1] Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана. М., 2002. С.20-22.

ISSN 2227-6165

блокбастерах и пеплумах часто вероисповедание, детерминирующее традиции и жизненный уклад, становится неодолимой пропастью, разделяющей две культуры. Герой может заглянуть за этот барьер, но решение остаться за ним, как правило, знаменует потерю собственной идентичности. Особенно четко эта тематика прочерчивается в свете напряженных отношений между США и «другими», в роли которых часто выступают мусульмане, в таких исторических фильмах как, например, «Идальго» (2004), «Царство небесное» (2005) или более раннем «Легионере» (1998). Однако зачастую любое обращение к трансцендентному, далеко не всегда религиозному, постулирует различие, как, к примеру, в нашумевшем «Аватаре» (2009) Джеймса Кэмерона, где чувствуется желание «западного», рационального, христианского найти и коснуться того, что оно мнит «иным», магическим, пралогическим, сенситивным.

Как бы то ни было, подобные репрезентации западными медиа не ограничиваются. Более того, иногда не-западные культуры не только конструируют образ «Другого» в лице Запада, но и рефлекструют то, как Запад видит себя через своих «Других». Как указывает теоретик окцидентализма Дж. Карриер, «Западные люди определяют Других в терминах Запада, но и Другие определяют себя в терминах Запада, также как каждый из них определяет Запад в терминах Другого»[2]. Подобному случаю, а именно выявлению того, как используются образы религиозного и мистического опыта для маркирования западного «другого» в репрезентациях не-западных культур и посвящена данная статья. В частности, здесь будет рассмотрен случай, представленный японской анимацией (аниме) последнего десятилетия, где в это время проявляется особый интерес к образам Британии (в целом, сводимому к изображению Англии), выявляющее очень интересные тенденции в этой сфере.

Судя по всему, маркирование «другого» с помощью обращения к его религиозным и традиционным предпочтениям, этим элементам, по сей день не выхолощенных глобализацией и нарочито «выпячиваемых» при создании характерных образов – явление достаточно универсальное в массовой культуре, хотя бы потому, что именно этот тип стереотипов один из самых живучих. В японской экранной же культуре оно, однако, имеет свою специфику, проистекающую из исторических процессов, связанных с данным феноменом. Фактор религии в изображении европейских государств приобретает особую значимость, если вспомнить, какую роль он сыграл во внешней политике Японии.

Еще одна причина связана с общим превалированием фантастики, фэнтези и мистики в аниме-культуре. Количество сериалов, в которые вписываются элементы магического и фантастического, значительно превышает те, где они отсутствуют в принципе. Подобная установка заставляет включать для привлечения внимания зрителя экзотические формы, в которых реализуется зачастую достаточно стандартный сюжет, поэтому обращение к религиозным мотивами здесь весьма распространено. Христианство, а особенно христианская демонология, оказались весьма удобны для подобных целей, поэтому определенные квазирелигиозные элементы, появляющиеся в различных сериалах, могут выполнять функцию прямого обращения к трансцендентному, а не маркера «другого».

Тем не менее, их первичная семантика, особенно визуальная, никогда не выхолащивается полностью. Анализируя смежную область репрезентации – фантастическое кино, Н. Самутина отмечает: «Фантастическое кино всегда предельно; прежде всего, оно делает своим предметом несуществующее, невидимое, в каком-то смысле непредставимое (радикальное иное)...»[3]. Поскольку в японской нарративной и визуальной традиции границы между реальным и фантастическим гораздо более зыбки, нежели в западной[4], поиск этого самого непредставимого, трансцендентного

[2] Westerners, then, define the Other in terms of the West, but so Others define themselves in terms of the West, just as each defines the West in terms of the Other». Carrier J. Occidentalism: The World Turned Upside-down // American Ethnologist 1992.Vol. 19. №2. P. 196-197.

[3] Самутина Н. Фантастическое кино и проблема иного // Фантастическое кино: эпизод первый. М., 2006. С. 67.

[4] Napier S. The Problem of Existence in Japanese Animation // Pro-ceedings of the American Philosophical Society, 2005. Vol. 149. P. 74.

ISSN 2227-6165

«другого» сопряжен с изображением вполне реального и ощутимого «другого». Например, Б. Иванов прямо указывает, что в аниме (как минимум, до 2000-х гг.) «пришельцы, эльфы, демоны изображаются схоже с иностранцами, и первых иногда принимают за последних. Демон, скажем, может изображаться как европеец, а пришелец – как негр. Ничего необычного в этом нет – с одной стороны, монокультурные японцы называли в свое время европейцев «заморскими дьяволами», с другой стороны, буддизм и синтоизм гораздо слабее, чем христианство, отделяют людей от сверхъественных существ»[5].

Таким образом, религиозный компонент все же не везде и с большими оговорками, но становится элементом репрезентации этничности. Религия в аниме оказывается четко привязанной к своим институциям, главной из которых является, конечно, церковь. Сериалы с религиозной тематикой наполнены монастырями, духовно-рыцарскими орденами, церковными школами. Как уже было замечено, они принимают различные искаженные формы; антуражу, необычным боевым способностям и атмосфере отдается предпочтение перед моральными установками, догматикой или историческими аллюзиями («Крестовый поход Хроно», «Седьмой дух», «Хеллсинг Ультимэйт»). Однако в столь плотно концептуализированной среде как пространство репрезентации Великобритании христианская церковь оказывается в несколько другом положении. Она может продолжать играть роль простого проводника сверхъестественного, как, например, Чёрный орден мира «Грей-мена», однако, она может быть и выразителем «английскости». И здесь, в отличие от первого случая, важную роль начинает играть подчеркивание того, что христианская церковь не монолитна и, в частности, Англия обладает своей особой ее версией. Однако такая специфическая форма протестантизма как англиканство ни в одном из аниме-сериалов не была упомянута ни разу. Вообще, для ориентированной на фантастику аниме-культуры спиритуальный католицизм с его святыми, средневековой историей в мрачных тонах и богатой символикой гораздо привлекательнее, нежели прагматичный и аскетичный протестантизм. Вероятно, поэтому почти любое изображение христианства носит католический оттенок, и для появления другой конфессии в нарративе требуется особый повод.

Таким поводом, прежде всего, является достаточно жесткое противопоставление протестантства католичеству. Несмотря на значительные изменения в отношении к христианству в Японии за последние полтора столетия, изображение данной религии в аниме носит черты веками формировавшихся представлений. Впервые попав в Японию в XVI в. вместе с португальскими миссионерами, христианство католического толка встретило чрезвычайный интерес у местного населения, в связи с политической нестабильностью в стране и установившимися с пришельцами торговыми связями[6]. Однако позднее, по ряду политических (укрепляющая власть сегуната, основывавшая свою идеологию на нео-конфуцианской доктрине увидела в конкурента иностранной религии) и культурных[7] причин христианство было отвергнуто, его адепты подверглись гонениям, а в стране был введен режим самоизоляции. Католические миссионеры были изгнаны, а христианство стало ассоциироваться с агрессией[8]. Дело было в том, что европейские купцы привозили с собой огнестрельное оружие, обладание которым расшатывало и без того нестабильную ситуацию в стране. Тяжелым ударом для Японии стало христианское восстание на о. Кюсю (1637)[9]. После закрытия страны и вплоть до середины XIX в. японская внешняя политика в европейском направлении ограничивалась исключительно голландской факторией. Голландцы, будучи протестантами, интересовались торговлей значительно больше, нежели миссионерской деятельностью.

---

[5] Иванов Б. Введение в японскую анимацию. М., 2001. С. 181.

[6] Подробнее об этом см.: Мак-Нил У. Восхождение Запада: История человеческого сообщества : пер. с англ. Киев, М., 2004. С. 833-834.

[7] Подробнее об этом см.: Мещеряков А.Н. Начало, обреченное на конец. Христианское столетие в Японии // Знание – сила. 1992. № 12. С.90.

[8] Мещеряков, А. Н. Император Мэйдзи и его Япония. М., 2006. С. 34.

[9] Мак-Нил У. Восхождение Запада: История человеческого сообщества : пер. с англ. Киев; М., 2004. С. 935.

ISSN 2227-6165

В общем, примерно ту же расстановку сил можно видеть и в аниме. Католицизм, главным актором которого в сериалах, связанных с Британией, оказывается папская курия, чрезвычайно агрессивен, экспансивен и фанатичен. Его деятельность сводится к крестовым походам – священным войнам против радикального «иного», образ которого репрезентируют вампиры. Впрочем, объявляя крестовый поход против Англии, архиепископ Энрико Максвелл («Хеллсинг Ультимэйт») стремится не уничтожить кишащие там легионы вампиров, а припомнить англичанам отступничество от папского престола[10]. Пожалуй, принадлежность к католической вере вместе с прилагающимися характеристиками является одной из определяющих черт персонажа, превалирующей над национальностью. К примеру, если как католик показан персонаж-британец, то подчеркнуты будут именно его религиозные характеристики. Например, один из героев аниме «Тетрадь смерти» Мелло, судя по всему немец, однако, воспитанный в английском детском доме, также имеющим отношение к религии[11], подчеркнуто показан в окружении символов католической церкви, при этом является, пожалуй, наиболее одиозным и агрессивным персонажем, даже на фоне остальных не слишком приятных героев сериала. Этот же персонаж выявляет еще одну особенность, связанную с репрезентациями католицизма – лицемерие. Несмотря на явно религиозный антураж вокруг него, персонаж является носителем едва ли не всех смертных грехов. Примерно также рисуются епископы из «Хельсинг Ультимейт» и «Крови Триединства»: одержимые, нетерпимые, склонные решать проблему грубой силой.

В отличие от всего вышеупомянутого, протестантизм не имеет особых характеристик в репрезентации. Более того, лишь в одном сериале («Хеллсинг Ультимэйт») это слово вообще употребляется. В романах «Кровь Триединства» (в аниме этот мотив проигнорирован) отмечается, что королевство Альбион является наименее религиозной из стран людей[12], как бы указывая на то, что страна не подчиняется Ватикану, поскольку такого явления как протестантизм в мире «Крови Триединства» не могло бы быть в принципе. Собственно, противопоставление католицизму и есть главная и единственная характеристика репрезентации протестантизма. На самом общем плане протестантизм отличается от католичества предсказуемым снижением роли духовенства. Кроме того, то общее, что можно увидеть в репрезентации Великобритании в этих двух сериалах, где тема религии является одной из центральных – это относительная и даже несколько жестокая терпимость к тем, кого пытаются уничтожить католические ордена. То есть британцы не уничтожают вампиров (по крайней мере, не всех), а заставляют их работать на себя.

Вампиры. Здесь следует подробнее рассмотреть роль образа вампира, который в настоящее время активно изучается различными гуманитарными науками, как один из наиболее актуальных символов культуры 1990-2000-х. Исследователи выдвигают множество предположений о функциях данного персонажа в литературе и кинематографе этого периода, среди которых, например, функция преодоления идеи человеческой исключительности, идеального героя кошмара или легитимации трансформации ритма жизни в современной культуре[13]. Одной из наиболее распространенных версий является та, где «исследователи рассматривают вампира как симптом экономического, социального, расового, этнического или гендерного неравенства. Вампир может выступать выражением имперского угнетения или гнета политической власти, неравноправия перед лицом государства, а также выразителем социальной, культурной и даже интеллектуальной

[10] Hellsing Ultimate. Япония. Satelight, Madhouse Studios, Graphinica 2006. Реж. Токоро Томокадзу. Худ. Кота Хирано. Эпизод 6.

[11] Обата Т., Ооба Ц. Тетрадь смерти. М., 2010. Т. 7.

[12] Сунао Ё. Гнев против луны I : Из империи [Электронный ресурс]: Роман. - URL : http://www.diary.ru/~TBInfo/p37820853.htm

[13] Подробнее об этом см.: Пензин А. Вампирское кино и генеалогия ночной жизни // Русская антропологическая школа [Электронный ресурс]. – Электрон. журн. – URL: http://kogni.narod.ru/penzin.htm; Хапаева Д. Вампир — герой нашего времени // Новое литературное обозрение [Электронный ресурс]. – Электрон. журн. – 2011. – № 109. – URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2011/109/ha6.html

маргинальности»[14]. То есть вампир становится метафорой «другого». Опуская роль вампира, помещенного в японскую культуру, я хочу отметить, что в образе британских вампиров элементы религиозной и этнической инаковости прослеживаются очень четко. Они имеют ярко выраженный восточный бэкграунд: метоселаны из «Крови Триединства» - фактически трудовые мигранты (или скорее рабы) из Империи Истинного человечества, самого восточного из государств вселенной сериала, представляющего собой смесь турецкой, славянской и византийской культур, а также единственного обладающего собственной религией. Что же касается «Хеллсинг Ультимэйт», то здесь зритель резко выдергивается из линии борьбы английской культуры за выживание флэшбэком в прошлое главного героя – Дракулы, начинающимся с турецкого пленения юного господаря Валахии[15], что не только объясняет характер героя, но и постулирует его оторванность от любых проявлений человечности, в том числе веры и национальных рамок. С другой стороны, вампиры здесь также явлены как большая, сплоченная масса немецких солдат. Таким образом, вампиры в аниме-сериалах о Британии являют собой некоторую гипотетическую нацию, отличную от британцев.

В отличие от западных паттернов вампирских историй 2000-х гг., подробно проанализированных Д. Хапаевой, в рассматриваемых источниках фигура вампира не несет в себе столь уничижающей для человека коннотации. Далеко не всегда они обладают невероятной эстетической и сексуальной привлекательностью (например, уродливые нидерландские бароны из «Крови Триединства» или Ян Валентайн («Хельсинг Ультимэйт»), для которого автор статьи о сериале на русском Lurkmore подобрал не слишком литературное, но как нельзя лучше подходящее слово «быдло»[16]), не рассматривают человека исключительно как пищу, не становятся желанной, но недостижимой целью и даже не всегда являются живыми мертвецами (метоселаны в «Крови Триединства» - люди-носители особого типа наследственного заболевания). Японская анимация сохраняет остаточные черты того, что Хапаева определяет как «классическая» репрезентация вампира. В анализируемых аниме-сериалах функция нелюдей наоборот состоит в их низведении (или возвышении) до уровня people like us (термин А. Пензина). Буквально эта схема воспроизводится через вампиров из гетто Лондилиума («Кровь триединства»), при встрече с которыми папа римский понимает, что вампиры это не только жуткие монстры, движимые жаждой, но и живые существа, которые точно также как люди переживают, чувствуют, страдают[17]. При этом вампиры, без сомнения, остаются опасными для человечества хищниками, однако, сами люди (те, что связаны с мистической сферой) оказываются не менее опасными для вампиров. Поэтому нивелируется изначальное неравенство между людьми и вампирами, столь характерное для современных западных вампирских историй.

Возвращаясь к вопросу о толерантности, следует отметить ее амбивалентный характер. С одной стороны, то, что бросается в глаза зрителю в образе вампирского гетто Лондилиума - аллюзия на колониальную или эмигрантскую политику притеснения, с другой стороны, вампиры ни здесь, ни в обоих «Хеллсингах» совсем не похожи на угнетаемых «номеров» (специфический для сериала термин, описывающий автохтонное население британских колоний) из «Код Гиасс». В последнем, сосредоточенном на изображении Священной Британской империи – выдуманного государства, сложного конструкта, изображающего скорее белый колонизаторский Запад в целом, нежели Британию как таковую, к слову, религиозная линия достаточно важна, однако, не сопряжена с

---

[14] Хапаева Д. Вампир — герой нашего времени // Новое литературное обозрение [Электронный ресурс]. – Электрон. журн. – 2011. – № 109. – URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2011/109/ha6.html

[15] Hellsing Ultimate. Япония. Satelight, Madhouse Studios, Graphinica 2006. Реж. Токоро Томокадзу. Худ. Кота Хирано. Эпизод 9.

[16] Хеллсинг// Лукоморье : русский lurk moar [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – URL: http://lurkmore.to/%D0%A5%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D1%81%D0%B8%D0%BD%D0%B3 (дата обращения 03.05.2012).

[17] Trinity Blood. Япония. Gonzo. 2005. Реж. Хирата Томохиро. Эпизоды 20-22.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

христианством, а скорее наоборот, отражает резкое отступление, открытый отказ от него[18], с почти ницшеанским пафосом разделения слабых и сильных. Соприкосновение с трансцендентным здесь происходит через вызов, брошенный императором богам, воплощенным в образах коллективного бессознательного. За этим вызовом можно увидеть неограниченное желание экспансии, которому оказывается мало земного пространства, а также подспудное желание Запада перекроить мир в соответствии с собственным представлением о должном и правильном, невзирая на естественную логику функционирования мира. Отсюда же из этого отречения от духовных оснований и требования следовать «праву сильного», того, кто способен бросить вызов высшей силе, происходит деление мира на «нас, которым все дозволено» и «всех остальных». Важным моментом является здесь использование религии в качестве символического различителя: «ницшеанской» философии империи противопоставляются христианские аллюзии в образе предводителя японцев – британца Зеро, получившего прозвище Man of Miracles, подобно библейскому Моисею, выведшего свой народ (около миллиона японцев) из империи и из рабства[19], а после преданного своими же людьми, передавшими его британцам в обмен на независимость Японии. Вряд ли, здесь можно говорить о христианстве как о проводнике особых этических или спиритуальных качеств, поскольку моральная граница или расстановка мистических сил между протагонистами и антагонистами в сериале предельно смазана, а Зеро, несмотря на попытки создателей аниме оправдать героя, на деле оказывается немногим лучше своих имперских врагов. Выделенные выше элементы скорее указывают на то, как в глобализующейся экранной культуре происходит унификация визуальных маркеров «добра», один из аспектов фиксируемого некоторыми теоретиками процесса унификации символического аппарата кинематографа и смежных искусств[20].

В отличие от этого отказа принимать как этнического, так и трансцендентного «другого», в рассматриваемых выше двух сериалах можно проследить тесную связь между двумя сторонами, выраженную в том, что формальный глава англиканской церкви – королева, оказывается в некоторого рода зависимости от вампиров. Так, королевы Альбиона (Британия в сериале «Кровь Триединства»), при вступлении на трон, вынуждены заключать договор с владельцем гетто графом Верджилом Уолшем, также вампиром. Королева из «Хеллсинг» и «Хеллсинг Ультимейт», связь которой с религией достаточно сильна, поскольку, судя по всему, сохраняется ее роль сакрального лидера[21], доверяет вампиру Алукарду, с которым она дружила в молодости, защищать Лондон как своей последней надежде. Даже королева Виктория («Черный дворецкий») становится марионеткой сверхъестественного существа, хотя и не вампира. Вампиры находятся в угнетенном или маргинальном положении, но экономика (в противоположность аниме-альтернативе стран Бенилюкса, где вампирские преступные организации экономику уничтожают) и безопасность Великобритании зависит от них. И в отличие от римской католической церкви, стремящейся уничтожить всех вампиров, протестанты значительно более избирательны в этом вопросе. Судя по всему, подобная интеграция и специфическая форма принятия зиждется не на пустом месте. Здесь проявляется еще одна очень интересная черта репрезентации, а именно «вплетенность» сверхъестественного в культуру Британии.

Мифология. По-видимому, причину этого явления стоит искать в мифологии и литературной традиции Британии. Несмотря на общую ориентацию аниме на фантастику, в данном случае она достаточно конкретизирована. Сам образ Англии подернут фантастической дымкой. Здесь можно указать, что не только религиозное, но и, как мы уже имели возможность проследить на примере вампирских образов, любые проявления трансцендентного могут маркировать или подчёркивать национальное. Так богатая и узнаваемая мифологическая традиция Великобритании, от легенд артуровского цикла и до Гарри Поттера, была успешно адаптирована создателями анимации для

[18] Code Geass: Lelouch of the Rebellion. Япония. Sunrise, CLAMP. Реж. Танигути Горо. Худ. Окоти Итиро. Сезон 2. Эпизод 7.
[19] Там же, Эпизод 8.
[20] Кино: реалии и вызовы глобализации. М., 2002. С. 7.
[21] Hellsing. Япония. Gonzo. 2001. Реж. Урата Ясунори. Худ. Кота Хирано. Эпизод 3.

ISSN 2227-6165

создания «английской» атмосферы. При этом ей совсем не обязательно быть аутентично британской, с тем же успехом и в том же контексте могут быть использованы элементы ирландской мифологии.

Как бы то ни было, Британия, пожалуй, одна из самых магических «реальных » локаций в аниме. В частности, в сериале «Хеталия», где главными действующими лицами являются сами страны, символически представленные через юношей и девушек, Англия – одна из трех стран способных видеть не-людей (что характерно, второй страной является Америка, видящая не мифологических существ, а пришельцев), а остальные страны, в том числе и Япония, эту способность утрачивают с модернизацией. Сам Артур (персонаж репрезентирующий Англию) практикует магию и даже рассматривает ее в качестве эффективного оружия в войне[22]. Вампиры, представляющие собой форму иностранного «другого», не единственные сверхъестественные существа, Британия наполнена кельтскими духами, так называемыми фэйри, которые так же представляют собой метафору некого социума, но автохтонного. Они показаны избирающими себе лорда-сюзерена, у которого они ищут защиты, из числа человеческой аристократии[23], что, по сути, делает их всего лишь еще одной группой подданных, пусть и весьма необычной для XIX столетия. Более того, главный герой сериала видит в завоевании титула легендарного графа фэйри единственный путь в круг аристократии, несмотря на то, что окружающие его викторианцы давно разучились и разговаривать, и видеть, и даже верить в окружающих их повсюду духов.

Если вампиры репрезентируют собой «чужого», приведшего с Востока (которым может быть и Дальний Восток, как в сериале «Братство черной крови», где местом основной концентрации вампиров становится Гонконг), то местные духи вполне закономерно являют собой метафору обращения к национальной традиции. Такие существа очень сильно привязаны к земле, где они обитают. В аниме «Комедия» именно такой лесной дух из кельтских сказаний защищает Ирландию от английской интервенции. Интересно как с помощью таких существ в аниме проблематизируются глобализационные процессы. В сериале «DRRRR!!» валлийский дух дуллахан (существо, выглядящее как женщина с отсеченной головой, которую она держит в руках, и разъезжающая на повозке по деревням; встреча с ней предвещает смерть), оставляя свои небольшие деревеньки ради Японии, меняет коня с повозкой на мотоцикл, средневековые лохмотья на кожаный комбинезон, а отсутствие головы скрывает шлемом. Нормальную среду обитания дуллахана Селти модерность миновала, однако, сам дух стоит перед нелегким выбором между миром, где она чужая, но где живет тот, кто ей дорог, и возвращением домой. Аналогично и в «Граф и фейри» законы викторианской эпохи отступают перед древними сказаниями. Фэйри выступают хранителями времени и пространства Британии, точнее отдельных ее локусов, выведенных за пределы города, как пространства классической модерности. Роль фэйри видится здесь аналогичной роли японских духов и божеств в анимационных фильмах Хаяо Миядзаки «Принцесса Мононоке» (1997) и «Унесенные призраками» (2001): по мере удаления от цивилизации «...пересекая последнюю границу, Тихиро входит в действительно фантастическую баню для богов, что может быть интерпретировано как переоткрытие исчезающей культуры старой Японии, культуры, постоянно находящейся в опасности загрязнения и влиянием извне и внутренним упадком <...> Более того, и прекрасный ансамбль банного дома, и демоническая природа его обитателей подчеркивает роль бань в качестве сверхъестественного сопротивления сциентистскому материализму западной модерности»[24]. Говоря совсем просто, они выражают традиционную культуру, оказавшуюся с приходом

[22] Hetalia Axis Powers. Япония. Studio DEEN. 1 сезон – 2009, 2 – 2010. Реж. Сирахата Боб. Худ. Химаруя Хидэкадзу. Эпизод 13.

[23] Count and Fairy. Япония. Artland. 2008. Реж. Сотомэ Койтиро. Худ. Тани Мидзуэ. Эпизоды 1, 4.

[24] « ...the final boundary crossing, Chihiro's entrance into the genuinely fantastic bathhouse of the gods, can be interpreted as a rediscovery of the vanishing culture of old Japan, a culture that is constantly in danger of being soiled by both outside influences and internal corruption <...> Furthermore, both the gorgeous fantasy imagery of the bathhouse and the demonic nature of some of its residents underscore the role of the bathhouse as a site of the supernatural resistant to the scientific materialism of Western modernity». Napier S. The Problem of Existence in Japanese Animation// Pro-ceedings of the American Philosophical Society, 2005. Vol. 149. P. 76.

ISSN 2227-6165

модернизации и глобализации в вытесненном, угнетаемом состоянии.

С другой стороны, значительно чаще объектом эстетизации становится большой город, с его эклектичностью, в том числе и в плане мистики. Здесь как и представители различных рас, обитают самые разные персонажи: ангелы, демоны или существующие исключительно в аниме-сериалах боги смерти синигами.

Помимо всего прочего существует тенденция, связанная с ролью Англии, как основного поставщика литературной фантастики, в том числе и вампирской. Конечно, огромная ниша в этом жанре принадлежит Америке, причем, помимо широкого литературного массива (от признанных шедевров Кинга и Райс до популярных опусов Майер), здесь работает и мощнейшая киноиндустрия. С другой стороны, авторов аниме интересуют классические образы, имеющие очень четкую привязку к Англии викторианской эпохи. Такие персонажи как Дракула, Питер Пен, собака Баскервилей и т.п., несмотря на всю их растиражированность в совершенно разных сюжетах, все же сохраняют за собой шлейф модернистской мифологии, в которой ассоциируются со своими первоисточниками. Отсюда же и внимание к одиозной фигуре Алистера Кроули – главного мистика викторианской Англии.

Рассмотренные выше феномены служат конструированию «другого», через метафору инаковости, находящейся за пределами человеческого опыта и, от того, подчеркивающей состояние маргинальности, неопределенное, неустойчивое положение в культуре. Эти метафоры имеют двоякую цель. С одной стороны, они маркируют изображаемую культуру как «другую» для создателей и целевой аудитории сериалов. Более того, в случае Британии, они служат приданию ей оттенка «особости», принципиального отличия от того, что ее окружает. При этом важными становятся реальные отличия, которые рассматриваются и оцениваются сквозь опыт соприкосновения культуры автора с ними.

С другой стороны, религиозный и мистический опыт используются для определения «характера» нации. Это происходит через демонстрацию отношения народа с мистическим, того насколько он готов принимать чуждое и непонятное как «свое». Как, впрочем, и через определение того, насколько трансцендентное является в действительности «чужим». При этом не в последнюю очередь происходит обращение к штампам, с помощью которых культура делается узнаваемой для зрителя и зрелищной одновременно.

С другой стороны, из достаточно широкого ряда «других», которых символизируют, к примеру, рассмотренные выше вампиры в западных репрезентациях (гендерный, идеологический, классово-социальный[25]), в аниме отдается предпочтение национальным и этническим признакам. Тем не менее, это вовсе не обозначает, что здесь отсутствует буквальный этнический «другой» в образе иностранца.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Аватар / Avatar. (2009, реж.Дж.Кэмерон, США), игр.
2. Братство Черной крови / Burakku Buraddo Burazāzu / Black Blood Brotherhood (2006, реж. Х.Ёсикава, Япония), анимац.
3. Грей-мен / Dī Gureiman / D-Grey Man (2006, реж. О.Набэсима, худ. К.Хосино, Япония), анимац.
4. Идальго / Hidalgo (2004, реж. Дж.Джонстон, США), игр.
5. Комедия / Kigeki / Comedy (2002, реж. К.Накадзава, Япония), анимац.
6. Легионер / Legionnaire (1998, реж. П. МакДональд, США), игр.
7. Принцесса Мононоке / Mononoke-hime / Princess Mononoke. (1997, реж. Х.Миядзаки, Япония), анимац.
8. Седьмой Дух / Sebun Gosuto / 07-GHOST (2009, реж. Н.Такамото, худ. Ю. Амэмия, Япония), анимац.
9. Стимбой / Suchīmubōi / Steamboy (2004, реж. К.Отомо, Япония), анимац.

[25] Пензин А. Вампирское кино и генеалогия ночной жизни // Русская антропологическая школа [Электронный ресурс]. – Электрон. журн. – URL: http://kogni.narod.ru/penzin.htm

10. Тетрадь смерти / Desu Nōto / Death Note (2006, реж. А.Тэцуро, худ. Т.Обата, Япония), анимац.
11. Унесенные призраками / Spirited Away. (2001, реж. Х.Миядзаки.Япония), анимац.
12. Хеллсинг / Herushingu / Hellsing (2001, реж. Я.Урата, худ. Х. Кота, Япония), анимац.
13. Хеталия и страны Оси / Akushisu Pawāzu Hetaria / Hetalia Axis Powers (2009-2010, реж. Б.Сирахата, худ. Х.Химаруя, Япония), анимац.
14. Царство небесное / Kingdom of Heaven (2005, реж. Р.Скотт, США), игр.
15. Code Geass - Hangyaku no Lelouch / Code Geass: Lelouch of the Rebellion (2006-2008, реж. Г.Танигути, худ. И.Окоти, Япония), анимац.
16. DRRRR!! (2010, реж. Т.Омори, Япония.), анимац.
17. Toriniti Buraddo / Trinity Blood (2005, реж. Т.Хирата, Япония), анимац.
18. Hakushaku to Yousei / Count and Fairy (2008, реж. К.Сотомэ, худ. М.Тани, Япония), анимац.
19. Ginmaku Hetalia: Axis Powers - Paint it, White / Hetalia: Axis Powers - Paint it, White. (2010, реж. Б.Сирахата, худ. Х.Химаруя, Япония), анимац.
20. Kuroshitsuji / Black Butler (2008-2010,реж. Т.Синохара, худ. Я.Тобосо, Япония), анимац.
21. Hellsing Ultimate (2006, реж. Т.Токоро, худ. Х.Кота Хирано, Япония), анимац.

ИСТОЧНИКИ

1. Лукоморье: российский lurkmore [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: http://lurkmore.to/
2. Ооба Ц. Тетрадь смерти / Обата Такеси, Ооба Цугуми. – М.: Эксмо, 2010. (Проект Манга. Тетрадь смерти).
3. Сунао Ё. Гнев против луны I : Из империи [Электронный ресурс]: Роман/ Ё. Сунао. - Режим доступа : http://www.diary.ru/~TBInfo/p37820853.htm

ЛИТЕРАТУРА

1. Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана / Поль Вирилио ; Пер. с фр. И. Окунева. - М.: Фонд науч. исслед. "Прагматика культуры", 2002.
2. Иванов Б. Введение в японскую анимацию / Б. Иванов. – Изд. 2-е. - М., 2001.
3. Кино: реалии и вызовы глобализации / Под общ. ред. М. И. Жабского ; Министерство культуры российской федерации, НИИ киноискусства. – М., 2002.
4. Мак-Нил У. Восхождение Запада: История человеческого сообщества / Ульям Мак-Нил ; пер. с англ. А. Галушкина, Е.Т. Маричев. – Киев : Ника-центр ; М.: Старклайт, 2004.
5. Мещеряков, А. Н. Император Мэйдзи и его Япония / А. Н. Мещеряков. - М. : Наталис : Рипол классик, 2006.
6. Мещеряков А.Н. Начало, обреченное на конец. Христианское столетие в Японии / А. Н. Мещеряков // Знание – сила. -1992. - № 12. – С. 90-93.
7. Пензин А. Вампирское кино и генеалогия ночной жизни / Алексей Пензин // Русская антропологическая школа. Труды. - Вып. 3. - М. : РГГУ, 2005. - С. 226-236.
8. Фантастическое кино : эпизод первый / сост. и науч. ред. Н. Самутина. - М. : Новое литературное обозрение, 2006.
9. Хапаева Д. Вампир — герой нашего времени / Дина Хапаева // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 109. – С. 44-61.
10. Carrier J. Occidentalism : The World Turned Upside-down / James G. Carrier // American Ethnologist / Blackwell Publishing, 1992.- Vol. 19. – Pp. 195-212.
11. Napier S. The Problem of Existence in Japanese Animation / Susan J. Napier // Proceedings of the American Philosophical Society / American Philosophical Society, 2005. - Vol. 149. - Pp.72-79.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

С.Ю. Штейн
кандидат искусствоведения,
доцент учебно-научного центра «Кино и современное искусство»
факультета Истории искусства РГГУ
sergey@schtein.ru

ОНТОЛОГИЯ КИНО: ВЫХОД НА МЕТОД-МЕДИА*

Статья посвящена введению в проблематику рассмотрения онтологии кино с метапарадигмальной позиции с использованием метода полиразмерного теоретического моделирования.

The article introducts in the problem how to considerate ontology of cinema from metaparadigmatic position using a method of polydimensional theoretical modelling.

Ключевые слова: онтология кино, системное кинознание, методология кино, теория кино, методологическая парадигма, метод-медиа, полиразмерное теоретическое моделирование, парадигмолог

Keywords: ontology of cinema, system cinemaknowledge, methodology of cinema, film theory, methodological paradigm, method-media, polydimensional theoretical modelling, paradigmolog

Между объектом и знанием о нём всегда стоит метод — элементарный метод при простом объекте или методологический «конструктор», если объект многосоставен и сложен. При этом сам метод не связан ни с объектом, ни с получаемым знанием, ни даже с человеком, который ставит метод между ними. Метод — специфическая форма медиа — универсальный посредник между объектом и знанием о нём. Проводя аналогию, можно сказать, что по своей природе метод подобен фотографическому процессу, а знание является фотографическим слепком объекта. Проблема возникает тогда, когда метод ограничивается человеком рамками той или иной формы рациональности, или же, когда вообще место метода занимает сам человек — в таком случае метод подменяется интуицией. В то же время понимание возможности чистого метода-медиа приводит к пониманию субстанциональности человеческого мышления[1], то есть к отделению тела-«железа» от «операционной системы», реализующейся на нем, и, соответственно, ограниченной тем функционалом, которое доступно телу как физическому объекту, что и превращает метод-медиа в субъектозависимый метод. Однако выход на понимание этого, кроме указанной функциональной ущербности, ограничивается самими объектами — в основной массе своей вполне укладывающимися в существующие «картины мира» или же являющимися «головоломками» в рамках рассматривающих их форм рациональности.

Онтология кино — один из таких уникальных объектов, который при его доступности и кажущейся самоочевидности не укладывается ни в одну из существующих знаниевых «систем координат» — ожидающий в отношении себя чистого метода-медиа. В предыдущей работе[2] были предложены как познавательные принципы, которым должен удовлетворять такой метод, так и

© Штейн С.Ю., 2013

* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

[1] Г.П. Щедровицкий: «Виталий Яковлевич Дубровский сформулировал это очень точно. Он сказал: «Люди есть случайные носители мышления». Можно реализовать мышление на людях, а можно на смешанных системах людей и машин. Главное — что есть мышление, а на чём оно реализуется — неважно. В нашем мире — случайно — на людях, в другом мире — на пингвинах, а в третьем — как у Лема, на железках» (цит. по Розин В.М. Мышление и творчество. — М., ПЕР СЭ, 2006. — С.21.)

[2] Штейн С. Ю. Кинематограф - методология - познание [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2012. — №4 (8). — С.1-19.

ISSN 2227-6165

основные черты самого метода (полиразмерное теоретическое моделирование). Однако опыт проведения на факультете истории искусства РГГУ научного семинара «Онтология кино: деонтологизация кинематографа и онтологизация артпространств» показал, что оказывается мало иметь объект и метод-медиа: несмотря на то, что весь необходимый функционал для сочленения объекта и метода есть уже в самом методе, для «дисциплинарного обывателя» — человека, погружённого в ту или иную дисциплинарную предметность, необходим сторонний «авторитет», который бы связывал их — через проблематизацию существующих представлений об объекте, которая развёртывалась бы в понятиях и на языке самих этих представлений, а также через вывод человека-исследователя из того предметного поля, на котором он сам находится в силу тех или иных обстоятельств (традиция, осознанный выбор), и его подведение к независящему от него самого методу-медиа. В настоящей работе делается попытка реализации такого рода «авторитета».

I. Онтология кино как киноведческая проблема

Если отстраниться от утилитарной функции киноведения, связанной с необходимостью обслуживания тех или иных аспектов кинопроцесса, то киноведение, наследующее искусствоведческую традицию, может быть определено как интеллектуальная игра по интерпретации кинематографических объектов и представлений о них. Собственно, именно поэтому теория кино — совокупность фундаментальных систематизированных знаний о кинематографе, объективированных с помощью подходящего к специфике объекта метода, до сих пор подменяется совокупностью предметных представлений, полученных с помощью разноуровневых и разнохарактерных подходов и методов, зачастую возникших как следствие творческой и познавательной рефлексии, связанной с индивидуальной познавательной ситуацией исследователей, вовсе не направленной на создание элемента общего теоретического построения, и компилируемых в рамках формально-научной и формально-системной образовательной деятельности в псевдонаучную и учебную дисциплину по кумулятивному принципу.

Возможно, именно поэтому онтология кино — по идее, судя по этимологии самого понятия, — ключевой элемент кинотеории, почти всегда рассматривается в связи с её фрагментарным предметным представлением одного из исследователей кино — Базеном. В диссертационной работе «Онтология кино в концепции Андре Базена»[3] на уровне элементарной логики было показано, что невозможно исследовать что-то (в данном случае — онтологию кино) в чём-то (в концепции Базена), не имея допредметного представления об этом «что-то»[4]. Проще говоря: невозможно исследовать то, не знаю что. В противном случае — каждый исследователь будет исследовать что-то своё. Нечто подобное мы и наблюдаем в отношении Базена и его киноонтологии[5].

Кроме уже описанных проблем, связанных с отсутствием методологической целостности киноведческих исследований, проблема понимания онтологии кино в рамках киноведения заключается в том, что в отличие от традиционных искусств, в которых содержание и форма — легко разводимые категории, в кинематографе эти понятия не так очевидны, однако, они рассматриваются так же, как и в искусствоведении без учёта специфики исходного кинематографического материала, понимание которого напрямую связано с пониманием онтологии кино. Специфика же эта заключается в том, что в кинематографе содержание — это всегда сама фиксируемая действительность, а форма — это и то, как это делается (фиксируется), и то, что хочется получить в качестве содержания — то, что будет считываться «доверчивым» зрителем в качестве содержания. Киноведение же почти всегда не учитывает это и рассматривает второй из перечисленных элементов

[3] Штейн С.Ю. Онтология кино в концепции Андре Базена : дисс. ... канд.искусствоведения : 17.00.03 : защищена 20.04.2011 [Место защиты: Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова] : утв. 09.02.2012 [Текст] / С.Ю. Штейн. — М., 2011.

[4] См. также Штейн С.Ю. Методологические замечания к исследованию аспектов онтологии кино в концепции Андре Базена / С.Ю. Штейн // Вестник ВГИКа. — 2010. — №5. — С.64-71.

[5] См. например подборку статей о Базене в Киноведческие записки. — 1993/94. — N20. — С.145-184.

ISSN 2227-6165

формы в качестве содержания. Однако самое большее, что мы можем сделать в качестве уступки традиционным киноведам — это допустить двойственное рассмотрение кинематографического материала: в форме онтологического и моделируемого содержания[6].

Интересно, что Базен, судя по тексту первого тома его книги[7], понимает это. Но будучи зависим как от логически слабого метода, которым он пользуется, так и от необходимости говорить понятные своему читателю вещи (всё-таки он журнальный кинокритик, а не академический теоретик), Базен не может чётко сформулировать всё это. Несмотря на это, ему удаётся установить связь в виде онтологического соответствия между фиксируемым и соответствующим ему зафиксированным, основанную на фотографическом принципе получения кинематографического изображения, а также попытаться установить условия воздействия человека на фиксируемое, на аппарат фиксации, на процесс организации и трансформации зафиксированного, при которых изначальное соответствие онтологического и моделируемого содержания (речь идёт о документальном кино) нарушается или даже вообще разрушается.

Сформулируем одну из основных проблем онтологии кино, которая явно проступает как в статьях Базена, так и в работах исследователей кино, которые приближаются к проблематике, связанной с киноонтологией: возможно ли, а если возможно, то каковы условия установления отношения в виде условного (иначе сказать нельзя — только условного) соответствия между онтологическим и моделируемым содержанием в кинематографическом произведении.

В поисках ответа на этот и другие вопросы, связанные с пониманием онтологии кино мы вынуждены выйти из области киноведения, которое, по крайней мере в рамках существующей на сегодняшний день традиции, не готово к разговору об этом.

II. Онтология кино как философская проблема

Философия традиционно рассматривается как дисциплина, в рамках которой могут быть поставлены любые самые сложные вопросы. Однако онтология кино загоняет философию в тупик, заставляя философов, которые берутся за объяснение кинематографа, говорить о том же, о чём говорят и киноведы, может быть только на более сложном и витиеватом языке, изобилующем многофигурными образами и реминисценциями — о моделируемом содержании и восприятии его зрителем — о сюжетной (драматургической) конструкции фильмов, о соотнесении её с воспринимаемой и по особому понимаемой исследователем действительностью. Поэтому вся так называемая философская литература о кино — от Делёза и Вейцмана, до Жижека и Аронсона — это ни что иное, как продолжение традиционной киноведческой игры, перенесённой на поле философского дискурса.

В чём же дело? Неужели в рамках философской проблематики невозможно поставить и попытаться решить ряд внятных вопросов об онтологии кино, таких как: что такое зафиксированное? что такое экранная форма зафиксированного? что происходит, когда зрителю сообщается онтологическое содержание зафиксированного?.. Проблема во взгляде философов, которые не могут так посмотреть на объект, чтобы задаться этими вопросами? Или же проблема в доступных методах философствования, которые ограничивают их познавательные возможности? Но тогда, не прав ли всемирно известный учёный и популяризатор науки Стивен Хокинг, который из книги в книгу иронизирует над современными философами: «Философы настолько сузили круг своих запросов, что самый известный философ XX века Витгенштейн по этому поводу сказал: "Единственное, что ещё остаётся философии, — это анализ языка". Какое уничижение для

[6] На основании такого разделения можно, например, вывести принцип онтологической классификации фильмов, который в отличее от жанрового и стилистического классификаторов, во-первых, будет менее субъектозависимым, а, во-вторых, напрямую связан со спецификой кинематографического материала. Такого рода классификация может быть активно задействована и показывать эффективные содержательные результаты при проведении онтоконструктивного анализа кинематографического произведения (см. Штейн С. Ю. Онтоконструктивный анализ кинематографического произведения [Текст] / С. Ю. Штейн // Молодой ученый. — 2012. — №6. — С.466-470).

[7] Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage [Text] / Andre Bazin. — Paris: Les Éditions du Cerf, 1958.

ISSN 2227-6165

философии, с её великими традициями от Аристотеля до Канта!»[8]

Конечно, основная проблема во взгляде. Что можно ожидать от текста, в предисловии к которому говорится, что «это попытка таксономии, опыт классификации образов и знаков»[9]? Или, что может следовать за пассажем «данная книга не столько о кино, не о фильмах и режиссерах, сколько об изменениях, о тех восприятии, мышлении, опыте существования в современном мире, в мире, где уже есть кинематограф, в мире, в котором образы функционируют уже в основном как "кинематографические"»[10]?

Онтология кино — предмет для возможного чистого философствования. Предельного философствования. Тема же образов и знаков, которая разворачивается на философском поле — почти всегда погружена в пространстве утилитарного, прикладного применения, связанного с культурой, искусством, коммуникацией и, наконец, — всё той же игрой.

Проблема во взгляде. Но отчасти прав и Хокинг. Правы и ортодоксальные христиане, когда говорят, что «философия есть наука о заблуждениях человеческой мысли»[11], в том смысле, что вся история философия — это поиск такой формы рациональности, в рамках которой реализовалась бы возможность построения целостной модели мира во всём его многообразии. Такая форма — естественнонаучная рациональность, появляется, и по отношению к ней, все предшествующие философские поиски оказываются заблуждениями, а современной философии и вправду не остаётся ничего более как проблема «анализа языка» (от себя добавим — уже даже не анализ, а интерпретация знаков и образов).

Другой вопрос — реализуется ли в рамках естественнонаучной формы рациональности построение целостной модели мира во всём её многообразии, а если нет, то почему эта форма ставит в зависимость от себя современное философское знание? Ну, и, наконец, возвращаясь к нашему вопросу — возможно ли формирование целостного знания об онтологии кино с использованием естественнонаучной формы рациональности?

III. Онтология кино как естественнонаучная проблема

Начнём с конца. Конечно же, естественнонаучная форма рациональности — всего лишь одна из возможных форм рациональности. Причём весьма ограниченная и полностью зависящая от свойств объектов, связанных с их материальной составляющей. Но для того, чтобы не голословно, но доказательно констатировать это, необходимо оказаться на такой позиции, которая была бы связана с логически более сильной формой рациональности, чем естественнонаучная форма, или же вообще не была бы связана ни с одной из форм рациональности.

Онтология кино для естественнонаучной формы рациональности не проблема. Вернее — даже не вопрос! Она объясняет всю технологическую цепочку, связанную с фиксацией, воспроизведением и восприятием человеком зафиксированного. В её рамках даже не приходится вырабатывать какого-то специального адаптированного к онтологии кино как специфическому объекту понятийного инструментария — всё объяснение вполне укладывается в рамки существующих представлений о физике материальной действительности и физиологии человеческого восприятия такой действительности.

Вопрос возникает тогда, когда ставится под сомнение исключительная материальность мира (естественнонаучная форма рациональности на настоящий момент не может доказать этого, она лишь заключает, что в своих границах она логически и непротиворечиво, хотя уже и не совсем полно, объясняет материальный мир). Конечно, само по себе одно такое сомнение не может враз обесценить всю знаниевую конструкцию, предлагаемую естественнонаучной формой рациональности в

[8] Хокинг С. Краткая история времени / С.Хокинг // Хокинг С. Три книги о пространстве и времени. — СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2012. — С.216.

[9] Делёз Ж. Кино [Текст] / Ж.Делёз. — М.: Ад Маргинем, 2004. — С. 39.

[10] Аронсон О. Метакино [Текст] / О. Аронсон. — М.: Ад Маргинем, 2003. — С. 8.

[11] Вениамин (Федченков), митрополит. Божьи люди: Мои духовные встречи [Текст]. — М.: Отчий дом, 2011. — С.331.

ISSN 2227-6165

отношении онтологии кино, однако, оно уже не может рассматриваться как целостное построение — как знаниевая модель.

А если так, то от применения к познанию онтологии кино естественнонаучной формы рациональности остаётся лишь та часть построения, которая не будет входить в противоречие с изменёнными свойствами объектов, предположительно являющимися элементами онтологии кино (действительность, аппарат фиксации, человек), выведенных за рамки исключительной материальности.

Онтология кино или что-либо другое — любое естественнонаучное построение (по крайней мере на настоящее время) полностью зависимо от материальной стороны объектов. Учёные — вечные заложники избранной ими формы рациональности.

IV. Заложники предметности и аналогия как инструмент познания

Точно такие же заложники как и учёные — все мы, ограничивающие себя рамками тех или иных предметных представлений, а в случае нашего включения в научно-исследовательскую и образовательную деятельность — пространством той или иной дисциплинарной предметности.

В самом близком приближении, предметность — это принятие данности окружающей человека действительности вне критического взгляда на неё. При некотором отдалении — зависимость от взгляда на объект и того метода, который более или менее осознанно ставится между объектом и знанием. При самом общем масштабировании, предметность — это зависимость от той или иной формы избранной рациональности.

Выход за рамки предметности, в границах которой разворачивается жизнь человека — какой бы эта предметность ни была — чрезвычайно сложен! Ведь предметность задаёт определённую «картину мира», а выход за неё — эту картину рушит.

Переход из одной предметности в другую — смена знаниевых координат. А это значит — и возможная смена целеполаганий, смена вектора движения, смена смысла жизни.

Поэтому неудивительно, что когда начинается разговор об онтологии кино вне традиционного киноведческого, философского или естественнонаучного контекста — это вызывает не только недоумение, но и активное неприятие, вплоть до отторжения. К тому же методологически доказательное рассмотрение онтологии кино вне традиционного киноведческого, философского или естественнонаучного контекста ставит под сомнение не только адекватность самого этого контекста в отношении данного объекта, но и тех исходных предметных методологических «конструкторов», которые этот контекст создают.

Онтология кино в рамках киноведения — интеллектуальная игра. В рамках философии — интеллектуальная игра с усложнением. В естественнонаучных рамках — ограниченное знание. В рамках методологической парадигмы — знание целостное. А целостное знание — это всегда знание внепредметное.

Человек же, вышедший за предметные рамки, — это «операционная система», осознавшая себя независимой от «железа» и готовая к самореализации, преодолевающей тотальную обусловленность им.

Конечно, — это аналогия. И как любая аналогия — это всего лишь понятийная «связка», посредством которой выражается то, что трудно объяснить в условности того магистрального предметного представления в отношении объекта, о котором идёт речь.

Когда в разговоре об онтологии кино кто-то говорит, что он вообще не понимает о чём идёт речь — «разговор безпредметен» (увы, но такое всё ещё нередко бывает), я тут же включаю систему аналогий, которая оказывается не только чрезвычайно действенным инструментом аргументации, но и даже — своеобразным методом познания.

Есть объекты, которые характеризуются такими аспектами, которые невозможно считать, что называется «с поверхности». Причём эти аспекты, понимание их, кардинально меняют всё содержание самого объекта — эти скрытые характеристики, а не видимая форма, не то, что

ISSN 2227-6165

считывается с формы как содержание объекта, оказываются сущностными и по отношению к его целостности — характеристиками онтологическими.

Например, радиация. Радиационный объект — это ведь в первую очередь не камень, не какая-то вещь, а именно радиационный камень, радиационная вещь. Однако то, что объект радиационен, невозможно выявить по его форме и по вроде бы однозначно считываемому с формы содержанию.

Или, например... Простые вещи — абажюр, расчёска, дамская сумочка. Вещи без какой-либо специфической онтологии. Но как только мы узнаём, что они сделаны из кожи и костей человека (Дахау, Аушвиц) — тут же эти же вещи приобретают такое онтологическое качество, которое перекрывает и их форму, и какое-либо другое доступное для считывания с формы содержание.

А вот уже пример, связанный с кино. Известно, что ортодоксальная христианская форма рациональности чрезвычайно жёсткая и замкнутая познавательная «рамка». Любое знание нормировано догматом. Что такое кино с точки зрения православной догмы? В рамках ортодоксальной христианской формы рациональности возникает уникальное онтологическое (в рамках рассматриваемой формы рациональности) объяснение кинематографа[12]: жизнь человека греховна, и даже самый праведный человек до последнего издыхания стоит перед пропастью возможного грехопадения, однако, так как жизнь эта подвижна, то человек, будучи погружённым в греховность, имеет возможность бежать от греха. Другое дело — ад, из которого спасения нет и поэтому жизнь даже нельзя сравнивать с ним. Однако жизнь, зафиксированная на киноплёнку — остановленная в её движении к возможному спасению от греха, — ни что иное как ад, для которого спасение уже невозможно. И поэтому онтологически, с точки зрения ортодоксальной христианской формы рациональности, фотографическое-кинематографическое изображение ни что иное как запечатлённый ад.

В движении к внепредметному знанию об онтологии кино, необходимо освободиться из плена предметности, что означает — выйти на чистый метод-медиа.

V. Выход на метод-медиа

Несмотря на то, что любой метод — это медиа, в настоящей работе под методом-медиа всё-таки подразумевается такой метод, который не связан ни с одной из существующих форм рациональности. Чтобы выйти на такой метод-медиа, необходимо последовательно выйти сначала на *методологическую позицию*, а затем перейти на *позицию метапарадигмальную*.

Выход на методологическую позицию связан:

a) с изначальным позиционированием субъекта-исследователя в качестве стороннего наблюдателя за тем или иным объектом;

b) принимая во внимание потенциальную субъектозависимость знаний — с принципиальным разделением получаемых знаний на те, которые могут быть приняты за объективированные (принадлежащие самому объекту)[13] и знания субъектозависимые (предметные)[14];

c) с разложением реализованного акта познания[15] на последовательность познавательных процедур и на использованные для их реализации методы.

В случае остановки на методологической позиции, как правило, осуществляются процессы

---

[12] Подробнее об этом см. Штейн С. Феномен православного кино: тенденции, пути постижения [Текст] / С. Штейн // Российское кино последних лет в поисках самоопределения (2003-2008) / Материалы всероссийской научной конференции (май 2008 года). Часть 1. — М.: ВГИК, 2009. — С.60-83.

[13] О возможности существования объективированных знаний, а также их специфике см. например: Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности / М.К. Мамардашвили. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2010. — С.17-18; Смирнов Г.А. Познание и/или структуризация: к разработке системной модели знания / Г.А.Смирнов // Системные исследования. Методологические проблемы. Ежегодник 2003-2005. — М.: КомКнига, 2006. — С.29-69.

[14] См. например Щедровицкий Г.П. О принципах классификации наиболее абстрактных направлений методологии структурно-системных исследований / Г.П. Щедровицкий // Проблемы исследования систем и структур. Материалы конференции. — М., 1965.

[15] Специфика и слабость методологической позиции связана с невозможностью находиться одновременно в процессе и познания и рефлексии.

ISSN 2227-6165

проблематизации и рефлексии по отношению к тому или иному предметному представлению, продуктом чего являются руководства и предписания по совершенствованию методов в рамках проблематизируемого и отрефлексированного предметного представления. В результате вся позитивная потенция методологической позиции реализуется в пользу определённой предметности, завязанной на методах, связанных с той или иной формой рациональности. Преодоление такого рода зависимости осуществляется через выход на метапарадигмальную позицию.

Переход и нахождение на метапарадигмальной позиции связано:

a) с отказом от принципов любой из форм рациональности в пользу метода, с помощью которого удаётся получить объективированное знание;

b) с выражением объективированных знаний в том или ином формализованном виде;

c) с позиционированием субъектозависимых знаний к представлению знаний, объективированных в качестве составных частей предметно-функционального элемента объекта, характеризующего существующую совокупность предметных представлений, которая в свою очередь характеризует уже не столько сам объект (те или иные его стороны), сколько широту спектра субъективных познавательных подходов, которые реализуются на этом объекте.

Практическая реализация возможностей, связанных с нахождением на метапарадигмальной позиции, направленной на получение функциональных и адаптивных по отношению друг к другу знаниевых структур (методологических парадигм), связана с целым набором познавательных принципов, которым должен удовлетворять уже непосредственно метод — тот самый метод-медиа, который сам при этом может носить вариативный характер.

На настоящий момент выделено девять основных принципов, которым должен удовлетворять конкретный метод, с помощью которого получаемые знания могут быть организованы в методологическую парадигму. Это:

a) *принцип тотального покрытия* (метод должен быть применим к любому типу познаваемых объектов);

b) *принцип методологического перехода* (в самом методе должна содержаться возможность выхода (перехода) на объект через его предметное представление / предметные представления);

c) *принцип методологической рациональности* (любая из форм рациональности внутри метода должна рассматриваться всего лишь как одна из возможных форм, связанная с конкретными принципами, логикой и механизмом формирования; сама методологическая рациональность рассматривается как одна из форм рациональности);

d) *принцип демаркационной линии* (получаемые знания изначально должны быть принципиально делимы на субъектозависимые и субъектонезависимые);

e) принцип системности (объект познания должен изначально рассматриваться как система, а организация полученных знаний осуществляться посредством системного инструментария);

f) *принцип методологического масштабирования* (настоящий принцип связан с процессом определения объектной целостности, которая может носить вариативный характер, исходя как из специфики самого объекта, так и из логики познавательных запросов, зачастую связанных с субъективно уже определённой предметной областью, которую в рамках метапарадигмальной работы необходимо перевести в вид методологической парадигмы; принцип носит процедуральный характер и включает в себя три взаимозависимых принципа);

f.i) *принцип методологической целостности* (данный принцип связан с необходимостью снятия проблемы целостности объекта, существующей в рамках системных исследований[16], и заключается в том, что свойство целостности принципиально отделяется от объекта и

[16] См. например: Блауберг И.В. Проблема целостности и системный подход / И.В. Блауберг. — М.: Эдиториал УРСС, 1996. — С.53-162; Смирнов Г.А. Логические аспекты проблемы целостности / Г.А.Смирнов // Системные исследования. Методологические проблемы. Ежегодник 1995-1996. — М.: Эдиториал УРСС, 1996. — С.108-126.

ISSN 2227-6165

рассматривается исключительно в связи с субъектом и специфики его взгляда на ту или иную объектную совокупность, которая и принимается за целостность и рассматривается уже в виде системы);

f.ii) *принцип объектной онтологии* (для определения сущности объекта, определённого с использованием принципа методологической целостности, должна быть выделена его онтологическая структура, состоящая из связанных процессом взаимодействующих элементов / самореализующегося элемента и производного, совокупность чего и определяет объект как обособленную целостность; собственно, наличие такого рода онтологии и позволяет говорить о возможности утверждения методологической целостности, отделённой от самого объекта);

f.iii) *принцип достаточной структуры* (на основе определённой объектной онтологии из совокупности доступных объективированных знаний выстраивается структура объекта, доходящая до его условных границ, определённых с использованием принципа методологической целостности; так как границы методологической целостности объекта субъектозависимы, то допускается трансформация достаточной структуры, если при этом не меняется его онтология, в противном случае — следует говорить уже о совершенно ином объекте, а следовательно, и о построении к нему совершенно иной методологической парадигмы);

g) *принцип перманентной рефлексии* (данный принцип связан с необходимостью пропуска любого не отрефлексированного знания об объекте — знания, не включённого в объективированное знание или же в предметное знание, которое уже заключено в структуре объекта в виде части его предметно-функционального элемента, через механизм его включения в это знание в первом или же во втором виде);

h) *принцип первичной деятельности* (при рассмотрении объекта, связанного с тем или иным видом деятельности, в качестве исходного должна браться сама эта деятельность, по возможности разложенная на процессуальную множественность, в которой один из процессов выделяется в качестве онтологического, но ни в коем случае не цель и не продукт деятельности, которые, являясь взаимозависимыми, по ряду причин могут оказываться не только не адекватными друг другу, но и при её повторе с участием других субъектов деятельности — не равными самими же себе);

i) *принцип метаязычности* (выражение получаемых знаний должно быть таким образом формализировано, чтобы оно могло быть потенциально сочленяемо со знаниями, как о масштабно-смежных объектах — связанных объектах, разнящихся друг от друга степенью масштабирования, так и о любых иных объектах, выражаемых в форме методологической парадигмы).

На основе этих девяти принципов строится удовлетворяющий им метод-медиа — метод полиразмерного теоретического моделирования. Хотя, как это и оговаривалось выше, конкретный метод вполне может быть и иной — допущение этого связано с тем, что описанными принципами задаются такого рода познавательные условия, которые уже сами по себе подразумевают содержание потенциального знания, для которого конкретный метод-медиа является всего лишь формообразующим инструментом (подразумевается, что знания, получаемые с помощью того или иного метода, основанного на разобранных познавательных принципах, должны и будут соответствовать друг другу).

VI. Метод-медиа

Для удобства проведём формальное разделение искомого метода-медиа на форму метода и его содержание.

Формой метода будет являться *полиразмерная* (состоящая из многих измерений) и *многоуровневая структура*, позволяющая раскладывать по характеру, составу и специфике любого рода объекты и их представления, связывать их между собой (для определения объектной онтологии и достаточной структуры объекта), а также выводить механизмы (логику) формирования представлений, равно как и формируемое содержательной частью метода, объективированное представление (методологическую парадигму) в самостоятельные многоуровневые измерения.

ISSN 2227-6165

На настоящий момент выделяется пять основных измерений.

Первое — *объектное измерение*[17], связано с любого рода материальными и нематериальными объектами и раскладывается на два многоуровневых измерения: *объектное измерение-1* — измерение, связанное с материальными объектами, доступными для познания в рамках естественнонаучной формы рациональности, и *объектное измерение-2* — измерение, связанное с объектами недоступными для познания в рамках естественнонаучной формы рациональности.

Объектное измерение-1 раскладывается на четыре уровня, соответствующих степени конкретности рассмотрения материальных объектов: абстрагированный, пространственный, временной, пространственно-временной уровни.

Объектное измерение-2 раскладывается на три уровня, соответствующих характеру отношения рассматриваемых объектов к материальным объектам: уровень объектов соотносимых с человеком (однако сам человек почти всегда будет рассматриваться как объект следующего уровня — как объект материального мира, недоступный для целостного познания в рамках естественнонаучной формы рациональности), уровень объектов соотносимых с объектами материального мира, уровень абстрактных объектов.

Второе — *деятельностное измерение*, связано с деятельностью как специфическим объектом и состоит из пяти уровней: методического (уровень представления деятельности через цель, задачи, средства, метод, процедуры, исходный материал и продукт)[18], процессуального (уровень разложения деятельности на процессуальную множественность), организационно-коммуникативного (уровень представления деятельности через её организационную структуру, структуру внутренних и внешних связей), инструментарного (уровень объектов, используемых в рамках рассматриваемой деятельности в качестве операционных инструментов), продуктопроизводного (уровень объектов-продуктов рассматриваемой деятельности). Очевидно, что какая-то часть такого объекта, попадающая на инструментарный и продуктопроизводный уровни, может быть в том числе представлена и на том или ином уровне объектного измерения.

Третье — *предметное измерение*, связано со всей возможной совокупностью предметных представлений — знаний, продуцируемых человеком и выражаемых в той или иной коммуникативной форме, и состоит из четырёх уровней: уровень дисциплинарной предметности с парадигмальной составляющей (уровень предметных представлений, которые являются полноценными научными парадигмами в отношении покрываемой ими объектной области), уровень дисциплинарной предметности без парадигмальной составляющей (уровень предметных представлений, которые по тем или иным причинам — специфика объекта, слабость применяемой формы рациональности не являются полноценными научными парадигмами в отношении покрываемой ими объектной области и сосуществуют наравне с иными предметными представлениями в отношении той же самой объектной области), устойчивый частнопредметный уровень (отличие данного уровня от уровня дисциплинарной предметности без парадигмальной составляющей заключается в том, что первое имеет форму коллективного представления, тогда как здесь имеется в виду форма индивидуальная, которая со временем так же может быть институализирована в форму коллективную), интуитивный уровень (уровень представлений, которыми не создаётся полноценная «знаниевая сетка» рассматриваемой объектной области).

Четвёртое — модельное измерение, связано с уже существующими и формируемой в проводимом исследовании методологической парадигмой. Модельное измерение состоит из двух уровней: уровня методологических парадигм и уровня модели проводимого метапарадигмального

[17] В предыдущей работе по ряду причин, связанных со спецификой познавательной ситуации, это измерение имело название «материальное» и не раскладывалось на два обособленных измерения.

[18] О методическом представлении деятельности см. Щедровицкий Г. П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С.242-244. Пример применения методического представления деятельности к познавательной деятельности для решения локальной познавательной задачи см. Штейн С.Ю. Методологические замечания к исследованию аспектов онтологии кино в концепции Андре Базена // Вестник ВГИКа. — 2010. — №5. — С.64-71.

ISSN 2227-6165

построения (состояние продолжающегося становления требует её отделения от парадигм, находящихся по отношению к ней в момент проведения исследования в состоянии формальной стагнации — состоянии формосодержательной статики).

Пятое — *методологическое измерение*, связано с методами и методологическими «конструкторами» — познавательными стратегиями, выражающими методологическую основу как любого рода предметных представлений, так и построений, связанных с формированием методологических парадигм. Методологическое измерение состоит из трёх уровней: уровня элементарных методов (уровень методов, взятых самих по себе и не связанных с процессом познания), уровня методологических «конструкторов» (уровень, на который от каждого предметного / объективированного представления выносится совокупность методов, объединённых единой познавательной стратегией, которая по отношению к формируемому ими представлению и является методологическим «конструктором»), уровня методологического «конструктора» проводимого метапарадигмального построения.

Содержанием метода определяется *процесс теоретического моделирования*, направленный на создание не идеальной, но такой теоретической модели объекта, которая будет реально соответствовать рассматриваемому объекту / части объекта доступной для объективации, по отношению к которой будет осуществляться процесс соотнесения предметных представлений объекта и их включение в его состав в виде частей одного из элементов объективированной структуры.

Так как принципом методологической целостности (1.3.f.i) свойство целостности принципиально отделяется от объекта и рассматривается исключительно в связи с субъектом, то возникает необходимость определения некоего общего для всех субъектов алгоритма установления такого рода целостности — через изначальное формирование *минимальной объектной области*. Если традиционное использование термина объектная область связано с простым указанием на некую область положения объекта, то здесь, минимальная объектная область — *область положения множества объектов, единство которой определяется наличием среди включённых в неё объектов таких/такого, которые по отношению ко всей множественности имеют характер субстанциональных/субстанционального*. То есть, иными словами, минимальная объектная множественность — это атомированная и дезорганизованная часть методологической целостности, которая будучи сформирована, в случае деконструкции превратится в максимальную объектную область — *область положения множества объектов, единство которой определяется наличием среди включённых в неё объектов таких/такого, которые по отношению ко всей множественности* ***как целостности*** *имеют характер субстанциональных/субстанционального*.

Характер и последовательность операционных процессов (процедур), связанных непосредственно с моделированием, зависят от специфики и многосоставной сложности моделируемого объекта. Наиболее действенным исходным операционным инструментом для проведения описанного процесса теоретического моделирования независимо от объекта является метод схематизации[19], а также основанный на нём — системодеятельностный подход Г.П.Щедровицкого[20].

Для того, чтобы наглядно показать удовлетворение сконструированным методом принципу перманентной рефлексии, метод формально может быть разделён на *рефлексивный* и *знаниевый элементы*: знаниевым элементом будет уровень модели проводимого метапарадигмального построения модельного измерения, а рефлексивным — вся совокупность измерений, включая уровень знаниевого элемента *(схема 1)*.

[19] См. например Розин В.М. Введение в схемологию: Схемы в философии, культуре, науке, проектировании. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.

[20] Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. — М.: Шк.Культ.Полит., 1995. — С.257-263.

ISSN 2227-6165

Схема 1.

МОДЕЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
- уровень методологических парадигм
- уровень модели проводимого метапарадигмального построения —— *знаниевый элемент*

ОБЪЕКТНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

ОБЪЕКТНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ-1
- абстрагированный уровень
- пространственный уровень
- временной уровень
- пространственно-временной уровень

ОБЪЕКТНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ-2
- уровень объектов, соотносимых с человеком
- уровень объектов, соотносимых с объектами материального мира
- уровень абстрактных объектов

ДЕЯТЕЛЬНОСТНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
- методический уровень
- процессуальный уровень
- организационно-коммуникативный уровень
- инструментарный уровень
- продуктопроизводный уровень

ПРЕДМЕТНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
- уровень дисциплинарной предметности с парадигмальной составляющей
- уровень дисциплинарной предметности без парадигмальной составляющей
- устойчивый частнопредметный уровень
- интуитивный уровень

МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
- уровень элементарных методов
- уровень методологических «конструкторов»
- уровень методологического «конструктора» проводимого метапарадигмального построения

рефлексивный элемент

На те же составляющие (форма и содержание) разделим и **знаниевый продукт**, который должен получаться в результате применения искомого метода-медиа. Таким образом, определим, что его **формой** будет *схема* и её функциональное описание, а **содержанием** — *организованная в схематически выраженную систему совокупность знаний*: объективированных — состоящих из объектной онтологии и достаточной структуры (базовая часть методологической парадигмы), и предметных — входящих в виде соотнесённых частей в состав предметнофункционального элемента достаточной структуры в совокупности с самой этой достаточной структурой (целостная методологическая парадигма).

VII. Второе послание к парадигмологам[21]

В настоящей ситуации, когда метод-медиа для предметных заложников не очевиден, как не очевиден был для язычников спасительный путь Христа, мало построить методологическую парадигму в отношении хотя бы одного объекта. Для предметного мира она будет безумием! И что уж тогда говорить о ещё большем безумие — структуре методологических парадигм...

Мы находимся в такой сложной ситуации, когда прежде, чем говорить о каком-то объекте, например, об онтологии кино, мы вынуждены не только славословить снизошедший на нас метод-медиа, не только благовествовать о исследуемом нами объекте с высоты своей метапарадигмальной позиции, но и переключаясь на языки различных форм рациональности, на всевозможные предметные языки, говорить на них, пытаться изнутри переформатировать их, при этом оставаясь как ортодоксальные христиане догматичны. И в первую очередь именно в этом на настоящий момент заключается смысл нашей метапарадигмальной проповеди.

Однако уязвлённая змея предметности жалит нас! Вместо понимания и приятия возникает отторжение и зависть, желание отгородиться от света метода — не впустить этот свет в своё мрачное жилище. Поэтому будем мы гонимы не только с собраний и кафедр, но и из мира сего. Не убоимся же этого мы — изнутри взламывающие основы всего тленного и построения ветхие, как не убоялись те, кто извне попирают трон князя мира сего.

И последнее. Зерно посеяно и уже собрано. Мука мелется. Скоро, скоро уже — печь хлеб. Сие: настанет конец фрагментарным высказываниям — настанет время целостности в форме методологических парадигм.

[21] Первое послание к парадигмологам см. в Штейн С. Ю. Кинематограф — методология — познание [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2012. — №4 (8). — С.15-16.

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронсон О. Метакино [Текст] / О. Аронсон. — М.: Ад Маргинем, 2003.
2. Блауберг И.В. Проблема целостности и системный подход / И.В. Блауберг. — М.: Эдиториал УРСС, 1996. — С.53-162.
3. Вениамин (Федченков), митрополит. Божьи люди: Мои духовные встречи [Текст] / Вениамин (Федченков), митрополит. — М.: Отчий дом, 2011.
4. Делёз Ж. Кино [Текст] / Ж.Делёз. — М.: Ад Маргинем, 2004.
5. Киноведческие записки. — 1993/94. — N20. — С.145-184.
6. Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности / М.К. Мамардашвили. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2010.
7. Розин В.М. Введение в схемологию: Схемы в философии, культуре, науке, проектировании. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.
8. Розин В.М. Мышление и творчество. — М., ПЕР СЭ, 2006.
9. Смирнов Г.А. Логические аспекты проблемы целостности / Г.А.Смирнов // Системные исследования. Методологические проблемы. Ежегодник 1995-1996. — М.: Эдиториал УРСС, 1996. — С.108-126.
10. Смирнов Г.А. Познание и/или структуризация: к разработке системной модели знания / Г.А.Смирнов // Системные исследования. Методологические проблемы. Ежегодник 2003-2005. — М.: КомКнига, 2006. — С.29-69.
11. Хокинг С. Три книги о пространстве и времени [Текст] / С.Хокинг. — СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2012.
12. Штейн С. Ю. Кинематограф — методология — познание [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2012. — №4 (8). — С.1-19.
13. Штейн С.Ю. Методологические замечания к исследованию аспектов онтологии кино в концепции Андре Базена / С.Ю. Штейн // Вестник ВГИКа. — 2010. — №5. — С.64-71.
14. Штейн С. Ю. Онтоконструктивный анализ кинематографического произведения [Текст] / С. Ю. Штейн // Молодой ученый. — 2012. — №6. — С.466-470.
15. Штейн С.Ю. Онтология кино в концепции Андре Базена : дисс. ... канд.искусствоведения : 17.00.03 : защищена 20.04.2011 [Место защиты: Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова] : утв. 09.02.2012 [Текст] / С.Ю. Штейн. – М., 2011.
16. Штейн С. Феномен православного кино: тенденции, пути постижения [Текст] / С. Штейн // Российское кино последних лет в поисках самоопределения (2003-2008) / Материалы всероссийской научной конференции (май 2008 года). Часть 1. — М.: ВГИК, 2009. — С.60-83.
17. Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. — М.: Шк.Культ.Полит., 1995. — С.257-263.
18. Щедровицкий Г.П. О принципах классификации наиболее абстрактных направлений методологии структурно-системных исследований / Г.П. Щедровицкий // Проблемы исследования систем и структур. Материалы конференции. — М., 1965.
19. Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage [Text] / Andre Bazin. — Paris: Les Éditions du Cerf, 1958.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Я.М. Лурье
студент факультета свободных искусств и наук (Смольный институт), СПбГУ
yakovlurie@gmail.com

ФИЛЬМЫ ДЭВИДА ЛИНЧА: СТИЛИСТИКА, ОБРАЗНОСТЬ, АВТОРСКАЯ МАНЕРА

Работа сосредотачивается на особенностях эстетики и семантики фильмов Дэвида Линча. Среди прочих, такие маркеры его творчества как тяга к бессознательному, ирония, кэмповая чувствительность и интертекстуальность, по ходу времени, эволюционировали и облекались в новые формы, побуждая к тому, чтобы выделять в фильмографии Линча отдельные периоды.

The paper divides David Lynch's director's oeuvre into three periods, investigating how such elements of his cinema as subject of unconscious, postmodernist irony, camp sensibility and intertextuality are developed and mutated in his films, giving birth to new stylistic and semantic forms and creating a specific Lynchean touch.

Ключевые слова: Дэвид Линч, три периода, бессознательное, логика сна, кэмп, Постмодернизм

Keywords: David Lynch, three periods, unconscious, dream logic, camp, Postmodernism

1.

В 1970-м году — когда переориентация американского кинематографа с большого и роскошного стиля Голливуда на дешевый, сердитый (дикий, ангельский и какой угодно другой) стиль независимых становится после победы «Беспечного ездока» в Каннах, зафиксирована публично, а эстафетная палочка уже вовсю готовится быть переданной свежеиспеченному поколению молодых и амбициозных кормановидов в лице Копполы, Скорсезе и Богдановича — двадцатичетырехлетний и еще никому не известный Дэвид Линч на деньги друга, в собственном доме и с актерами из компании друзей, снимает свою первую длинную короткометражку под названием «Бабушка».

Сюжет получасовой ленты примерно следующий: маленький мальчик, живущий со злыми родителями, находит пакет с семенами, из которых в своей собственной кровати выращивает (!) добрую бабушку. В фильме нет ни одного диалога, если не считать гавканье родителей и беззвучные крики мальчика, а «механизмы, с помощью которых причины приводят к следствиям, остаются скрыты»[1]; цвета намеренно акцентированы: мальчик — белый грим, ярко-красная помада и черный пиджак, мать — ядовито зеленое платье, лужа на постели — оранжевая клякса, а фон, если не совершенно затемнен, напоминает детскую аппликацию.

Фильм, кажется, мог бы остаться плодом своей среды — lo-fi культуры психоделики, примитивного абстракционизма и созревающего концептуализма 70-х, культуры подростковых музыкальных групп, существующих по два года, вроде группы «Tractor», написавшей к «Бабушке» саундтрек, и не выйти за пределы хорошей студенческой работы выпускника арт-колледжа — если бы не богатое образно-ассоциативное поле, в которое невольно вовлекаешься при его просмотре, несмотря на внешний примитивизм и отсутствие логичной фабулы.

«Бабушка» отсылает к важным кинематографическим контекстам: логика сновидения,

© Лурье Я.М., 2013

[1] Maloney T. The Grandmother // [Интернет-публикация] // Senses of Cinema URL: http://sensesofcinema.com/2006/cteq/the-grandmother/

ISSN 2227-6165

специфические декорации, персонажи, сведенные до ярких образов, и театральная манера фильма ассоциируются одновременно со стилистикой немецкого экспрессионизма и с «Саломеей» Чарльза Брянта. На уровне психологии, образы агрессивных родителей, прибегающих к тактильным контактам и ужас зависимого ребенка, перерастающий в психоз — к фрейдистской проблематике подсознательного и соответствующим мотивам у Хичкока; преувеличенно откровенные изображения бытового как отвратительного, «болезненное любопытство к оборотной стороне привычных вещей»[2] (еда на столе, бигуди в волосах матери) заставляют вспомнить раннего Романа Полански.

«Бабушка» живописна на уровне изображения. Линч, изначально обучавшийся на художника, дает повод увидеть в своей короткометражке следы течений дадаизма и сюрреализма (искаженная геометрия, набор цветов и коллажное изображение), местами по степени абстракции, подбираясь уже к абстракционизму Джексона Поллока, а в изображениях персонажей к стилистике и образности Фрэнсиса Бэкона. Несмотря на интертекстуальность фильма (что более чем естественно для только расцветающего в 1970-м постмодернизма), уже в нем можно уловить (особенно с сегодняшней, ретроспективной точки зрения) то, что принято называть author's touch: все вышеописанные элементы подчиняются единому органичному киноритму, следы которого, как и смысловые мотивы фильма, разовьются затем в дальнейших работах Линча.

После локального, но уже выходящего за пределы круга друзей успеха «Бабушки», Линч переезжает в Лос-Анджелес и берется за свой первый полнометражный фильм «Голова-ластик» (1977), который затем проложит ему путь в более широкие зрительские массы. История, подобно «Бабушке», не самая отчетливая: герой Генри Спенсер, обитатель темной комнатки в мрачном обветшалом здании, в гнетущей обстановке обеда в семье своей бледной и вечно плачущей подруги выясняет, что у нее родился ребенок и, по всей видимости, от него — Генри вынужден жениться. Отпрыск оказывается тошнотворным полуживым существом, напоминающим больного эмбриона или червя, истекающего слизистыми выделениями («знакомые образы из психоанализа, такие как: извержения жидкостей и червеобразные организмы»[3]); Генри становится единственным опекуном чада; он пытается ужиться с постепенно разлагающимся монстром, однако, ребенок в результате не выживает.

Как «Бабушка», так и «Голова-ластик» являют нам скорее ситуацию, нежели сюжет. Ситуацию не реальную, но лежащую в области кошмаров бессознательного, которые, конфликтуя между собой, создают драматический конфликт. Персонажи действуют и думают на языке сиюминутных интенций подсознания: отец ребенка из «Бабушки» без повода хватает его за тело, мать девушки из «Головы-ластика», посреди беседы с главным героем бросается целовать его в шею. Играя в открытую, Линч в своих первых работах не скупится на иррациональные ходы и образы — подсознание отливается им в формы отвратительных шокирующих чудовищ, «способных к самостоятельному — бесконечному и механистическому — размножению»[4], слепленных режиссером, с оглядкой на стилистику фантастики и хорроров, с одной стороны, и на ранние сюрреалистические работы Луиса Бунюэля, с другой.

Из-за финансовых проблем работа над фильмом растянулась почти на пять лет, однако, столь длительный по американским меркам срок сказался на качестве — фильм вышел стилистически выверенным и новаторским визуальным шедевром («шедевром отвращения»). Линч помещает персонажей в по-декадентски разлагающийся, апокалиптический индустриальный пейзаж, с одной стороны, и в замкнутые пространства крошечных комнат, с другой. Герои, утопающие в собственных перверсивных страхах, на визуальном уровне оказываются в ловушке давящего пространства, в параноидальной паутине контрастов, светотеней и сложной геометрии — стилистически «Голова-ластик» встает в один ряд с визуальной (и отчасти смысловой) эстетикой американских нуаров и

[2] Добротворский С. Кино на ощупь. СПб: СЕАНС, 2005. С. 46.
[3] Cox C. S. Eraserhead // [Интернет-публикация] // Senses of Cinema URL: http://sensesofcinema.com/2006/cteq/eraserhead/
[4] Добротворский С. Указ. соч., С. 46.

ISSN 2227-6165

итальянских готических хорроров в духе Марио Бавы.

Высоко контрастный черно-белый индустриальный пейзаж вместе с топосом телесного уродства (монструозный ребенок и певица на пустой сцене) переходят из «Ластика» в следующий полнометражный фильм Линча «Человек-слон» (1980), снятый известным оператором фильмов ужасов Фредди Френсисом. Будучи основанным на реальной биографии британца Джозефа Меррика, фильм, кроме прочего, можно считать своеобразным трибьютом «Уродцам» Тода Броунинга 1932-го года. Фильм можно считать переходным от одного, условно выделенного нами периода творчества Дэвида Линча, к другому. С одной стороны, «Человек-слон» наследует мрачную эстетику и сюрреалистичную образность первых фильмов, с другой стороны, режиссер здесь совершает заметный сдвиг от чисто экспериментального кинематографа к более конвенциональному в отношении развития сюжета и драматической структуры. «Бабушка» и «Голова-ластик» — это истории хаоса бессознательного и паранойи в превосходных степенях, своего рода Кафка в одной отдельно взятой семье. Мир «Человека-слона» тоже по-своему кафкианский, но уже более близкий к реальному, с акцентом на исторический контекст Англии конца 19-го века, хотя по-прежнему насквозь метафоричный. Добротворский в указанной статье называет фильм сказкой — можно предположить, что «Человек-слон» — сказка еще и потому, что полюсы хорошего и плохого очерчены в нем более явно, чем, скажем, в «Голове-ластике», где этическое измерение обозначено не столь прямо.

2.

Первым из знаковых фильмов второго периода в творчестве Линча можно считать еще одну сказку — «Синий бархат» 1986-го года, снятую вслед за провалившимися в прокате «Дюнами». Тоскующий по приключениям, инфантильный подросток Джеффри недалеко от своего дома в провинциальном американском городке находит отрезанное ухо и, заручившись поддержкой Сэнди — дочки местного полицейского, начинает собственное расследование, которое затягивает его в сложную и опасную перипетию, в двойную жизнь дешевого детективного романа — с любовью, кровью и стрельбой.

«Синий бархат» — это нуар со всеми традиционными составляющими (в центре закрученного сюжета — детектив-самоучка, герой в ловушке; свой злодей — Франк, своя фам фаталь — Дороти), однако, он отличается, например, от нео-нуара Романа Полански «Китайский квартал» со сложной психологией персонажей, традиционно проникнутого цинизмом и серьезным пессимистическим отношением. «Синий-бархат» — это постмодернистский кэмп-нуар, смешивающий эстетику бульварных романов и мыльных сериалов с сохранившейся, но теперь чуть завуалированной Линчем, стихией бессознательного.

Если в ранних фильмах Линчу, чтобы предъявить зрителю ужас и глубокую абсурдность изнанки повседневности, требовалось изобретать чудовищ, акцентировать уродства и делать абсурдной саму ткань фильма, то, как выясняется в «Синем бархате», не обязательно ходить так далеко — все то же самое, если не больше, можно упаковать в удобоваримую связную историю, происходящую в самом тривиальном месте (ни тебе апокалиптического ландшафта, ни экспрессионистской живописи): ужас, абсурд и двойственность, к которым теперь добавляется явное ироническое отстранение, сквозят из штамповых киносцен и локаций — стоит лишь чуть-чуть передержать план, сделать слой помады на лицах женских персонажей чуть жирнее, кровь чуть краснее, а диалоги чуть глупее — и «пьянящий мотив простенького шлягера, <...> в конце концов, звучит гимном темного царства»[5].

Кажется, что конкретные примеры крайностей, скажем, тот факт, что в фильме объективно много насилия, секса и циничных сюжетных линий (шантаж, наркотики, раненая психика, наконец, отрезанное ухо) как раз впечатляют нас не так сильно — зритель насмотрелся подобного за 60-е и 70-е у того же Полански, Денниса Хоппера, который символически играет в «Бархате» главного

[5] Добротворский С. Указ. соч., С. 50.

ISSN 2227-6165

злодея, и целого ряда других режиссеров — как то, что Линч вплетает в саму ткань формы, в дизайн фильма; здесь примеры становится приводить сложнее: наряду с красной помадой и местами передержанными планами, чрезмерно цветистые обои, лоснящийся бархат и неуклюжие движения танцовщицы, кэмповая музыка композитора Анджело Бадаламенти и, прежде всего, сами манеры персонажей, как будто слегка неполноценные и пошловатые, выловленные из чьего-то непринятого сценария или вырезанных диалогов. Все эти несколько ускользающие элементы, крепко сцепленные крутым сюжетом и вполне конвенциональным монтажом, а потому пропитывающие нас постепенно и органично, могут одновременно и рассмешить, и напугать, но чаще всего скорее смутить (как может рассмешить, напугать и смутить образ бабушки), отозвавшись где-то в области подсознательных рецепторов.

Если «Синий бархат» представляет из себя постмодернистскую игру с нуаром, с элементами мелодрамы, триллера и налетом авторской фантасмагории, то в следующем фильме, в «Диких сердцем» 1990-го года, получивших главный приз на Каннском фестивале, Дэвид Линч самовыражается в поле между роуд-муви и вестерном. Фильм представляет из себя гротескную перифразировку «Бонни и Клайда» Артура Пенна: там — любовная пара безбашенных воров, которым мы сопереживаем в отличие от «порядочной» массы их преследователей, здесь — по-своему не менее обаятельная парочка еще более безбашенных тинейджеров Сэйлора и Лулы, также находящихся в постоянном (счастливом) бегстве от зловещей и озабоченной матери Лулы и ее сподвижников.

В «Диких сердцем» Линч гиперболизировал абсурд повседневности «Синего бархата» и тем самым свел фильм до уровня шутки. Слишком яркий цвет ногтей и слишком агрессивный образ матери утрачивают гипнотический заряд томных взглядов «Синего бархата» — в «пороках <...> нет больше тайны, они слишком картинны и нарочиты»[6]. Когда герой говорит про свою куртку из змеиной кожи как про «символ личной свободы и индивидуальности», а на вопрос о первой сигарете отвечает «я начал курить... дай подумать... в четыре» — это уже больше напоминает подростковую эстетику треша и гротескного юмора киностудии «Трома».

Успех Линча на Каннском фестивале предвосхитил бум его популярности среди самых широких зрительских масс в связи с выходом следующего проекта: телевизионного сериала «Твин Пикс» (1990—1991), и снятого по его мотивам полнометражного приквела «Твин Пикс: Огонь, иди со мной» (1992)[7]. Таинственные перипетии событий, происходящих в провинциальном городке «Твин Пикс», — это уже не просто сказка, а целый миф, ставший впоследствии еще и культурным мифом. Твин Пикс, «несмотря на то, что фильм наиболее снисходительный к себе, из всех когда либо выпущенных достойным режиссером, это несомненно фильм Линча»[8]; Действительно, несмотря на коммерческую подоплеку и расчет независимого режиссера на массовые ожидания, «Твин Пикс» умудряется воплотить в себе основные ключевые мотивы и топосы линчевского творчества и закрепиться в ряду его знаковых маркеров.

«Твин Пикс», в первую очередь, наследует стилистику и манеру «Синего бархата»: цветовая палитра в духе поп-арт, слегка «замыленная», чтобы соответствовать эстетике дешевого сериала; часто как будто намеренно упрощенные операторские ходы, передержанные планы, долгие наплывы (например, фирменные наплывы на занавески) и обилие крупных планов лиц и объектов в стиле мелодрам, резкие, эпатажные монтажные склейки в духе слэшеров и эксплотейшн; наконец, сама среда — вселенная провинциального кича, состоящая из цветочков на окнах, картинках на стенах, косметики, украшений, сигарет, маленьких баров, фастфуда, «вкусного кофе и домашнего вишневого пирога», цветистой одежды и т. д. Все это чрезмерно кричащее изобилие, кэмповое

[6] Добротворский С. Указ. соч., С. 52.

[7] Т. к. в данной работе, нам важны скорее общие мотивы и авторский почерк Дэвида Линча, нежели отдельные отличия между его работами, мы будем условно считать полнометражный фильм и эпизоды сериала, срежессированные непосредственно Линчем (большая часть первого сезона), единым художественным проектом.

[8] 3. Rapfogel J. David Lynch // [Интернет-публикация] // Senses of Cinema URL: http://sensesofcinema.com/2002/19/lynch-2/

ISSN 2227-6165

торжество плохого вкуса, уже на уровне визуальной фактуры «Твин Пикса» создает впечатление глубокого абсурда происходящего. Сходства с «Синим бархатом» усиливаются, в том числе, благодаря месту действия, музыке Анджело Бадаламенти, ставшего вечным напарником Линча, и за счет выбора актера Кайла МакЛокена на роль приезжего детектива, в своем инфантилизме в сочетании со странного рода сообразительностью, обаянии, порывистости и чрезмерной впечатлительности (целая жизнь во снах), похожего на МакЛокена-детектива из «Бархата», — как будто он всего лишь чуть подрос и продвинулся в карьере.

Ключевое отличие работ в том, что «Синий бархат» имеет внятную структуру: в фильме есть завязка, кульминация и развязка, и хотя он отчасти и оставляет зрителя в странном ощущении неразрешенности, о котором говорит Добротворский, мы наблюдаем достаточно четкую систему логических связей в рамках одного линейного сюжета.

Любопытная же, на наш взгляд, особенность эпопеи «Твин Пикса» заключается в колоссальной путанице сюжетной структуры и внутренней логики. Начало истории вполне невинно: набор персонажей в конкретном пространстве, основная интрига (смерть Лоры Палмер) и несколько побочных сюжетных линий; однако, с каждым новым эпизодом общая картина усложняется.

Дэвид Линч со сценаристом Марком Фростом затевают своеобразную игру: в разнобой заимствуя классические нарративные ходы детектива, мелодрамы и мистического триллера, они вместо того, чтобы выстроить единую цепочку — продолжают случайным образом нагромождать их друг на друга, иногда резко обрывать или оставлять без внимания. Несмотря на те из сюжетных линий, к которым обращается отдельно взятая серия, в ней всегда намечаются новые. В результате информативное поле зрителя постоянно увеличивается, общий сюжет цикла развивается скорее вширь, чем вперед — путем постоянных приростов, неожиданных подробностей, бесконечных переплетений и нескончаемой череды новых завязок.

Любимый сюжетный ход Линча и Фроста — тот, который вместо того, чтобы ответить на вопрос, задаст несколько новых, породит очередную серию маленьких интриг. Самый простой пример — ввод в поле зрения нового персонажа; новых героев, влекущих за собой новые истории, возникает по ходу развития действия гораздо больше, чем исчезает старых (хотя и исчезает не мало); к моменту разрешения основной тайны в 17-м эпизоде, регулярных действующих лиц (не считая второстепенных безымянных) накапливается больше пятидесяти. Другой пример — находка улики, которая вместо того чтобы помочь — лишь запутывает следствие, например, дневник Лоры с дюжиной новых несвязных сведений, а затем информация о том, что Лора вела несколько разных дневников, как и вообще имела свойство сообщать противоречивые сведения различным людям и т. п.

Над полотном разрозненных драматических и нарративных элементов глумливо возвышается пласт мистического и иррационального, окончательно сбивающий зрителя с толку: персонажи «Твин Пикса» постоянно видят странные сны, испытывают вспышки воспоминаний и страдают раздвоением личности. Показательно, персонаж МакЛокена доверяет своим снам и интуиции больше, чем всему остальному миру. Учитывая, что информация из одних видений, воспоминаний и найденных дневников функционирует ретроспективно, изменяя наши сведения о прошлом, в то время как другие видения предсказывают будущее, а также общую размытость между сном и явью, «Твин Пикс» довольно быстро разрушает привычные пространственно-временные ориентиры (фильм, например, сам по себе является ретроспекцией по отношению к сериалу). Чем ближе основная интрига движется к развязке, тем основательней фильм наводняется мистическим и иррациональным — снами, двойниками и превращениями. К моменту ответа на вопрос об убийце Лоры Палмер зритель может ожидать чего угодно — в мнимые указатели он больше не верит. «Твин Пикс», таким образом, заранее подыгрывает своему статусу культурного мифа — это не законченный сюжет, а пространство характерных сюжетов, не история конкретных тайн, а сам мотив постоянной тайны; «Твин Пикс» — это скорее определенное мироощущение.

ISSN 2227-6165

Начав смотреть «Твин Пикс» без предварительного знакомства со спецификой линчевской эстетики, кажется, можно усомниться в самом себе: перед нами стилистическая подделка под низкопробную мыльную оперу, настолько искусная, что есть риск не отличить ее от оригинала, с одной стороны, грубоватые персонажи и не самый внятный полумистический сюжет, с другой. Однако, как и положено хорошему сериалу, «Твин Пикс» затягивает, и восприятие эволюционирует по ходу просмотра: для «Твин Пикса» поначалу необходим как бы внутренний кэмповый фильтр недововлеченности. Сквозь него проще различить ироничную авторскую игру с материалом и жанровыми конвенциями; постепенно вглядываясь, мы замечаем, что внешне простое, нарочито глянцевое и шаблонное вдруг становится странным и неоднозначным: фирменный линчевский абсурд повседневности городка Твин Пикс, как и в «Синем бархате» обладает своеобразным гипнотическим эффектом; при более близком знакомстве с персонажами вдруг раскрывается неожиданное психологическое разнообразие: «Твин-Пикс» оказывается чем-то вроде паноптикума образов человеческой девиации и (снова!) бессознательных желаний и страхов: отец, влекомый дочерью, дама с поленом, однорукий человек с раздвоением личности, сны, полные архетипов и перверсий. При всем цинизме, Линч вовлекает нас и в этический план. Мы начинаем сопереживать и симпатизировать одним персонажам больше, чем другим; поляризация плохого и хорошего вкупе с волшебством снова позволяют нам назвать работу Линча современной сказкой.

3.

Манера Линча заметно меняется в 1997-м году в фильме «Шоссе в никуда». Из расписного и вычурного мира провинциального кича художника уносит на пустынную ночную трассу. На этот раз фильм целиком представляет из себя сновидение-фантазию, где на первый план выходят отдельные образы и мотивы, а нарративная логика, в свою очередь, исчезает.

Персонажи без причины подменяют друг друга: в фильме есть две пары двойников — Фред Мэдисон / Пит и Рене Мэдисон / Элис (обеих играет Патрисия Аркетт), события не вытекают одно из другого, законы физики не действуют (Фред пропадает из тюрьмы), люди свободно материализуются в разных точках пространства (персонаж таинственного человека).

Экспрессивный ритм фильма формируется за счет выделяющихся любовных сцен и нескольких сцен насилия в комбинациях из различных персонажей; между ними — отдельные диалоги и эпизоды, в большей или меньшей степени связанные между собой. В конце фильм возвращается к исходной точке — к крупному плану Фреда Мэдисона, перед которым в начале и за которым в конце также следуют одни и те же кадры — мелькающие желтые полосы шоссе, на две трети съеденного темнотой. Лишь это создает некоторую рамку и дает нам повод воспринимать фильм как болезненный сон героя, полный фрейдистских комплексов, страхов и желаний: образов сексуальности, насилия, подмены идентичности и вуайеризма. Линч объединяет элементы выверенным визуальным почерком, музыкой и общей параноидальной интонацией, за счет чего фильм в итоге производит впечатление цельного поэтического переживания.

По сути, в «Шоссе в никуда» Линч, пренебрегая связностью сюжета и единством персонажей, деконструирует классические нуаровские тропы и хаотично разбрасывает их по разным углам картины: протагонист-мужчина (в лице Фреда и Пита), femme fatale (в лице Рене и Элис), крайне фетишизированный внешний вид которых почти превращает их в объект, преступление (убийство Фредом жены), расследование (двое следователей), классический визуальный стиль контрастов, теней и выборочного освещения, пронизывающая фильм сексуальность, общее ощущение страха, одиночества и паранойи. Поразительным образом фильм, не смотря на постмодернистские игры со структурой, действительно, производит впечатление классического эскапистского нуара, со всеми вытекающими горькими ощущениями во рту. Джеймс Нармор объясняет это тем, что фильм подобрался к главному ядру мироощущения черных фильмов: «Ни один американский триллер не заходил так далеко в достижении подобного ощущения исчезновения психологических подпорок и

ISSN 2227-6165

указателей, которое Раймон Борде и Этьенн Шаметон определяли как главный предмет нуара»[9]. Линчу пришелся кстати его опыт взаимодействия с глубинами подсознания. Кроме прочего, архетипы нуара вшиты в саму ткань «Шоссе»: мотив дороги в никуда — «Объезд» Э. Улмера; взрыв маленького домика — «Поцелуй меня насмерть» Р. Олдрича.

Фильм Линча «Малхолланд Драйв», снятый на четыре года позже, иногда называют феминистской версией «Шоссе в никуда». Некоторые очевидные сходства налицо: в обоих фильмах действие происходит в Лос-Анджелесе, оба затрагивают темы насилия, убийства и сексуального влечения, оба фильма состоят из двух частей, по крайней мере одна из которых в каждом фильме представляет собой сновидение или фантазию, оба фильма в разной степени пренебрегают связной нарративной логикой, перемешивают элементы сюжета между собой и содержат моменты фантастического, оба фильма интертекстуальны, в частности, по отношению к нуаровской традиции.

Наиболее распространенная интерпретация фильма «Малхолланд Драйв» сводится к тому, что его первая длинная часть представляет из себя идиллическую фантазию реальной Дайаны Селвин, идентифицирующую себя с успешной Бетти, а вторая короткая — реальную обстановку или «неудовлетворенное желание»[10] Дайаны, которая влюблена в Камиллу (во сне — в Риту, имя символически заимствованное потерявшей память девушкой с плаката «Гильды» с Ритой Хэйуорт). К слову, фильм также отсылает к нуару «Сансет Бульвар», во-первых, топонимическим названием шоссе в Лос-Анджелесе, во-вторых, ситуацией приживания одним персонажем другого (во сне Бетти приживает Риту после беды на Малхолланд драйв), в-третьих, фактом (гипотетическим для фильма Линча), что одна из героинь изначально мертва, вывеской «Sunset Blvd.», отчетливо мелькающей у Линча, и общим фактом действия, происходящего в Голливуде.

Хотя «Малхолланд Драйв» и можно воспринимать как пародийный женский нео-нуар, в нем гораздо меньше того апокалиптического осадка, который оставляет «Шоссе в никуда». Опять же, в плане визуальной стилистики — хотя в обоих фильмах много характерных для некоторых нуаров типа «Леди из Шанхая» отражений (но у Линча отражения скорее характеризуют бесконечно двойственную структуру фильма, и момент актеров-двойников) — «Шоссе в никуда» с low-key освещением соответствует нуаровской эстетике в большей мере, нежели в целом довольно светлый «Малхолланд Драйв», не считая, конечно, отдельных кадров, отсылающих к канонам формы черных фильмов, вроде сцены в начале фильма, где Рита (Камилла) шагает по аллее: маленькую фигурку девушки окаймляют отдельные тусклые полосы света, пробивающегося откуда-то сзади, сквозь тонкие стволы пальм (будто сквозь классические нуаровские жалюзи), в то время как сверху мрачно нависают лапы тяжелой тропической листвы.

При всех сходствах, «Шоссе в никуда» отличается более минималистичной и строгой стилистикой, однозначно, более мрачной интонацией и, наконец, более узким кругом тем: фильм 1997-го года — своеобразная вещь в себе, замкнутая по принципу ленты Мебиуса.

«Малхолланд драйв», изначально задуманный Линчем как многосерийный проект вроде «Твин Пикса», по определению, имеет более открытую структуру, даже несмотря на то, что кончается суицидом Дайаны, бьющейся в истерике от галлюцинаций (фрейдистский комплекс вины). Финальная сцена гротескно изображена Линчем в смеси поп-артовских цветов розово-зеленой постели и мигающего сине-красного света в духе «Суспирии» Дарио Ардженто.

Важным общим мотивом обоих линчевских фильмов является Лос-Анджелес сам по себе: прежде обитавший в провинциальных городках и постиндустриальных пейзажах, Дэвид Линч впервые снимает дома — обе картины добавляют к общему фонду Лос-Анджелеского локального текста, однако, каждая по-своему. «Шоссе в никуда» рисует пустынные пространства: автотрасса, череда гостиных, самая роскошная из которых принадлежит озабоченному мерзавцу и служит алтарем оргий и крови. Лос-Анджелес в «Шоссе» — имеет мало связи с реальностью и скорее метафизичен,

[9] Naremore J. More Than The Night: Film Noir In Its Contexts, C. 274-275.

[10] См. McGowan T. Lost on Mulholland Drive: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood // Cinema Journal, Vol. 43, No. 2 University of Texas Press (Winter, 2004), C. 67—89.

ISSN 2227-6165

оставаясь плодом сновидений, в противном же случае, — это мрачный город пустых шоссе.

В «Малхолланд Драйв» подобная атмосфера зловещей пустоты возникает лишь пару раз в связи с самим проездом Малхолланд драйв. В остальное же время — это либо меблированные гостиные, в своем мещанском убранстве, с клумбами во дворе, не далеко ушедших от Твин Пикса, либо улица с комичной компанией наемного недотепы-киллера и разукрашенных проституток, либо пространство голливудских студий. Голливудский текст в фильме Линча — это отдельный предмет; здесь режиссер не скупится на цинизм, начиная с того, что персонаж Бетти, только прибыв в Лос-Анджелес, пошло восклицает: «наконец, я попала в грезу» (мы знаем, чем закончится греза).

В сновидении голливудский мир является нам, во-первых, в виде студии, где проходит кастинг Бетти — Линч издевательски подбирает компанию в стиле «родственников, которых мы стесняемся», во главе с престарелым актером, годящимся Бетти в отца, который, расчувствовавшись от игры девушки, хватает ее за ягодицы — характерный для Линча образ озабоченного старика, с которым мы встречаемся, например, в «Диких сердцем». Во-вторых, это верхушка Голливуда в эпизоде с молодым режиссером Адамом Кешером, где выясняется, что пределы твоей творческой свободы ограничиваются двумя амбалами-итальянцами со взглядом кретинов, а заправляет всем получеловек — уродливый карлик с непроницаемым лицом. Характерно, что Кешер становится похож на настоящего художника только в тот момент, когда его, в одночасье лишив всего, выгоняют уже из собственного дома — как Энди Уорхол, в залитом розовой краской костюме, он становится свободен; впрочем, лишь до тех пор, пока мы не встретим его в реальной половине фильма — там он предстанет в виде хамоватого гедониста.

* * *

В творчестве Дэвида Линча мы выделили три периода: первый («Бабушка», «Голова-ластик», «Человек-слон») можно кратко обозначить как наиболее экспериментальный.

В своей ранней стилистике Линч в особенности явно ориентируется на различные живописные школы и тяготеет к ярким метафорам и крайним степеням выразительности, к шокирующим образам дефективной психики и телесности; образы в фильмах первого периода, в целом, превалируют над сюжетом. Линчевская чувствительность здесь более полярна и более инфантильна — это эстетика черно-белого.

Во второй период («Синий бархат», «Дикие сердцем», «Твин Пикс») линчевский гротеск перебирается в среду провинциального и бытового. Режиссер приживает стихии бессознательного в глянце, киче и в эстетике мыльных опер, комиксовой культуры и поп-арта; author's touch становится неизменно связан с кэмповой недововлеченностью и назревающей постмодернистской иронией. Темы насилия, страхов и сексуальности облекаются, в отличие от первого периода, в более характерные формы, в образы отдельных персонажей. Второй период — это абсурд, ужас, красота и мистицизм повседневности, и эстетика пошлости и «плохого вкуса», смешение низкого и высокого. Кроме того, в это время Линч обращается к конвенциональным жанровым формулам, он апроприирует голливудские нарративные тактики и по-своему их интерпретирует. Фильмы второго периода тяготеют к форме сказки. Начиная с «Синего Бархата», музыку к фильмам Линча пишет Анджело Бадаламенти — его саундтреки становятся одним из знаковых элементов эстетики Линча.

Третий период («Шоссе в никуда», «Малхолланд Драйв») можно считать более сдержанным в отношении стиля, но более сложным в отношении нарративной логики и интертекстуальности. Фильмы Линча стали подчиняться логике сновидений, в чем можно усмотреть перекличку с первым периодом (особенно в случае с бессюжетностью и повышенной образностью «Шоссе в никуда»). Линч вновь после «Синего бархата» обращается к течению нуара, но все три опыта различаются. В «Бархате» больше снижения, это бульварный нуар; «Шоссе в никуда» наиболее точно отвечает традиционной нуаровской чувствительности и стилистике. «Малхолланд Драйв» можно назвать ироническим вариантом женского или феминистского нуара. Во время третьего периода Линч

ISSN 2227-6165

воплощает авторское видение в пределах улиц Лос-Анджелеса и конструирует своеобразный локальный текст.

Подобное деление на периоды условно: оно лишь помогает усмотреть в творчестве режиссера внутренние контрасты и проследить за авторской эволюцией. Разумеется, в творчестве Линча живут сквозные мотивы: в самых общих чертах — это тяга к оборотной стороне вещей, к поиску образов, способных воплотить бессознательное — палитру страхов и желаний. Это также влечение к образам насилия и зла и страсть к абсурду, отклонениям и проявлениям сверхъестественного. В связи с интересом к бессознательному, Линч также интересуется инфантильным(персонажи МакЛокена, Пит в «Шоссе в никуда») . Кроме того, Линчу свойственна различная степень иронии, от мрачной и циничной до самой безобидной.

Чтобы не разбрасываться абстрактными тегами, приведем несколько конкретных примеров фирменных образов Линча: начиная с «Бабушки» — собственно, образ бабушки, а также общий интерес к старикам. В фильме 1970-го образ окрашен скорее положительно, но впоследствии он становится более жутким: например, в «Голове-ластике» — это полумертвая бабушка, примагниченная к креслу-качалке, мать вставляет ей в рот сигарету, бабушка еле-заметно реагирует; в «Диких сердцем» в одном из попутных ресторанов появляется чудаковатая бабушка с перстнями на обеих руках, исполняющая странный танец и неизменно вызывающая чувство смущения, в «Малхолланд Драйв» — бабушка и дедушка Дайаны (Бетти), в начале фильма смущающие гротескными гримасами и невнятными звуками, а в конце являющиеся в виде чудовищ и доводящие героиню до самоубийства.

Другой пример: образ певицы на маленькой сцене (обычно одинокой): «Голова-ластик» (певица с деформированным лицом), «Синий бархат» (Дороти), «Малхолланд драйв» (Певица в «Клубе Силенцио) и др.

Образы чудаков, странных людей с абсурдными повадками: старик, голосящий по-птичьи в одном из баров «Диких сердцем», Дама с поленом из «Твин Пикса», Дама с повязкой оттуда же. Почти в каждом фильме образы родителей вместе и по отдельности, топос огня в «Диких сердцем» и «Твин Пиксе», череда вариаций роковых женщин и др.

Наконец, последнее важное качество: Линч бесконечно глубоко вовлечен в поле кинематографии и по-маньеристски внимателен к форме и смыслам. В стилистике его фильмов можно усмотреть влияние немецкого экспрессионизма, итальянского готического хоррора, американского слэшера, фильмов нуар и малобюджетной эстетики Р. Кормана. В экспрессивности насилия — влияние Р. Полански (Полански еще в ужасе обыденного в духе «Отвращения») и М. Скорсезе, в сюрреализме — Л. Бунюэля, в интересе к уродствам — Тода Броунинга, в тяге к образам бессознательного — А. Хичкока. (Список можно продолжать). Линч сознательно интертекстуален и метатекстуален. При глубоком родстве с кинематографом, Дэвид Линч, тем не менее всегда существует несколько вопреки общему американскому кинопроцессу (по крайней мере до «Твин Пикса»). Линч — новатор и представитель поколения независимых в традициях Кормана. Линч как автор стоит в одном ряду с Джимом Джармушом в ряду оборотной стороны Голливуда.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Бабушка / The Grandmother (1970, реж. Д. Линч, США), игр., к/м
2. Голова-ластик / Eraserhead (1976, реж. Д. Линч, США), игр.
3. Человек-слон / The Elephant Man (1980, реж. Д. Линч, США/Великобритания), игр.
4. Синий бархат / Blue Velvet (1986, реж. Д. Линч, США), игр.
5. Дикие сердцем / Wild at Heart (1990, реж. Д. Линч, США), игр.
6. Твин Пикс / Twin Peaks (1990-1991, реж. Д. Линч, США), тв, игр.
7. Твин Пикс: Огонь, иди за мной / Twin Peaks: Fire Walk With Me (1992, реж. Д. Линч, США/Франция), игр.
8. Шоссе в никуда / Lost Highway (1997, реж. Д. Линч, США/Франция), игр.
9. Малхолланд Драйв / Mulholland Drive (2001, реж. Д. Линч, Франция/США), игр.

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. Добротворский С. Кино на ощупь. СПб: СЕАНС, 2005
2. Naremore J. More Than The Night: Film Noir In Its Contexts University of California Press, (Berkeley and Los Angeles, California, 1998)
3. McGowan T. Lost on Mulholland Drive: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood // Cinema Journal, Vol. 43, No. 2 University of Texas Press (Winter, 2004), C. 67—89.
4. Cox C. S. Eraserhead // [Интернет-публикация] // Senses of Cinema URL: http://sensesofcinema.com/2006/cteq/eraserhead/
5. Rapfogel J. David Lynch // [Интернет-публикация] // Senses of Cinema URL: http://sensesofcinema.com/2002/19/lynch-2/
6. Maloney T. The Grandmother // [Интернет-публикация] // Senses of Cinema URL: http://sensesofcinema.com/2006/cteq/the-grandmother/

ISSN 2227-6165

ART & CULT АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

А.В. Курочкина
студентка СПБГУКиТ
kuro4ckina.alla@yandex.ru

ПРОЕКТ ЖАНРОВОГО КИНЕМАТОГРАФА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА

В статье автор анализирует творчество одного из самых необычных русских кинорежиссеров, Алексея Балабанова, пытаясь рассмотреть его фильмографию с точки зрения жанровой формулы и выявить основные особенности авторского видения и метода, с помощью которого складывается феномен Балабанова.

In this article author analysis the work of Aleksei Balabanov, who is one of the most unusual Russian filmmakers now. Trying to understand his cinematography in terms of genre formula and according to the main features of the director's view, author describing the method, by which Balabanov's phenomenon can be realize.

Ключевые слова: Алексей Балабанов, жанровая формула, социальная мифология

Keywords: Aleksei Balabanov, genre formula, social mythology

На сегодняшний момент Алексей Балабанов – один из самых противоречивых авторов в российском кинематографе, которого сколько угодно можно обвинять в бескомпромиссности по отношению к зрителю, однако, обойти стороной специфику его режиссерского метода было бы совершенной глупостью – этот факт очевиден даже самым ярым его противникам. Кинематограф Балабанова на протяжении двадцатилетнего периода вызывал абсолютно разного рода реакции: здесь было и восхищение, как, скажем, в ситуации со «Счастливыми днями» 1991 года, когда критики заговорили о нем, как о талантливом режиссере, и полное недоумение, граничившее с безудержным отвращением, после премьеры «Груза 200» в 2007 году, и, наконец, откровенный провал в Венеции в 2012 году последней картины «Я тоже хочу», которую российская публика приняла противоположным образом. Так или иначе, его фильмы всегда вызывали живой интерес у зрительской аудитории, с которой у режиссера сложились отнюдь не простые отношения.

Сейчас уже можно смело говорить о том, что Балабанов очень зависим от своего зрителя. Конечно, если брать во внимание его мизантропический образ, который Балабанов уже давно создал, это заявление кажется по меньшей мере странным – режиссер неохотно идет на контакт с журналистами, то и дело говорит о том, что все его фильмы глупы и бессмысленны, а на экране зачастую пытается сделать все, для того чтобы его кино просто перестали смотреть. Но все это оборачивается всего лишь мистификацией, если внимательно всмотреться в концепцию, в соответствии с которой режиссер снимает свои картины. В первую очередь, феномен Балабанова нельзя рассматривать в изоляции от его метода – практически во всех своих фильмах режиссер пытается реализовать проект жанровой кинематографии. О том, для чего ему это необходимо, позже. Сейчас же примем как данность сам факт ее наличия в творчестве режиссера и попытаемся обозначить ту или иную жанровую формулу в контексте отдельных фильмов.

Если для большей части его картин подобный подход эффективен, то в отношении таких фильмов, как «Счастливые дни» или «Я тоже хочу», задача значительно усложняется.

«Счастливые дни» был снят в 1991 году и стал первым полнометражным фильмом Балабанова не только в большом кинематографе, но и в Петербурге, на студии СТВ, сотрудничество с которой будет продолжаться и по сей день. Он приглашает на главные роли не совсем известного тогда актера

© Курочкина А.В., 2013

ISSN 2227-6165

Виктора Сухорукова и Анжелику Неволину, которая позже сыграет у него же «Про уродов и людей» и в скандальном «Грузе 200». Уже в своем первом фильме автор ставит в центр повествования крайне одинокого героя, чьи попытки обрести хоть какое-то объективное счастье жестко пресекаются внешней действительностью. ОН, персонаж Сухорукова, просыпается в больничной палате под пристальным наблюдением врачей, которые, вероятно, уже несколько лет держат его у себя. Единственное, что они просят его сделать, так это «показать темя», которое герой демонстрирует с заметным удовлетворением. После осмотра врачи решают, что больше никакой пользы пациент не в состоянии им принести, что влечет за собой его последующее изгнание из больницы. Очевидно, что ОН боится того, что ожидает его вне стен лечебницы, поскольку совершенно не хочет выходить оттуда, несколько раз просит врачей, чтобы те еще раз осмотрели его темя, но переубедить их оказывается невозможным. Безусловно, в этой ненужности главного героя тем людям, которые в течение долгого времени исследовали его и держали в изолированном пространстве, есть что-то метафорическое. Здесь важен временной контекст - это 1991 год, на дворе заключительный этап перестройки, который повлечет за собой дальнейший распад СССР. Сверхмощная лаборатория по выращиванию в искусственных условиях самого «счастливого человека» в мире, путем пристального наблюдения за его «теменем», прекращает свое существование, а «пациенты», которым пытались привить законы этой самой счастливой жизни, оказались совершенно не интересными и выброшенными в предельно условное пространство, как это случилось с персонажем Сухорукова. ОН попадает в мир, который функционирует по каким-то чудовищным постапокалиптическим законам, где возможность продолжать жить практически сводится к нулю. Время от времени появляются лишенные всякой предыстории герои: мир заселяется обезумевшими от одиночества и тоски женщинами, скользкими типами, властвующими на «выжженной земле», и чужими женами, вынашивающими чужих же детей. Все цепляются за главного героя, давая призрачную надежду на возможность стать счастливым. Кто-то из них сдает ему свою комнату, кто-то приглашает его в свою жизнь, на секунду убеждая в том, что у НЕГО есть имя и даже будущее. Но все это лишь проблески того, что когда-то могло называться нормальной жизнью. У Балабанова они тут же растворяются в общем потоке абсурда, не оставляя за собой ничего, кроме глухого звука. Все герои появляются буквально ниоткуда и исчезают бесследно, без какого либо объяснения, как тот ослик, про которого герой Сухорукова говорит просто: «его больше нет». Эти люди – фантомообразные существа, не преследующие никаких целей, у них нет ни прошлого, ни будущего, есть лишь текущий момент, в котором они все даже не пытаются выжить, а существуют исключительно, потому что еще не пришло время испариться. Слово абсурд, упомянутое выше, здесь неслучайно: «Счастливые дни» это экранизация Сэмюэля Беккета, чей литературный метод исследователи называют «драмой абсурда». С точки зрения жанра картину Балабанова условно можно отнести сюда же. Хотя нельзя ограничиться только подобной интерпретацией, не беря во внимание эсхатологическое настроение фильма: в вымирающем Петербурге, в котором и происходит все основное действие, людей осталось чрезвычайно мало, кроме тех, что мы видим на экране. За полтора часа исчезает каждый, включая и самого главного героя. В конечном итоге и ОН, спрятавшись от всего остального мира, очевидно, находит свою смерть в заброшенной лодке в одном из дворов пустынного города. Последние два кадра фильма транслируют режиссерское ощущение постепенного вымирания всего сущего: сначала мы видим, как ОН задвигает крышку лодки, четко ассоциирующуюся с крышкой гроба, в котором умирает последний человек в городе, после чего на экране появляется общий план улицы, в середине которой стоит затопленный дождевой водой трамвай. С трамвая, идущего по уличным рельсам, начинался фильм, им же он и закончился, только теперь он замирает вместе со всеми остальными персонажами и временем в целом. Все останавливается, механизм жизни перестает работать, а то, что осталось, постепенно распадается или сразу же исчезает.

К подобному внедрению эсхатологического ощущения в жанровую конструкцию фильма Балабанов возвращается через двадцать лет в своей последней картине «Я тоже хочу». Здесь режиссер сводит всю ткань повествования к жанру роуд-муви. Главные герои предельно условны:

ISSN 2227-6165

петербургский музыкант, уставший от праздности существования, бандит со своим другом-алкоголиком и его выжившим из ума престарелым отцом отправляются на поиски мифической «колокольни счастья», которая забирает людей в некое метафизическое пространство, из которого еще никто не возвращался. По дороге они подбирают молодую проститутку, со слезами на глазах заявляющую, что она когда-то закончила философский факультет. Под эгидой «я тоже хочу» все пятеро продолжают свой путь к колокольне. Далее, как и в «Счастливых днях», начинается процесс «устранения» персонажей: сначала умирает престарелый отец, которого его сын-алкоголик по-христиански хоронит в земле, после чего остается умирать на его могиле. Это, пожалуй, единственный персонаж в фильме, который находит относительное счастье: для него это, в первую очередь, невозможность отрыва от корней, которые в данном случае — лежащий под «вечной мерзлотой» отец. Счастье героя зримо, он обретает покой там, где каждый если и умирает, то в полном одиночестве. По большому счету, он выполняет свою абсолютную миссию и закономерно исчезает. Что касается остальных героев, то для них счастье – абстрактная категория. Они понятия не имеют, чем оно может являться, что нового оно способно привнести в их жизнь, да им, по большому счету, и все равно: они просто «тоже хотят». Это можно назвать балабановским пониманием русского счастья: возможность обрести его представляется исключительно в условиях полного исчезновения из пространства «вечной зимы», точнее эманации в какое-то принципиально иное место, которое не будет подчинено земным законам существования. Но только если повезет. Двум персонажам картины, бандиту и режиссеру, совсем не везет. Колокольня их не забирает, оставляя умирать в заснеженном поле.

Парадоксальным образом Балабанов лишает счастья настолько разных людей – с точки зрения «суда вечности» режиссер и бандит примерно одно и то же. Уничтожая таким жестоким способом героя-режиссера, которого Балабанов не без иронии решил сыграть сам, автор выносит обвинение кинематографу, как искусству, совершающему что-то вроде преступления против человечества. Недоверие к кино из-за его возможности предельной откровенности появляется у Балабанова еще в пессимистической драме 1998 года «Про уродов и людей». Там зло берет свое начало в кинематографической предтечи: фотографии. Фотографический аппарат, которым пользуется герой Путилов, выполняя заказ хозяина подпольного ателье Иогана на порнографические фотографии, по сути, является главным оружием преступления «уродов» против «людей». В прямом и переносном смысле обнажая Лизу и сиамских близнецов перед объективом камеры, они лишают их не только достоинства, но и счастливой жизни, которая у них была до этого. В одной из сцен фильма инженер Радлов говорит Путилову, что синематограф в потенции может стать великим искусством, самым близким к народу, самым массовым. По его логике, человечество стоит на пороге чего-то принципиально нового, синематограф в этой прогрессивной стремительности только лишь начало. Поскольку действие фильма происходит в самом начале 20 века, размышление Радлова кажется особенно точным в контексте предстоящих социально-политических изменений, которые ждут Россию в 1917 году. Революция повлечет за собой торжество людей, принципиально отличающихся от тех, которых мы видим главными героями фильма «Про уродов и людей», то есть,Радлова, Лизы, доктора Стасова, его слепой жены и детей-близнецов. Уже сейчас их начинают истреблять: Радлов умирает от сердечного приступа, Стасова убивают, а Лиза с сиамскими близнецами попадают в порнографическое рабство к Иогану и Виктору Ивановичу. Когда пленникам все же удается вырваться, мы видим, что их унижения и страдания, снятые на кинопленку Путилова, все же останутся вписанными в вечность – БДСМ-лента с участием Лизы уже идет во всех синематографах Европы, а режиссер получает всеобщее признание. Размышление Балабанова относительно природы кинематографа отнюдь не лестное: в «Про уродов и людей» он выступает главным хранителем перверсии и патологии, которые то и дело прорываются из локализованности реальной жизни в массы. В его же «Морфии», снятом в 2008 году, роль кинематографа представляется совершенно пугающей – темный зал с движущимися картинками на стене дает неограниченное количество возможностей, начиная от укола морфием, заканчивая самоубийством.

ISSN 2227-6165

Эта искусственно отраженная реальность провоцирует окружающих мертвого доктора Полякова на сознательную пассивность, в условиях которой ужасы реальной жизни могут быть абсолютно вытеснены манипулятивной функцией кино. На экране кинематографического салона, в котором доктор Поляков сводит счеты с жизнью, в этот момент показывают немую комедию, которая вызывает гомерический смех у всех зрителей. Несмотря на то, что между «Морфием» и «Про уродов и людей» стоит целое десятилетие, обе эти картины одинаково беспросветны в своей пессимистической риторике и ретранслируют соображение самого Балабанова относительно того, что происходит вокруг - мир уже давно заселен какими-то мерзостными «гадами» и первертами, не способными на человечность и сострадание.

В своем мелодраматическом фильме 2006 года «Мне не больно», Балабанов вводит совершенно новый тип героини, которая, по словам одного из персонажей картины, десантника Олега, «как будто из другого мира, где нет гадов». Тата, персонаж Ренаты Литвиновой, действительно, изначально, словно не принадлежит этому миру. Ее смертельная болезнь, которая приводит к постепенному увяданию и дальнейшему уходу из жизни, прокладывает непреодолимую грань между ней и другими людьми. Она понимает про них намного больше, чем они сами способны осознать. Этим можно объяснить ее доверчивость по отношению ко всем ним. Она легко становится содержанкой Сергея Сергеевича, крупного бизнесмена и бандита, с такой же легкостью она становится любовницей молодого архитектора Миши, который мгновенно в нее влюбляется. Ее жизнь, казалось бы, протекает в формате абсолютной беспечности и необремененности, за которыми кроется трагическая усталость от существования в целом. Возможно, по этой причине, она с такой готовностью воспринимает информацию о своей скорой кончине. Складывается впечатление, что смерть для Таты – это всего лишь переход из этого мира, где все функционирует в соответствии с сомнительными законами выживания, в другой, более совершенный, не впускающий в себя нарочитость и пошлость первого. Героиня, хоть и является главным участником действия, все равно смотрит на происходящее с некоторым отстранением, не включаясь до конца в общий поток жизнедеятельности. «Мне не больно» – это, по сути, размышления режиссера о совершенном существе, прикрывающиеся мелодраматической риторикой. Героиня Ренаты Литвиновой не может быть частью нашей действительности, так же как и мы не в состоянии познать ее в соответствии с человеческой логикой. «А как я выгляжу?» – спрашивает Тата Мишу в одной из самых трогательных сцен фильма, когда они в первый раз лежат на чудовищной по своей нелепости копне, которая оказывается самой дорогой для героини вещью. «Запредельно» – в ответ произносит Миша, что, в общем-то, оказывается единственно верным эпитетом в отношениях между героями фильма, зрителями и Татой: и первые и вторые могут лишь наблюдать за ней, в то время как героиня уже одной ногой стоит за пределами ощутимого мира. Для Балабанова то, что будет после смерти, не связано ни с Богом, ни даже с каким-то конкретным философским толкованием, в его понимании это - место, где просто нет гадов. В этом смысле Колокольня в «Я тоже хочу» переносит тех, кому повезло, туда, где люди в первую очередь люди, а не бесхребетные существа, способные на ежесекундную подлость. Персонаж Литвиновой примерно оттуда, куда в скором времени, видимо, и вернется.

Внешний мир же, по Балабанову, буквально соткан из перверсий и патологий. Один из самых провокационных персонажей балабановского кинематографа, капитан Журов из фильма «Груз 200» 2007 года, является тому свидетельством. Его способность любить пугающе извращена: когда он похищает Анжелику и увозит в Ленинск, в квартиру к своей матери-алкоголичке, капитан искренне верит в то, что таким образом он демонстрирует ей свою любовь. Привычка героя упиваться собственной властью над людьми здесь смешивается вместе с комплексом неполноценности (Журов импотент), из-за чего в его сознании происходит замещение «нормального» «ненормальным». Примерно так же границы адекватного стерты у его выжившей из ума матери, которая каждодневно пьет литрами водку, а прикованную к кровати кровоточащую девицу, лежащую рядом с двумя трупами, считает женой своего сына, то и дело давая ей указания, как вести себя с мужем. В связи с подобными замещениями режиссер размышляет о трансформации реальности в некий

ISSN 2227-6165

противоположный перевертыш, на границе между которыми возникает то, что принято называть злом. Откровенным образом препарируя своих персонажей, автор пытается изучить природу зла вместе со зрителем. Можно сказать, что в жанровом контексте «Груз 200» - это хоррор, где присутствует и саспенс, и маньяк-убийца, издевающийся над своей жертвой, и ощущение некой бессильности перед абсолютным злом, которым пронизан весь мир в целом. Здесь не может существовать лимитов в форме «показать чуть больше» или «показать чуть меньше», поскольку в жанровой категории фильма все, что показывает Балабанов, вполне закономерно, хоть и сознательно гиперболизировано. Интересно то, что у капитана Журова, по сути дела, есть созвучный персонаж в другом фильме режиссера, который уже был выше упомянут. В «Про уродов и людей» Иоган, владелец подпольного порнографического ателье, практически действует по тому же принципу, что и Журов: он насильно овладевает женщиной, в данном случае Лизой, подвергая ее всяческим унижениям и ужасам. Иоган такой же импотент, вдобавок еще и эпилептик, который впадает в форменный инфантилизм при любом контакте со своей сумасшедшей няней. Журов ведет себя абсолютно таким же образом, когда вступает в диалог с матерью-алкоголичкой. И тот и другой — воплощение настоящего зла. У обоих остановившийся леденящий взгляд, пристально изучающий объект своего внимания. «Про уродов и людей» патологичен так же, как и «Груз 200», разве что в первом нет разлагающихся трупов и анальных изнасилований бутылкой. Иоган, отплывающий в финале на льдине, фактически возвращается в «Грузе 200» в обличии капитана Журова, но только в более ожесточенной и агрессивной форме.

В 1997 году Алексей Балабанов снимает, пожалуй, свой самый культовый фильм, криминальный боевик «Брат» с Сергеем Бодровым младшим в главной роли. После абсолютно противоположных по своей философии «Счастливых дней» «Брат» выглядел как принципиально новый виток в творчестве режиссера. Данила Багров смоделировал иного рода ценностный пласт в конце 90-х годов: с одной стороны, герой выступает как блюститель «правды», хотя и сам не знает, что должно ей являться. Он действует интуитивно, устанавливая свой личный взгляд на то, что хорошо, а что плохо. Данила практически непоколебим в том, что в итоге обозначает в качестве «собственной ценности». С другой стороны, такого рода методика выживания в условиях жестокости 90-х, превращает героя в «машину для убийств», а саму действительность в какое-то бесконечное поле военных действий. Даже после откровенного предательства, кровное родство для Данилы остается глубоко сакральным моментом. Подобную устойчивость в ценностном плане герой экстраполирует на идею объединения по национальному признаку. Русский народ практически отождествляется в сознании персонажа с семьей, которая на момент действия фильма переживает не лучшие времена. Этот момент также мотивирует героя помочь русской проститутке Даше вернуться на Родину в фильме «Брат-2». Шовинистическое соображение самого режиссера - «Не брат ты мне, а гнида черножопая» — найдет значительный отклик у поколения, для которого вопрос сохранения национальной русской целостности стал злободневным. Багров — уже не выброшенный на улицу в начале 90-х годов беспомощный и забитый персонаж Сухорукова в «Счастливых днях», а, напротив, воинствующий миссионер со своей правдой и чудовищной жаждой к жизни. Он пребывает в состоянии личной борьбы с мародерствующими силами, которые стали потенциальной опасностью после распада СССР. Харизматичность героя не в его удачливости или умении как надо обращаться с «Калашниковым», а в его искренности и открытости по отношению к окружающему миру, который, по Балабанову, гниет и разлагается. Эта искренность проявляется во всем: начиная от дружбы с девицей Кэт, «сторчавшейся» на кислоте, заканчивая диалогами, в которые Багров вступает практически с каждым незнакомым ему персонажем. В действии фильма «Брат» герой Бодрова не проходит никаких обрядов инициации – он появляется уже обученным «школе жизни» с самого начала. Едва ли в диалогах Балабанов дает намеки на то, что таким его сделала война, с которой Данила вернулся. Режиссер касается темы войны, как бы оправдывая топорность своего героя и выписывая ему индульгенцию на все последующие действия, которые отличаются форменной жестокостью. Подобное отношение к войне у Балабанова имеет автобиографические истоки: еще до

ISSN 2227-6165

того, как прийти в кинематограф, режиссер участвовал в военных действиях в Афганистане. Размышляя о войне, он всегда остается на стороне архетипичного русского, пытающегося отвоевать то, что якобы принадлежит ему. Таков Данила Багров, который видит в своей локальной войне единственный способ восстановить справедливость. Похожие черты можно проследить в герое боевика «Война» 2002 года. Иван Ермаков, попавший в плен во время Второй Чеченской войны в один из кавказских аулов, в отличие от Данилы, находится в условиях настоящих боевых действий. Вдали от дома его считают рабом, всячески унижают и подвергают чудовищным пыткам. Благодаря стечению обстоятельств чеченский командир Аслан освобождает юношу из плена, однако, Ивана не покидает чувство долга перед оставшимися в ауле англичанкой Маргарет и русским капитаном Медведевым, за которых чеченец ждет выкуп со стороны Британского и Русского правительств. Ермаков не надеется на то, что «верхи» как-то отреагируют на подобную ситуацию, так как, по его логике, никому из них совершенно нет дела до судьбы отдельно взятого человека. Этот мотив скрыт за общей канвой происходящего: по сюжету Ивана просит помочь освободить пленных Джон, жених Маргарет, которого выпустили из аула с условием, что тот в течение месяца привезет деньги. Главный герой, несмотря на свой юный возраст, успел воспитать в себе понятие «личной войны», которая была основой существования персонажа Данилы Багрова в «Брате». За счет чрезмерного героизма и нарочито «привитой» автором малолетнему Ивану философии правды, Ермаков кажется крайне кичевым персонажем, отталкивающим своей искусственной претенциозностью. Рядом с ним англичанин Джон, который постоянно кричит про «human rights», выглядит слишком нелепым в условиях того, как воюют русские. Балабанов здесь перегибает с идеализацией русского «железобетонного» миссионера, в котором видит едва ли не спасителя всего мира в целом. В фильме даже нет иронии, которая все-таки была в «Брате» на фоне общего абсурда происходящего. Здесь есть что-то совсем уж глянцевое, чрезмерно приглаженное, присущее сегодняшним голливудским боевикам, что говорит о том, что Балабанов сам до конца не разобрался в своем отношении к событиям 1999 года, подобно своему малолетнему герою Ермакову. Провал режиссера в том, что он сделал ставку на персонажа, харизма которого, по его логике, должна была быть релевантна харизме Багрова, а сам фильм должен был показать историю России такой, какой она стала после подписания Ельциным указа о начале Второй Чеченской кампании. Балабанов почему-то решил, что созданная им в «Брате» идея русского миссионера, будет иметь такой же успех в 2002 году так, как имела его в 1997. Однако за пять лет все значительно изменилось, стала активно работать «путинская система», началось формирование общества потребления и тотальной пассивности. Главный герой «Войны» был задуман как попытка обращения к коллективному бессознательному, но совершенно не оправдал себя, оставив всех глубоко равнодушными.

Однако контекст 90-х не дает покоя режиссеру и в 2005 году, когда он снимает черную криминальную комедию «Жмурки» с Алексеем Паниным, Дмитрием Дюжевым и Никитой Михалковым в главных ролях. На фильм заметно повлияла Тарантиновская картина «Криминальное чтиво», которую сам Балабанов считает одной из самых лучших в истории кинематографа. В центре повествования двое подсобников местного криминального авторитета, Саймон и Сергей, не отличающиеся умом и сообразительностью. Бандиты периодически отправляются на выполнение заданий, связанных с тем, что в 90-х было основой ведения бизнеса: то и дело «ставят» кого-то на бабло, пытаются отыскать похищенный другими группировками героин в кейсе, а также наказать тех, кто его, собственно, и похитил. В подобную жанровую категорию прекрасно вписываются образчики контекста русских 90-х: нелепые малиновые пиджаки, чрезвычайно смешные «погоняла» (Баклажан или Эфиоп), а также незатейливая игра в «жмурки», суть которой упирается в принцип «завалить» / «не завалить». Несмотря на то, что Балабанов разговаривает на языке «черного юмора», вместе с тем он вполне серьезно пытается рассказать о том, какие истоки имеет российская экономика и социальная жизнь на период 2005 года. Те люди, которые у власти сейчас, вышли из примитивной игры в «жмурки», и то, едва ли потому, что сами не «зажмурились». Все они чудовищно глупы и условны, как и сама конструкция фильма «Жмурки» -

ISSN 2227-6165

персонажи разыскивают макгаффин, который к тому же еще чрезвычайно прост и очевиден по своей сути. В нем нет никакого элемента непроясненности, кейс с героином - главный катализатор криминального действия по-русски. Балабанов не без иронии замечает, что единственными двигателями жизнедеятельности русского бандита в 90-х были «бабло» и героин. Саймон и Сергей подобны персонажу русской фольклорной сказки про «Колобка» - от Михалкова ушли, от смерти убежали, осталось лису обмануть, но у Балабанова просто нет такой категории, поскольку никакого объективного суда над преступниками по большому счету и не вершится.

Алексей Балабанов всегда работает с жанром. В своей книге «Изучение литературных формул» Джон Кавелти[1] пишет о том, если трактовать понятие жанра как набора художественных ограничений и возможностей, то конкретные произведения можно рассматривать, исследуя то, каким образом они отклоняются от обычных жанровых стандартов, чтобы решить задачу самовыражения автора. Этот механизм исследования можно применить к творчеству Балабанова, поскольку он всегда стремился к тому, чтобы максимально раздвинуть рамки того или иного жанра – разнообразие тем, транслирующихся в его фильмах и описанных выше, тому свидетельство. Сейчас уже видно, что главным инструментом, которым пользуется режиссер для расширения границ конвенций, является социальная мифология. В каждом его фильме она выступает как целостное явление, переосмысляется и репрезентируется в том или ином ее виде. Данила Багров – это идеальный русский миф в контексте 90-х годов, воплощенный режиссером в одном конкретном персонаже. Тот же Кавелти пишет, что формульную структуру чаще всего обвиняют в том, что она слишком стандартизирована и всегда отвечает потребности читателя или зрителя в отходе от действительности. С одной стороны, персонаж Сергея Бодрова является производной этой формульной структуры, поскольку мифологизируя его, Балабанов фактически дает зрителю право на симпатию и отстранение от неприглядности и мерзости реальной жизни. С другой, – этот миф, который режиссер наполняет в лице своего героя теми или иными специфическими качествами (и, потому Кавелти), «оживляет стереотип», созданный Балабановым с целью раздвинуть жанровые границы и уйти от их стандартизации. Здесь уже можно говорить о том, что подобная творческая методология является причиной стремления режиссера к авторскому самовыражению. В жанровой формуле Балабанов видит возможность установить прямую связь со зрителем, поэтому она ему так необходима. На всех своих героев режиссер смотрит не с жанровой точки зрения, то есть не с позиции архетипа, о котором пишет Кавелти, а в соответствии со своей авторской оптикой. Маньяк Журов в «Грузе 200», с одной стороны, возникает из недр хоррора, во всяком случае, если рассматривать его в данном контексте, то он подходит практически по всем параметрам. С другой стороны, Журов – безликое зло, обнаруживающее себя в образе социального защитника, капитана милиции. Это дает возможность так же думать о нем как о мифологическом персонаже, поскольку в российском контексте образ «оборотня в погонах» уже давно отождествлен с потенциальной опасностью.

Здесь возникает необходимость говорить об авторском стиле Балабанова с художественной точки зрения. Он чаще всего транслируется через его эстетику, точнее будет сказать анти-эстетику или эстетику отвратительного. В «Грузе 200» автор сознательно выбирает самые неприглядные кадры, будь то мужчины, распивающие пиво из трехлитровой банки на балконе обшарпанной хрущевки или кровать в доме капитана Журова, около которой стоит горшок с испражнениями и груды бутылок из-под водки. В «Морфии» это, прежде всего, чрезмерная физиологичность, нарочитое режиссерское стремление к максимально откровенному повествованию (ампутированные ноги, кровоточащие роженицы, посиневшие, задыхающиеся дети). Всю чудовищность жизни Балабанов предпочитает визуализировать с помощью такого рода вещей – это маргинальный во всех своих проявлениях русский быт, чаще всего продиктованный в том или ином фильме самим автором, поскольку, очевидно, что художественная гипербола – любимый прием

[1] См. Кавелти Д. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение, 1996, № 22, С.33-64. Перевод с английского Е. М. Лазаревой [Электронный ресурс]. URL: http://www.metodolog.ru/00438/00438.html (дата обращения: 22.01.2013).

ISSN 2227-6165

режиссера. Даже в приглаженном «Мне не больно» находится место для запойного десантника, бандита-Михалкова в золотых цепях, который появляется как пережиток 90-х годов, и обшарпанным чердакам, на которых героям изредка, но все же приходится спать. Насилие над личностью, как еще один немаловажный элемент авторского стиля, в фильмах режиссера проявляется по-разному. С одной стороны, оно имеет предельно затяжной характер, направленный на подавление. Так издевается над сиамскими близнецами Виктор Сергеевич в «Про уродов и людей, который в условиях заточения спаивает их водкой, после чего заставляет позировать обнаженными. Примерно та же самая операция осуществляется Иоганом в отношении Лизы. Он насильно взял ее в жены, унизив тем самым еще больше. Извращенец навсегда вселил в нее разочарование в мужчинах, лишив ее любой возможности на обретение человеческого счастья. В «Грузе 200» насилие достигает своего абсолютного апогея: Журов подвергает Анжелику чудовищным пыткам, как физическим, приковывая наручниками к кровати, так и психологическим, якобы наказывая ее за то, что она никак не может его полюбить. Доктор Поляков в «Морфии» подвергает насилию самого себя, постепенно истязая и разлагая, пока, наконец, не доходит до откровенного безумия и пускает пулю себе в лоб. В «Брате», «Войне» и «Жмурках» насилие не затягивается, а, наоборот, значительно учащается. То и дело кто-то кого-то убивает, кровь льется бесконечными потоками, а цена человеческой жизни не ставится совершенно ни во что. Персонажи балабановского кинематографа видят возможность остановить насилие исключительно в побеге – в каждом фильме герои, так или иначе, либо сами перемещаются в то или иное пространство, либо грезят об этом перемещении. В «Счастливых днях» персонаж блуждает по безлюдному городу, оказываясь то на кладбище, то в помпезных апартаментах. Трамвай, который также следует по заброшенному маршруту, постоянно появляется в кадре, напоминая о невозможности выйти из этого закупоренного пространства. В «Брате» и в «Брате-2» Данила всегда находится в состоянии движения: начиная от переезда в Петербург, заканчивая путешествием в Соединенные штаты. Только для Данилы побег - это не попытка сбежать от насилия, а, скорее, совершить такой, своего рода, «крестовый поход», утвердить свою правду на другом континенте. В картине «Про уродов и людей» Лиза печально смотрит на каждодневно отбывающий со станции поезд, на котором сама героиня давно мечтает уехать на Запад. Вырвавшись из России, Лиза понимает, что, даже уехавши, она не сможет никогда стать счастливой. В этом все персонажи Балабанова чрезвычайно одиноки: опять же, в условиях этого мира счастье для них невозможно. Каждый из них находится в активном поиске чего-то, но никто из них никогда ничего не обретает. Подобная эксплицитная фрустрация — один из главных упреков по отношению к творчеству Балабанова. Но в то же время она является неотъемлемой частью его авторского стиля.

В очередном из своих интервью, Балабанов рассказал, что приступает к съемкам фильма, посвященного бандитской юности Сталина. В каком жанре будет эта картина – неизвестно, но можно предположить, что, скорее всего, режиссер не изменит своему специфическому стилю. Может быть и такое, что и Сталина-то никакого не будет, однако, от возможности создать еще один социальный миф Балабанов уже вряд ли сможет отказаться.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Счастливые дни (1991, реж. А. Балабанов, СССР), игр.
2. Брат (1997, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
3. Брат-2 (1998, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
4. Про уродов и людей (2000, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
5. Война (2002, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
6. Жмурки (2005, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
7. Мне не больно (2006, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
8. Груз-200 (2007, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
9. Морфий (2008, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
10. Я тоже хочу (2012, реж. А. Балабанов, Россия), игр.

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. Кавелти Д. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение, 1996, №22, С.33-64. Перевод с английского Е. М. Лазаревой [Электронный ресурс]. URL: http://www.metodolog.ru/00438/00438.html (дата обращения: 22.01.2013).

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

Е.Д. Новикова
студентка СПБГУКиТ
litanaar@gmail.com

СОФИЯ КОППОЛА: СТО ДНЕЙ ПОСЛЕ ДЕТСТВА

Статья посвящена анализу творческого пути режиссера Софии Копполы, дочери одного из королей «нового Голливуда» Фрэнсиса Форда Копполы. Автор рассматривает эволюцию ее визуального стиля, характерного для нее круга тем и мотивов, режиссерского почерка. В своих работах, от дебютных «Девственниц-самоубийц» до победившего на Венецианском фестивале «Где-то», Коппола предстает одним из самых оригинальных и ярких режиссеров современного американского кино.

The article deals with the analysis of the works of Sofia Coppola, daughter of the New Hollywood "king" Francis Ford Coppola. The focus is on evolution of her visual style and her typical subjects and themes. From her debut "The Virgin Suicides" to Venice-awarded "Somewhere" Coppola could be seen as one of the most unordinary and impressive American film directors of our time.

Ключевые слова: София Коппола, 2000-е, независимый кинематограф, «Трудности перевода», «Где-то»

Keywords: Sofia Coppola, 2000s, independent cinema, "Lost in Translation", "Somewhere"

Дочь одного из главных режиссеров «нового Голливуда», да и, пожалуй, Америки вообще, создателя монументальных, почти эпических, жестких и бьющих наповал фильмов. «Золотой ребенок», чье детство проходило в дружеских посиделках с Вернером Херцогом и Энди Уорхолом и в путешествиях в Лас-Вегас на папином частном самолете. В ранней юности — начинающий фэшн-фотограф, художник, создательница собственного лейбла одежды. Одно время — жена голливудского любимчика, модного режиссера Спайка Джонзи. Подруга иконы инди-кинематографа Уэса Андерсона. Пожалуй, мало кто из современных режиссеров когда-либо имел столько возможностей, сколько София Коппола. Она выросла в семье, практически все члены которой так или иначе связаны с кино; перед ней были открыты все дороги — и вместе с тем именно такое обилие шансов и путей зачастую может задушить зарождающийся талант. Но София оказалась сильнее обстоятельств — ни звездный статус отца, ни провал ее попыток попробовать себя в моде, фотографии и актерской деятельности не помешали ей найти в конце концов свой уникальный голос и стать одним из самых самобытных, стильных и вместе с тем глубоких режиссеров в современном американском кинематографе.

В ситуации, когда ты можешь делать все, что заблагорассудится, но когда ты при этом знаешь, что судить тебя будут изначально предвзято, именно как «дочь Фрэнсиса Форда Копполы», задача найти себя может выглядеть непосильной. Но Копполе удалось обратить все свои неудачные попытки нащупать свой путь себе на пользу. В этом так хорошо знакомом ей ощущении человека, пытающегося найти себя, потерянного, неуверенного в своих целях и желаниях, она увидела тему, которая в итоге стала центральной для всего ее творчества. Всех ее героев, будь то юная выпускница философского факультета, пожилой полузабытый актер или вообще французская королева восемнадцатого века, объединяет именно это состояние подвешенности, кризиса, неуверенности и экзистенциальной пустоты.

© Новикова Е.Д., 2013

ISSN 2227-6165

Когда Софии было четырнадцать лет, ее семье пришлось пережить трагедию — смерть брата Софии, Джио. Конечно, подобный эмоциональный опыт не мог пройти бесследно. Вполне возможно, что спокойствие, характерное для фильмов Копполы, их практически буддистская уравновешенность, а также восприятие смерти как неотъемлемой части жизни, проявившее себя в «Девственницах-самоубийцах», в какой-то степени могли явиться результатом этого переживания. Столь страшное событие, пережитое в том возрасте, когда дети обычно превращаются в невыносимых бунтующих подростков, сделало Софию очень рано повзрослевшей, что всегда, как мне кажется, отражалось в ее картинах.

Интересно при этом, что персонажи ее картин в основном — либо подростки, либо инфантильные взрослые, которым так и не удалось порвать с детством. Сестры Лисбон из «Девственниц-самоубийц», застывшие в своем магическом мире отрочества и отказывающиеся следовать взрослым правилам игры. Шарлотта и Боб в «Трудностях перевода»: она — юная девушка, почти девочка, глядящая на мир так, будто не очень осознает, куда попала; он — потрепанный жизнью Питер Пэн, сбегающий от скучных семейных обязанностей в мир неона, смешных футболок и розовых париков. Джонни из «Где-то», воплощение незрелости, ведущий себя куда инфантильнее своей одиннадцатилетней дочери. Даже Мария Антуанетта в интерпретации Копполы выглядит ребенком, который играючи жил, любил, правил и так же играючи, не осознавая последствий своих поступков, подвел себя к собственной гибели. Спокойный и взрослый взгляд Копполы оказывается, странным образом, наилучшей оптикой для этого мира людей, застывших между детством и взрослением, между прошлым и будущим, людей, которые не знают, кто они и как им жить с самими собой, хоть и пытаются всеми возможными способами это выяснить.

Надо заметить, что, несмотря на неотделимость фильмов Копполы от ее личного жизненного и эмоционального опыта, она всегда отрицала прямую автобиографичность своих фильмов. Когда в 2010 году вышел ее последний на сегодняшний день фильм «Где-то», рассказывающий историю сближения отца — знаменитого актера и почти забытой им дочери в интерьерах роскошного калифорнийского отеля Chateau Marmont, критики, конечно, не избежали соблазна сравнить героев с самой Копполой и ее звездным отцом. Но София настойчиво повторяла в интервью, что ее детство было совсем другим, и нет причин ей не верить. Напрямую переносить свою жизненную историю на экран кажется слишком простым вариантом для такого утонченного и интеллектуального режиссера, как София Коппола. Но при этом она, несомненно, принадлежит к тому типу режиссеров, которые в каждом своем фильме так или иначе исследуют знакомую территорию. В двух картинах — «Трудностях перевода» и «Где-то» — это выражается наиболее ярко. Детские впечатления от общения с крупнейшими фигурами мира кино, от сумасшедших поездок с папой (как раз полет в Лас-Вегас на вертолете был выведен в качестве эпизода в «Где-то»), постоянных путешествий, размышления о героях, принадлежащих к миру богатых и знаменитых, но неизбежно страдающих от одиночества и отчуждения, которые этот мир приносит — все это повлияло на становление поэтики Копполы. Вряд ли можно представить ее, снимающей фильм о каком-нибудь обездоленном сиротке из страны третьего мира. Тот факт, что она делает картины про то, что хорошо знает, позволяет ей каждый раз подбирать точную интонацию, балансировать на тончайшей грани между простотой и банальностью, между типажом и клише, никогда ничего не делая слишком. И это же дает ей возможность сосредоточиться на деталях: все чувство комического у Копполы вырастает из мелочей, подмеченных ей в жизни, которые, будучи перенесенными на экран, тут же обретают сатирический оттенок.

Коппола — один из тех авторов, чей режиссерский почерк становится видимым уже с первого фильма и мало меняется с годами, лишь становясь более отточенным. Внимание к мельчайшим деталям — одна из основных черт этого стиля. Под деталями я понимаю не только вещи, непосредственно относящиеся к сюжету; поворот головы, взгляд, движение руки или пара отрывистых фраз в картинах Копполы могут нести в себе больше глубины и смысла, чем многословные монологи в иных фильмах. Коппола является режиссером исключительно

ISSN 2227-6165

визуальным, мыслящим образами, а не фразами. С годами ее картины становились все более и более минималистичными, будто от них отсекалось все лишнее; «Где-то» стал апофеозом этой минималистичности, в нем нет ни одного осмысленного диалога, ни одного избыточного кадра, набор выразительных средств чрезвычайно ограничен, половина сцен выглядит примерно как «герой едет в машине», «герой курит на балконе», «героиня готовит яичницу». И именно отдельные тонкие акценты, подробности не психологической, а именно бытовой жизни героев удивительным образом помогают зрителю понять и прочувствовать то, что происходит у них в душе.

Обилие точных деталей, изысканная и психологически достоверная игра актеров, наблюдательность взгляда Копполы тем не менее не дают оснований определять ее кино как «реалистическое». Правдоподобность отдельных элементов в ее картинах сочетается с крайне выверенным стилем. Коппола в каждом своем фильме создает отдельный мир, достоверный в мелочах, но в целом оторванный от действительности. Тщательно выстроенные мизансцены, гармонически сочетающиеся между собой пастельные цвета, продуманное освещение превращают ее фильмы в изысканные фантазии, в торжество стиля. Это не значит, что Коппола тяготеет к какой-то внешней эффектности. Напротив, в тех ее фильмах, где она не пользуется приемом стилизации для изображения картин прошлого («Девственницы-самоубийцы» и «Мария Антуанетта»), а рассказывает истории из современности, аскетичность становится важнейшей чертой. Но миры ее картин тем не менее остаются замкнутыми.

Это сочетание реалистичности и фантазии, живых мелочей и общей стилевой сконструированности, в которой явно проявляется опыт работы Копполы в индустрии модной фотографии, рождает интересный эффект. Герои всех картин Копполы страдают, испытывают тоску, неудовлетворенность, отчуждение; но ни одна из этих эмоций почти никогда не показывается эксплицитно, в лоб. Все боли, неврозы и трагедии будто разворачиваются на каком-то глубинном уровне, скрытом за внешне безмятежными, идеально выстроенными, что называется, приятными глазу кадрами. Умение вывести трагедию персонажа из одного выразительного взгляда, спрятать целые пласты смыслов под внешним изяществом и кажущейся простотой и делает фильмы Копполы столь глубокими. Из-за этого внимания к стилю ее работы часто называли поверхностными. Но секрет таких фильмов в том, что чем прозрачнее и проще они кажутся, тем внимательнее надо смотреть. Легко заметить в фильме глубину, когда все его идеи формулируются, скажем, в закадровом тексте или в философских диалогах между персонажами. Куда сложнее поймать те почти неуловимые смыслы, которые Коппола проносит сквозь свои безупречно выстроенные, безупречно отстраненные кадры.

Характерная для стиля Копполы сдержанность и аскетичность проявляется в том, что она всегда знает, что не надо показывать, а стоит оставить на откуп зрительскому воображению. Прием умолчания — один из принципиальных для Копполы. Многие сцены в ее фильмах заканчиваются чуть раньше, чем ожидаешь, на вдохе, а не на выдохе, что рождает почти головокружительный эффект. Умолчание в ее фильмах выражается как сюжетно, так и визуально. В «Девственницах-самоубийцах», где на протяжении фильма умирают пять девушек, практически не показываются собственно сцены смерти; беглый взгляд на неподвижное тело на полу, рука героини с сигаретой, свисающая из машины, в которой она отравилась газом — вот максимум деталей, которые Коппола позволяет зрителю увидеть и которые действуют куда мощнее, чем если бы нам показали обезображенные трупы во всех подробностях. В «Трудностях перевода», где основную сюжетную линию составляет возникновение чувств между двумя главными героями, все внешнее выражение взаимной симпатии проявляется во взглядах, улыбках, осторожных прикосновениях — даже целуются они в финале бегло, не говоря уже о чем-то большем. В «Марии Антуанетте» за кадром остается вся Французская революция; о дальнейшей судьбе героини, чей игрушечный мирок был разрушен вторжением реальной жизни, говорит ровно один кадр в финале — изысканное статичное изображение ее разгромленного дворца. Коппола довольно часто показывает какие-то события издалека, с позиции случайного отстраненного наблюдателя: скажем, в «Девственницах-

ISSN 2227-6165

самоубийцах» есть момент, когда одна из героинь после бурной ночи возвращается в дом своих строгих религиозных родителей. Сцена ее объяснения с ними — растерянный отец, разгневанная мать, дочка, сопротивляющаяся их напору — показана не вблизи, а на расстоянии, так, что мы видим только их отдаленные фигуры в дверном проеме. Подобные приемы позволяют зрителю не просто пассивно наблюдать за происходящим, но активно соучаствовать в создании истории; воображение смотрящего становится не менее важным, чем фантазия самого режиссера. Самым ярким примером в этом случае может стать финал «Трудностей перевода», когда влюбленные герои, Боб и Шарлотта, прощаются друг с другом на улице. Боб обнимает девушку и шепчет что-то ей на ухо, но зритель не слышит, что именно. И именно зрителю решать — что он мог сказать ей? Свой номер телефона? Слова «прощай навсегда»? А может быть, это и не важно, а важен сам факт человеческой коммуникации, которой так недоставало героям на протяжении всего фильма? Коппола ставит своего зрителя в активную позицию, благодаря чему просмотр становится в разы увлекательнее.

В фильмах Копполы при желании можно обнаружить самые различные влияния — от Антониони с его поэмами отчуждения до ее современников Джима Джармуша и Гаса ван Сента, от живописи импрессионистов до фотографий Хельмута Ньютона, но стиль ее остается при этом самобытным и узнаваемым. Ей удалось отойти как можно дальше от монументальных, царственных многофигурных композиций, которыми представляются самые известные фильмы ее отца, и создать свой особый мир, с его нежными, потерянными, бесконечно одинокими героями, солнцем, светящим сквозь листву, музыкой семидесятых годов за кадром, поэзией невысказанного, скрытого, не формулируемого словами. В современном мире, где отсутствие оригинальности и бесконечные заимствования давно уже стали привычными, фильмы Копполы выглядят глотком свежего воздуха.

«Девственницы-самоубийцы»

Свой первый фильм София Коппола сняла по одноименному роману Джеффри Евгенидиса. Наличие литературной основы делает эту картину самой сюжетно богатой у Копполы, которая в собственных сценариях не столько рассказывает истории, сколько создает зарисовки, в которых одни почти бессобытийные, но богатые деталями эпизоды нанизываются на другие. В «Девственницах» все несколько иначе — тут есть вполне последовательный сюжет и, единственный раз у Копполы, закадровый текст. Повествование ведется от лица уже взрослых мужчин, которые в юности жили в одном городке с сестрами Лисбон, пятью магически красивыми девочками, почти одновременно покончившими с собой. Таким образом, весь фильм представляет собой не документальный рассказ о реальных событиях, а путешествие по волнам памяти; события переданы такими, какими они представились нескольким подросткам, зачарованными тайной женственности и красоты. Такой прием позволяет Копполе создать абсолютно особую атмосферу, в которой и события, и герои выглядят ирреальными, фантастическими, не существующими на самом деле — что, в общем-то, правда, ведь люди, места и происшествия, сохранившиеся в нашей памяти, не имеют почти никакого отношения к реальной жизни.

Какая именно причина лежит в основе самоубийства героинь, так до конца и остается неясным, хотя приемлемых вариантов при желании можно найти множество. Чересчур строгие родители, не позволяющие своим детям выражать себя и наслаждаться жизнью; подростковая увлеченность смертью, представляющейся скорее романтическим, а не ужасающим событием; несчастная любовь; но ни одно объяснение не выглядит достоверным. В этом и заключается секрет картины — как часто впоследствии у Копполы, здесь важны не события, а ощущения. Весь фильм буквально пропитан чувством тоски, тоски по чуду, по чему-то, отличающемуся от привычного серого быта. И мальчики, для которых героини становятся почти обсессией, очарованно наблюдающие за их жизнью, подсматривая в окна или читая дневники; и сами девочки, чья жизнь закончилась, не успев начаться — все они тяготятся материальностью, приземленностью окружающего мира, все так или иначе стремятся вырваться из оков не столько даже дома или города, сколько жизни самой по себе. Этот мотив бегства, желания освободиться от незримых, но тягостных пут, проявится впоследствии во

ISSN 2227-6165

всех фильмах Копполы. Героям «Трудностей перевода» тесно в собственной жизни, и никакие путешествия, физические перемещения в пространстве не лишают их этого чувства гнета; героиня «Марии Антуанетты» заперта в мире формальностей и ритуалов, которым представляется французский королевский двор; Джонни Марко из «Где-то» потерянно бродит по своей отельной комнате, не в силах найти выход, понять направление, по которому можно будет двигаться вперед, а не по кругу.

Подобно Рою Андерссону в «Шведской истории любви», Коппола в «Девственницах» противопоставляет мир подростков миру взрослых. Место действия в картине — американская провинция 70-х, стилизованная и глянцевая до тошноты, почти как в фильмах Дугласа Сирка, скрывает за своей лакированной поверхностью гниение и распад. Все взрослые в картине постоянно сплетничают, с нездоровым любопытством суют нос в чужую жизнь или из добрых побуждений губят жизнь своих близких (как родители героинь). Взрослые, в отличие от соседских мальчиков, тяжело переживающих утрату, реагируют на смерть героинь одновременно с лихорадочным интересом и равнодушием. В этом плане крайне важна сцена в самом конце картины, когда, уже после гибели девочек, одни из соседей устраивают вечеринку под названием «Удушение». С окрестных болот разносится зловонный запах, и, чтобы этот факт не мешал веселиться, жители городка приходят на вечеринку в противогазах. Весь эпизод снят в ядовитых зеленых тонах, полупьяные лица выглядят искаженными, чудовищными, голоса превращаются в жуткое эхо. Таким образом, Коппола показывает, что без героинь, чья хрупкая красота как-то оттеняла царящую вокруг мерзость, мир картины стал совсем невыносимым. Неудивительно, что повзрослевший герой за кадром то и дело повторяет: «мы так и не смогли забыть девочек Лисбон, никогда не сможем». И, возможно, единственная разгадка смерти девочек кроется именно в этом: они со своей ирреальной красотой, с бесконечным желанием жить, дышать, впитывать в себя мир, просто не принадлежали этой мещанской действительности, пронизанной сплетнями и враждой. Влившись в этот мир, героини утратили бы себя, свою внутреннюю тайну, поэтому смерть стала единственным способом эту тайну сохранить.

На протяжении фильма Коппола различными средствами подчеркивает загадочность, энигматичность своих героинь. Часто она показывает их либо глазами мальчиков, либо как образы в их воображении. В таких сценах мальчики помещают своих соседок в некий идиллический мир, где они играют на лугу, призывно улыбаются в камеру, срывают цветы; девичество представляется героям закрытым и прекрасным пространством, в которое нет доступа остальным. Коппола часто использует рапид, двойную экспозицию, соединяя лица героинь с изображением неба, атмосферную закадровую музыку; нежные пастельные цвета, светлые платья, камера, будто ласкающая героинь — все это максимально отделяет их как от нашей реальности, так и от мира самого фильма. Это ощущение, лучше всего описываемое английским словом dreamy, также станет характерной чертой всех фильмов автора.

«Девственницы-самоубийцы», как и впоследствии «Мария Антуанетта», рассказывает о прошлом, а не о настоящем. Именно в этих двух фильмах проявилась любовь Копполы к стилизации. Она не пытается документально восстановить атмосферу семидесятых годов, а практически конструирует эту эпоху самостоятельно. Отсюда и эффектно выстроенные мизансцены, и увлеченность чисто внешними мелочами — все эти платьица, блокнотики, белье, косметика и прочие атрибуты девичества, и несколько открыточная, полароидная эстетика всего фильма. Ни одна деталь, ни один цвет не выбивается из общей картины. Но вся эта кукольность как нельзя лучше подчеркивает то чувство удушения, тоски, томления, которым пронизан весь фильм. Чем глянцевей фасад, тем острее чувствуется все то, что за ним скрыто.

Во всех своих фильмах, несмотря на их внешнюю простоту и прозрачность, Коппола в большей или в меньшей степени прибегает к символам, визуальным метафорам. В «Девственницах-самоубийцах» это выражено сильнее всего — возможно, из-за наличия литературного первоисточника. Источником символизма в этом фильме становится природа; на протяжении всей

ISSN 2227-6165

картины жизнь героинь сравнивается с природными явлениями, что подчеркивает их оторванность от мира обычных людей.

В самом начале фильма зритель видит во дворе дома Лисбонов старое больное дерево, на котором висит знак, предупреждающий, что его собираются срубить. К этому дереву очень привязана Сесилия — младшая из девочек; она сильнее всех любит природу и чувствует свою с ней связь, и она же уходит из жизни первой, будто бы не найдя своего места в обыденной действительности. Уже после ее смерти рабочие собираются срубить дерево, но оставшиеся сестры окружают его живым кольцом. Несмотря на то, что дерево все-таки срубают, оно успевает распространить заразу — и вот еще четыре дерева во дворе заболевают. Сравнение Сесилии с таким деревом, прекрасным, но распространяющим яд, явно проводится на протяжении всей картины. Смерть заразна, и остальные девочки оказываются обречены с самого начала.

Сестра Сесилии, Лакс, четырнадцатилетняя Лолита, начинающая осознавать силу своей зарождающейся женственности и сексуальности, становится объектом страсти главного «плохого парня» школы — Трипа. Поначалу она равнодушна; первый раз все меняется, когда они вместе оказываются в кинотеатре, где смотрят научный фильм об урагане. Текст фильма становится метафорой их отношений: «когда масса теплого и масса холодного воздуха встречаются, начинается ураган». Под эти пророческие фразы Лакс и Трип безмолвно заигрывают, прикасаясь друг к другу, еще не зная, что возникший между ними «ураган» разрушит жизнь Лакс (после ночи с Трипом разъяренная мать запрет всех сестер в доме, откуда им уже не суждено будет выйти на свободу). Позже, когда Трип приходит в дом Лисбонов, они смотрят фильм про «экзотических животных в их естественной среде обитания», где видят дерущихся львов. А кто такие подростки, как не «экзотические животные», и на что еще похожа первая страсть, лихорадочная и жадная? Подобные параллели между героями и сферой природы проводятся постоянно, хоть и ненавязчиво. По сути, приближение к природе в фильме (у Сесилии, у девочек, защищающих дерево, у их отца, который постепенно сходит с ума и начинает разговаривать с растениями) становится залогом отказа от человеческого, ухода в иную реальность.

В последующих картинах Копполы не будет таких развернутых метафор, но отдельные точные символы будут присутствовать всегда. В «Трудностях перевода» роскошный токийский отель, в котором живут оба героя, сам по себе воплощает все одиночество и отчужденность современного человека: безликие комнаты, толпы людей, незнакомых друг с другом, вид странного чужого города за окном — современная «вавилонская башня», где никто не понимает языка, на котором ты говоришь. В «Марии Антуанетте» есть прекрасный кадр, где героиня молча стоит на фоне гигантского дверного проема, за которым простирается абсолютная темнота. Ощущение пустоты и бесцельности жизни, экзистенциальной пропасти, одиночества — множество эмоций оказываются выражены всего одним почти статичным изображением. Наконец, в «Где-то» та же тема воплощается в начальном и финальном кадрах — опять-таки, без слов. Первые три минуты фильма мы видим героя, бесцельно ездящего по кругу на машине по какой-то пустынной местности. Он выходит из машины, делает неуверенный шаг и останавливается; трудно представить себе образ душевного тупика и кризиса существования, который был бы проще и точнее, чем этот. А в финале, наконец-то найдя в себе силы что-то изменить, он уезжает из города — без направления и без цели, но наконец-то вперед. Посередине дороги он останавливается и выходит из машины, отправляясь навстречу неизвестности. Так все содержание его духовного пути, который на протяжении фильма проявлялся во множестве мелочей, деталей, неуловимых изменений, суммируется в последние несколько минут картины. В этой невесомости и простоте, не превращающейся, однако, в банальность, — вся Коппола.

Несмотря на то, что героини «Девственниц-самоубийц» с самого начала отторгнуты от мира, они отчаянно пытаются слиться с ним, почувствовать себя живыми. Порой это стремление приобретает довольно уродливые формы — как у Лакс, которая, будучи заперта в доме после разрыва с Трипом, совокупляется с едва знакомыми мужчинами на крыше. Но эта черта ее поведения

ISSN 2227-6165

неестественна, она не выражает порочность героини, а является лишь гротескным проявлением потребности в любви, которую подростки ощущают особенно остро. Все герои Копполы одиноки, и все они стремятся к близости, так или иначе, — будь это беспорядочный секс или зарождающаяся дружба с собственной дочерью (как у героя «Где-то»). Стремление быть в мире, а не вне его, почти неосуществимое, но такое желанное, проявится позже и в «Где-то», и особенно в «Трудностях перевода».

Таким образом, уже в дебютном фильме Копполы обозначились основные темы и мотивы ее творчества. Не обладая обширным режиссерским диапазоном, она будет оттачивать и совершенствовать их на протяжении всей своей карьеры.

«Трудности перевода»

Во втором фильме Копполы место действия разительно меняется — это уже не сонная американская провинция семидесятых, а Токио, огромный мегаполис, воспринимаемый туристами с Запада как пугающий экзотический мир. Вся обстановка располагает к тому, чтобы ощущать себя потерянным и одиноким, что и происходит с героями картины — Бобом, стареющим актером на закате карьеры, который приехал в Японию, чтобы заработать легкие деньги на съемках рекламы, и Шарлоттой, молодой женой модного фотографа без определенной цели в жизни. Подобные герои очень характерны для Копполы: у них нет явного повода для того, чтобы быть несчастными, они не страдают от безденежья, не переживают смерть близкого человека или любую другую настоящую трагедию, но все они абсолютно потеряны в этом мире, живут без смысла и без перспективы, не находя в себе ни сил, ни средств, чтобы переосмыслить свою жизнь и найти в ней какое-то направление. Подобное подвешенное состояние героев, проживающих свою жизнь как чужую, играющих в навязанные им роли, позволяет создать особую, характерную для Копполы атмосферу — меланхолическую, печальную и сладостную в своей томительности. Оба героя «Трудностей перевода» не чувствуют себя дома ни в Америке, ни в Японии. Муж Шарлотты (довольно злая пародия на Спайка Джонзи, тогдашнего мужа Копполы, с которым она развелась в год выхода фильма) и его знакомая — глупенькая и самовлюбленная голливудская актриса — воплощают собой типичных американцев, к которым задумчивая Шарлотта и ядовито-остроумный, очень усталый Боб не имеют никакого отношения. Япония же и вовсе предстает нескончаемым потоком неоновой рекламы, безумных игровых аркад и караоке-баров, людей, изъясняющихся на непонятном языке; обстановка, в которой и более счастливые герои почувствовали бы себя неуютно.

Оригинальное название фильма — «Lost in Translation» — передает, по сути, главное содержание картины. Речь тут, конечно, идет не столько о чисто языковых трудностях (хотя комическому недопониманию между японцами и американцами уделено немало экранного времени), сколько о непонимании вообще. Жена Боба, муж Шарлотты и ее подруга, с которой она говорит по телефону, точно так же не находят общего языка с героями, как и иностранцы вокруг. И лишь когда Боб и Шарлотта знакомятся, они наконец-то обретают понимание. Это понимание становится важнее любой сексуальной близости — именно поэтому между героями ничего не происходит; секс разрушил бы то хрупкое мимолетное доверие, ту теплоту, которая зародилась между ними. И именно это понимание, ощущение того, что ты не один, а вместе с кем-то, спасает героев от окончательного отчаяния. Чужой мир перестает быть страшен, когда ты исследуешь его с попутчиком, понимающим тебя без слов.

Взаимопонимание здесь рождается, как всегда у Копполы, не столько из диалогов, сколько из взглядов, жестов, прикосновений. Ощущению близости лишние слова только мешают, и режиссер прекрасно понимает это, выстраивая историю героев из почти бессловесных, но выразительных сценок. Шарлотта сидит на окне и молча смотрит на огромный город за ним; Боб играет в гольф в гостиничном номере с помощью шарика и стакана; вместе они смотрят «Сладкую жизнь», лучший на свете фильм о любви и потерянности. Чувства — это еще одна вещь, которая оказывается «утеряна при переводе»; герои ни разу не признаются друг другу в любви, понимая, что самое важное словами

ISSN 2227-6165

не выразишь — будучи сформулированным, оно неизбежно оказывается опошленным. Фильм, таким образом, становится торжеством того самого приема умолчания. Коппола сознательно почти убирает сюжет, так, чтобы между героями не происходило почти ничего, что можно было бы пересказать словами; и герои ее послушно предпочитают коммуницировать с помощью взглядов и касаний, а не пространных диалогов.

Стиль съемки на протяжении фильма меняется, подчеркивая изменение в жизни персонажей: они были полностью оторваны от мира, но теперь, обретя друг друга, они наконец-то получают возможность слиться с ним, пусть и ненадолго. Камера движется стремительней, вместе с героями прорезая уличную толпу; все чаще мы видим мир с точки зрения героев, что подчеркивает их новорожденный интерес к действительности. В ощущении их хрупкого счастья, эйфории от принадлежности к миру за окном, от биения жизни очень помогает закадровая музыка. Даже погода меняется: если в начале фильма Шарлотта гуляла по городу под зонтом, то ближе к концу осенняя смурь сменяется солнцем, нежно светящим сквозь листья. Эти приемы выглядят простыми, но Копполе удается не заострять на них внимание, так что ее картина не превращается в набор клише.

История героев фильма выглядит противоположной тому, что происходит с девочками из «Девственниц-самоубийц». Там героини, будучи запертыми дома, все дальше и дальше отдаляются от мира, теряют ощущение жизни и в конечном счете саму жизнь, а здесь наоборот. Поначалу не вписанные в мир, герои обретают его друг в друге и в конечном итоге становятся частью действительности, становятся живыми. Если в первом фильме Копполы восторжествовала смерть — не только тела, но и души, то во втором — жизнь. И если там невозможность коммуникации с миром становилась трагедией, то здесь рамки человеческого существа преодолеваются чувством персонажей друг другу, которое они не могут выразить словами, но которое оба полно ощущают и которое становится для них лекарством от одиночества. Поэтому несмотря на то, что герои в финале расстаются, ощущения безнадежной потери не возникает — один раз возникшая близость, пусть и мимолетная, уже перестает быть подвластна времени.

Стиль Копполы уже во втором ее фильме предстает почти совершенным. Она оказывается мастером коротких иронических зарисовок; сцены, в которых Боб безуспешно пытается коммуницировать с японцами, или эпизоды с голливудской актрисой (сатира точная настолько, что наверняка она была основана на личном опыте режиссера) обнаруживают у Копполы незаурядный комический талант, который в «Девственницах-самоубийцах» еще не был виден. Способность подчеркнуть хрупкую, хрустальную девичью красоту — полупрозрачные трусы на нежном теле Шарлотты, ветер, колышущий светлые волосы, припухлые губы с розовой помадой, потерянный взгляд, — достигает своей вершины. Ненавязчивые, но точные метафоры выражают больше, чем слова — скажем, Боб на протяжении всего фильма сталкивается с собственным отражением, будь то зеркальные двери лифта или гигантский рекламный плакат с его фотографией, словно реальность вынуждает его раз за разом осознавать собственное одиночество. Юмор и теплота сочетаются с отстраненным и проницательным взглядом, позволяющим уловить тончайшую механику человеческих отношений. Вторая картина Копполы проще первой по нарративу и выразительным средствам, но в малом тут раскрывается большое.

«Мария Антуанетта»

После тонкого и меланхоличного портрета двух героев в «Трудностях перевода» Коппола переключилась на, казалось бы, совсем иной материал — историю жизни последней французской королевы до Великой французской революции. Несмотря на такую радикальную смену темы, Коппола осталась верна себе и продолжила разрабатывать мотивы, характерные для всего ее творчества. В этом смысле «Марию Антуанетту» трудно назвать историческим фильмом — все эти пышные костюмы, парики и дворцовые интерьеры оформляют предельно личную историю совсем юной девушки, которая оказалась в чужом и чуждом пространстве, вдали от дома, совсем одна, и, как могла, попыталась найти свое место в этом непонятном мире. Фильм много ругали за отсутствие

ISSN 2227-6165

политического послания, размышлений о социальных проблемах — но для поэтики Копполы рефлексия на тему судеб человечества совсем нехарактерна. Напротив, удивляет ее способность в рамках любой исторической эпохи найти собственную тему и развить ее.

Мария Антуанетта в этом фильме, совсем как Шарлотта в «Трудностях перевода» — нелюбимая жена, потерянная в незнакомом пространстве. Уехав из родной Австрии, она оказывается в Версале — царстве ритуалов, правил и жесткого регламента, напоминающего тюремный. Как внешняя идиллия в «Девственницах-самоубийцах» маскировала удушающую атмосферу американской провинции, так и тут великолепные интерьеры служат обрамлением для бесконечных сплетен, интриг, отчуждения и вражды, царящих при королевском дворе. Не имея возможности хоть как-то выразить себя, вырваться из этого кодифицированного, ригидного пространства, героиня выстраивает свой маленький мирок, кукольный домик внутри кукольного домика. Она погружается в вечеринки, флирт, выбор нарядов, выпивку и поедание сладкого; как героини «Девственниц» стремились вырваться из родительского дома, чтобы с помощью алкоголя, танцев и секса почувствовать себя живыми, так и Мария погружается в гедонистический водоворот, чтобы забыть о своем одиночестве и ощутить хоть что-то, кроме серой тоски. Думается, что Софии, выросшей столь близко к миру знаменитостей, близка и понятна тема эскапизма и это ощущение одновременно облегчения и одиночества, которое приносят бесконечные вечеринки, становящиеся способом убежать от реальности.

Характер героини тут, как и в остальных фильмах Копполы, остается до конца неясным зрителю. С одной стороны, мы видим не слишком умную и очень одинокую девочку, которая беспечно тратит деньги, ни разу не задумываясь об огромной стране, которой она формально правит; с другой, в момент, когда реальная жизнь в виде разъяренных бастующих французов врывается в ее тщательно выстроенный, оторванный от действительности мир, она ведет себя предельно достойно и взросло. Без страха выходит к протестующим, чтобы поклониться им до земли, и спокойно уезжает из Версаля, оглядывая его напоследок, чтобы попрощаться. Фильм Копполы избегает однозначных трактовок — это и не феминистское послание, и не критика образа жизни «богатых и знаменитых», но и не совсем история бедной богатой девочки. Сатира тут сочетается с сочувствием, а сочувствие, в свою очередь, с критикой в такой причудливой пропорции, что картина в итоге оказалась непонятой, заслужила множество негативных комментариев и статус худшего фильма Копполы, который мне кажется абсолютно незаслуженным.

В изображении прошлого Коппола, как и в случае с «Девственницами-самоубийцами», прибегает к стилизации, что помогает ей играть с временными рамками. Историческая достоверность здесь подменяется лукавым постмодернистским подмигиванием: за кадром (пожалуй, слишком часто) звучит современная музыка, в одном кадре с изысканными туфельками королевы могут оказаться кеды Converse, а все герои говорят на английском с различными акцентами, от британского до французского. Стилизованное богатство декораций, убранства, костюмов сочетается с естественной и живой, современной игрой актеров. Копполе удается вдохнуть жизнь в застывшие исторические картины, хотя подобное вольное обращение с историей, опять же, принесло фильму немало критики. Подход Копполы к иным эпохам, действительно, можно назвать неортодоксальным — по сути, она не делает различия между изображением что восемнадцатого века, что двадцать первого, ведь ее интересуют в первую очередь человеческие истории, личные переживания, а не контекст. Именно поэтому ее фильм о королевской Франции выглядит не менее современно, чем те же «Трудности перевода».

Это ощущение современности, отсутствие архаичности позволяет рассуждать о характере и жизни героини в сегодняшних терминах. По сути, Мария Антуанетта в фильме представлена как селебрити, светская дива своего времени, с которой все носятся, но которая при этом никак не может выразить себя, избавиться от навязанной ей роли. Эта тема человека «на дисплее», чья слава и чужое внимание лишь усугубляют его внутреннее одиночество, так или иначе проявляется во всех фильмах Копполы. Даже в «Девственницах-самоубийцах» героини стали наваждением и постоянным

ISSN 2227-6165

объектом наблюдения для соседских мальчиков, а взрослые только и делали, что сплетничали о них за спиной. А в «Трудностях перевода» и «Где-то» главные герои, Боб и Джонни, — актеры, которым их популярность не приносит ничего, кроме ощущения опустошенности. Богатство, доступ к любым наслаждениям, любовь публики в фильмах Копполы становятся не благом, а бременем; никому из ее героев не удается найти свое место в этом дезориентирующем, постоянно меняющемся мире публичности.

Все четыре фильма Копполы объединяет мотив тюрьмы — будь то строгий родительский дом, безликий роскошный отель или королевский дворец. В любой обстановке ее герои чувствуют себя запертыми и стремятся сбежать — будь то в реальный мир (как в «Трудностях перевода») или в собственную эскапистскую фантазию, как в «Марии Антуанетте». И только в двух картинах персонажам это удается, хотя бы отчасти — в «Трудностях перевода» и в «Где-то». А девочки из «Девственниц-самоубийц» и Мария Антуанетта обречены с самого начала, их попытка вырваться из своего тесного мира коротка и обречена на провал. В этом ощущении тюремного гнета важнейшую роль играет выбор места действия. Версаль в «Марии Антуанетте» — это абсолютно закрытое пространство, в котором время будто течет по своим законам, перспектива искажается, и порядок подачи блюд на стол становится проблемой государственного масштаба. Как любая закрытая система, он в конечном счете начинает пожирать сам себя, превращая своих обитателей в развращенных сплетников с предельно узким кругозором. Нечто похожее, хоть и в меньших масштабах, происходит и в «Где-то», герой которого живет в известном лос-анджелесском отеле «Шато Мармон», в котором лифты ведут сразу к отдельным комнатам и знаменитостям, таким образом даруется покой и закрытость от посторонних глаз. Отель этот известен скандальными историями, разворачивавшимися в его стенах, и в «Где-то» это заметно, пусть на этом и не заостряется внимание. У Копполы место действия всегда принципиально важно, оно становится точкой отсчета и ключом к пониманию каждого ее сюжета. Такое чувство пространства мне кажется редким для современного режиссера.

«Мария Антуанетта» — самый визуально избыточный и изощренный фильм Копполы. Костюмы прекрасны до слащавости, богатство цветовой палитры ласкает взгляд, природа выглядит сошедшей с импрессионистических полотен, сцены роскошного королевского бала озвучиваются пост-панковыми хитами 80-х годов. Создается ощущение, что Коппола впервые по-настоящему дала себе волю, создав фильм, который с изобразительной точки зрения вполне можно назвать «стыдным удовольствием», guilty pleasure. Эта барочная вакханалия крайне причудливо сочетается с психологическим портретом главной героини и уж тем более с событиями французской революции, которые, конечно, остаются за кадром, но тень которых все равно нависает над всей историей. «Мария Антуанетта» стала смелым экспериментом для Копполы, но не кажется удивительным, что после нее она сняла именно «Где-то», фильм предельно минималистичный и избегающий любого намека на излишества.

«Где-то»

Самый простой и прозрачный свой фильм Коппола сняла в 2010 году, получив за него «Золотого льва» на Венецианском кинофестивале. Это решение жюри вызвало критику — Копполу обвиняли в самоповторах и, опять же, в поверхностности. «Где-то», действительно, во многом повторяет «Трудности перевода». Такой же смертельно скучающий герой с как бы подвисшей, застывшей на месте жизнью. Он так же находит спасение в близости с другим человеком — на этот раз со своей дочерью, Клео, с которой раньше почти не общался. Повествование также складывается из легких акварельных сценок при фактическом отсутствии сюжета. Но простота этого фильма оборачивается гениальной, без преувеличения, нюансировкой. В фильме почти нет собственно событий, снят он с помощью долгих статичных кадров, закадровая музыка возникает всего один раз (что вообще-то нехарактерно для Копполы), и все развитие происходит засчет почти неуловимых изменений интонации, атмосферы, игры актеров.

ISSN 2227-6165

Джонни Марко, скучающая голливудская звезда, живет в отеле «Шато Мармон», привычно и без увлечения пьет и занимается сексом со случайными незнакомками и до поры даже не осознает всей пустоты и бессмысленности своего существования. И только когда бывшая жена скидывает ему на руки дочь, одиннадцатилетнюю Клео, он в процессе зарождающейся близости начинает пристально вглядываться в себя самого. В конце фильма, когда Клео уезжает, герой совершает первый за фильм поступок — покидает отель, причем зритель не знает, куда он направляется, но это и неважно. Статичное существование сменяется действием. В общем-то, весь сюжет «Где-то» и заключается в этих нескольких строчках, поэтому духовный путь Джонни выражается исключительно в деталях.

Актерская игра предельно скромна и при этом детализирована. Скажем, в фильме есть эпизод, когда Джонни улыбается привлекательная блондинка в соседней машине. Его лицо при этом практически не меняется, только ноздри слегка раздуваются, как у хищника, почуявшего добычу. Но блондинка заезжает за ворота собственного дома, и Джонни остается ни с чем — даже в таком бытовом эпизоде выражается тупик, в котором находится герой.

Жизнь героя проходит словно в похмельном мареве, и Коппола в одной из сцен выражает это визуально: Джонни идет по коридору отеля, мимо него проходят модели, и камера в этот момент расфокусирована, так что мы даже не можем разглядеть их лиц. В самом начале картины Джонни падает с лестницы на вечеринке и большую часть фильма ходит с загипсованной рукой, что позволяет провести простую параллель: сломанная рука — сломанный человек. Когда он у себя в номере смотрит телевизор, там идет передача про Ганди; Джонни не говорит ни слова, никак не реагирует на нее, но зритель будто слышит его мысли: «А что я делаю со своей жизнью?». Из таких незначительных вроде бы моментов, совсем простых метафор, которые при этом легко оставить без внимания, и складывается вся ткань повествования.

С помощью, опять же, исключительно визуальных средств Коппола показывает, как актер, медийное лицо, чье изображение растиражированно, знакомо тысячам людей, теряет самоидентификацию, словно растворяется в собственной статичной жизни. И его номер в отеле, и его машина абсолютно безличны, даже лицо у него стандартно-привлекательное, лишенное любых индивидуальных черт. Герой фильма — уже практически не человек, а набор социальных функций, и это осознание приходит к нему в финале картины, когда он рыдает в телефонную трубку: «я гребаное ничто, я не личность». Образ «человека без лица» прямо выражен в эпизоде, когда Джонни в студии спецэффектов полностью покрывают лицо какой-то белой массой, так, что на поверхности остаются только ноздри. Работники студии уходят, и Коппола несколько минут держит статичный кадр, чтобы зритель смог ощутить метафизический ужас такого безличного, абсолютно пустого существования. Так в прозрачном, простом, бессобытийном фильме рождаются и напряжение, и смыслы.

В «Где-то» Коппола возвращается на знакомую территорию: вечеринки, пресс-конференции, глупые журналисты, поездки в Милан на кинопремии — все это прекрасно знакомо ей по личному опыту. Если в «Трудностях перевода» сатира была направлена на безуспешные попытки коммуникации в чужой стране, то тут объектом тонкой иронии Софии становятся детали будней кинознаменитостей. Вот Джонни сидит на пресс-конференции, посвященной выходу какого-то второсортного боевика с его участием, и мучительно пытается ответить на вопрос «Как ваш фильм отражает постмодернистский глобализм». А вот они с дочерью едут на итальянскую премию «Телегатти» (кстати, реально существующую и финансируемую компанией Сильвио Берлускони «Медиасет»), и после вручения награды он оказывается окружен вульгарными итальянскими красотками в одном белье. Вообще, Копполе прекрасно удается подмечать национальную специфику — и странные нравы Японии, приводящие любого западного человека в недоумение, и разнузданный гедонизм Италии Берлускони (в отеле, в котором они останавливаются в Милане, один бассейн по размерам больше всей комнаты Джонни в «Шато Мармон»). «Мария Антуанетта», наконец, фильм французский чисто по духу и стилю — немного кокетливый, немного легкомысленный, избегающий прямых выводов и тяжеловесных смыслов.

ISSN 2227-6165

Наблюдать за развитием отношений Джонни и Клео крайне интересно, даром что они не говорят ни о чем более осмысленном, чем сюжет «Сумерек». Клео, на самом деле, должна быть довольно несчастным ребенком: отцу она до определенного момента не была нужна, мать скинула ее на руки Джонни и куда-то уехала неизвестно на какое время. Но ее драма проходит фоном, она всего один раз плачет, а остальное время она собрана, деловита и никогда не скучает. В общем-то, неудивительно, что она такая самостоятельная — скорее всего, это следствие именно ее ненужности самым близким людям. Но Коппола не заостряет на этом внимание, а показывает, как дочь становится для отца примером. До ее приезда Джонни не занимается вообще ничем, с Клео же он все время плавает, играет в теннис, готовит еду; вроде бы совсем простые вещи, но кажется, будто без дочери ему даже не приходило в голову заняться чем-то таким. «Где-то» — не сентиментальная история об обретении семьи; дело тут не столько в самой дочке, сколько в том, что инфантильный, так и не сумевший вырасти, Джонни видит, как может быть по-другому. Он видит человека, чья только зарождающаяся жизнь наполнена неформулируемым, но ощущаемым смыслом, и именно это помогает ему осознать бесцельность собственной жизни и впервые попробовать что-то предпринять. Фильм — история взросления не ребенка, но отца, обретающего тепло и смысл в присутствии другого человека рядом.

Несмотря на многие тематические сходства, «Где-то» во многом выглядит противоположностью «Марии Антуанетте» с ее барочной избыточностью, глянцевитостью, визуальной и событийной насыщенностью. Если в «Марии» мы видим, безусловно, женский, даже преувеличенно женский мир, то в «Где-то» Коппола впервые становится на точку зрения героя-мужчины, отсюда и отход от декоративности, переход к ясному, предельно обнаженному стилю съемки. Отсутствие внешней эффектности позволяет зрителю полностью прочувствовать опыт героя, погрузиться в его мир без помощи всякого закадрового голоса или иных приемов.

Открытый финал фильма рифмуется, опять же, с «Трудностями перевода»: и там, и там герои будто пробуждаются от спячки, и в обоих случаях мы не знаем, как сложится их жизнь дальше, но у них впервые появляется надежда изменить ее к лучшему. «Где-то» во многом продолжает линию второго фильма Копполы, но доводит его аскетичность и внешнюю простоту до совсем филигранного состояния. Кажется, будто эта картина может закрыть для режиссера тему экзистенциального кризиса и привести ее к каким-то новым сюжетам — Копполе вряд ли теперь удастся создать более ясную, живую и прекрасную в своей простоте картину о попытке человека найти свое место в мире.

* * *

Софии Копполе сейчас сорок один год; сняв четыре фильма, она получила Оскар за лучший сценарий («Трудности перевода») и «Золотого льва» за «Где-то», успешно доказав, что далеко не на всех детях гениев отдыхает природа, и при этом не скатившись в попытки повторить стиль собственного знаменитого отца. С другой стороны, как я уже писала выше, «Где-то», по сути, закрывает главную тему ее творчества, и вопрос о том, куда Коппола будет двигаться дальше, остается открытым. Вряд ли зрителям стоит ожидать радикальной смены стиля или круга мотивов, но было бы по-настоящему жаль увидеть, как талантливый режиссер, прежде лишь импровизировавший на сходные темы, начинает заниматься банальными самоповторами; в случае с Копполой такая перспектива, к сожалению, кажется вероятной. Кредит доверия к ней, впрочем, велик до сих пор, и хочется верить, что Копполе, избежавшей стольких возможных ошибок, удастся и в дальнейшем сохранить свою самобытность и свой, действительно, незаурядный дар.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Девственницы-самоубийцы / The Virgin Suicides (1999, реж. С.Коппола, США), игр.
2. Трудности перевода / Lost in Translation (2003, реж. С.Коппола, США), игр.
3. Мария-Антуанетта / Marie-Antoinette (2006, реж. С.Коппола, Япония/Франция/США/США), игр.
4. Где-то / Somewhere (2010, реж. С.Коппола, США), игр.

ISSN 2227-6165

ИСТОЧНИКИ

1. Цыркун Н. Короткие встречи // Искусство кино. — 2004. — № 3. — URL: http://kinoart.ru/2004/n3-article9.html#2
2. Тыркин С. Обстоятельство места // Искусство кино. — 2010. — № 10. — URL: http://kinoart.ru/2010/n10-article7.html#1
3. Hoberman J. After Sunset // The Village Voice. — 2003. — № 9. — URL: http://www.villagevoice.com/2003-09-09/film/after-sunset/1/
4. French P. The odd Coppola // The Observer. — 2004. — № 1. — URL: http://www.guardian.co.uk/film/2004/jan/11/philipfrench?INTCMP=SRCH
5. Queenan J. A yen for romance // The Guardian. — 2004. — № 1. — URL: http://www.guardian.co.uk/film/2004/jan/10/features.joequeenan
6. Hunter S. 'Lost in Translation': Bonds Without Borders // Washington Post. — 2003. — № 9. — URL: http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn?pagename=article&node=style/movies/reviews&contentId=A63263-2003Sep11&notFound=true
7. Scott A. O. A Lonely Petit Four of a Queen // The New York Times. — 2006. — № 10. — URL: http://movies.nytimes.com/2006/10/13/movies/13mari.html?ref=movies&_r=0
8. Edelstein D. Palace Coup // New York Magazine. — 2006. — № 10. — URL: http://nymag.com/movies/reviews/22318/
9. O'Hagan S. Sofia Coppola // The Observer. — 2006. — № 10. — URL: http://www.guardian.co.uk/film/2006/oct/08/features.review1?INTCMP=SRCH
10. Ebert R. Marie Antoinette // Chicago Sun-Times. — 2006. — № 10. — URL: http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20061019/REVIEWS/610190303
11. Adams S. Sofia Coppola: Not just for girls // Salon. — 2010. — № 12. — URL: http://www.salon.com/2010/12/23/sofia_coppola_interview/

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Д.А. Липатов
аспирант факультета Истории искусства РГГУ
danilalipatov@yahoo.de

БЕРЛИНСКАЯ ШКОЛА: ПОИСК НОВОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО МЕТОДА ОТОБРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ КИНО*

Для отображения жизни в эпоху модернити Берлинская школа пытается разработать современный тип кинореализма, основывающийся на канонах эстетики минимализма. При этом киноповествование строится не только на банальных жизненных зарисовках и пристальном внимании к деталям, но и на попытке поставить под вопрос возможность аутентичной документации действительности режиссером и ее абсолютного постижения зрителем.

Эстетический принцип, сформированный представителями Берлинской школы, дает им возможность нащупать и отобразить на экране новый тип общественного сознания, предоставляя зрителям возможность вынести из увиденного свои собственные выводы и приглашая их к дальнейшим размышлениям уже за пределами кинозала.

Ключевые слова: Берлинская школа, реализм, минимализм, кризис идентичности, метапродуктивная идентичность, повседневность, модернити

In order to document life in the epoch of modernity Berlin school tends to develop a modern type of film realism based on the asthetics of minimalism. Film narrative resides not only in banal everyday sketches and close attention to details but also in an attempt to question if authentic representation of reality is possible through art and if reality can be fully comprehended by the audience.

The particular aesthetic method created by Berlin school directors opens for them a possibility to discover and adapt to the screen a wholly new type of social consciousness letting the audience draw their own conclusions and continue to reflect on the experienced film narrative beyond the boundaries of the movie theater.

Keywords: Berlin school, realism, minimalism, identity crisis, metaproductive identity, everyday life, modernity

В кинематографе последних десятилетий ясно заметен процесс устаревания повествовательных форм, способных отобразить особенности жизни в эпоху модернити. Новый эстетический метод отображения действительности предлагает кинотечение, зародившееся в 1990-е годы в Германии и получившее название Берлинская школа в честь «Немецкой академии кино и телевидения» в Берлине.

1. Потерянный рай

Основной эстетической задачей режиссеров Берлинской школы становится поиск актуальных кинообразов, регистрирующих перемены в жизни немецкого общества в последние несколько десятилетий после объединения Германии. В своей работе «Топография чужого» Бернхард Вальденфельс1 приводит следующие черты эпохи модернити – расщепление привычного порядка и общепринятых связей; воцарение децентрированного мира, в котором субъект перестает быть центром вселенной. В результате этих процессов тем «чужим», с которым постоянно вынужден

© Липатов Д.А., 2013
* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ
[1] Waldenfels, B. Topographie des Fremden - Studien zur Phänomenologie des Fremden. Suhrkamp, 1997, P. 16.

ISSN 2227-6165

сталкиваться человек, оказывается он сам. Таким образом, современный человек навсегда лишается мира, в котором мог бы ощущать себя как дома.

В статье «Стадиальная модель развития идентичности (на примере кино)» В.А. Колотаев и Е.В. Улыбина приводят еще одну характеристику данного явления: «Социальные перемены происходят настолько бурно, что человек вынужден самостоятельно вписывать себя в меняющийся ландшафт окружающей реальности, постоянно перестраивать карту своей идентичности, находить способы так или иначе обозначать свое присутствие в этом мире или говорить посредством искусства о нечеткости границ своего Я, о сложности самоопределения»[2].

2. В поисках современного кинореализма

В данной ситуации всепоглощающей индивидуализации и субъективизации человеческого опыта Берлинская школа пытается разработать кинематографические стратегии, способные не только отобразить филигранные подводные течения, размывающие границы современного общества, но и перевести на киноязык драматургию повседневного существования человека, в рамках которого мельчайшие социальные перемены проявляют себя с наибольшей интенсивностью.

Дабы разработать подобную модель отображения действительности, Берлинской школе приходится обращаться к современному виду кинореализма. В своей статье «Голос документального» Билл Николс подчеркивает необходимость постоянного обновления реализма, продиктованную сменой исторических эпох: «Всеобще принятый реализм одного поколения может показаться искусственным поколениям последующим. Постоянно требуется создавать новые стратегии для того, чтобы отображать вещи «такими, какие они есть» и все же несколько другими, чтобы ставить под вопрос сам процесс их отображения»[3].

Биллу Николсу удается весьма удачно подметить двойственность, лежащую в основе реализма. Вне зависимости от стратегий, реализм – это метод, при котором правдивая документация явлений, как правило, сосуществует с саморефлексивностью. Таким образом, режиссер добивается аутентичности не только путем соблюдения исторической достоверности и обозначения социальных паттернов, но и при помощи обнажения саморефлексивной природы кинотекста, которое буквально открывает зрителю глаза на условность любых «правил игры» в рамках неустойчивого современного общества, пребывающего, к тому же, в ситуации кризиса идентичности.

3. Минимализм как эстетический метод

Берлинской школе удается сформировать киноматографический метод, способный передать эти две грани реализма, обращаясь к эстетике минимализма. В электронном Лексиконе кинотерминов, составленном при поддержке Университета имени Христиана Альберта в городе Киле[4], подробно описано развитие минимализма в кино, начиная с немых «анти-фильмов» Энди Уорхола ("Сон", 1963) и структуралистских картин Майкла Сноу ("Длина волны", 1967).

Данные работы привели к появлению особого вида кинореализма, получившего дальнейшее развитие в фильмах второй французской новой волны (Шанталь Акерман, Жана Юсташа и Филиппа Гарреля). В повествовательном кино, выполненном в подобной стилистике, режиссер путем нейтрального наблюдения максимально детально пытается зафиксировать физическое и психологическое сосуществование человека с окружающей его материальной предметностью. При этом кинотекст представляет собой ряд повседневных эпизодов, связанных между собой скорее тематически, а не путем привычных драматических моделей, основанных на причинно-следственных связях внутри повествования. Совершая подобную стилизацию под «случайную» драматургию повседневной жизни, режиссеру удается сделаться невидимым и очистить кинотекст

[2] Колотаев В.А., Улыбина Е.В. Стадиальная модель развития идентичности (на примере кино). Психология. Журнал Высшей школы экономики, Т. 8, № 1, 2011. С. 3–26.

[3] Nichols, B. The Voice of Documentary. Film Quarterly: Forty Years - A Selection. University of California Press, 1999, P. 17.

[4] http://filmlexikon.uni-kiel.de/

ISSN 2227-6165

от незримого присутствия автора-рассказчика, благодаря чему изображаемые на экране события воспринимаются с новой степенью достоверности - создается эффект, будто они разворачиваются непосредственно перед нашими глазами.

В эссе «Смерть автора» Ролан Барт описывает данный процесс следующим образом: «Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время - время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас»[5].

Несмотря на детализацию и создаваемый эффект «здесь и сейчас», «смерть режиссера» приводит к отсутствию повествовательных маркеров – ориентиров, помогающих зрителю собрать мириады повседневных эпизодов в единый тематический ряд. Неожиданно для себя зритель сталкивается в кино с эстетической моделью, соответствующей его реальной жизни: несмотря на интенсивный процесс наблюдения за персонажем и его окружением, часть релевантной информации все же не может быть считана и проанализирована. Таким образом, кинотекст проявляет свою субъективность, ставит под вопрос действенность объективных способов отображения. Благодаря подобной саморефлексивности кинотекста, зрителю предлагается отбросить традиционные представления о повествовательном кино и научиться воспринимать его интуитивно, как бы с чистого листа, самостоятельно достраивая неполный кинотекст. Данная степень автономности при просмотре приводит к тому, что, заполняя эллипсы в предложенном нарративе, зритель одновременно учится мыслить независимо, позабыв о вечно сковывающих его по рукам и ногам бэконовских «идолах театра».

4. Места в городах

Данная эстетическая модель для отражения действительности встречается практически во всех фильмах режиссеров Берлинской школы, претерпевая небольшие изменения. Разобрать особенности современного реализма Берлинской школы предлагается на примере картины Ангелы Шанелек «Места в городах» (1998). Для начала обратимся к условному синопсису фильма, в котором проявляется проблематика, которую активно исследует Берлинская школа. Во время поездки с классом во Францию школьница старших классов Мимми знакомится с юным парижанином и проводит с ним ночь. Вернувшись в Берлин, она узнает, что ждет от него ребенка, и, немного поразмыслив, вновь отправляется в Париж, чтобы увидеть отца своего ребенка. В одиночестве Мимми бродит по улицам и вокзалам Парижа, пристально вглядываясь в обступивший ее со всех сторон город.

В данном случае главная героиня с самого начала предстает перед зрителем в состоянии tabula rasa. Школьница Мимми пребывает в поиске идентичности – некого подобия «внутренней родины». Другой представитель Берлинской школы Кристиан Петцольд подобрал ёмкий термин для описания протагонистов фильмов Берлинской школы – „Heimat-Builder“[6], «строитель родины», то есть человек, всеми силами стремящийся построить для себя новую идентичность. Фильм Ангелы Шанелек пытается проиллюстрировать зрителю отчаянные попытки Мимми нащупать то «место в городах», где бы она не испытывала чувство одиночества. Однако ей не удается отыскать подобное «место» ни в Берлине, ни в Париже, ни в минуты покоя, ни в мимолетных связях, ибо отчуждение надежно скрывается в ней самой, превращая окружающую действительность в пустой фасад, в своеобразную «топографию чужого».

Урбанистические зарисовки, транзитные ничейные пространства и пустые интерьеры становятся вовсе не лирическими прелюдиями к основному действу, а внутренней топографией персонажей – пространственной метафорой отсутствия и изоляции. Данный подход отсылает нас к другому мастеру визуального минимализма – Микеланджело Антониони, фильмы которого

[5] Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384-391.
[6] Petzold, C. Director’s Statement. http://www.jerichow-der-film.de/kurzinhalt.html

ISSN 2227-6165

французские критики справедливо охарактеризовали как «внутренний неореализм» именно за то, что режиссеру, несмотря на внимание к материальной предметности, удалось установить камеру буквально внутри персонажей, превратив при этом предметы интерьера и городские ландшафты в некое подобие стазима античного хора, комментирующего и дополняющего происходящее на экране.

5. Флобер и Беккет

Для того, чтобы наиболее точно передать обе грани реализма, аутентичную документацию материальной предметности и саморефлексивность кинотекста, режиссеры обращаются к разнообразным стилистическим методам. В рамках одной картины «Места в городах» с легкостью сосуществуют выпуклая детализация «отца» реализма Гюстава Флобера и аскетичный абсурдизм Самюэля Беккета.

В данном случае обостренная наблюдательность Флобера проявляется в тщательном внимании к «говорящим» предметам интерьера. В одном из редких моментов идиллического единения с миром повседневного Мимми, несмотря на угрожающее присутствие ее матери, играет на рояле, режет хлеб, а потом долго прикручивает вечно отваливающуюся ручку от двери, ведущей в ее комнату. Это действие, за которым долгое время пристально наблюдает «киноглаз» Ангелы Шанелек, сигнализирует как неторопливое растворение в повседневных мелочах (попытка привести в порядок свое жизненное пространство), так и щемящее стремление к изолированности (желание закрыть дверь и остаться в одиночестве).

Первая же сцена фильма, изображающая расставание Мимми с приятелем, выполнена в лучших традициях абсурдистских словесных игр Беккета. При этом саморефлексивность и вся условность наблюдательного реализма проявляется в том, что главная героиня Мимми в ходе всего диалога стоит к камере спиной, в результате чего все ее эмоциональные реакции на сказанное зрителю приходится угадывать или домысливать самостоятельно. Далее приводится перевод вступительного диалога между Мимми и ее приятелем:

- Ну, все, я пошла.

- Нет, ты не пойдешь.

- Пойду. У меня плохое настроение, еще надо сделать уроки на завтра.

- Тогда я пойду с тобой. Буду смотреть на тебя. Ты мне нравишься. Я просто буду сидеть, курить и смотреть на тебя. Ты можешь просто думать себе о чем-то другом. Я к тебе и пальцем не притронусь… Знаю, я выставляю себя полным дураком, но мне все равно. Я не буду тебя целовать, не буду тебя трогать. Ведь есть же и другие женщины, не правда ли? Ведь не все же такие дети, как ты. Иногда быть дураком не так уж плохо. Просто осознавать, что дурак и совсем не париться по этому поводу. Ты ведь меня понимаешь, не правда ли? Понимаешь?

- Это неважно.

- То есть понимаешь. Ну конечно, понимаешь. Но я – сейчас я и сам ничего не понимаю. Наступит момент, когда ты будешь молить на коленях, чтобы тебя поняли. Он еще не настал, но однажды настанет, говорю тебе, настанет. Вот тогда-то ты мне и позвонишь.

- Ладно. Позвоню.

- Я уже буду стариком.

- А я все равно позвоню. Давай, езжай уже.

- Давай, иди в дом уже.

6. Политический окрас эстетики минимализма

Подобное хитросплетение детализации с эффектом остранения позволяет режиссерам Берлинской школы смотреть на современность глазами начинающего ученого-этнолога, который плетет витиеватый кинотекст, подчиняясь эфемерным настроениям персонажей, переменчивому ритмическому рисунку города и уникальной атмосфере разнообразных урбанистических

ISSN 2227-6165

пространств. Ликвидировав себя как автора, режиссеры не пытаются наделить подмеченное дополнительным комментарием, вместо этого они лишь всматриваются в то, что еще не обрело окончательную форму, для чего пока не существует точного термина.

Некоторые киноведы критикуют режиссеров Берлинской школы за то, что они предельно точно воспроизводят социальную ткань современного общества, однако никоим образом не выдают свое отношение к описываемым ими новым типам общественного сознания. Все сомнения по поводу мнимой аполитичности Берлинской школы с легкостью можно развеять словами Эриха Ауэрбаха, который, восхваляя Флобера, писал: «Любое событие, если описать его во всей его простоте и полноте, растолкует себя и вовлеченных в него людей гораздо основательнее, чем любое мнение или суждение, пытающееся его разъяснить»[7].

Обращаясь к подробному отображению банальных повседневных действий и предметов, Берлинская школа во многом следует тенденции в исторических и социальных науках, где повседневность в последнее время решительно отвоевывает свое законное место как объект научного исследования. Более того, Анри Лефевр и Мишель де Серто придерживаются мнения, что в отличие от современных специализированных форм знания, которые все чаще становятся инструментами социального контроля и дисциплины, повседневность – единственная сфера жизни, в которой человек на время может побороть отчуждение и фрагментарную природу бытия, обнаружив следы своей истинной идентичности. Осуществляя свои этнографические исследования на микро-уровне, осваивая территорию банального и, казалось бы, неважного, режиссеры Берлинской школы проявляют свою политическую позицию путем избрания единственного гуманистического способа, пригодного для написания летописи современной жизни, – они документируют действительность исключительно с точки зрения индивида.

7. Возвращенный рай

Лейтмотивом фильмов Ангелы Шанелек является путешествие персонажей в другие города, которые встречают их все тем же оглушительным ревом машин, веселым смехом чужих детей, стерильными трамвайными остановками и неоновыми отсветами реклам. Новое «место в городах» в очередной раз заставляет протагонистов ощутить, что там их тоже никто не ждет.

Своего рода примирение с городом у Мимми происходит в тот момент, когда ее парижский амок достигает своей кульминации, и ей приходится окончательно распрощаться со своими иллюзиями, что она и делает в одиноком парижском подъезде, в котором скрипит лестница и гаснет единственная лампочка. Через окно она тайно наблюдает за отцом своего ребенка, чья жизнь прекрасно устроена без всякого ее участия, интерьер его квартиры снят в теплых, уютных тонах. Весьма любопытно, что в последней сцене бесповоротное прощание с мечтой происходит спокойно, лицо Мимми выражает скорее не печаль, а меланхоличную задумчивость.

Подобное внутреннее спокойствие главной героини, скорее всего, связано с тем, что непосредственно в этот момент ей все-таки удается смириться со своей мечтательной мятущейся натурой вечного фланера и признать ее во всей ее сложности и непознаваемости. В середине фильма есть еще один эпизод, проливающий свет на истинную идентичность Мимми. Беседуя с французским другом, она подробно пересказывает ему содержание одной немецкой книги. В конце концов, француз спрашивает Мимми:

- Ну, то есть эта книга грустная?

- Почему же, совсем не грустная. Ведь главный герой мечтатель. Поэтому книга вовсе не кажется мне грустной. В конце он просто снова оказывается один и мечтает себе дальше. Вот и все.

Данный диалог во многом перекликается с финалом картины. Действие фильма прерывается

[7] Auerbach, E. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. Fiftieth Anniversary Edition. Trans. Willard Trask. Princeton: Princeton University Press, 2003.

ISSN 2227-6165

на щемящей и слегка чеховской ноте, побуждая зрителя самостоятельно поразмышлять над тем, какова будет дальнейшая судьба мечтательницы Мимми и удастся ли ей сохранить новообретенную идентичность в суете городской жизни. Эстетический метод Берлинской школы в данном случае проявляется в том, что, регистрируя внутренние закономерности становления идентичности вымышленных персонажей, режиссеры всего лишь намекают на некие правила и паттерны, мудро признавая, что данного свыше идеала просто не существует.

В своих кинофильмах режиссеры Берлинской школы с готовностью признают ограниченность любой модели отображения реальности и неповторимость каждой отдельно взятой человеческой жизни. Именно эта позиция и позволяет им развивать в зрителе способность к формированию «метапродуктивной идентичности»[8], при которой тот, отбросив приверженность стереотипным драматическим моделям, обнаруживает в себе способность к вынесению непредвзятых независимых суждений и созданию своего уникального кинематографического (и жизненного) нарратива. Таким образом, Берлинской школе удается не только разработать новый метод отображения действительности в повествовательном кино, основанный на канонах эстетики минимализма, но и предложить зрителю иную метапродуктивную модель постижения современного мира, действующую, в том числе, и за пределами кинозала.

ИСТОЧНИКИ

1. http://filmlexikon.uni-kiel.de/

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994.
2. Колотаев В.А., Улыбина Е.В. Стадиальная модель развития идентичности (на примере кино). Психология. Журнал Высшей школы экономики, Т. 8, № 1, 2011. С. 3–26.
3. Auerbach, E. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. Fiftieth Anniversary Edition. Trans. Willard Trask. Princeton: Princeton University Press, 2003.
4. Nichols, B. The Voice of Documentary. Film Quarterly: Forty Years - A Selection. University of California Press, 1999.
5. Petzold, C. Director's Statement. http://www.jerichow-der-film.de/kurzinhalt.html
6. Waldenfels, B. Topographie des Fremden - Studien zur Phänomenologie des Fremden. Suhrkamp, 1997, P. 16.

[8] Колотаев В.А., Улыбина Е.В. Стадиальная модель развития идентичности (на примере кино). Психология. Журнал Высшей школы экономики, Т. 8, № 1, 2011. С. 3–26.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

М.Ф.Казючиц
кандидат философских наук,
заведующий кафедрой истории и философии науки
ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии», преподаватель РГГУ
paideya@rambler.ru

ЭСТЕТИКА, НАРРАТИВ И РЕФЛЕКСИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ Б.БЕРТОЛУЧЧИ (рецензия на фильм «Я и ты» (Io e te), 2012)*

В работе рассматривается проблема эволюции художественного языка итальянского режиссера Б.Бертолуччи. В плоскости исследования находятся эстетические аспекты, вопросы монтажа, операторской работы, композиции, драматургии и др. Анализируются наиболее значительные фильмы режиссера, как с точки зрения исторической перспективы, так и социокультурного контекста.

Ключевые слова: Бертолуччи, эстетика, нарратив, рефлексия, Годар, Новая волна, психоанализ, семиотика, знак, символ, миф, философия, киноведение, искусствоведение

The article is devoted to the problem of evolution of discourse and narratology of the Italian director B.Bertolucci. In the focus of research interest are aspects of aesthetics, editorial principles, cinematographical vision, composition, dramatic structure, etc. The most eminent films of the director are analyzed from historical point of view in social and cultural contexts of his epoch.

Keywords: Bertolucci, aesthetics, narration, reflection, La Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, psychoanalysis, semiotics, sign, symbol, myth, philosophy, cinema studies, art studies

Весной 2013 года на российские экраны после девятилетнего перерыва вышел новый фильм Б. Бертолуччи «Я и ты». Работа была представлена в Каннах-2012. Публика и критика встретили работу, как принято писать в подобных случаях, благожелательно. Лаконичная драматургия. Фабульная конструкция и герои, вполне органичные для режиссерского «стиля». Герой юн и отягощен внутренним конфликтом психоаналитического свойства. Имеется формальный конфликт с родителями (с легкой инцестуозной составляющей). Имеется и действительный конфликт – со сводной сестрой (без инцестуозной составляющей). Наконец, камерность пространства обеспечивается мотивом бегства главного героя от родителей в подвал дома, в котором он остается наедине с собой. Здесь его посетит сводная сестра. Затем они расстанутся. Спокойная реакция критики объясняется слишком простой, на первый взгляд, эстетикой фильма: режиссерские приемы и элементы чрезмерно выпуклы и очевидны, а повествование элементарно. Если ранее это обстоятельство компенсировала неизменная «эстетика телесности» или «философская рефлексия», то последний фильм маэстро досадно разочаровал зрителя отсутствием главного «отложенного события» – сексуальной связи или как минимум эротизма, элемента, сопровождавшего кинематограф Бертолуччи последние 20 лет.

Эволюция Б. Бертолуччи: стиль и нарратив

«Стиль», как правило, предполагает наличие у кинематографиста собственных уникальных

© Казючиц М.Ф., 2013
* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

ISSN 2227-6165

приемов, которые в свою очередь могут включать и специфику композиции, и систему персонажей, и характерные мотивы, и, наконец, монтаж, операторскую работу и организацию пространства кадра. Творческий путь маэстро, как это принято говорить, включает два этапа. Первый условно относится к периоду 60-70-х годов. Непосредственым влиянием эстетики Новой волны в целом и «экспериментального кинематографа» Годара, в частности, определяются стиль картин «Костлявая кума» (1962), «Перед революцией» (1964), «Партнер» (1968), «Любовь и ярость» (1969)[1], «Стратегия паука» (1970), «Конформист» (1970) и другие.

Эстетика фильмов Бертолуччи в эти годы во многом определяется характерным изобразительным решением, особой системой деталей, играющих символическую роль: тело человека. Семиотика телесности у режиссера выступает своеобразным органоном, инструментом, позволяющим исследовать заданную в фильме действительность. Этот метод – тело как ключ – близок, главным образом, традициям кинематографа Ж.-Л. Годара. Французский режиссер последовательно обращается к мотиву тела и пола как методу деконструкции идеологии буржуазного строя, пропагандируемого посредством «cinema du papa»[2]. В этой связи образ тела, связанная с ним система мотивов, включены в его работы «Карабинеры», «На последнем дыхании», «Жить своей жизнью», «Уикенд» и др. Однако логическое завершение формы трансформации тела в миф Годар, вероятно, представлял как полную десексуализацию тела. В сущности, режиссер демонстрирует в работах конца 60–70-х годов образ, который близок концепту симулякра, сформулированного Ж.Бодрийяром приблизительно в те же годы[3]. Тело как знак/миф пропаганды буржуазного трансформируется в тело как знак антибуржуазного. В этой связи, не вдаваясь в принципиальную дискуссию о механизмах семиозиса в кино, следует отметить, что Годар стремится заменить одну агрессивную идеологию другой. Эта идея получила последовательную разработку в фильмах «Groupe Dziga Vertov» (Объединение «Дзига Вертов»). Особый стиль лент, названный самим режиссером и его сторонниками экспериментальным, определялся сведением к абсурду изображений/образов с устойчивыми коннотациями (штампы) в массовой культуре: например, обнаженное женское тело («Звуки Британии»), показательный судебный процесс («Владимир и Роза») и т.д. Так, в фильме «Звуки Британии» героиня произносит монолог о необходимости борьбы с промышленным капиталом и пр., однако в кадр включено обнаженное женское тело от стоп до пояса. Данный принцип с достаточной уверенностью можно связать по крайней мере с построениями С. Эйзенштейна, который еще в 30-е годы определял подобный прием как контрапунктическое сочетание звука и изображения[4]. В случае Годаровского фильма зритель, разумеется, не способен определенно атрибутировать голос и его источник, что приводит и к разделению семантической линии кадра и семантической (смысловой) линии произносимого текста.

В фильмах Бертолуччи этих лет подобные методы нередки. В ленте «Партнер» герой Джакобе страдает раздвоением личности и одержим манией убийства. Тема секса, насилия и смерти достигает апогея, когда в кульминационной сцене герой душит полуобнаженную партнершу Тину в стиральной машине. В коллективном проекте «Любовь и ярость» режиссер экспериментирует с образами тела и смерти. Пространство эпизода «Агония» подчинено брехтовской театральной эстетике, где смысл положений персонажей непрерывно изменяется. Главный герой умирает. Однако пришедшие проститься посетители совершают серию логически немотивированных действий: разыгрываются типичные театральные этюды на сценическое движение, высказываются отрывочные фразы о свободе, равенстве и т.д. Смерть героя показана «отраженно» - зритель слышит натуралистические звуки смерти как процесса: кашель, хрип, стоны и т.д.

Переход ко второму этапу творчества у Бертолуччи происходит постепенно, начиная с первой половины 70-х («Последнее танго в Париже», 1972; «Луна», 1979) и заканчивая второй половиной

[1] Эпизод «Агония».
[2] Фр. досл. Папенькино кино.
[3] Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 111-155.
[4] Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. М.: 1964. Т.2. С.316.

ISSN 2227-6165

80-х («Последний император», 1987; «Под покровом небес», 1990). На передний план выдвигается образ персонального: смысловой фокус в картинах этих лет постепенно смещается в сторону исследования отдельного человека. В фильмах 90-х годов индивидуализм будет трактоваться режиссером еще более определенно. В указанный переходный период образ индивидуального видится режиссеру сквозь призму социально-политической борьбы. Американский исследователь Й. Лошицкий в этой связи отмечает, что утопические 60-70-е гг. у Годара и Бертолуччи сменились новым этапом 80-90-х годов, который можно назвать «космическими годами», разумея под этим усиление «философского содержания». «Бертолуччи начинал работу в кино, обратившись к ландшафтам собственного детства. Большинство его историй связаны с местом его рождения – Пармой. Она представляется центральным образом для противоречивого сочетания его ностальгии и непреложной веры в прогрессивность исторического процесса»[5]. Вполне закономерно, что столь существенное изменение регистра неизбежно отразилось на особенностях деформации эстетики, а равно и нарратива. В 70-е на фоне все еще активно разрабатываемой проблематики «протестного кинематографа» в работах Бертолуччи эстетика телесного стремительно утрачивает условность, свойственную антибуржуазному дискурсу 60-70-х годов. В этой связи известный радикализм тем, идей, образов является прекрасным маркером обновления режиссерской эстетики и стиля. Формируется круг новых проблем, ведущее место занимает человек, рассмотренный, – как станет ясно несколько позже, – с экзистенциальных позиций. Однако непосредственный переход к собственно «философской» рефлексии требовал реалистической, возможно натуралистической эстетики. С этой точки зрения телесность приобретает реалистические коннотации, а элементы условного неизбежно затушевываются. В период 70-х годов подобная «ретушь» представлена подчеркнуто натуралистическими мотивами и образами. Классическим примером является фильм «Последнее танго в Париже», в котором мотивы секса, телесности и перверсии включены в более широкую проблематику человеческого одиночества, некоммуникабельности и т.д. Широко известен с этой точки зрения фильм «Луна», где детально разрабатывается мотив инцестуозной связи матери и сына. Проблематику ленты и ее круг идей целесообразно рассматривать, принимая во внимание предшествующий этап и тот статус, которым обладало тело и сексуальное для кинематографа Бертолуччи периода Новой волны. Впоследствии режиссер, ссылаясь на неготовность зрителя к подобной модернизации эстетической системы кино, отмечал, что радикализм фильма помешал публике и критике глубже понять рефлексивный пласт[6].

К 80-м годам возрастает значимость философских рефлексий о человеке, истории и религии («Последний император», 1987; «Под покровом небес», 1990 и др.). В данных работах идеи, которыми руководствуется Бертолуччи, с известной долей приближения можно сравнить с философией экзистенциализма, во всяком случае в трактовке Ж.П. Сартра. Эта философская концепция на волне социально-политической активности 50-60-х годов во Франции приобретает особо острое звучание. Известный еще по работам С.Кьеркегора, К.Ясперса, М.Хайдеггера, классический мотив одиночества, заброшенности в мир индивида у Сартра приобретает характерное социальное звучание – «человек как открытый проект», «атеистическая форма экзистенциализма» и пр.[7] Проблематика личного, индивидуального в творчестве французского мыслителя рассматривалась в детерминистическом ключе. Индивид ограничивает собственную волю, рассматривая каждый поступок в перспективе человечества и истории в целом: «Для каждого человека все происходит так, как будто взоры всего человечества обращены к нему, и будто все сообразуют свои действия с его поступками. И каждый человек должен себе сказать: действительно ли я имею право действовать так, чтобы человечество брало пример с моих поступков? Если же он не говорит себе этого, значит, скрывает от себя свою тревогу. Речь идет здесь не о том чувстве, которое ведет к квиетизму, к

[5] Loshitzky Y. The radical faces of Godard and Bertolucci. Detroit: Wayne State University Press, 1995. P. 89.
[6] Бертолуччи Б. Мое прекрасное наваждение. М.: Колибри, 2012. С.111.
[7] Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С.152.

ISSN 2227-6165

бездействию. Это – тревога, известная всем, кто брал на себя какую-либо ответственность»[8]. Однако в фильме «Последний император» режиссер сосредотачивается на мотиве одиночества человека и незнания им собственного предназначения: «Опыт превращения Пу И из императора в гражданина можно свести к следующему: китайской традиции император – идеальный образец для всех граждан. За все свое мучительное и противоречивое правление у него не получилось им быть. Только став гражданином, он, может быть, стал образцовым гражданином. Значит, каждый образцовый гражданин может в какой-то мере достичь сущности императора. Это парадокс, и надо легко к нему относиться»[9]. Мотив одиночества в картине «Под покровом небес» реализован во многих отношениях в духе известной темы творчества Сартра – принципиальной непознаваемости Другого. Сам режиссер формулировал проблематику фильма следующим образом: двое любящих людей, «необыкновенно знающих друг друга», не могут достичь счастья. «В центр поставлена универсальная тема, тема пары, состоящей из людей, обожающих друг друга и одновременно неспособных, после десяти лет брака, счастливо переживать свою любовь. Необыкновенное знание ими друг друга превращает любовь в тонкий шантаж, в элемент вечного слияния, но не счастья. Меня заинтересовало это исследование любви, и ему я остался верен»[10], - отмечает Бертолуччи.

В дальнейшем проблематика персонализма будет ограничена эстетикой – в духе М.Пруста – ощущения, воспоминания, влечения, желания («Ускользающая красота», 1996; «Осажденные», 1998; «Мечтатели», 2003) – джентльменского набора метафизика «эпохи постмодерна». Тема фильма «Ускользающая красота», по замечанию Бертолуччи, определяется проблемой первого сексуального опыта, и тем значением, которое придается ему в западном мире. Здесь стиль режиссера предполагает тщательную разработку визуальной «партитуры» – отбор выразительных элементов, способных вызвать наиболее интенсивное эстетическое переживание зрителя: крупные и сверхкрупные планы лиц, пластика тел актеров, широкоугольная оптика, низкие точки съемки, сложное сопутствующее освещение и т.д. Эстетика ленты «Мечтатели» характеризуется сильной диспропорцией двух основных линий нарратива: история о майских событиях в Париже и проблематика первого сексуального опыта. Персоналистская точка зрения режиссера достигает логического предела: социально-политический контекст, столь важный в прошлом, герои наблюдают преимущественно из окон квартиры, в которой параллельно приобретают известный опыт. В финальной сцене толпы радикально настроенной молодежи фактически выполняют служебную функцию, – подчеркнуть неспособность юного американца вступить в борьбу, т.е. конфликт остается частным.

Аналитика «Я и ты»: эстетика и нарратив

В свете сказанного об эстетике и особенностях нарратива фильм «Я и ты» Бертолуччи может рассматриваться как своеобразный творческий отчет, в котором мастер обобщил в ироническом ключе свой многолетний опыт. Ирония – редкая черта поэтики кинематографа Бертолуччи. В его картинах в большей мере встречаются поэтические, политические, социалистические, нонконформистские, протестные, экспериментальные, романтические, психоаналитические составляющие. Реже у автора встречается лирическая манера.

Верный собственной стратегии, Бертолуччи заполняет «поэтическое пространство» «Я и ты» знаками своих прежних лент. Лоренцо страдает нарциссизмом, так, во всяком случае, полагают родители. Ситуация, типичная для персонажей режиссера. Отталкиваясь от подобных исходных обстоятельств, режиссер с удовольствием размещает в «пространстве фильма» милые мелочи: цитаты из собственных работ. Лоренцо посещает психоаналитика/социального психолога, в роли которого выступил сам маэстро. А в кафе, куда он отправляется вместе с матерью, центральной становится тема инцеста, отсылающая к ленте «Луна» (1979). («Представь себе, что завтра в

[8] Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С.89-90.
[9] Бертолуччи Б. Мое прекрасное наваждение. М.: Колибри, 2012. С.115.
[10] Там же, С.118.

ISSN 2227-6165

лаборатории произойдет утечка смертельного вируса, и люди начнут гибнуть, как в фантастическом фильме. Но мы с тобой найдем противоядие и спасемся, и останемся последними людьми на земле. Человечество вымрет, если мы, конечно, с тобой не...». — «Перестань». — «Но, подумай, это же ради спасения человечества». — «Хватит говорить ерунду, ешь!». — «Ну почему ты злишься? Я же говорю о чрезвычайной ситуации: ради спасения человечества». — «О чем ты думаешь?! Хуже шестилетнего мальчишки». — «Ну, ладно, извини. Скажи мне только одно: если родится мальчик, как бы ты его назвала?..»)

Стиль «Я и ты» как доминирование иронического дискурса при вполне серьезном повествовании – тезис недоказуемый, если исходить исключительно из анализа кинодокумента. Пониманию стилеобразующих элементов поэтики Бертолуччи во многом способствуют экспликации самого режиссера, которыми он охотно делится с арткритикой и прессой вообще. Вводить детали, мотивы, героев в ткань собственных и чужих картин, – манера, развившаяся в художественный прием благодаря кинематографистам Новой волны, – с наступлением постмодернизма стала актуальной как никогда. Впрочем, так же, как и Годар, автор «Я и ты» в предшествующих работах далеко не всегда включал цитаты столь явно. Многие из них без соответствующего комментария режиссера атрибутировать было бы невозможно. Впрочем, в последней работе Бертолуччи вполне эксплицитно рифмует «вольным стихом» детали и мотивы с работами прошлых лет. Однако эстетика «Я и ты» включает не только детали и мотивы, являющиеся цитатами, но и традиционно обращается к распространенному методу Новой волны – демонстративно использовать штамп. Эстетика, выстроенная на основе столь насыщенной знаковой структуры, закономерно предполагает сложное пространственное решение, которое обеспечивает корректное взаимодействие знаков.

Тема пространства, которое обладает различными модусами, – частое явление в работах авторского кино. Понимаемый предельно широко, данный элемент целесообразно трактовать как комплексный знак, включающий широкий спектр элементов. В.Беньямин или его соотечественник Р.Гармс еще в 20-е годы связывали условность иллюзии пространства с монтажом и разноракурсной съемкой. В.Пудовкин и С.Эйзенштейн усилили семиотическую компоненту, связав эстетику композиции кадра и психологию эстетического восприятия. Как известно, в фильме «Мать» оператор А. Головня применял верхний и нижний ракурсы, чтобы усилить эмоциональное восприятие сцены зрителем. «Броненосец «Потемкин»» в свою очередь известен сценой «Туманы в одесском порту», разработанной Эйзенштейном в качестве метода «доминирующего эмоционального звучания куска»[11]. Здесь элементы композиции (линии, светотональные переходы) должны были ассоциативно связываться с эмоциональным состоянием зрителя.

Семиотика пространства занимает важное место и в кинематографе Бертолуччи: режиссер использует ее для создания «атмосферы», т.е. собственно «эмоционального звучания». Так, сцену в кафе продолжает также цитата из картины «Луна». В работе 1979 года два юных героя наблюдали, как раскрывается механическая крыша летнего кинотеатра. В фильме «Я и ты» крыша и небо заменены стеклянным потолком двухэтажной квартиры. Камера снимает в движении с первого этажа, при этом тревеллинг начинается из затемненной области комнаты. В этом постепенно открывающемся пространстве кадра родители (снятые с нижней точки) обсуждают нарциссизм сына.

Новый фильм Бертолуччи чрезвычайно насыщен разнообразными типами замкнутых пространств, которые составляют специфический мир Лоренцо. Кабинет психоаналитика, салон автобуса, кафе, салон семейного автомобиля, зоомагазин, заставленный стеклянными клетками, больничная палата, где умирает бабушка героя, наконец, подвал с его разветвленной системой собственных топосов. Драматургия фильма и разработка линий героев в подобной ситуации с неизбежностью будут сильно детерминированы «знаками пространства», а их смена нередко

[11] Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. М.: 1964. Т.2. С. 54.

ISSN 2227-6165

указывает на очередную перипетию. Первый сюжетный поворот – бегство Лоренцо в подвал. Это пространство станет отправной точкой для многочисленных перемещений героя до тех пор, пока в финале картины персонаж окончательно не поднимется на поверхность. Подвал навещает сводная сестра Оливия, это обстоятельство определяет основной конфликт. Здесь среди множества подпространств осуществляется разработка центрального эпизода ленты. Лоренцо ожесточенно пытается остановить расширение «личного пространства» и удалить любой ценой посетительницу, но коммуникация неизбежна. Бертолуччи прибегает, следуя, вероятно, логике иронического повествования, к стародавнему приему: вводит мотив болезни/смерти. В романе Н. Амманити Оливия умирает, однако режиссер ограничивается «промежуточным» состоянием – наркотической интоксикацией. Героиня производит «реконкисту помещений» как бы случайно, преследуя гораздо более животрепещущие цели. Лоренцо неожиданно обнаруживает сестру в старом платяном шкафу, туалетной комнате, под покрывалом и т.д. Чтобы подобный «тональный монтаж» был гарантированно воспринят зрителем, Бертолуччи прибегает в духе годаровской эстетики «протестного кино» к штампу. Через весь фильм проходит образ стеклянного аквариума, который последовательно сопоставляется с перипетиями в развитии линии главного героя. Из зоомагазина Лоренцо выходит с аквариумом, полным муравьев, за которыми будет сосредоточенно наблюдать в подвале в течение всего фильма. Естественно, емкость разобьет Оливия, и муравьев придется выпустить из подвала. Эту «символическую сцену» режиссер ставит на место «2nd plot point»[12], если бы речь шла об «американской» сценарной модели. Мотив «замкнутого героя» автор подчеркивает, вынудив Лоренцо (в рассмотренной выше сцене) механически перемещаться по комнате, повторяя тем самым траекторию движения детеныша броненосца, которого до этого герой рассматривал в зоомагазине. Прозрачный потолок родительской квартиры и собственно подвал – непосредственным образом усиливают режиссерскую метафору.

Особенность авторской иронии в «Я и ты» характеризуется так же и тем обстоятельством, что широкое автоцитирование развертывается Бертолуччи в действенный художественный прием. Он позволил автору расширить аналитический фокус и обратиться к интроспекции: анализу собственного художественного языка и личности. Вероятно, этим обстоятельством мотивирован образ психоаналитика[13] в экспозиции картины. Включив себя в художественное пространство фильма, режиссер продемонстрировал впечатляющую эволюцию в понимании экранного языка: от формального эксперимента периода Новой волны и метафизических медитаций о человеке к осмыслению собственного «я» при посредстве наилучшего органона – кино.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Костлявая кума / La commare secca (1962, реж. Б. Бертолуччи, Италия), игр.
2. Луна / La Luna (1979, реж. Б. Бертолуччи, США, Италия), игр.
3. Любовь и ярость (Эпизод «Агония») / Amore e rabbia, segment Agonia (1969, реж. Б. Бертолуччи, Франция, Италия), игр.
4. Маленький Будда / Little Buddha (1993, реж. Б. Бертолуччи, Великобритания, Франция, Лихтенштейн, Италия), игр.
5. Мечтатели / The Dreamers (2003, реж. Б. Бертолуччи, Великобритания, Франция, Италия), игр.
6. Осажденные / Besieged (1998, реж. Б. Бертолуччи, Великобритания, Италия), игр.
7. Партнер / Partner (1968, реж. Б. Бертолуччи, Италия), игр.
8. Под покровом небес / The Sheltering Sky (1990, реж. Б. Бертолуччи, Великобритания, Италия), игр.
9. Последнее танго в Париже / Ultimo tango a Parigi (1972, реж. Б. Бертолуччи, Франция, Италия), игр.
10. Последний император / The Last Emperor (1987, реж. Б. Бертолуччи, Великобритания, Франция, Китай, Италия), игр.
11. Ускользающая красота / Stealing Beauty (1996, реж. Б. Бертолуччи, Великобритания, Франция, Италия), игр.
12. Я и ты / Io e te (2012, реж. Б. Бертолуччи, Италия), игр.

[12] Англ. Поворот сюжета.
[13] В исполнении Б. Бертолуччи.

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. Бертолуччи Б. Мое прекрасное наваждение. М.: Колибри, 2012.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000.
3. Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989.
4. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. М.: 1964. Т.2.
5. Loshitzky Y. The radical faces of Godard and Bertolucci. Detroit: Wayne State University Press, 1995.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

А.Ю. Ионов
аспирант учебно-научного центра «Кино и современное искусство»
факультета Истории искусства РГГУ
ion.alexey@yandex.ru

"ХИЖИНА В ЛЕСУ" КАК ПОПЫТКА ВЫВЕСТИ ЖАНР УЖАСОВ ИЗ КРИЗИСА НОВЫХ ИДЕЙ*

Статья посвящена игровому фильму «Хижина в лесу» Дрю Годдарда - анализу его содержания, толкованию сюжетных составляющих и попытке выявить его место в жанре ужасов. Автор выясняет, создает ли фильм реальные предпосылки для нового вектора в развитии жанра или просто суммирует его прошлые достижения.

The article is devoted to a motion picture "The Cabin it the Woods" directed by Drew Goddard, it analyses a film's content, interprets some parts of the plot and identifies its place in the genre of horror. The author explores whether "The Cabin in the Woods" has created any real prerequisites for new vector of horror's upgrowth or it has just summarized all past achievements of the genre.

Ключевые слова: хоррор, "Хижина в лесу", кризис идей, современное кино

Keywords: horror, "The Cabin it the Woods", crisis of ideas, contemporary cinema

Стало уже привычным делом, что выход каждой новинки в жанре хоррор сопровождается сетованием кинокритиков на кризис жанра и переработку им самого себя. Подобную тенденцию прекрасно иллюстрируют и рецензии на вышедшую в прошлом году в российском прокате кинокартину Дрю Годдара «Хижина в лесу». Ознакомившись с ними, можно узнать, что «жанр мертв»[1], «давно не очень хорошо пахнет»[2] и «на последнем издыхании»[3], а «Хижина в лесу» «впервые со времен «Крика» и «Ведьмы из Блэр» перезапускает жанр»[4].

Но есть ли реальный повод говорить о каком-либо кризисе жанра? С уверенностью можно сказать, что кризис в финансовом плане фильмам ужасов не грозит, и все, от голливудского босса до обычного кинозрителя, это прекрасно понимают. Фильмы ужасов – весьма прибыльный для голливудских продюсеров продукт, на который часто бывает спрос. Так, если взять статистику самых прибыльных кинокартин в кинопрокате, к примеру, за 2010 год, то данный список возглавляют два фильма ужасов, сборы которых в 28 («Паранормальное явление-2») и в 20 («Последнее изгнание дьявола») раз превысили изначальный бюджет[5].

Однако определенный кризис новых идей в жанре виден невооруженным глазом. Первым его предвестником стала волна сиквелов, продолжений и даже целых франшиз удачных картин (так, например, «Пила» получила шесть продолжений, по сумме сборов попав в Книгу рекордов

© Ионов А.Ю., 2013
* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ
[1] Долин А. Лифт под эшафот. «Хижина в лесу», режиссер Дрю Годдард. // Искусство кино. – 2012. - № 4. – Режим доступа: http://kinoart.ru/archive/2012/04/lift-pod-eshafot-khizhina-v-lesu-rezhisser-dryu-goddard
[2] Миловилов В. Последний звонок. // GQ. – 2012. – 12 апр. – Режим доступа: http://www.gq.ru/art/revizor/12040_posledniy_zvonok.php
[3] Там же.
[4] Лященко В. Хороший нехороший дом. // Газета. Ру [Электронный ресурс] – 2012. – 17 апр. – Режим доступа: http://www.gazeta.ru/culture/2012/04/17/a_4348225.shtml
[5] Названы самые прибыльные и самые убыточные фильмы 2010 года. // Вести.ru [Электронный ресурс] – 2011. – 31 янв. - Режим доступа: http://www.vesti.ru/doc.html?id=424548

ISSN 2227-6165

Гиннеса[6]). Кроме того, еще с конца 90-х годов в широком прокате циркулируют лишь формально отличающиеся друг от друга и скроенные по единому шаблону молодежные слэшеры. Подобные тенденции Дмитрий Комм в контексте кризиса жанра, случившегося в 1990-х гг., называет «перепроизводством предметов страха»[7]. Американский исследователь Чарльз Дерри отмечает, что даже к не самым успешным образцам жанра выходят «сиквел за сиквелом и сотни «сразу-на-видео» подражателей»[8].

В качестве двух основных признаков кризиса жанра ужасов Дерри считает: 1) появление бесконечного числа продолжений, с каждым разом все менее креативных, и 2) превращение жанровых конвенций в сатирическую рефлексию, или самопародию[9]. Типичный пример последнего – четвертая часть «Крика» (2011) У. Крейвена, который больше не иронизирует по поводу условностей жанра, как это было в первой части, а скорее высмеивает всю серию, причем настолько, что у зрителя непроизвольно может возникнуть вопрос, не смотрит ли он случаем очередную часть «Очень страшного кино»[10].

Существующие в отечественной историографии исследования[11] отмечают очередной подъем жанра в «нулевых», и это, действительно, так. В 2000-е на мировую сцену выходит так называемый «j-horror», изменивший существовавшее прежде на Западе представление о фильме ужасов. «Звонок», «Проклятие», «Пульс» и другие представители японской «новой волны» сочетали мотивы национального фольклора и актуальные вопросы осмысления роли новых технологий в жизни общества[12].

Американский кинематограф живо взялся за адаптацию указанных фильмов на почве существовавших на Западе традиций жанра. В этой волне римейков поначалу попадались действительно удачные, однако к концу «нулевых» все основные картины были пересняты, а нового материала с японских берегов так и не поступило[13]. В последние годы это привело к появлению римейков даже на не слишком удачные картины, уже изначально снимавшиеся на экспорт (показателен пример фильма «Апартаменты 1303», который в самой Японии вышел через 8 месяцев после европейской премьеры[14]). Сегодня японцы дошли до того, что уже сами делают римейки американских хитовых картин («Паранормальное явление: Ночь в Токио», 2010). Еще несколько лет назад мало кто мог представить себе подобную ситуацию.

Еще одним свидетельством проблем со свежими идеями является и выход в прокат очередных продолжений известных серий в формате 3D: «Проклятия» в Японии и «Звонка» в США.

Вообще в формате 3D за последние годы вышел целый сонм второсортных картин американского (2010 – «Забери мою душу 3D», «Пираньи 3D», «Пила 3D», 2011 – «Челюсти 3D», «Пункт назначения 5», 2012 – «Пираньи 3D», «Сайлент Хилл 2»), итальянского («Дракула 3D», 2012, вероятно, худший фильм в фильмографии Д. Ардженто), испанского («Шрамы 3D», 2011),

---

[6] Kit Z. 'Saw' movie franchise to get Guinness world record. // Reuters [Электронный ресурс] – 2010. – 22 Jul. - Режим доступа: http://www.reuters.com/article/2010/07/23/us-saw-idUSTRE66M02F20100723

[7] Комм Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. – Спб: БХВ-Петербург, 2012. – СС. 10-11.

[8] Derry Ch. Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21th century. - North Carolina: McFarland & Co, 2009. – P. 111.

[9] Там же. – P. 200.

[10] Как известно, данная серия началась как пародия на «Крик» и «Я знаю, что вы сделали прошлым летом». Scary Movie (2000). Did you know? // IMDb [Электронный ресурс] - Режим доступа: http://www.imdb.com/title/tt0175142/trivia?ref_=tt_trv_trv

[11] Комм Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. – Спб: БХВ-Петербург, 2012; Артемьева О. Эволюция эстетической модели жанра "хоррор" в американском кино : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Артемьева Ольга Эдуардовна; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова]. - Москва, 2010.

[12] Артемьева О. Ук. диссертация, С. 143.

[13] Derry Ch. Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21th century. - North Carolina: McFarland & Co, 2009. – P. 293.

[14] Release dates for Apartment 1303 (2007). // IMDb [Электронный ресурс] - Режим доступа: http://www.imdb.com/title/tt0841993/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt

ISSN 2227-6165

французского («Кошмар за стеной 3D»), японского («Проклятие 3D», 2012), «Кролик ужаса 3D», 2011), канадского («Затаившиеся 3D», 2011), китайского («Глаз ребенка 3D», 2010) и даже турецкого («Инферно 3D», 2010) производства. Трудно вспомнить хоть одну сильную картину жанра в формате 3D, поскольку упор в таких фильмах делается не на содержание, а на эффектность картинки. Почти все из них имеют низкий рейтинг как среди обычных зрителей[15], так и среди кинокритиков[16].

Другое направление, которому исследователи отводили важное место в реанимации жанра хоррор в 2000-х гг.[17], ведет отсчет от фильма «Ведьма из Блэр: Курсовая с того света», снятого еще в далеком 1999 году. С увеличением доступности и улучшением качества цифрового оборудования, а также с получением легкого доступа к программам монтажа, направление мокьюментари (псевдодокументального кино) в хорроре набрало обороты и достигло своего апогея в 2007 году. Именно на этот год приходится выход трех главных хитов направления: «Паранормального явления» (США), «Репортажа» (Испания) и «Дневников мертвецов» (США). Последний примечателен в первую очередь именем режиссера (Джордж А. Ромеро) и сильным социальным подтекстом[18].

Успех «Паранормального явления» повлек за собой четыре официальных продолжения, римейки в Японии и Китае и целую плеяду подражателей (особенно расстаралась студия «Asylum», чьи низкопробные поделки в рамках данного направления выходят сразу на видео, минуя широкий прокат). Похожая ситуация сложилась и с «Репортажем», четвертая часть которого выходит в 2014 году, а на первую уже снят римейк в США («Карантин»).

Таким образом, с 2007 года мокьюментари становится одним из основных направлений в жанре хоррор. Тем не менее, за прошедшие с тех пор пять лет в рамках него не появилось ни одного столь же громкого фильма, как «Репортаж», «Паранормальное явление» или «Ведьма из Блэр». «Монстро» 2008 года выпуска не в счет, поскольку формально к жанру ужасов не относится.

Перечень крепко сделанных картин направления также невелик и состоит из пяти наименований: «Озеро Манго» (2008, Австралия), «Последнее изгнание дьявола» (2010, США), «Охотники на троллей» (2010, Норвегия), «Аполлон 18» (2011, США, Канада) и «Залив» (2012, США). При этом «Озеро Манго» является стилизацией под телевизионный документальный фильм, а потому содержит мало характерных приемов жанра и пугает скорее представлением самой истории в лицах; «Охотники на троллей» и вовсе не ставят своей целью испугать, вместо этого тонко иронизируя над существующим трендом; «Аполлон 18» получил плохие отзывы в критике[19] и попал в перечень скорее благодаря громкой вывеске и первой попытке снять псевдодокументальный хоррор с космической тематикой; а в «Заливе» снова на первый план выходит социальный подтекст, схожий с «Дневниками мертвецов».

В первой половине 2000-х гг. многим адептам жанра также внушали оптимизм фильмы, делавшие акцент на графическом насилии и физической боли. Наиболее удачными из них были «Пила: Игра на выживание» (2004) и «Хостел» (2005), которые с тех пор обзавелись многочисленными продолжениями, значительно потерявшими в содержании[20]. За последние же четыре года основными проектами в поджанре сплэттера считаются задуманный как приквел к «Пиле» «Коллекционер» (2009) и уж совсем тошнотворная «Человеческая многоножка» (2009), в которой безумный ученый создает из людей единый организм путем пришивания рта одного к заднему проходу другого. Как мы видим, на лицо не самое благородное развитие поджанра...

---

[15] См. сайты IMDb.com и Kinopoisk.ru

[16] См. Rottentomatoes.com и Metacrititc.com

[17] Комм Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. – Спб: БХВ-Петербург, 2012. – С. 11.

[18] Артемьева О. Эволюция эстетической модели жанра "хоррор" в американском кино : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Артемьева Ольга Эдуардовна; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова]. - Москва, 2010. – С. 161.

[19] Apollo 18 (2011) // Rotten Tomatoes [Электронный ресурс] - Режим доступа: http://www.rottentomatoes.com/m/apollo_18/

[20] Derry Ch. Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21th century. - North Carolina: McFarland & Co, 2009. – P. 311.

ISSN 2227-6165

Об определенном кризисе идей американского хоррора может также сказать и новая волна римейков как на собственные хиты 1970-80 гг. («Последний дом слева» (2009), «Пятница, 13» (2009), «Ночь демонов» (2009), «Я плюю на ваши могилы» (2010), «Безумцы» (2010), «Кошмар на улице Вязов» (2010), «Ночь страха» (2011), «Маньяк» (2012)), так и на успешные европейские («Впусти меня. Сага» (2010), «Карантин» (2008)) и азиатские («Незваные», 2009) картины.

Таким образом, можно сделать вывод, что за последние четыре года в жанре, действительно, наблюдается некоторый «застой». Из достаточно удачных лент за отчетный период можно назвать «Треугольник (Великобритания, Австралия, 2009), «Жажду» (Южная Корея, 2009), «Затащи меня в Ад» (США, 2009), «Астрал» (США, 2010) и «Женщину в черном» (Великобритания, Канада, Швеция, 2012). Количество достойных лент не сказать, чтобы слишком велико, и каждая из них имеет свои, иногда достаточно серьезные (как в случае с «Треугольником») недостатки и оттого не может претендовать на звание знаковой в обозначенный период.

Диагностировать кризис жанра пока рано, но нельзя не отметить в нем кризис свежих идей и необходимость появления этапной для периода картины, способной заставить заработать шестеренки жанра с новой силой.

Вот в такой общей ситуации и появляется «Хижина в лесу» американского режиссера Дрю Годдарда, проект достаточно амбициозный и тепло встреченный критиками (92% положительных рецензий на «Rotten tomatoes»)[21].

Фильм содержит обязательные для кинематографа постмодернизма отсылки и цитирование, однако, заигрывая со зрителями в этом направлении, он неожиданно выходит на уровень произведения гораздо более ценного и многослойного, чем любой другой средний хоррор. Авторы сценария, режиссер Дрю Годдард и продюсер Джосс Уидон, разделывают под орех всю иконографию жанра, давая собственное объяснение распространенным сюжетным составляющим типичного хоррора – от причин помутнения рассудка героев до истинного происхождения зла.

Поначалу фабула произведения, кажется, проста. Каноническая компания из пяти архетипов жанра (атлет, глупая блондинка, умник, клоун и девственница) отправляется в принятое в таких случаях место – хижину в лесу, где, конечно же, не будут ловить телефоны, а подвал будет полон страшных тайн. С этого момента развитие сюжета берет с места в карьер, и действие превращается в быструю смену перипетий, с которой, однако, создатели умело справляются, не давая зрителю устать или заскучать. В этом Годдарду и Уидону определенно помогло их сериальное прошлое: вместе и по одиночке они ответственны за целый ряд телехитов – «Баффи – истребительница вампиров», «Остаться в живых», «Светлячок» и других.

Символично, что дать новое будущее хоррору взялись привнести люди «со стороны». Дрю Годдард и Джосс Уидон вовсе не корифеи жанра, они пришли из сериальной культуры, для Годдарда это к тому же режиссерский дебют. Из всей съемочной группы «Хижины в лесу» один лишь оператор Питер Диминг имеет богатый опыт на ниве создания подобных фильмов, без которого трудно было бы обойтись в стилизации первой трети повествования (Диминг был оператором второй части «Зловещих мертвецов», трех «Криков» и «Затащи меня в ад»).

Своим героям создатели приготовили три круга ада, о чем можно догадаться по трехступенчатой структуре хижины на рекламном постере фильма. Таким образом, повествование приобретает объемность через последовательное снятие двух первых слоев сюжета посредством отрицания объективности их существования (первого - для главных героев фильма, второго - для его зрителей).

Первый круг ада оборачивается ироничным слэшером с разбором обязательных для него стереотипов. В этой части нарратива Годдард и Уидон в меру тонко высмеивают многие ставшие общим местом элементы жанра. Шутки ради они перекраивают канонические образы героев: атлет разбирается в советской экономике, умник оказывается накачанным спортсменом, а блондинка

[21] The Cabin in the Woods (2011) // Rotten Tomatoes [Электронный ресурс] - Режим доступа: http://www.rottentomatoes.com/m/the_cabin_in_the_woods/

Трехчастная структура хижины на рекламном постере фильма «Хижина в лесу».

становится глупой исключительно под воздействием краски для волос и феромонов. Над характерным для современных фильмов ужасов приемом вызова страха у зрителя с помощью эффекта неожиданности и резких звуков создатели потешаются уже в начальных титрах, возникновение которых на экране являет собой одну из самых пугающих сцен фильма. Необоснованное использование приема должно было бы убедить зрителя, что ничего страшного не предвидится, однако в данной картине оно дает обратный эффект и задает тон повествованию хотя и ироничный, но также и вселяющий страх. Первая треть фильма в братья по духу может записать себе одну их последних революций в жанре - «Крик» Уэса Крейвена. Однако постепенно смысловые ориентиры смещаются, и вот уже «Хижине» гораздо ближе «Забавные игры» Михаэля Ханеке.

Подобная смена ориентиров оправдана параллельной сюжетной линией фильма, в которой за подростками наблюдает и корректирует их действия за счет химических и технических средств группа ученых в белых халатах. В книге – сопроводительном издании к фильму Джосс Уидон говорит о том, что руководящие всем процессом ученые Хэдли и Ситтерсон являют собой репрезентацию самих Годдарда и Уидона[22]. В более широком смысле это, конечно, усредненный образ всех режиссеров, выстраивающих структуру повествования в соответствии с существующей иконографией жанра, когда как персонаж Сигурни Уивер, обозначенный в титрах как режиссер, выполняет функции скорее продюсера образца золотого века Голливуда, следящего за тем, чтобы сохранялись оправдавшие себя в прошлом сюжетные ходы, а "режиссеры" не увлекались новаторством в убыток коммерческому успеху у зрителя. Это он, зритель, ждет с пивом и попкорном у экрана знакомых ходов и поворотов сюжета; он хочет, чтобы в фильме была глупая блондинка и не менее глупый атлет, это он требует сцен секса и беспощадного насилия; он хочет, чтобы герои вопреки логике совершали действия, ведущие к их гибели или хотя бы к нагнетанию напряжения. Жажда насилия – вот тот феромон, что испускает зритель, заставляя героев глупеть на глазах, становиться безвольными жертвами кровавой бани, а жанр вырождаться в «torture porn», в котором, как известно, это самое насилие и правит бал. Это ему, зрителю, в угоду его потаенным желаниям совершается жертвоприношение недостойных погрязших во грехе американских подростков.

Человечество в рамках «Хижины в лесу» - это не набор действующих персонажей

[22] The Cabin in the Woods (2011). Did you know? // IMDb [Электронный ресурс] - Режим доступа: http://www.imdb.com/title/tt1259521/trivia?ref_=tt_trv_trv

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

кинореальности, его истинное лицо отражено в запертых под землей и, тем не менее, определяющих устройство мира древних богах. Это истинное лицо человечества представляет собой зрителя – силу, гораздо более могущественную и страшную, чем любой киноперсонаж. Это третий круг ада, приготовленный создателями фильма, в пределах которого переплелись три самых древних страха человечества, первые два из которых напрямую отсылают к положениям эпикуреизма[23]: боязнь смерти, всемогущих богов и, завуалировано, подсознательный страх самого себя. Здесь же считывается интерпретация мифотворчества: люди становятся рабами созданных ими же мифов и тех, кого они поставили эти мифы защищать.

На пути к третьему кругу ада у Уидона и Годдарда есть еще второй, служащий переходным от пародийной первой части повествования к наиболее серьезной третьей. Путешествие оставшихся в живых героев на лифте по направлению к вершителям их судеб обставлено по принципу аттракциона «Комната страха» в Диснейленде. Зритель устает пугаться – ему уже не слишком страшно, а скорее занимательно: для него поездка героев мимо стеклянных камер с их возможными убийцами – это, прежде всего, экскурс в историю хоррора. Он только и успевает, что брать на карандаш многочисленные отсылки – «Куб», «Анаконда», «Восставший из ада», «У холмов есть глаза», «Ночь живых мертвецов», – и так, пока кругом не пойдет голова.

В своем интервью журналу «Total Film» режиссер Дрю Годдард заявил о том, что «Хижина в лесу» представляет собой критику всего того, что мы любим и чего не любим в фильмах ужасов[24]. Годдард и Уидон по-настоящему влюблены в жанр, и этой любовью пропитан весь их фильм. В нем даже монстры представлены несчастными жертвами фантазии человека, но способными расправиться с ним, как только он потеряет над ними контроль.

«Очищение» жанра авторы задумали через неожиданный кроссовер во второй части сюжета, на пять минут экранного времени запуская впечатляющую мясорубку под девизом «все против всех». Походя, с помощью отдельных приемов съемки, Годдард также делает кивок и в сторону поставленного на поток модного малобюджетного мокьюментари. Это пиршество духа, а вернее пиршество плоти, казалось бы, не более чем забава создателей, но направлена она против режиссеров-ремесленников (в лице Хедли, Ситтерсона и их команды), эксплуатирующих знаковые образы жанра в меркантильных целях.

По той концентрации эскапад и перипетий, что содержится в фильме, «Хижина в лесу» обречена на звание картины достаточно смелой и неординарной. Неудивительно, что до выхода на экраны она три года пылилась на полках проходящей процедуру банкротства кинокомпании MGM[25]. Слишком легко сюжетные «повороты не туда» могли поставить в тупик и прогневать древних богов кинематографа – его зрителей. А они, как показано в фильме, беснуются, стучатся и ломятся в искусство снизу, требуя от него жертв, и железным кулаком прорывают его ткань в случае, когда произведение перестает играть по их правилам. Собственно, этим недовольным жестом зрителя и заканчивается «Хижина в лесу», рождая аплодисменты в душе истинных любителей жанра.

«Хижина в лесу» - прекрасный жанровый фильм, но все же это скорее новая постмодернистская игра с клише, нежели этапная для жанра картина. В случае с «Хижиной в лесу» невозможен ни сиквел, ни запуск плеяды подражателей, как это было с прошлыми «революционерами» – «Криком» У. Крейвена и «Ведьмой из Блэр» Д. Мирека и Э. Санчеса. К первому не располагает непосредственно финал картины, а второму препятствует то, что отыгранный «Хижиной» трюк не может сработать дважды.

Также, несмотря на ряд ярких идей, не характерных ранее для хоррора, «Хижина в лесу» Годдара целиком и полностью зависит от определенного бэкграунда зрителя и рассчитана на его близкое

[23] Шакир-Заде А. С. Эпикур. - М.: Соцэкгиз, 1963. – С. 114.
[24] Joss Whedon talks The Cabin in the Woods. // Total Film. - 2012. - 16 февр. - Режим доступа: http://www.totalfilm.com/news/joss-whedon-talks-the-cabin-in-the-woods
[25] The Cabin in the Woods (2011). Did you know? // IMDb [Электронный ресурс] - Режим доступа: http://www.imdb.com/title/tt1259521/trivia?ref_=tt_trv_trv

знакомство с жанром ужасов. Вне контекста его содержание во многом не считывается.

Важным замечанием будет и то, что хотя фильм оригинален, он не то чтобы очень страшен: вместо наводящей ужас истории предложена интеллектуальная игра, которая может понравиться, но не всегда способна напугать.

Безусловно, «Хижина в лесу» — светлое пятно на полотне жанра, но в данном случае это свет в конце туннеля. Конечная остановка, по крайней мере, для ставшей уже привычной формы молодежного слэшера. С указанным поджанром «Хижина в лесу», кажется, разобралась навсегда, вот только нового вектора развития жанра она предложить так и не смогла. Из чего можно сделать вывод, что если в данной картине имеет место преодоление кризиса свежих идей, то, увы, одноразовое, не создающее нового положительного фона, на котором зазвучали бы еще не знакомые прежде мелодии.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Анаконда / Anaconda (1997, реж. Л. Ллоса, США/Бразилия/Перу), игр.
2. Апартаменты 1303 / Apartment 1303 (2007, реж. А. Оикава, Япония, США), игр.
3. Аполлон 18 / Apollo 18 (2011, реж. Г. Лопес-Гальего, США/Канада), игр.
4. Астрал / Insidious (2010, реж. Д. Ван, США), игр.
5. Баффи – истребительница вампиров / Buffy the Vampire Slayer (1997-2003, реж. Д. Уидон, Д. Семел, М. Ланж и др., США), сериал, игр.
6. Безумцы / The Crazies (2010, реж. Б. Айснер, США/ОАЭ), игр.
7. Ведьма из Блэр: Курсовая с того света / The Blair Witch Project (1999, реж. Д. Мирик, Э. Санчес, США), игр.
8. Восставший из ада / Hellraiser (1997, К. Баркер, Великобритания), игр.
9. Впусти меня. Сага / Let Me In (2010, реж. М. Ривз, Великобритания/США), игр.
10. Дракула / Dracula (2012, реж. Д. Ардженто, Италия/Франция/Испания), 3D, игр.
11. Глаз ребенка / Tung ngaan (2010, реж. О. Пан, Д. Пан, Гонконг), 3D, игр.
12. Дневники мертвецов / Diary of the Dead (2007, реж. Дж.А. Ромеро, США), игр.
13. Жажда / Bakjwi (2009, реж. П. Чхан Ук, Южная Корея), игр.
14. Женщина в черном / The Woman in Black (2012, реж. Д. Уоткинс, Великобритания/Канада/Швеция), игр.
15. Забавные игры / Funny Games (1997, реж. М. Ханеке, Австрия), игр.
16. Забери мою душу / My Soul to Take (2010, реж. У. Крейвен, США), 3D, игр.
17. Залив / The Bay (2012, реж. Б. Левинсон, США), игр.
18. Затаившиеся 3D / Hidden 3D (2011, реж. А. Томас, Италия/Канада), 3D, игр.
19. Затащи меня в Ад / Drag Me to Hell (2009, реж. С. Рэйми, США), игр.
20. Звонок / Ringu (1998, реж. Х. Наката, Япония), игр.
21. Зловещие мертвецы-2 / Evil Dead II (1987, реж. С. Рэйми, США), игр.
22. Инферно 3D / Cehennem 3D (2010, реж. Б. Далкиран, Турция), 3D, игр.
23. Карантин / Quarantine (2008, реж. Д.Э. Даудл, США), игр.
24. Коллекционер / The Collector (2009, реж. М. Данстэн, США), игр.
25. Кошмар за стеной / Derrière les murs (2011, реж. Ж. Лякомб, П. Сид, Франция), 3D, игр.
26. Кошмар на улице Вязов / A Nightmare on Elm Street (2010, реж. С. Байер, США), игр.
27. Крик-4 / Scream 4 (2011, реж. У. Крейвен, США), игр.
28. Кролик ужаса 3D / Rabitto horâ 3D (2011, реж. Т. Шимицу, Япония/Нидерланды), 3D, игр.
29. Куб / Cube (1997, реж. В. Натали, Канада), игр.
30. Маньяк / Maniac (2012, реж. Ф. Талфун, Франция/США), игр.
31. Монстро / Cloverfield (2008, реж. М. Ривз, США), игр.
32. Незваные / The Uninvited (2009, реж. Ч. Гард, Т. Гард, США/Канада/Германия), игр.
33. Ночь демонов / Night of the Demons (2009, реж. А. Гираш, США), игр.
34. Ночь живых мертвецов / Night of the Living Dead (1968, реж. Дж.А. Ромеро, США), игр.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

35. Ночь страха / Fright Night (2011, реж. К. Гиллеспи, США), игр.
36. Озеро Манго / Lake Mungo (2008, реж. Д. Андерсон, Австралия), игр.
37. Остаться в живых / Lost (2004-2010, реж. Д. Бендер, Д. Эттиэс, Р. Холкомб и др., США), сериал, игр.
38. Охотники на троллей / Trolljegeren (2010, реж. А. Овредал, Норвегия), игр.
39. Очень страшное кино / Scary Movie (2000, реж. К.А. Уайанс, США), игр.
40. Паранормальное явление: Ночь в Токио / Paranômaru akutibiti: Dai-2-shô - Tokyo Night (2010, реж. Т. Нагае, Япония), игр.
41. Паранормальное явление-2 / Paranormal Activity 2 (2010, реж. Т. Уильямс, США), игр.
42. Пила: Игра на выживание / Saw (2004, реж. Д. Ван, США/Австралия), игр.
43. Пила 3D / Saw 3D (2010, реж. К. Гротерт, США), 3D, игр.
44. Пираньи 3D / Piranha (2010, реж. А. Ажа, США), 3D, игр.
45. Пираньи 3DD / Piranha 3DD (2012, реж. Д. Гулагер, США), 3D, игр.
46. Последнее изгнание дьявола / The Last Exorcism (2010, реж. Д. Штамм, США/Франция), игр.
47. Последний дом слева / The Last House on the Left (2009, реж. Д. Илиадис, США), игр.
48. Проклятье / Ju-on (2002, реж. Т. Шимицу, Япония), игр.
49. Проклятье 3D / Sadako 3D (2012, реж. Ц. Ханабуса, Япония), 3D, игр.
50. Пульс / Kairo (2011, реж. К. Куросава, Япония), игр.
51. Пункт назначения 5 / Final Destination 5 (2011, реж. С. Куэйл, США/Канада), 3D, игр.
52. Пятница, 13 / Friday the 13th (2009, реж. М. Ниспел, США), игр.
53. Репортаж / [Rec] (2007, реж. Ж. Балагуэро, П. Пласа, Испания), игр.
54. Репортаж: Апокалипсис / [REC] 4: Apocalipsis (2014, реж. Ж. Балагуэро, Испания), игр.
55. Сайлент Хилл-2 / Silent Hill: Revelation 3D (2012, реж. М.Дж. Бассетт, Франция/США/Канада), 3D, игр.
56. Светлячок / Firefly (2002-2003, реж. Д. Уидон, В. Джиллам, Т. Минеар, США), сериал, игр.
57. Треугольник / Triangle (2009, реж. К. Смит, Великобритания/Австралия), игр.
58. У холмов есть глаза / The Hills Have Eyes (1977, реж. У. Крейвен, США), игр.
59. Хижина в лесу / The Cabin in the Woods (2011, реж. Д. Годдард, США), игр.
60. Хостел / Hostel (2005, реж. Э. Рот, США), игр.
61. Человеческая многоножка / The Human Centipede (First Sequence) (2009, реж. Т. Сикс, Нидерланды), игр.
62. Челюсти 3D / Shark Night 3D (2011, реж. Д.Р. Эллис, США), 3D, игр.
63.Шрамы 3D / Paranormal Xperience 3D (2011, реж. С. Визкайно, Испания), 3D, игр.
64. Я плюю на ваши могилы / I Spit on Your Grave (2010, реж. С.Р. Монро, США), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артемьева О. Эволюция эстетической модели жанра "хоррор" в американском кино : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Артемьева Ольга Эдуардовна; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова]. - Москва, 2010.
2. Долин А. Лифт под эшафот. «Хижина в лесу», режиссер Дрю Годдард. // Искусство кино. – 2012. - № 4. – Режим доступа: http://kinoart.ru/archive/2012/04/lift-pod-eshafot-khizhina-v-lesu-rezhisser-dryu-goddard
3. Комм Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. – Спб: БХВ-Петербург, 2012.
4. Лященко В. Хороший нехороший дом. // Газета.Ру [Электронный ресурс] – 2012. – 17 апр. – Режим доступа: http://www.gazeta.ru/culture/2012/04/17/a_4348225.shtml
5. Миловилов В. Последний звонок. // GQ. – 2012. – 12 апр. – Режим доступа: http://www.gq.ru/art/revizor/12040_posledniy_zvonok.php
6. Шакир-Заде А. С. Эпикур. - М.: Соцэкгиз, 1963.
7. Derry Ch. Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21th century. - North Carolina: McFarland & Co, 2009.

ISSN 2227-6165

SUMMARY

КОМИКС И КИНЕМАТОГРАФ: ОБЩИЙ ГЕНЕТИЧЕСКИЙ КОД

УДК 791.43.01

Автор: ***Цыркун Нина Александровна***, кандидат философских наук, старший научный сотрудник, зав. Отделом современного экранного искусства НИИкиноискусства – ВГИК, e-mail: tsyrkun@mail.ru

Аннотация: В статье рассматривается комикс как одна из составляющих «генетического кода» кинематографа; его особенности как секвенциального искусства и как средства массовой коммуникации, естественным образом приводящие к симбиозу видов искусств, о котором писал С.Эйзенштейн. Также прослеживается становление кинокомикса и его место в контексте раннего кино и аттракционное кино как оживший комикс; рецепция и инновационная роль комикса как художественного и социального феномена в процессе коммуникации и адаптации человека к среде.

Ключевые слова: комикс, секвенциальное искусство, массовая коммуникация, нарратив, рецепция

COMICS AND CINEMA: COMMON GENETIC CODE

UDC 791.43.01

Author: ***Tsyrkun Nina Alexandrovna***, PhD, Senior Research Associate, Film Art Institute – VGIK, e-mail: tsyrkun@mail.ru

Summary: Phenomenon of comics as a subcomponent of the cinema's 'genetic code' is considered; its peculiarities as sequential art and mass media terminating in symbiosis of arts, according to Sergei Eisenstein. Also formation of movie comics, as well as its position in the early cinema context, and attraction cinema as comics revived are treated; reception and innovative role of comics being both artistic and social phenomenon in the process of communication and adjustment are distinguished.

Keywords: comics, sequential art, narration, mass communication, reception

РЕЛИГИОЗНОЕ И МИСТИЧЕСКОЕ КАК МАРКЕРЫ «ДРУГОГО»: ЗАПАД В РЕПРЕЗЕНТАЦИЯХ СОВРЕМЕННОГО ВОСТОКА

УДК 316.77+791.43-252.5

Автор: ***Долгих Лейла Ахмадовна***, культуролог, независимый исследователь, e-mail: leyla.dolgih@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена тому, как медиа создают образ «Другого» с помощью черт трансцендентного. В частности, проводится анализ средств, с помощью которых в японской анимации последнего десятилетия маркируется популярный и значимый для Японии образ британского. Рассматривается репрезентация религиозных и мифологических практик в контексте глобализующегося взгляда на «Другого».

Ключевые слова: Япония, Британия, репрезентация, глобализация, «Другой», анимация, трансцендентное, окцидентализм

RELIGION AND MYSTICISM AS THE FEATURES OF THE OTHER: THE WEST IN THE REPRESENTATIONS OF THE CONTEMPORARY EAST

UDC 316.77+791.43-252.5

Author: Dolgikh Leyla Ahmadovna, independent scholar, interests: history, cultural studies, e-mail: leyla.dolgih@mail.ru

Summary: The article covers the ways media create the image of the Other using markers of transcendental. The case study is focused on the building of the image of "Britain" and "British" in Japanese animation of the last decade. Representations of religious and mythological practises depend in this case on (self-)globalizing view towards the Other.

Keywords: Japan culture, British culture, representation, globalization, the Other, animation, transcendental, Occidentalism

ISSN 2227-6165

ОНТОЛОГИЯ КИНО: ВЫХОД НА МЕТОД-МЕДИА

УДК 001.8+791.43.01

Автор: ***Штейн Сергей Юрьевич***, кандидат искусствоведения, доцент учебно-научного центра «Кино и современное искусство» факультета Истории искусства РГГУ, e-mail: sergey@schtein.ru

Аннотация: Статья посвящена введению в проблематику рассмотрения онтологии кино с метапарадигмальной позиции с использованием метода полиразмерного теоретического моделирования.

Ключевые слова: онтология кино, системное кинознание, методология кино, теория кино, методологическая парадигма, метод-медиа, полиразмерное теоретическое моделирование, парадигмолог

ONTOLOGY OF CINEMA: OUTLET TO THE METHOD-MEDIA

UDC 001.8+791.43.01

Author: ***Schtein Sergey Jur'evich***, PhD in Art, assistant professor of the Research and Educational Center "Cinema and Contemporary Art", Russian State University for the Humanities, e-mail: sergey@schtein.ru

Summary: The article introducts in the problem how to considerate ontology of cinema from metaparadigmatic position using a method of polydimensional theoretical modelling.

Keywords: ontology of cinema, system cinemaknowledge, methodology of cinema, film theory, methodological paradigm, method-media, polydimensional theoretical modelling, paradigmolog

ФИЛЬМЫ ДЭВИДА ЛИНЧА: СТИЛИСТИКА, ОБРАЗНОСТЬ, АВТОРСКАЯ МАНЕРА

УДК 791 (43-2+44.071.1)

Автор: ***Лурье Яков Михайлович***, студент факультета свободных искусств и наук (Смольный институт), СПбГУ, e-mail: yakovlurie@gmail.com

Аннотация: Работа сосредотачивается на особенностях эстетики и семантики фильмов Дэвида Линча. Среди прочих такие маркеры его творчества, как тяга к бессознательному, ирония, кэмповая чувствительность и интертекстуальность, по ходу времени эволюционировали и облекались в новые формы, побуждая к тому, чтобы выделять в фильмографии Линча отдельные периоды.

Ключевые слова: Дэвид Линч, три периода, бессознательное, логика сна, кэмп, Постмодернизм

DAVID LYNCH'S CINEMA: GENERAL STYLE, SYSTEM OF IMAGES, INDIVIDUAL MANNER

UDC 791 (43-2+44.071.1)

Author: ***Lurie Jakov Mihajlovich***, Smolny Institute in Saint-Petersburg, graduate student, e-mail: yakovlurie@gmail.com

Summary: The paper divides David Lynch's director's oeuvre into three periods, investigating how such elements of his cinema as subject of unconscious, postmodernist irony, camp sensibility and intertextuality are developed and mutated in his films, giving birth to new stylistic and semantic forms and creating a specific Lynchean touch.

Keywords: David Lynch, three periods, unconscious, dream logic, camp, Postmodernism

ПРОЕКТ ЖАНРОВОГО КИНЕМАТОГРАФА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА

УДК 791 (43-2+44.071.1)

Автор: ***Курочкина Алла Викторовна***, студентка СПБГУКиТ, e-mail: kuro4ckina.alla@yandex.ru

Аннотация: В статье автор анализирует творчество одного из самых необычных русских кинорежиссеров, Алексея Балабанова, пытаясь рассмотреть его фильмографию с точки зрения жанровой формулы и выявить основные особенности авторского видения и метода, с помощью которого складывается феномен Балабанова.

Ключевые слова: Алексей Балабанов, жанровая формула, социальная мифология

THE PROJECT OF GENRE CINEMA IN A. BALABANOV'S ART

UDC 791 (43-2+44.071.1)

ISSN 2227-6165

Author: ***Kurochkina Alla Viktorovna***, Saint-Petersburg State university of Cinema and Television, graduate student, e-mail: kuro4ckina.alla@yandex.ru

Summary: In this article author analysis the work of Aleksei Balabanov, who is one of the most unusual Russian filmmakers now. Trying to understand his cinematography in terms of genre formula and according to the main features of the director's view, author describing the method, by which Balabanov's phenomenon can be realize.

Keywords: Aleksei Balabanov, genre formula, social mythology

СОФИЯ КОППОЛА: СТО ДНЕЙ ПОСЛЕ ДЕТСТВА

УДК 791 (43-2+44.071.1)

Автор: ***Новикова Евгения Дмитриевна***, студентка СПБГУКиТ, e-mail: litanaar@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена анализу творческого пути режиссера Софии Копполы, дочери одного из королей «нового Голливуда» Фрэнсиса Форда Копполы. Автор рассматривает эволюцию ее визуального стиля, характерного для нее круга тем и мотивов, режиссерского почерка. В своих работах, от дебютных «Девственниц-самоубийц» до победившего на Венецианском фестивале «Где-то», Коппола предстает одним из самых оригинальных и ярких режиссеров современного американского кино.

Ключевые слова: София Коппола, 2000-е, независимый кинематограф, «Трудности перевода», «Где-то»

SOFIA COPPOLA: ONE HUNDRED DAYS AFTER CHILDHOOD

UDC 791 (43-2+44.071.1)

Author: ***Novikova Evgenija Dmitrievna***, Saint-Petersburg State University of Cinema and Television, graduate student, e-mail: litanaar@gmail.com

Summary: The article deals with the analysis of the works of Sofia Coppola, daughter of the New Hollywood "king" Francis Ford Coppola. The focus is on evolution of her visual style and her typical subjects and themes. From her debut "The Virgin Suicides" to Venice-awarded "Somewhere" Coppola could be seen as one of the most unordinary and impressive American film directors of our time.

Keywords: Sofia Coppola, 2000s, independent cinema, "Lost in Translation", "Somewhere"

БЕРЛИНСКАЯ ШКОЛА: ПОИСК НОВОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО МЕТОДА ОТОБРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ КИНО

УДК 791.43 (01+03)

Автор: ***Липатов Данила Александрович***, аспирант факультета Истории искусства РГГУ, e-mail: danilalipatov@yahoo.de

Аннотация: Для отображения жизни в эпоху модернити Берлинская школа пытается разработать современный тип кинореализма, основывающийся на канонах эстетики минимализма. При этом киноповествование строится не только на банальных жизненных зарисовках и пристальном внимании к деталям, но и на попытке поставить под вопрос возможность аутентичной документации действительности режиссером и ее абсолютного постижения зрителем.

Эстетический принцип, сформированный представителями Берлинской школы, дает им возможность нащупать и отобразить на экране новый тип общественного сознания, предоставляя зрителям возможность вынести из увиденного свои собственные выводы и приглашая их к дальнейшим размышлениям уже за пределами кинозала.

Ключевые слова: Берлинская школа, реализм, минимализм, кризис идентичности, метапродуктивная идентичность, повседневность, модернити

BERLIN SCHOOL: IN SEARCH OF A NEW AESTHETIC METHOD OF DOCUMENTING REALITY IN NARRATIVE FILM

Author: ***Lipatov Danila Alexandrovich***, Russian State University for the Humanities, postgraduate programm, e-mail: danilalipatov@yahoo.de

UDC 791.43 (01+03)

Summary: In order to document life in the epoch of modernity Berlin school tends to develop a modern type of film realism based on the asthetics of minimalism. Film narrative resides not only in banal everyday sketches and close attention to details but also in

ISSN 2227-6165

an attempt to question if authentic representation of reality is possible through art and if reality can be fully comprehended by the audience.

The particular aesthetic method created by Berlin school directors opens for them a possibility to discover and adapt to the screen a wholly new type of social consciousness letting the audience draw their own conclusions and continue to reflect on the experienced film narrative beyond the boundaries of the movie theater.

Keywords: Berlin school, realism, minimalism, identity crisis, metaproductive identity, everyday life, modernity

ЭСТЕТИКА, НАРРАТИВ И РЕФЛЕКСИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ Б.БЕРТОЛУЧЧИ (рецензия на фильм «Я и ты» (Io e te), 2012)

УДК 791 (43-2+44.071.1)

Автор: ***Казючиц Максим Фёдорович***, кандидат философских наук, заведующий кафедрой истории и философии науки ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии», преподаватель РГГУ, e-mail: paideya@rambler.ru

Аннотация: В работе рассматривается проблема эволюции художественного языка итальянского режиссера Б.Бертолуччи. В плоскости исследования находятся эстетические аспекты, вопросы монтажа, операторской работы, композиции, драматургии и др. Анализируются наиболее значительные фильмы режиссера, как с точки зрения исторической перспективы, так и социокультурного контекста.

Ключевые слова: Бертолуччи, эстетика, нарратив, рефлексия, Годар, Новая волна, психоанализ, семиотика, знак, символ, миф, философия, киноведение, искусствоведение

AESTHETICS, NARRATION AND REFLECTION IN BERNARDO BERTOLUCCI FILMS (Review of the film Io e te, 2012)

UDC 791 (43-2+44.071.1)

Author: ***Kazuchitz Maksim Fedorovich***, Ph. D., head of a chair at the “Academy of Media Industry”, an assistant professor at the Russian State University for the Humanities, e-mail: paideya@rambler.ru

Summary: The article is devoted to the problem of evolution of discourse and narratology of the Italian director B.Bertolucci. In the focus of research interest are aspects of aesthetics, editorial principles, cinematographical vision, composition, dramatic structure, etc. The most eminent films of the director are analyzed from historical point of view in social and cultural contexts of his epoch.

Keywords: Bertolucci, aesthetics, narration, reflection, La Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, psychoanalysis, semiotics, sign, symbol, myth, philosophy, cinema studies, art studies

"ХИЖИНА В ЛЕСУ" КАК ПОПЫТКА ВЫВЕСТИ ЖАНР УЖАСОВ ИЗ КРИЗИСА НОВЫХ ИДЕЙ

УДК 791.43-2

Автор: ***Ионов Алексей Юрьевич***, аспирант учебно-научного центра «Кино и современное искусство» факультета Истории искусства РГГУ, e-mail: ion.alexey@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена игровому фильму «Хижина в лесу» Дрю Годдарда - анализу его содержания, толкованию сюжетных составляющих и попытке выявить его место в жанре ужасов. Автор выясняет, создает ли фильм реальные предпосылки для нового вектора в развитии жанра или просто суммирует его прошлые достижения.

Ключевые слова: хоррор, "Хижина в лесу", кризис идей, современное кино

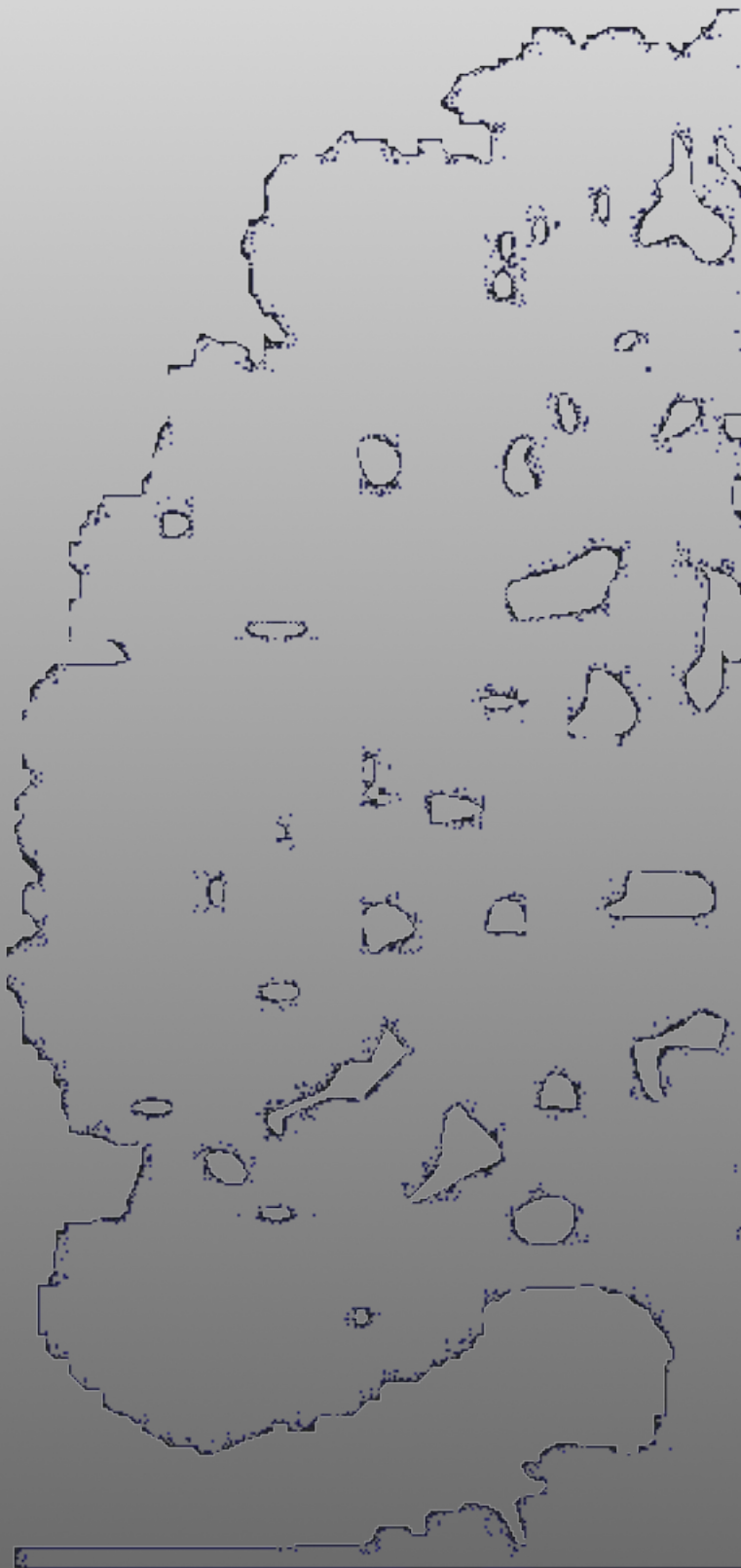
THE CABIN IN THE WOODS: AN ATTEMPT TO EXCLUDE THE THRILLER GENRE FROM THE CRISIS OF IDEAS

UDC 791.43-2

Author: ***Ionov Aleksej Jur'evich***, Russian State University of Humanities, Research and Educational Center "Cinema and Contemporary Art", postgraduate programm, e-mail: ion.alexey@yandex.ru

Summary: The article is devoted to a motion picture "The Cabin it the Woods" directed by Drew Goddard, it analyses a film's content, interprets some parts of the plot and identifies its place in the genre of horror. The author explores whether "The Cabin in the Woods" has created any real prerequisites for new vector of horror’s upgrowth or it has just summarized all past achievements of the genre.

Keywords: horror, "The Cabin it the Woods", crisis of ideas, contemporary cinema

ISSN 2227-6165

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова