

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

• Я. Б. Иоскевич

МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА ФИЛЬМА

(СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМНОГО ПОДХОДА В КИНОВЕДЕНИИ)

Учебное пособие

ЛЕНИНГРАД
1978

104419



И-757

Утверждено и рекомендовано к печати в качестве учебного пособия Советом Театроведческого факультета 22 мая 1978 года.

Научные рецензенты:

доктор филологических наук, старший научный сотрудник ИРЛИ
Ю. Л. АНДРЕЕВ,
младший научный сотрудник ИРЛИ М. А. САГАРОВ
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора кино
Л. ПИЛИМЯК Р. Д. КОПЦИЛОВА

ВВЕДЕНИЕ

В 1960 г. вышла работа итальянского киноведа Луидо Аристарко "История теорий кино". Сама молодая отрасль искусствознания смогла заняться собственной историей.

За время, прошедшее после выхода в свет этой книги, появилось еще несколько школ в киноведении; некоторые из них получили широкое распространение. Все новые продуктивные теоретические идеи обнаруживаются в поиске неисчерпаемого наследия С. М. Эйзенштейна. Издания шеститомного собрания его сочинений заставило все мировое киноведение по-новому взглянуть на многие базовые проблемы кинотеории. Широко публикуются ранее неизвестные теоретические размышления других выдающихся мастеров советского и зарубежного кино. В атмосфере дискуссий развивается системно-структурное исследование, киносемиотика. Необходимость комплексного исследования усложнившихся кинопроцессов заставляет пристальнее изучать и оценить такие попытки в прошлом.

Изучение фильма (в искусствознании традиции изучения самого произведения искусства была и остается наиболее устойчивой), его внутренней структуры современным исследователем, заставляет — под давлением самой логики исследования — все больше выходить за

предели внутренней структуры, обращаясь к процессам возникновения и бытования фильма.

В киноведении такая традиция получила наиболее фундаментальное обоснование в практике и теории Эйзенштейна, который последовательно и настойчиво связывал принцип своей монтажной теории - основы теории фильма - с социальными функциями советского революционно-го кино. Аналогичный подход - хотя и определенными иными идейными ориентациями - встречается и у некоторых западных киноведедителей: Мильера Коан-Сэа, Эдварда Кракауера, Кристиана Метца и других. Для советской кинологии - это не один из возможных, но генеральный путь исследования, связанный с последовательным применением марксистской методологии.

Марксистская эстетика и искусствознание всесторонне и глубоко исследовали социальную природу искусства и общественный характер его функционирования. Мы знаем блестящие образцы такого анализа на материале литературы, изобразительного искусства (ленинские статьи о Л.Н.Толстом, искусствоведческие работы Г.В.Плеханова). Кино в силу своей молодости, а, стало быть, и меньшей развитости кинотеории еще не располагает развернутой, совершенной методологией исследования социального генезиса и бытования киноискусства. Если социальная обусловленность художественного творчества исследована все же достаточно подробно, то возможность внутренней структуры фильма от социального контекста на разных его уровнях, изучается пока еще недостаточно.

В наши дни у киноведения есть как будто широчайшие возможности использовать все новые данные и методические приемы, имевшиеся в распоряжении социологов, психологов, историков, лингвистов. Но остаются значительные методологические сложности включения этих материалов и исследовательских приемов в арсенал киноведения.

Далеко неполно используется современным киноведением материал авторских самонаблюдений, анализа собственных произведенных местами кино, данные о прокатной судьбе фильмов, об условиях их создания. (Правда, ряд таких работ появился: книга "Когда фильм закончен", наблюдения за работой С.Терасимова, Ю.Райзмана и некоторые другие исследования).

Все больше сведений получают киноведы, исследуя киновзрители, хотя методика в этой области еще нуждается в значительном совершенствовании.

Таким образом, расширена сфера изучения своего главного объекта - фильма, киноведение совершенствуется и свой исследовательский арсенал. Авангардное место в этом процессе советского киноведения отделяется положением советского кино в мировой культуре. Не случайно на общепризнанная выдающаяся роль зачинателей советского кино в мировой кинологии. Условия развития советского революционного кино, когда принципом социалистической культурной революции стала государственная заинтересованность в последовательном и гармоничном осуществлении кинематографом всех своих общественных функций, создают надежную основу для комплексного изучения фильма: воспитателя, информатора, источника глубоких эстетических эмоций.

Одним из важных обстоятельств, влияющих на развитие современной кинологии, является то, что кинематограф как объект исследования все больше интересуется эстетикой и общее искусствознание. Еще недавно казавшаяся неожиданной заявками французского философа Жюльена Морена: "Кино - это самая обширная из всех возможных эстетик", все больше обнаруживает свою правомерность. Движение кинологии уточняет координаты ее расположения в системе современных гуманитарных дисциплин.

Кино обладает уникальной — по сравнению с другими видами искусства — возможностью, а стало быть, нагляднее и доступнее исследователю проследить его возникновения и развития. Нам доступно множество сведений о причинах и условиях формирования полифункциональности кинематографа в современном обществе, что сказывается на внутреннем строении фильма. Современный исследователь обладает от завидной возможностью сопоставлять синхронные и диахронические срезы тех или иных явлений: он может изучать внутреннюю структуру не только в статике, но и в динамике, вводить исторические параллели при исследовании автономных структур. Аналогичный подход, конечно, возможен и в других искусствах, но в кинематографе мы имеем возможность непосредственно проследить историю возникновения самого вида искусства.

Кино дает эстетике и общему искусствоведению богатейший материал для исследования актуальной проблемы взаимодействия игрового и документального начал в искусстве. Речь ни одно другое искусство не располагает документом столь высокой меры изоморфности действительности — таким "документальным документом" — как кино. И это не единственная общэстетическая проблема, решение которой способствует исследованию кинематериала.

Таким образом, исследование фильма оказывается операцией многомерной: от исследователя требуется видение не изолированного объекта — фильма и его внутреннего строения, но наблюдение его в системе многообразных связей. Полифункциональность фильма, многообразие его внешних связей, формировавших и его внутреннюю структуру, дают основание обратиться к методике системно-структурного исследования, проверить продуктивность такого подхода к кинопроизведению.

В продолжавшихся спорах о сущности, предмете и границах системно-структурного метода исследования речь идет о трех моментах: определении времени его возникновения, уточнении объекта исследования и установлении сферы компетенции этого метода.

В советской науке существует три взгляда на эти вопросы.

1. Это системно-структурный подход, возникший в начале 60-х гг. XX в. Как целое он еще не сложился, находится в процессе становления. Объектом его могут быть только целостные системы (биологические, социальные, системы управления и связи).

2. Это — один из трех, параллельно существующих методов. Кроме него, в науке используются однозначно-детерминистический и вероятностно-статистический. Каждый из них был вызван потребностями развития той или иной конкретной науки. Системно-структурный возник в связи с потребностями прежде всего кибернетики и биологии. Каждый из предшествующих методов имеет свой логический аппарат; для системно-структурного — такой аппарат еще не выработан.

3. Системно-структурный подход — это одна из форм конкретизации в определенной исследовательской области основных положений марксистской диалектики, диалектико-материалистического целостного метода исследования. Предметом приложения системно-структурного метода могут быть любые классы объектов.

В принципе все три подхода не противоречат друг другу и могут сосуществовать. Спор об использовании системно-структурного метода в советском литературоведении и искусствознании продолжается.

Задачей нашего пособия не является прямое участие в споре о статусе этого метода в искусствознании. Статус будет, вероятно, выработан не в результате некой конвенции между спорящими, но ставит итогом значительного числа конкретных искусствоведческих ис-

следований мало или вовсе не изученных участков художественного процесса. Однако уже сейчас, в ходе методологических дебатов проверяется работоспособность личного корпуса эстетических категорий, совершенствуется логический аппарат искусствоведения. Наука об искусстве обогащается достижениями философской науки, углубляется понимание сложных внутренних и внешних взаимодействий в целостных сверхлогических системах, к которым относятся и произведения художественного творчества.

Центральное место в логической системе сифуно-структурного метода занимает, естественно, категория "структура".

Слово это существует уже пять столетий, но категориальный смысл оно начало приобретать в XIX в., когда наука вплотную приблизилась к изучению сложных и сверхлогических объектов. Прежде исследование таких объектов производилось путем значительного отрубления их природы, затем такой подход оказался недостаточным, поскольку при отрублении из поля зрения исследователя уходили многие существенные качества наблюдаемых объектов.

История философии знает три подхода к исследованию соотношений систем и элементов в изучаемых объектах.

1. Атомистический - научное познание осуществляется путем расчленения целого на части, элементы. Затем познаются свойства отдельных элементов. Знание отдельных элементов есть в то же время и знание целого.

2. Холистический - (от древнегреческого "холос" - "целый") - признает невозможность целого к элементам, но абсолютизирует целостность. Игнорируется взаимодействие элементов, их материальная основа. Целостность объясняется не взаимодействием ее частей, но воздействием некоего внешнего источника. Это идеалистический подход.

3. Диалектико-материалистический - предполагает обязательное исследование структуры, понимаемой как совокупность устойчивых связей между частями, элементами системы. При этом также рассматривается функция как отдельных элементов данной структуры так и отдельных структурных уровней той или иной целостной системы. Структура рассматривается не как замкнутая целостность, но как взаимосвязанная с другими структурами и обусловленная ими. Так, Маркс показал, что правильно понять специфику той или иной социальной системы, ее внутреннюю организацию, структуру, функции отдельных ее компонентов можно только выйдя за пределы этой системы, сопоставив ее с системами предыдущими. То есть, в данном случае генетический подход сочетается с социально-функциональным. Связь между генезисом и структурой явления, как мы увидим ниже, имеет особенно важное значение при изучении художественных процессов.

Ряд советских ученых предприняли попытку разработать категориальный аппарат системно-структурного метода. (Работы В. Смирновского, Л. Резникова, Р. Зонова и других).

Структура подразделяются на главные и неглавные. Главная структура охватывает определяющие моменты, неглавная - часть второстепенных элементов или отдельные элементы. Например, в произведении искусства его физическая структура (кинолента, полотно живописной картины) будет неглавной, а коммуникативный, содержательный уровень - главными. Ясно, что в различении главных и неглавных структур ведущая роль принадлежит категории сущности, которая позволяет выделить в скоплении элементов и структур определяющие элементы и соответствующую им структуру, от которой зависит развитие и существование данного объекта.

(Сверхлогичный объект предполагает собой не просто некий набор

структур - последние располагаются в определенной иерархии. При изучении художественных структур важным оказывается то обстоятельство, что любой элемент каждой структуры, входящей в иерархию, получает возможность реализовать все свои стороны и свойство как через механизм той структуры, элементом которой он является, так и через механизм всех структур иерархии. То, что в фильме принято называть "режиссерскими находками", не может быть оценено при изолированном рассмотрении данного компонента. Необходимо исследование взаимодействия этого компонента с каждым из структурных уровней фильма.

Не менее полезен в искусствознании учет такого понятия как активный центр целостного образования. Это композиционные центры художественных произведений, кульминации, развязки, но нередко эти центры могут быть и не столь очевидными, оказываясь в то же время важными активизаторами художественного процесса.

Для художественного процесса как действия активно избирательного важную роль играет свойство данной конкретной структуры избирательно взаимодействовать с разными аспектами отдельных элементов: в структуре используется не вся совокупность качеств каждого входящего в структуру элемента, но только отдельные стороны, свойства и отношения таких элементов.

В противовес философскому структурализму, считающему структуру только системой отношений, при которой свойства элементов вообще игнорируются, марксистская философия утверждает, что без обнаружения своих субстанциональных качеств явление вообще не может быть определено, как элемент той или иной структуры.

Иными словами, при анализе структуры необходимо отчетливое различие конкретных свойств элемента, обнаружившихся и функционировавших в данной системе. Подробная характеристика качеств элемента

позволяет установить его причастность к иерархии структур, и, наоборот, рассмотрение иерархии структур позволяет получить более полное представление о качественном своеобразии отдельного элемента (например, качество актерского исполнения в структуре театрального спектакля или фильма).

Любой предмет является одновременно и элементом и системой, поэтому он обладает как внутренней так и внешней структурой. Внутренняя структура характеризуется отношениями элементов данной структуры, которые определяют качественное своеобразие последней как некой системной целостности. Внешняя структура определяется отношениями с другими объектами, которые в свою очередь выступают как элементы другой системы более высокого уровня.

Любые высокоорганизованные объекты характеризуются особой сложностью структурной иерархии, наличием огромного множества взаимодействий, взаимодействий. Поэтому процесс разложения на элементы вылетает какое-то нарушение этой тупой сети. Отсюда и сложность видения системно-структурного метода в искусствознании. Действительно, чем выше уровень организации системы, тем труднее расплести ее целостность на такие составные компоненты как элементы, подсистемы, взаимодействия между ними. Элементы и подсистемы словно растворяются во взаимодействиях, а взаимодействия - в элементах и подсистемах¹.

Поскольку произведения искусства осуществляются в обществе некие направленные воздействия и изучаются прежде всего именно в этом своем качестве, важнейшую роль в искусствознании играет диалектико-материалистическое понимание категории функции. Функции

¹ См. Свищевский В.И. и Зобор Р.А. Новые философские аспекты элементно-структурных отношений. Л., 1970, тл. 3, 4.

Одной из тех структуры будут различными в зависимости от того, в какой системе она в данный момент находится. Эта закономерность особенно явно обнаруживается, когда мы исследуем идеологические функции произведений искусства, а также интензивность и направленность "авторского послания". Ведь чем больше такая структура "приспособлена" к осуществлению определенной функции, тем она устойчивее. Скажем, высокая мера определенности авторского послания в энциклопедическом "Броненосце "Потемкин" обеспечила его устойчивое идеологическое функционирование в самых разных средах. Но, что в условиях социалистической идеологии, на советском языке эта функция была утверждаемой, во в западном прокате - низвергаемой старье идеи. И наоборот, как только изобразительность свойств элемента перестает определяться структурной организованностью, конструкция распадается и функциональная целенаправленность размывается (см. в приложении анализ фильма "Набережная Альма Матер").

Системно-структурный подход правомерен и при исследовании процессов искусства как одной из форм общественного сознания, то есть, как процессов отражения реальной действительности.

"То, что доходит до головного мозга, - пишет кибернетик Г. Клузо, - совсем не является уже непосредственным отражением предмета, посланного потоку сигналов, которые поступают во внешние органы восприятия. С точки зрения теории познания имеет большое значение прежде всего это чрезвычайно интересное сокращение информационного потока. Решающим является именно отбор и ассоциативная способность человеческой информационной системы. Отбор информации, ассоциативные формы и накопление важной информации составляют в совокупности сознание "I".

I Клузо Г. Кибернетика и общество. М., 1967, с. 353.

Эта характеристика сознания указывает на специфические качества и художественного сознания, которое предельно использует изоморфность отражаемого отражаемому, когда "чрезвычайно интересное сокращение информационного потока" организуется так, чтобы в процессе отражения включался и субъект отражения - художник.

Скажем, изоморфными реальному лесу будут его изображения на гравюре, живописном полотне, цветной фотографии, в цветном, звуковом, стереофоническом, стереоскопическом и, наконец, голографическом фильме. В этом ряду изоморфность отражения будет возрастать. Для произведения искусства изоморфизм олицетворяет двумя способами друг с другом качествами: изоморфизм в значительной степени обеспечивает возможность коммуникации, без чего жизнь искусства невозможна; в то же время нарушение изоморфности дает возможность субъекту искусства включаться в процесс художественной коммуникации.

Из положения о том, что каждый элемент сам по себе неисчерпан, единственен в своем роде, но в конкретную структуру входит лишь определенной, избирательной совокупностью своих качеств, следует вывод, важный для характеристики специфички художественной формы: о взаимодействии системного начала (то есть, той совокупности качеств элемента, которая вводит его в состав определенной структуры в иерархии структур) и начала единичного (то есть, представляющего элемента как такового, как некой единичной целостности в ее "внесистемном" бытии).

Художественные структуры определяются именно двойностью этих сторон: преобладание одной из них делает структуру либо безлично информационной (из произведения исчезает автор, художник) либо просто разрушает ее, превращая в объект, который невозможно по-

нять и прочесть. Закономерность эту постараемся показать в дальнейшем на примере анализа фильмов.

Одной из задач исследования структуры художественного произведения является различение совокупности элементов и того нового, что в этой совокупности обнаруживается в результате ее структурной организации (частным видом такой операции является анализ монтажной организации кинофильма).

Внутрискруктурные процессы, обнаруженные в ходе системно-структурного анализа, оказываются свидетельством неисчерпаемости материальных объектов. Мы можем выделить сколь угодно много отдельных компонентов и уровней их комбинаций, но такое описание не дает исчерпывающей характеристики объекта. Это ясно показывает бессмысленность абсолютизации какого бы то ни было частного метода.

В настоящем учебном пособии мы рассматриваем становление системного (системно-структурного) подхода в киноведении. Таким образом речь не идет о всесторонней характеристике отдельных теорий; нас интересуют лишь те области, в которых обнаруживались слагаемые системного метода. Такая логика рассмотрения обуславливает и некоторое отступление от хронологического принципа.

Мы проследим, как в разных кинотеоретических широко известных и получивших меньшее распространение — складывались принципы различения отдельных составляющих кинопроизведения, методики анализа и оценки фильма, его отдельных элементов, их взаимосвязей. Как системный подход при анализе структуры фильма побуждает исследователя увязывать внутрискруктурные характеристики с социально-культурным контекстом рождения и жизни кинопроизведения.

Таким образом, речь идет о своеобразном "путеводителе" по от-

дельным кинотеориям, на которых можно проследить этапы становления системного подхода к фильму и его контексту.

Однако, обращение к системному подходу — как общенаучному методу — может обуславливаться различными идеологическими задачами, поэтому в каждом отдельном случае следует различать побудительные мотивы исследования фильма в его социо-культурных связях. Характеристика разных мотивов обращения к системному подходу помогает понять социо-культурную обусловленность самого этого киноведческого направления.

Системный подход предполагает сотрудничество представителей разных научных дисциплин, в частности методики комплексных исследований. Также возможности впервые широко были опробованы в деятельности французских, а затем польских "фильмологов". Здесь была обозначена обширная номенклатура "стеновых" проблем в процессе изучения фильма и его восприятия. Об этом идет речь в первой главе.

Комплексный подход помогает обозначить водораздел между двумя крайними течениями в изучении кинематографа — либо исследователю ооредоточен на внутренней структуре фильма, либо центр его внимания — контекст существования кинопроизведения. Методология современного киноведения стремится объединить эти операции в органичный исследовательский синтез. Об этом идет речь в главе "Фильм-контекст-фильм" главным образом в связи с деятельностью одного из крупнейших кинотеоретиков Эдварда Кракауэра.

Центральная часть работы посвящена С.М. Эйзенштейну, в теоретическом наследии которого наиболее полно и всесторонне разработаны основные проблемы киноискусства, а также начала всех составляющих системного подхода (проблема киновосприятия, "обратных связей", киносемантики, психоэтики творчества и т. п.).

В заключительной главе речь идет о киносемiotической теории французского ученого Кристиана Метца, получившего широкую известность в мировом киноведении, но пока еще мало известного у нас. В работе этого ученого нас прежде всего будет интересовать логика перехода от исследования "языка" фильма к осмыслению его социальных функций.

Знакомясь с положениями киноестетиков, по ходу критического анализа западных киноестеий, мы будем обращаться к примерам из практики знакомого читателю кинорежиссера.

В приложении к учебному пособию дается анализ двух короткометражных документальных фильмов как пример рабочего использования системно-структурного подхода в частной исследовательской операциии.

Ограниченная площадь настоящего учебного пособия не позволяет показать анализ игрового, "художественного" фильма. Этот пробел мы постарались в какой-то мере восполнить, поместив в главе об Эженштейне авторский анализ эпизода фильма "Улан Грозный."

Приложенные монтажные записи двух документальных фильмов помтают удерживать в поле зрения небольшое кинопроизведение в целом соотносить друг с другом отдельные его компоненты, учитывать величину материальных характеристик элементов фильма (продолжительность планов, их характер, наличие или отсутствие речи, шумов, музыки и т. п.).

О КОМПЛЕКСНОМ ИССЛЕДОВАНИИ ФИЛЬМА (фильмотовическое направление)

Фильмотовика предполагает комплексный и коллективный характер исследования и специально созданному Междисциплинарному фильмотовическому центру удалось привлечь для изучения различных аспектов киномотографии многих видных киноведов (Жорж Садуль, Леон Муссиан, Луис Арматарко, Эдгар Кракауэр, Андре Разен), эстетиков (Роман Ингарден, Эрлен Сурио, Пьер Франкастель), психологов (Анри Валлон, Рене Яко, Эрик Фейдман), социологов (Эдгар Морен, Жорж Фридман), педагогов, психиатров, представителей других гуманитарных и естественных наук.

В момент своего возникновения — конец 40-х — начало 50-х годов фильмотовика претендовала на роль "тегальной" науки о кино. Сужалось, что подразделения киноведения могут существовать только в рамках фильмотовики. Главным удар направился против "тегемонии кинокритики". Ведущий теоретик фильмотовики — французский ученый Альбер Коли-Сев писал: "Критик, не покидая своего кресла, оценивает фильмы, режиссеров, качество той или иной школы; оценивает одно произведение как "вершину", другое считает "переломным", а третье — заслуживающим лишь того, что его "можно посмотреть". В



этом случае критик оказывается особым зрителем, задача которого заключается в том, чтобы передать свои впечатления другим зрителем, по возможности развить их вкус и приобщить его к своему. И все же у нас нет никаких оснований считать такого критика-зрителя каким-то привилегированным наблюдателем, исследователем: ведь каким бы интеллектуальным ни был анализ впечатления, ничто не может опровергнуть того обстоятельства, что все здесь выводится из впечатления... Подлинный же объект исследования - это фильм как средство информации и коммуникации, кинематограф как феномен цивилизации... Отсюда и следует необходимость перенести центр тяжести исследования с самого зрителя на зрителя, на то, как зритель воспринимает фильм¹.

Судьба фильмотехники определялась, с одной стороны, эволюцией гуманитарных наук в конце 40-х гг., когда началось активное взаимодействие различных областей знания, с другой стороны - конкретными условиями существования кинематографа и науки о кино во Франции. После освобождения от нацистского ига, в условиях которого французское кино, естественно, не могло сколько-нибудь полно и разносторонне выполнять свою социальную роль, создавалась новая ситуация, требовавшая оперативного и объективного осознания социальной роли кино, характера взаимоотношений фильма со зрителем.

Намерение фильмотогов пересмотреть все аспекты изучения кинематографа нашло свое отражение прежде всего в широкой программе комплексных исследований. Программа предусматривала следующие:

I. Изучение физиологических и психологических реакций кинозрит-

I

Cohen-Séat G. Problèmes du cinéma et de l'information visuelle. P.,

1961, p. 238-239.

II. Проблемы кинематографической коммуникации:

- a) анализ средств выражения и технических приемов создания фильма: "феномена фильма", "фильмовой речи";
- б) структура фильма: пространство, время, люди, предмет; чувственные, рациональные, символические и другие связи и структура фильма;
- в) фильм как зрелище
- 3. Изучение воздействия фильма на механизм психической деятельности:
 - a) природа и значение фильма как носителя информации;
 - б) информация в связи с "феноменом фильма" и служебная роль фильма в связи с информацией;
- 4. Символологические проблемы психологии ребенка и психоанализа.
- 5. Символологические проблемы кино и использования фильма.
- 6. Проблемы взаимосвязи кино и телевидения.
- 7. Критический анализ исторической эволюции фильма и кинематографа.

Чтобы начать столь трудную работу, необходимо было рассмотреть объект исследования - кинематограф как социально-культурный феномен - на отдельные компоненты, классифицировать его области и уровни, выделить процессы и участки, в которых он превращался в коммуникативное, психологическое, культурологическое либо социологическое явление.

Такую работу и попыткам проработать Жильбер Коэн-Сэа в труде "Эссе о принципах философии кино" ("Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma", P., 1958).

Он делит всю исследуемую область на "феномен фильма" и "феномен кинематографа"¹, подчеркивая, что в самом фильме и то и другое взаимосвязано и взаимообусловлено.

Основа "феномена фильма" — содержание и материал кинопроизведения, через этот феномен прослеживаются главным образом его тенетические закономерности. "Феномен фильма", — пишет Коан-Сеза, — фиксируется с помощью камерн, затем воссоздается на экране; это зафиксированный процесс моделирования света и звука. Модель эта строится на материале одушевленном и неодушевленном, на основе реальности или вымысле, в любом случае она находится в постоянной функциональной связи с действительностью"².

Раскрывая смысл этого явления, Коан-Сеза опирается на концепцию "фотографической природы" фильма, которая позже была подробно развита Эдгардом Кракауэром.

"Феноменом кинематографа" Коан-Сеза обозначает тот участок художественного процесса, куда вводятся в общественное обращение зафиксированные фильмом чувства, мысли, материальные объекты, кото-

1 Это деление вошло в киноведение, хотя полного согласия в определении двух феноменов у разных исследователей нет. Так французский исследователь Жан Митри считает, что слово "кино" обозначает три феномена: средство межличностной ретроспекции действительности, киноискусство, одновременно рассматриваемое как специфическая речевая деятельность ("феномен фильма"), и кино как средство распространения информации ("феномен кинематографа").

Польский киновец Эдигнев Гаврак подражает под "феноменом фильма" — искусство, а под "феноменом кинематографа" — социологию кино.

2

Coan-Seat G. Op. cit., p. 107.

ные связи "поотражены" реальной действительностью.

Важную роль здесь играет механизм своеобразной обратной связи, когда взаимоотношение "феноменов" фильма и кинематографа определяет отбор сюжета, создавших фильм. Иными словами, учет будущего формирования фильма, условий его общественной жизни — сознательный или подсознательный, систематический или эпизодический — сказывается в большей или меньшей степени на организации, структуре, стиле и даже выразительных средствах фильма.

Новая образованности структура фильма "предфильмовный" материал имеет в чистоте через анализ информационных функций кинопроизведения.

"Фильм", — отвечает Коан-Сеза, — отличается от других произведений культуры тем, что в нем соотношение поэтических элементов (предопределяющих реальность), и информационных элементов (таких, которые связаны с нашим привычным, определенным представлением о реальности) осуществляется обратным"¹. То есть основная функция художественного символа — обозначать нечто, скрытое за непосредственным значением — любой разновидности тропа — в фильме оказывается как бы "переворотом", обращенной к зрителю своей "изнанкой"; ведь любой кинематографический образ, вне зависимости от меры своей символической, мифологичности, предстает прежде всего как "сама действительность".

Рассматривая процесс кинопроизводства в комплексе — одновременно с психологической и семиотической позиций, — мы обнаруживаем закономерности, связанные с фотографической природой киноизображения, что в свою очередь помогает при характеристике процессов создания фильма, организации художественной структуры.

1

Coan-Seat G. Op. cit., p. 65.

Это можно проиллюстрировать известным случаем неожиданного для С.М. Эйзенштейна восприятия одного из эпизодов его фильма "Стачка". Речь идет о сцене боя, поставленной параллельным монтажом в рассказе о расправе над стачечниками. С помощью явно документального эпизода художник хотел получить откровенно метафорический смысл.

Размышляя над причинами неожиданного восприятия эпизода, Эйзенштейн писал: "...Мне хотелось довести ужас финала до высшей точки. Самое страшное в изображении крови — сама кровь. В изображении смерти — сама смерть. Это, правда, уже некоторый выскок за пределы искусства. Но мы имели случай палетический — раздвигая стачку массовый расстрел. И я ввел монтажной перебивкой в игровой расстрел куски подлинной крови и смерти. Бойня. "Обращение с людьми как со скотами". Кровь и жестокость вполне тематически выразили нец фильма... Эффект конца фильма на премьере (1924) был очень сильный. Но вот мы повезли "Стачку" в Симоновский район, где мы ее частично снимали. Все шло прекрасно. Картину приняли отлично, за исключением одного — финала. Как раз ужасом деленшего финала.

Я был ошеломлен этим провалом, пока не сообразил, что "Бойня" может восприниматься и отицль не как поэтическое обобщение, не как метафора. Бойня может восприниматься и как место, где заготавлива-
ют продовольствие. Мясо (подчеркнуто мной. — Я.И.)... Поток крови и судороги живых существ под кинжалом бойца, дряхлые морозом по щекам киноаудитории "Пенра", в районе были восприняты по линии прои- водственно-хозяйственной. Прежде всего при созерцании этих кусков вставало представление не о смерти и крови, а о говядине и колде- тах".

И Эйзенштейн С.М. Избран. соч., в 6 т., т. 4. М., 1964-1970, с 452-453.

Такая картина реального содержания кинодокумента заглянувшего его зрительский смысл, проанализировавший в структуре фильма. Преодолевать такой "порок" непосредственного смысла "документа о жизни" можно было бы, описав компонент, введенный для символизации, с реальным содержанием других компонентов зрительного ряда, которые не несли этой очевидного метафорического смысла. Если этого не делает режиссер, то на него это сделает сама природа киноизображения и характер его восприятия соответствующей аудитории. Так и случается со "Стачкой" (по-видимому не в одном только Симоновском районе Москвы). Для зрителя, хорошо обученного трамате "монтажно-метафорического" кино, эта врезка имела конечно откровенно-символический смысл и прочитывалась именно как "кровавая бойня". Но та-кого восприятия функциональной отогленности делает сцену изолпрован- ной, не оживившей органично с тканью художественного кинопроиз- ведения. В данном случае для режиссера, страстного пропагандиста теории "монтажа аттракционов", важно было одно — метафора должна быть зрителем прочитана. Неудача в Симоновском районе его огорчи- ла вовсе не потому, что здесь восприятие свидетельствовало о "ви- жении на предели кокусотра" ("монтаж аттракционов" именно это и предполагивал как один из важных механизмов воздействия), но по- тому, что "прочитали" не то, что он своим фильмом "написал".

Для того чтобы оценить органичность либо неорганичность тех или иных фрагментов, несущих подчеркнутую мысль и оглядывающихся от об- щего характера повествования, приходится иметь в виду, на фоне ка- ких фильмов, в каком киноконтексте воспринимается то или иное монтажно-метафорическое — в нашем случае) — кинопроизведение.

В середине 20-х гг., когда монтажно-метафорический фильм был типичной на omnigловое однообразие предшествовавшего повествователь-

ного кино, самый процесс чтения монтажных метафор обладал особой привлекательностью для "продвинутого" зрителя, составлял основу эстетического наслаждения "полными" киноискусством. Позже - в период расцвета документализма - когда монтажно-метафорический кинематограф выработал не только устойчивую систему выразительности но и "наработал" значительный объем стереотипных метафор, знаковуюсть такого фильма уже все меньше полагалась признаком "подлинного" киноискусства. На рубеже 60-70-х гг. начинается новое предоление документализма, ищутся новые формы кинеметафоричности на киноном уровне, в другом контексте.

Все это конечно лишь условия извлечения художественного смысла Углубляя их, художник способен комбинировать с огромным разнообразием кинодокумент и игровые приемы.

Процесс этот интересно проследить на некоторых эпизодах фильма М.И. Ромма "Обыкновенный фашизм".

В нацистской хронике, имевшей однозначную смысловую направленность, советский художник обнаруживает огромные запасы документального "сырья". Присутствуя в нацистских фильмах, никаких эстетических - ни даже информационных - функций "сырье" это не имело, хотя в потенции могло участвовать в образовании нового смысла. Из этого материала М.И. Ромм и выстраивает собственную систему художественных знаков, символов, которые ясно прочтываются сегодня и как документ времени и как авторский взгляд на жизнь, на историю.

Извлеченная из многих метров пленки мимика Муссолини оказывается не только "фотографический", но и по сути кривдынимем политический шутка. Непредвзятый жест Тиллера, вытесненный на первый план киноповествования, способствует документально сатирическому трактовке процесса обработки масс, когда шутство заменяет патетическую, демагогичность, оболванивание - организацию.

На "оригинального" фонового материала Ромм с помощью сложных технических приемов выделяет подособствующую фигуру офицера за спиной Тиллера, антитемпорального на закладке очередного автобуса. Сам выделенный материал Третьякова рыбка, оказавшийся в нацистской хронике, в руках советского художника заребодат против нацизма и тех, кто вытекал готовил его твельдизировать. Вся подлинность зрительского рода организована оглядеть о непосредственности, подчеркнуть документальности" роммонского комментари-размышления.

В данном случае мы видим, как осознанная и последовательная интенция на потенциалную смысловую многозначность кинодокумента - как на одному дней художественной конструкции - привела к рождению одного из лучших фильмов этого мастера игрового кино. Фильм как выразительным явлением этого послевоенного мирового кино.

О неизбежном влиянии описанного процесса на ткань фильма свидетельствует и другой пример - попытка сочетать документализм с игровыми компонентами в фильме Ф.М. Эрмлера "Перед судом истории". Этой режиссер не ушел в достояточной мере самодвижения документальности основы своего фильма. Столкновение реального исторического персонажа, персонажа Шулгина с "игровым" историком-марксистом не равносильное в уголубляющую художественную конструкцию.

Примеры современного советского и зарубежного кино изобилуют выразительными примерами, которые показывают, сколь необходимым при анализе фильма учет процессов, возникающих неизбежно в процессе кинопродвижения.

Как-нибудь поправки мишесказанному можно привести фильма, которые для бы опровергают закономерности, связанные с фотографической природой кино. Напомним, например, о том, как монтируются документальные и игровые фрагменты с разным пространственно-временным ре-

альным содержанием в фильме Алена Рене "Хирошима, любовь моя". При внимательном анализе нетрудно заметить, что подобное "мон-тажное насилие" над фотографической достоверностью киноизображе-ния осуществляется намеренно. Таким путем зрительское восприятие направляется к внутреннему видению персонажей, к работе их созна-ния, к памяти действующих лиц; в этом случае смещение оказывается правоммерным и эстетически оправданным заданым.

Подобные примеры показывают, что невозможно игнорировать меж-низким восприятием фильма, его фотографизм; только в этом случае фотография может и утверждаться и преодолевать себя - в зависимости от намерений художника.

Фильмологам удалось нащупать некоторые реальные эстетико-пси-хологические проблемы, которые подлежали решению в ходе комплекс-ных исследований.

Одна из таких проблем связана с тем, что фильм содержит в се-бе фрагменты реальной действительности, подвергшиеся объёмному или меньшему преобразованию. От этого зависит и различный характер зрительского соучастия: это может быть и почти автоматическая идентификация с авторским взглядом (Коан-Сев называет это "eng-agement fasciné" "типичическим приобщением") либо восприятие меж-непосредственное, критически огенывающее увиденное (distanciatio-reflective "размышляющее отстранение" по Коан-Сев). Череповани-это неизбежно, поскольку в кинопроизведении выويرаются, выделя-ются, изолируются те или иные аспекты реальной действительности.

Фильм и отличается от других произведений искусства прежде и-того тем, что содержащийся в нем мощный пласт "конкретного", "фот-ного" в других искусствах вообще немногим. Как бы ни были "фот-графичны" живописные полотна "фото-реализма" или "Моментальные

фильмы" французского писателя Роб-Трипе - они неизбежно восприни-маются как реконструкция окружающей реальности. Зритель и-ощущает ощущение, что перед ним многогранный акт посредничества между разными жанрами и арсеналом искусства. Документальный же фильм кинопроизведения рождает ощущение минимального вмешательства художника, которое непосредственного для сферы искусства проис-ходит в развитии и реальности. При этом нет нужды напоминать о том, что киноизображение - одно из документальных - не есть абсолютно точ-ная копия действительности.

В то же время нельзя забывать о том, что развитие кинотехники, в особенности направлено на то, чтобы в процессе регистрации ре-ального мира, позволяли оказывать на наименее преобразуемый (звук, цвет, запах, топографическое кино). Характерно, что по мере старе-ния фильмов, своим готовым их компонентом оказывается именно фотографическая достоверность киноизображения. Об этом справедливо говорил и М.М.Ромм, описывая старье фильмов с выдержанным вином, эта способность продукта увеличивается по мере его старения.

Это ясно различимое в структуре фильма взаимодействие непосред-ственно выделенного и структурно организованного соответственно связано и с двумя взаимосвязанными уровнями восприятия - чувстви-тельным и осмысленным; в ходе восприятия оба эти канала ведут к разным оценкам зрительской идентификации, соучастия или отстране-ния при просмотре фильма. Подобные механизмы киновосприятия делают необходимым при анализе строения фильма предусмотреть двойное его отношение. Во-первых, внимание системы элементов, образующих "кино-язык" (аудиовизуальные элементы, организованные в композиционные, ритмические формы). Во-вторых, описание характера взаимодействия этой двойной системы с уровнем "непосредственной" физической реальности, и тем более присутствующей в ткани фильма.

Подробнее мы рассмотрим эти системы при знакомстве с киносемиотическими (кинолингвистическими) подходами и при анализе фильмов приложенни, пока же необходимо заметить, что первая система изучена достаточно подробно, поскольку она в основе своей аналогична системам других художественных структур, вторая же практически не изучена; в этом втором случае требуется именно комплексный подход содружества искусствоведов, психологов, лингвистов.

Хотя фильмологам, не выработавшим общей методологической базы, не удалось провести таких полных комплексных исследований, в их попытках обнаружить отдельные приемы исследования связей структуры фильма с реальной первоосновой, с физической непосредственно-связи искусства с действительностью, с марксистскими аспектами не изучено достаточно полно и глубоко, но именно об эстетико-психологическом аспекте проблемы.

В рамках фильмологии предпринимались попытки дать типологию участков, уровней (планов) художественного кинопроцесса.

Этьен Сурьо в статье "Структура сферы фильма и словарь фильмологии" выделяет семь уровней этой сферы:

1. Внефильмовый план - все то, что существует вне фильма.
2. Предфильмовый план - участок реальности, выбранный для изображения в фильме.
3. Фильмотграфический план - все то, что запечатлено на пленке.
4. Экранный план - "вторичная реальность", экранная, предназначенная для передачи зрителю.
5. План непосредственного значения повествования - *diégèse*¹.

¹ Термин *diégèse* трудно перевести, но сейчас он широко вошел в киноведческий обиход, особенно в работах по кинолингвистике. Слово

6. План артистический факторов - индивидуальность зрителя, участие художественного процесса, формируемая социально-психологическая реакция зрителя. Подготовить эти могут быть предфильмовыми приемами внимания зрителя фильмом, отзыв на фильм в прессе или другие, установка на восприятие фильма по широко известной авторитетной первооснове, участие любимого актера и т. п. и по-настоящему (максимальное удержание в памяти тех или иных элементов фильма, мнение критики, знакомых и т. п.).

7. Формальный, составный план - все то, что не содержится ни одним из уровней по отдельности¹.

Выделение "сферы фильма" как процесса и выделение участков взаимодействия этого процесса первомерно и полезно, если не упускаются факторов, обвивают обязательную часть судебной речи, повывая искомые фактов. В кино это само изложение, пространственно-временное, предположительное рассказом; существующие в этих пространственно-временных рамках персонажи, пейзажи, события и другие поведенческие элементы, представляющие в своем денотационном значении, наконец, действия - выражение основного, непосредственного значения речевой единицы. Это "прямой" смысл в отличие от коннотационно-ассоциативного содержания, семантических и стилистических элементов, находящихся на основной - денотационный - смысл.

¹ Voir également M. Gruchette de l'univers filmique et vocabulaire de filmologie, in "Nouveaux Internationales de filmologie", t. 2, n° 7-8.

ится из вида диалектические связи внутри этой сферы, особенно - обусловленность внутренней структуры фильма социально-культурными контекстом.

Схема Стурло далека от совершенства. Прежде всего представляется необоснованным выделение "творческого" плана, поскольку даже в аналитической структуре рассматриваются только как синтез всех предшествующих планов, в то время как каждый из предшествующих обладает большей автономией. Но даже учитывая этот недостаток, схема все же может выполнять роль рабочего инструмента, помогающего представлять для разных наук походы к отдельным участкам кинопроцесса со своими частными исследовательскими методиками (социологической, лингвистической, какустоведческой).

В результате сотрудничества киноведов, психологов и социологов для выработки методики экспериментального использования "тематических кинотестов" (ТКТ). С помощью ТКТ исследовалась вариативность восприятия при включении в процесс восприятия тех или иных переменных; изучались информационные качества фильма, степень "понятности", "читабельности" фильма в связи с использованием конкретных технических приемов, выразительных средств; степень подготовленности разных аудиторий к восприятию фильма и т. п.

ТКТ - короткий (2-3 минуты) специально снятый кинофрагмент, состоит которого предполагает либо однозначное прочтение, либо долгие различные интерпретации показанных событий и персонажей. Аудитор состоит из зрителей, на которых по результатам предварительного типирования составлялись психологические характеристики. В этих характеристиках особое место отводилось классификации зрителей на различные категории "упрощателей" *simplifiers* (т. е. людей со слабо развитым ассоциативным мышлением, несоблюдением фантазий, воспринимающих все только буквально) и на "усложнителей" *complexifiers* (т. е. "ф

анализаторов", обладающих богатой ассоциативной способностью).
Крупнейшей заслугой французских кинологов отличалась философская направленность в преобладающем позитивистского подхода, случайно не позволявшая использовать сложнейших формировавших, уклоном в область мифологии, но все же накопленный ими экспериментальный материал, позволивший вернуться к возможности междисциплинарных подходов к анализу тонких переключений и плотность комплексного изучения культурных процессов.

Во второй половине 60-х гг. наибольший интерес к комплексным исследованиям кино - в том числе и к работам французских кинологов - проявляет полководе киноведов. В условиях социалистической культуры развиваются киноведы пытаются преодолеть теоретическую и организационную несостоятельность буржуазных ученых, критически переосмысливая и развивать результаты их эмпирических исследований, заменить разрозненные полковод системными.

Интерес к комплексному изучению кинематографа в социалистической культуре - не случайность. "Польская школа" кино получила мировую известность как одна из наиболее интересных и значительных феноменов развивающегося киноискусства. Для польского кинематографа характерно и методическое многообразие - по сравнению с другими национальными кинематографами - качество так называемого "среднего", рядового фильма. История кино овладеть свидетельствует, что художественная активизация кино искусства связана и с активизацией науки о кино: советское кино в 20-е гг., французский "авангард", итальянский неореализм, французская новая волна", западноевропейский "политический фильм" в 70-е гг. Исследования получили комплексных исследований в Польше стали интенсивные труды по истории и теории кино таких киноведов как

З. Гаврак, Б. Левинский, А. Дикевич, А. Уэльман; работы по социологии кино ("Социология фильма" К. Жигульского, сборник "Исследование кинофильма", созданный сотрудниками Сектора исследований массовой культуры Института философии и социологии польской Академии наук и целый ряд других книг.

Если французские философы начинали с накопления эмпирически данных, с частных экспериментов в рамках отдельных наук, то их польские коллеги главное внимание сосредоточили на методологической основе комплексного подхода. В ряде работ шло "примирение" исследовательского инструментария смежных гуманитарных и естественных наук к нуждам киноведения.

В качестве примера, можно привести работу Мирослава Кадульского Мельцарек "Структура фильма в свете теории информации". Автор анализирует фильм А. Конвикото "Последний день лета", рассматривая систему "художник-произведение-зритель" в терминах теории информации: "отправитель - канал связи - получатель". Обычно, таким способом описываются произведения, представляющие собой жесткие, закрытые конструкции, рассчитанные на передачу однозначного сообщения (инструктивный фильм, пропагандистская лента, детектив и т. п.). Здесь же исследователь намеренно обращается к неоднозначному "американскому" фильму, произведению многослойному, рассчитанному на сложный круг ассоциаций. Такой подход прежде всего дает возможность увидеть, какие уровни (планы) фильма могут быть достаточно полно описаны в рамках теории информации, а что придется "добавить" средствами традиционного искусства знания. Несмотря на свои кажущуюся чужеродность сфере подлинного искусства (нетрудно догадаться, что "остаток", не поддающийся анализу средствами теории информации, окажется достаточно большим) подобные исследования не менее полезны тем, что в обстановке бурного роста междисциплинарных

иногда они пытаются не принципиально, но достаточно четко развести формы взаимодействия разных наук, указывают рамки работоспособности методологического, терминологического аппарата этих наук. По-прежнему преобладают комплексных исследований.

Вторая авторская рекомендация к естественным наукам привела к тому, что в гуманитарные науки пришла волна терминов из теории информации, информатики, математики, семiotики еще до того, как сформировался структурный подход - методологическая база комплексного исследования своей авторитарный и терминологический аппарат.

Важнейшим этапом не преодоления, тем что и по сей день перед нами стоит проблема информации, но ориентировано не соединившихся потока: с одной стороны, возможно эмпирических работ, выполненных на разном уровне сложности, с другой - "методологические" пробы, без систематического исследования возможностей.

Важнейшим и самым дух этих потоков - актуальная задача соединения методологического искусствоведения, киноведения.

ФИЛЬМ - КОНТЕКСТ - ФИЛЬМ

Среди кинотеорий почти невозможно обнаружить такой, которая бы обращалась только к самому фильму как некой непроницаемой целостности либо исследовала изолированно обстановку его существования. Все же водораздел между такими подходами явственно ощущаем.

На практике получается - фильм как самоценная замкнутая в себе конструкция настолько занимает исследователя, что другие участки художественного процесса привлекаются только для аргументации характеристик тех или иных устойчивых компонентов фильма; или же фильм рассматривается не только как целостность, структура, но как участник некоего процесса.

Разница таких методологических подходов помогает обнаружить существенных качеств в изучаемом предмете, а также уточнить сферы компетенции этих подходов.

В этой и в следующей главах мы сопоставим подходы двух киноведов первого типа (Рудольф Арнхейм и Раймон Споттисвуд) с двумя типами, испытывавшими иные пути изучения фильма. В их обширном наследии мы обратимся лишь к тем аспектам их метода, которые особенно существенно структурно-социологические.

Речь идет о Эдгарде Кракауэре и Сергее Эйзенштейне. Выбор для сопоставления именно этих четырех исследователей не является, к

тому, естественно возможным. Мы предпочли остановиться именно на их учении, поскольку их положения отличаются развернутой аргументацией, основанной на методологической по сравнению с такими, назовем, работами как достаточно механистическая попытка "кинограммизма" в названной книге Марсели Мартена "Язык кино" или гаданским, но недостаточно оговоренным иррациональной работой Андре Базена "Le langage cinématographique".

Нам нужна достаточно явственно высказать концепцию Рудольфа Арнхейма - его работа по теории кино - "Кино как искусство" - широко вошедшая в обиход киноисследования. Оно будет интересно лишь те стороны, которые наиболее важны для изучения областей периферических, между двумя крайностями, которые мы выше обозначили.

Рудольф Арнхейм - не "чистый" киновед. Это авторитетный психолог, автор капитальных работ по психологии зрения и психологии искусства ("Фрагментарное зрение и восприятие пространства", "Роль зрения в искусстве" и др.). Специальность этого теоретика, как и у него должна была обогатиться его особый интерес к процессам восприятия фильма. Тем в общем и случилось, если судить по книге "Кино и восприятие" (немецкое издание 1932 г., американское (сокращенное) - 1967 г.). Оправданной точкой рассмотрения кинематографа Арнхейма является природа оптического изображения, описываемая в названной работе. Арнхейм тщательно классифицирует и описывает различные виды искажений реальности в процессе ее зрительного восприятия. В каждом искажении ученый усматривает потенциальные возможности кинопроектирования, описывая таким способом систему соответствующих средств кино.

Помогая Арнхейму соорудить свое внимание на экспериментальную проверку подлинности зрительских образов предметов

реального мира одним из тех предметов, его теории получила название "антиантропологической". Такой подход неизбежно привел ученого к формуле. В связи с этим в предговорении Арнхейма звук не только не обделен в фильме — он вкрадывается в природу кино: его неизбежность системы зрительных кокажики.

Проводя заведицу наблюдательности, дуго, критическую трезвость в оценках немик картин, Арнхейм так и не смог обнаружить этих качеств, характерных звуковые фильмы. Он не сумел увидеть это новое явление кино до воим согласия это одизей со временем, свиз звука с самой природой кино.

Отношение Арнхейма к звуковому фильму показывает, как охордизает себя крупный ученый, когда приязнность к эмпирике не позволяет ему трезво и аналитично подойти к явлениям, которое не укладывается в рамки стройной, но закрытой гипотезы.

"Может показаться странным, — отвечает Арнхейм на "летрадацил" искусства в звуковом кино, — что человечество создает такое множество произведений, в основе которых лежит эстетический принцип, ведущий к резкому снижению художественного уровня киноискусства этому в наше время, когда слишком многие люди живут вне мира реальной действительности, не сумев постичь истинной природы человека, не понимая его художественных запросов".¹

Согласование это интересно для нас тем, что здесь видно, как озаченность теоретика "чистой специфика" кино как вида искусства выводит его за пределы внутренней структуры фильма в мир его бытия.

¹ Арнхейм Р. Кино как искусство. М., 1960, с. 284.

гования, где не только само кинопроизводство, но и проблема его видовой специфики оказывается в сложных отношениях с социально-культурным контекстом.

Учитывая это, Арнхейм так или иначе касается этих проблем, но рассматривает их на уровне обобщенного сознания и с позиций социального утопизма.

Большинство подходов, нацеленных на внутреннюю структуру фильма включаются преимущественно практические цели — либо помочь работе кинопостановщика, либо содействовать наиболее полному "прочтению" фильма зрителем. Такого рода кинотеории Гудно Аристарко называет "кинограмматиками". В качестве примера здесь можно назвать книги Хата Манукиана "Искусство кинопостановщика" (Haig P. Manookian. The film-makers art. N.Y.-L., 1965) и Раймона Шоттисвуда "Грамматика фильма" (R. Spottiswood. Grammar of the film. Univ. of California. pr. 1959).

Шоттисвуд подробно описывает элементы кинозрелища, способ их синтезирования и воздействия на зрительское восприятие: "Кинорежиссер постоянно анализирует материал будущего фильма по компонентам, группирует эти компоненты так, чтобы воплотить свои намерения. Эти компоненты он синтезирует в более крупные единицы, отбраковывая и это отношение к миру... Режиссерский анализ — это анализ системы компонентов фильма, структуры, возникающей при переработке натурального материала. Синтез же — это достижение воздействия, построенные структура, содержащей эмоциональные и рациональные единицы. Синтез определяется анализом и наоборот. Для режиссера, который ясно представляет себе образ будущего фильма, оба эти процесса составляют неразрывное единство".¹

¹ Spottiswood R. Grammar of the film. L., 1963, p. 117-118.

Характерно, что, тщательно описывая составные элементы фильма, творческий акт киностановщика, Споттисвуд фактически ничего не говорит о тех сторонах процесса создания фильма, которые связаны с эстетической спецификой кинопроизведения.

Если Арнхейм, разработав модель "подлинного киноискусства" на базе немого кинематографа, скрупулезно разделил компоненты кинофильма на голые и негодные, ориентируясь на сконструированную им художественную целостность немого кинофильма; т. е., типероблизировал значение самой структуры в ущерб ее элементам, то у Споттисвуда мы встречаем обратное. "Фильм как целое, — пишет Споттисвуд, — то, на чем главным образом основывается критика, не может считаться сущностью... Фильм конструируется из элементов и воспринимается без учета этих элементов он не может. Следовательно, если зритель упускает некоторые важные компоненты фильма, то и послужение им "целостности" будет соответственно беднее того, что выражено художником... Таким образом, зритель может установить полный контакт с художником лишь в том случае, когда он различает каждую деталь содержания и техники, которыми художник пользуется как каналом коммуникации"¹.

Упрощенное, механистическое понимание взаимодействия элементов и структуры, типероблизация роли первых, наделение фильма прематурно знакомыми функциями — все это закономерно ведет Споттисвуда к той же ошибке, которую допускать и Арнхейм. Как и последний, Споттисвуд считает, что звук и цвет ничего не добавляют к уже существующему в черно-белом фильме набору "дифференцирующих факторов", а только способствуют "большему натурализму".

Разными путями Арнхейм и Споттисвуд приходят к одному — к нор-

¹ Spottiswood R. Op. cit., p. 256.

мативности, поскольку они рассматривают кинематограф не как процесс и систему, но ограничиваются синхронным срезом фильма, не выходя за пределы его внутренней структуры.

Искусственно вычленинный из живого процесса эволюции кино участок (перIOD немого кино) наделяется эталонными качествами, фильму предписывается система внешних ограничений. Такой путь создания "интегральной теории кино" оказывается сравнительно несложным, и последняя приобретает солидную — хотя и призрачную — завершенность.

Вероятно, памятуя об опыте этих кинограмматиков, сегодняшние "кинолингвисты" настойчиво подчеркивают антинормативный характер их теоретических "проб".

Широко вошедшие в обиход мирового киноведения работы Эгфрида Кракауэра, в равной мере внимательного как к внутренней структуре фильма так и к социологическим аспектам кинематографа, оказались важным этапом формирования современной методологии изучения фильма.

Начав работать кинокорреспондентом в газете "Франкфуртер Цайтунг" в 1920 г., Кракауэр после прихода нацистов к власти вынужден эмигрировать сначала во Францию, затем в США. Кинокритик все больше интересуется социальными аспектами жизни фильма. Анализ кинопроизведения связывается с изучением социально-культурного контекста его возникновения и бытования. И уже на этой стадии Кракауэр обращается к проблеме эстетики и психологии кинематографа. Ученый констатирует внутреннюю и внешнюю структуру фильма с учетом генезиса кинематографа и природы киноизображения.

Характерно, что свою первую большую работу, посвященную кинематографу, Кракауэр начинает с рассмотрения не внутренней, но внешней структуры фильма: "О немецком кино написано очень много...

Но эта, главным образом эстетическая, литература рассматривала фильмы только в качестве автономных структур¹.

Речь здесь идет о немецких фильмах двадцатых годов, о киноэкспрессионизме, обладавшем настолько ярко выраженным стилистическим своеобразием, что и поход, предпологавший изучение прежде всего элементов внутренней структуры фильмов, казался очевидным и правомерным в данном случае. Эта книга начинается с парадоксального, на первый взгляд, авторского предувеломления: "Меня вовсе не интересует немецкое кино как таковое. Эта книга должна обогатить наши представления о догитлеровской Германии"². И далее ставится ряд чисто социологических задач.

Создается впечатление, что киновец изменил своему предмету, что перед нами чистой социолог, которому нечего делать в сфере киноискусства. Но именно в этой книге мы найдем один из самых глубоких и верных анализов известного произведения киноискусства — фильма Роберта Вине "Кабинет доктора Калигари".

Ниже мы увидим, что подобное "отступление" киноведа на территорию социологии, социальной психологии оказывается выбором оптимальной точки наблюдения, позиции исследователя, который, определяя координаты фильма в социально-культурном контексте, начинает увереннее ориентироваться и во внутренней структуре фильма.

Интересно, что именно такой подход позволил Кракауэру сравнительно легко опровергнуть выводы историков, изучавших влияние американского кино на германскую кинопродукцию. Он показал, что фильмам, считавшимся калками американской массовой продукции, были

¹ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977, с. 13.
² Там же, с. 11.

подлинным выражением германской действительности на рубеже 20-30-х гг.

Рассматривая различные аспекты строения фильма, Кракауэр постоянно имеет в виду как его фотографическую природу, так и контекст его существования. То, что Кракауэр ставил во главу угла способность киноизображения быть максимально приближенным к зрительным формам реальной действительности, характеризует его опшнентами как апологию "обскупного натурализма", проповедь деидеологизации кино, пренебрежение к выразительным возможностям киноискусства, отрицание его синтетичности.

По мере характеристики кракауэровского метода анализа фильма мы рассмотрим, насколько правомерны — или обоснованны — эти оценки.

Исследуя фотографии, Кракауэр отмечает, что ее возникновение способствовало дальнейшему приближению изображения к внешним формам реальной действительности, но в то же время давало материал для абстрагирования от нее. Разложение быстро протекающих процессов на мгновенные состояния, способность фотокамеры "оставить мгновение", незаметное для обычного человеческого взгляда, создает "картинки", поначалу никак с реальной действительностью неидентифицируемые. Моментальная съемка застывших в воздухе брызг похожа не на реальное явление, но на абстрактную картинку. Диапазон градаций реального и абстрактного в фотографииском изображении хорошо заметен на серии фотографий, иллюстрирующих американское издание "Теории фильма"¹.

Утолок Париза — очень реальный, исполненный настроения, которое зритель легко "прочитывает". Кресла на солнце — непривычный

¹ See: Kraussner S. Theory of Film. N.Y., 1960.

ракурс, контрастное традиционное запечатление. Здесь уже заметно активное вмешательство фотографа-художника, оперирующего своеобразными зрительными остатками реального предметного мира. Наконец, аэрофотоосъемка - необычный для повседневного человеческого взгляда ракурс, удаленность от объекта приводит к почти полной утрате ощущения в сознании воспринимаемого.

Таким образом, сама по себе фотографическая природа средства вовсе не предполагает раскожного следования реальности; в онтологичности фотографии заложены возможности реконструировать видимость реальности, а стало быть и художнически вмешиваться либо путем отбора, либо путем организации фотоизображения.

Развитие выразительных возможностей по двум этим путям Кракауэр уэр рассматривает на зловещих тенденциях Лмьбера и Мельеса, действенно, отдавая предпочтение первой. Первую он называет "реалистической", вторую - "формотворческой". Разница между ними особенно заметна при сравнении двух кинофрагментов, каждый из которых запечатлел прикитие поезда: "Прикитие поезда на станции Ли Сьота" Лмьбера и "Невероятное путешествие" Мельеса. "Вместо того, чтобы показывать естественный ход существующих явлений (как это делал Лмьбер. - Я.И.), Мельес компоновал вымышленные сцены своих предельных феерий... Мельес при всей своей изобретательности не допускал до съемки с движения: его неподвижная камера сохраняла такое же постоянное положение, как зритель по отношению к сцене" ¹.

Таким образом фотографическая природа изображения по-разному обнаруживалась в различных художественных системах, которые ориентировались на разные условия восприятия. Деятельность Лмьбера основывается на доверии "самой реальности", художник не столько кон-

¹ Кракауэр Э. Природа фильма. М., 1974, с. 59-60.

струирует, сколько имеет и видирает. Активная формообразующая деятельность Мельеса - энергичная реконструирующая материала действительности. В первом случае расчет на зрительскую установку непосредственного наблюдения, во втором - на восприятие "художественного зрелища".

Кракауэр полагает, что обе эти тенденции могут развиваться лишь с учетом фотографической природы кино, поскольку "эстетически кино-постановка оправдана тем, что она вызывает климатически действительности... либо "постановочное" произведение не является кинематографичным, если оно не считается с основными характеристиками данного средства выражения" ¹.

Эти и подобные им высказывания послужили главной причиной обвинений Кракауэра за "проповедь натурализма". Луидо Аристардо счел, что для Кракауэра художественная ценность кинопроизведения напрямую связана с мерой его "фотографизма". Явно отдавая предпочтение фильмам, "реалистичирующим физическую реальность", страстно проповедуя художественную ценность документальных фильмов (на рубеже 50-60-х гг. действительно наблюдается острый расцвет документального кино во всем мире и проникновение документализма в игровые фильмы), Кракауэр все же далек от мысли, что любой "фотографический" фильм обладает большей художественной ценностью, чем любой "формотворческий". Пафос его связан с необходимостью учитывать фотографическую природу киноизображения, от чего не может избавить себя никакой "формотворческий" фильм. Игнорирование этого обстоятельства действительно ведет к снижению художественной ценности фильма; в то же время самое активное преобразование реальности в игровом фильме вполне сочетается с его фотографической природой, что Кракауэр

¹ Кракауэр Э. Ор. cit., p. 60.

эр показывает на анализе таких, скажем, картин как "Страсти-Даны д'Арк" Дрейера. Другая сторона проблемы: в определенные периоды существования кинематографа (Лизита Вертов на рубеже 20-30-х гг., Флаерли в 30-е гг., "прямое кино" и "синемаверите" на рубеже 50-60-х гг. и т. д.) своеобразные "документальные приливы" делают "фотографизм" важным аргументом эстетической пенности кинопроизведения.

Стольновение "фотографизма" и активного "формообразования", непосредственной реальности и постановочности особенно явно и конфликтно обнаруживается в историческом, "костимном" фильме. Анализируя "Страсти Даны д'Арк", Кракауэр показывает, как учет этого обстоятельства помогает постановщику последовательно строить свою систему выразительных средств, когда натура, фактура интерьеров, выбор актеров, кадрирование, монтаж, текст надписей — все компоненты фильма согласуются с фотографической природой кино. Как известно, сюжет фильма строится на документальной основе — судя по отчету о процессе, актеры играли без грима, снимался фильм на только что изобретенной панхроматической пленке, обладавшей большей разрешающей способностью и более точной передачей светотеневых традиций, по сравнению с предшествующей — ортохроматической. Преобладание крупных планов помогло свету до минимума неизбежно для исторического фильма «утиформы»; это был технологический аспект, но и он учитывал природные свойства фильма. Что касается содержательной функции изобразил крупных планов, то сосредоточенность на лицах персонажей нацеливала зрительское внимание на духовный аспект происходящих действий.

В данном случае правомерно считать последовательное внимание художника к природным свойствам киноизображения одним из слаба-

мах высокого художественного качества выделяется кинопроизведения. Любопытно, что эту мысль ленту некоторые критики называли "первым звуковым фильмом". Такой парадокс объясняется тем, что ориентация режиссера на максимальное приближение фактуры фильма к реальной действительности делало его "немолу" особенно нуместной. Трудно найти в истории кино другой фильм, которому бы так не доставало звука.

Кракауэр показывает и множество других способов учета фотография в фильмах сугубо "формотворческих". Например, от колесниц в длину постановочном "Бен-Туре" Уильяма Уайлера, когда на время постановочность преодолевается захватывающей динамикой уже не сюжетного действия, но самого движения.

Кракауэр анализирует и те выразительные средства кино, которые строятся с учетом обширной традиции форм кинематографической условности¹.

Знакомясь с анализом у Кракауэра отдельных компонентов фильма — его сюжета, монтажа, звука, цвета и т. п., — мы наблюдаем движение киномогли от "грамматического" разбора к анализу системному. Для "грамматиков" главными были номенклатура элементов фильма, их связи. При системном же подходе характеризуются прежде всего иерархия уровней в структуре фильма, взаимодействия между этими уровнями, а уже в связи с этим и отдельные компоненты кинопроизведения. "Кинограмматики" связывали специфику фильма с одним из его частных качеств (скажем, неадекватность зрительного восприятия реальности и ее изобразяния).

Внимание к проблемам онтологии киноизображения, его формотворческих возможностей помогало Кракауэру не только убедительно и глупо-

¹ См. например, анализ фильма Рене Клера "Миллион". — В кн.:

Кракауэр Э. Природа фильма, с. III-I12.

Осно проанализировать ряд фактов истории кино, но и характеризовать современные ему явления, например, зарождающийся в эти годы французский "новый вольту".

Характеристика фильмов как внутренних и как внешних структур давала возможность ученому видеть связи между социально-психологической атмосферой и появлением тех или иных художественных композитов. В отличие от методологической разрозненности, с которой мы знакомимся на практике французских фильмологов, здесь в исследовательском методе Кракауэра возник работоспособный синтез социальной психологии и искусствознания.

Посыл кракауэровской теории, вынесенный в подзаголовок его "Природы фильма" — "Реабилитация физической реальности" — это по сути дела формула, обозначающая место кино в современном мире. Дуглигистический характер кракауэровского "гимна фотографиям" определяется не только личными пристрастиями ученого, но и обстановкой буржуазной действительности.

В условиях лавинообразно нарастающего технизма, сурного развития науки, при деформации этик процессов в капиталистическом мире человек все больше ощущает насилие над автономией своей мысли. Раньше человек мало знал о детерминированности своего бытия — а уж тем более своего мышления — внешними обстоятельствами. Затем обидеть компетенции личности, сфера его свободной воли и выбора начали катастрофически сужаться. Самонадеянность индивидуума творца уступает место опасливой, но вынужденной почитательности к материальной основе мира как к единственно устойчивой базе взаимоотношений человека и общества, людей между собой. Возможно, именно поэтому кинематограф — децентрализованный фиксатор действительности, вторгшийся в сферу искусств, — оказывается в глазах учено-

го и своеобразным свидетелем капитуляции человеческого духа перед разгулом технизма, и в то же время тройным коном, с помощью которого, быт может, уцелеть пробраться кольцо "тогального детерминизма"; главным же оружием здесь окажется "реабилитация физической реальности".

Кракауэра конечно следует упрекнуть в непоследовательности, когда он говорит о "спадании покровов с материальных предметов" в процессе "реабилитации физической реальности". Дело здесь не в деидеологизации искусства, как это трактует Аристарко, а в стремлении утвердить идеи позитивизма. Но переходя от этик обих формул к анализу конкретных кинопроизведений, Кракауэр показывает — особенно на примере немецких фильмов, — что идеологические "покровы" — это не "упаковка" и не "ширма", скрывающие суть фильма, но его органичные, активно действующие компоненты.

Антифиллист Кракауэр хорошо знал возможности нацистской пропагандистской машины третьего рейха, отсюда его интерес к нацистским пропагандистским фильмам. Кракауэр предпринял структурный анализ этик лент в одном из разделов своей книги "От Капитари до Гитлера".

Сосредоточив здесь внимание на описании механизма чисто прикладного воздействия, Кракауэр касается ковенно и процессов художественных. Он показывает, что те или иные эмоции не просто "прикрепляются" к тем или иным сообщениям комментатора или зрителю ряду; в ходе структурного анализа описываются процессы взаимодействия компонентов фильма, механизма возникновения и регулирования идентификации зрителя, уровня зрительского приобщения к показываемому. Учитывается связь лент с социально-психологической атмосферой, которая и используется в качестве важней-

шего компонента заранее рассчитанного воздействия; в то же время сама пропагандистская лента участвует в формировании этой атмосферы.

Выделив здесь одну функцию в качестве ведущего ориентира анализа, Кракауэр отрабатывает методику, с помощью которой взаимозвязанно исследуются строение фильма и условия его восприятия¹.

Такой же подход обнаруживается и при анализе произведений киноискусства.

Характеризуя фильм Роберта Вине в рамках психологической истории немецкого кино, Кракауэр сочетает прием традиционного киноведенья с анализом социально-психологическим.

Исследование начинается с описания причин, обусловивших появление сценария, написанного пражанином Тансом Яновичем и венцем Карлом Майером. Биография сценаристов раскрывается в связи с социально-психологической атмосферой Австро-Венгрии перед войной и в годы первой мировой войны. Сочетание каффкианского мистицизма Яновича, пережитого содытия, ставшее основой фабулы фильма, с убежденным психизмом, неприглядием идеи абсолютной власти у Майера создавали предпосылки для появления фильма, который мог бы стать обличением истоков германского тоталитаризма. Кракауэр объясняет и причину того — на первый взгляд парадоксального — обстоятельство, что замесел антikonформистского фильма вызвал поддержку крупных кинопредпринимателей. Дело в том, что в послевоенной Германии

¹ Используя аналогичную методику, Кракауэр изучал в рамках исследовательской программы ИНЕСКО, как в разных национальных кинематографических представлениях национальные типы других стран. Так, в частности, в статье "Русские и англичане в голливудских фильмах" (in: "Revue Internationale de Filmologie", N 8, 1948.) ученый подробно проанализировал эволюцию персонажей англичан и советских людей в американских фильмах довоенного и послевоенного периодов. Кракауэр убедительно показал непосредственно воздействию идеологической атмосферы на содержание фильма.

важным средством преодоления разрухи, инфляции мог стать быстро растущий экспорт, на что и были ориентированы германские промышленность и торговля. Национальный кинематограф мог завоевать мировой рынок только оригинальными фильмами, получившими ренутацию "подлинно художественных". На этот раз искусство оказывалось несокоррелябельным театром. (Аналогичная ситуация в предвоенные годы наблюдалась и во Франции в связи с деятельностью кинофирмы "Фильм д'Ар").

Ученый показывает, как затем неизбежно срывает социальное-охранительный механизм, и "революционный" по замыслу фильм, который должен был обличать безумие и преступность абсолютной власти, в руках осторожного режиссера, инстинктивно отвечающего запросам немецкого конформистского сознания, превратился в утверждение о том, что власть и сила способны обуздать безумие.

Такая двойственность фильма: протест, переходящий в конформизм, — по мнению Кракауэра, очень точно отразила социально-психологическую атмосферу послевоенной Германии.

Ученый не уточняет, о каких именно классах или социальных группах идет речь (он правда называет "массовую публику", "менее образованного зрителя"; это, конечно слишком раздвигаете определение для социально-психологических характеристик), но в конечном счете читатель понимает, что такие настроения связаны главным образом с частью немецкой интеллигенции и другими группами "среднего класса", хотя они могли охватывать и иные слои немецкого общества. Подобные настроения стали эмоциональной основой делого направления в национальном киноискусстве — экзопрессонизма.

Обнаружив структурную основу фильма, Кракауэр анализирует его элементы, характеризует "театральность", прокатную судьбу картины,

ее связь с другими фильмами немецкими и зарубежными.

Анализ "Кабинета доктора Калтгери" проясняет смысл кракауэрского утверждения: "Кино начинается "снизу", чтобы затем подняться". Именно в этом ученый видит "истинно материалистический" характер киноискусства. То есть, кино начинается с обращения к внешним формам непосредственной реальности, а уж затем оно способно от этого уровня подняться до любых уровней абстракции, проникнуть в любые сферы духовной жизни человека. Именно поэтому совершенно неправомочно сближение взглядов Кракауэра с концепциями французского "нового романа", которое предлагает Луидо Аджитарко.

Для "нового романа" характерно прежде всего настойчивое отклонение искусства от социально-культурного контекста. Напомним одно из программных заявлений идеолога "нового романа" Алена Роста-Триде: "Художественная самостоятельность для меня неизмеримо выше общественной активности". Для Кракауэра такое противопоставление просто немислимо — оно противоречит самой основе его метода.

"Революционный" в социальном плане — эксперимент "новых романов" в литературе и в кино (Рос-Триде стал одним из самых активно работающих французских кинорежиссеров) призван судиммировать "суть" искусства путем последовательного отрицания, разрушения накопленных литературой выразительных средств. Поэтому "реабилитация физической реальности" у "новых романистов" имеет совершенно иную идейно-художественную целенаправленность, ведет к совершенно другой структурной организации произведения искусства. Если Рос-Триде опирается в творческой практике на свое положение: "Искусство само не знает того, что оно изобретает", всячески подчеркивает внеидеологический характер художественного творчества, его изолированность от запросов общественной жизни, то Кракауэр

любые аспекты художественной структуры, каждый участок художественного процесса рассматривает в связи с общественными функциями искусства. В этом нетрудно убедиться даже по приведенным примерам кракауэровского анализа самых разных по жанрам и по идеологическим устремлениям фильмов.

Клод Леви-Строс — один из видных современных исследователей культуры — говорит о недостатках структуралистических исследований художественных явлений, отмечая: "Сторонники новой критики постоянно колеблются между двумя концепциями произведения, видя в нем либо очень сложную конструкцию, но в которой тем не менее временные качества и структура фиксированы так же четко как, скажем, у большой органической молекулы; либо же, напротив, произведение искусства кажется чем-то вроде теста Роршаха, когда картинка не имеет собственного содержания, а обозначает лишь то, что любой эпоха, любой зритель на нее проецирует"¹.

Думается, Кракауэру в процессе анализа удалось сбалансированно учесть и охарактеризовать эти стороны устойчивости и изменчивости, абсолютного и относительного в произведении искусства.

При таком анализе структура фильма, не утрачивая своей целостности, органичности и уникальности, предстает в то же время и в системе внешней обусловленности.

То, что Кракауэр много занимался явлениями массовой культуры, исследованием вычленившихся из сложного художественного процесса отдельных функций фильма сказалось на его методе, в котором наименее разработаны проблемы художественной ценности. В то же время вклад Кракауэра в формирование социологии кино оказался весьма

¹ Entretiens avec Ch. Lévi-Strauss de R. Bellour. In: "Lettres

значительным.

Кракauer на новом этапе развития науки о кино еще раз подтвердил, сколь важно осознание функциональной системы фильма при исследовании любого аспекта его внутренней или внешней структуры. Этим на раннем этапе развития киноискусства в условиях строительства новой — социалистической — художественной культуры были подробно разработаны в разносторонней практике и в теоретических работах крупнейшего мыслителя в области кинематографа — Сергея Михайловича Эйзенштейна.

ПРОБЛЕМЫ КИНОВЕЩЕГО АНАЛИЗА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Место, занимаемое в истории мировой кинематографической культуры Сергеем Михайловичем Эйзенштейном, постигне уникально. Любая область не только практики кино, но и его теории обогащена опытом этого выдающегося человека.

Обширная естественно-научная эрудиция режиссера была одной из важнейших предпосылок того, что вся его творческая деятельность — как художника и ученого, — синтез его научно-художественного мышления может рассматриваться как своеобразный эстетический и научно-ведческий эксперимент, обогащенный новыми открытиями искусство и искусствоведение.

Особую ценность теоретическим изысканиям режиссера придает то обстоятельство, что Эйзенштейн, художник-гражданин, живший рядом с людьми и тревогами своей социалистической родины, мыслил общественную теоретическую работу как деятельность необычайно важную, связанную с насущными проблемами жизни молодого государства, с задачами строительства социалистической культуры. Поэтому он с такой горячностью писал в первом послевоенном 1946 г.: "...Наша задача неотомимо собирать и суммировать весь опыт пройденных и проходящих эпох, чтобы во всеоружии этого опыта встречаться с этапами но-

ВЫМИ и бесконечно увлекательными и победоносно покорять их, неизменно при этом помня о том, что подлинной основой эстетики и подлинным явлением новой техники есть, будет и навсегда останется глубокая идейность темы и содержания, для которых все более совершенные средства выражения будут лишь средствами воплощения возвышенных форм мировоззрения — возвышенных идей коммунизма¹.

Деятельность Эйзенштейна, творца и теоретика, как в целом так и в частных проявлениях, была не просто опосредованно, но нередко прямоу обусловлена бурными социальным окружением, когда революционные потребности основ общественной жизни, процесс художественно-то коллективизма, а в связи с этим — резкое усиление пропагандистских, дидактических, идеологических функций искусства obligated советалось с процессом самоопределения самого молодого искусства — кино.

Ощущение огромности работы, ее исторических масштабов, ее адресованности многомиллионному каждому и диалогарному потребителю ставилось подотворной основой и художественного творчества и интенсивного теоретического осмысления художественных процессов, главным участником которых представлялось воздействие на зрителя.

Мировой успех "Броненосца" утверждал продуктивность именно такого прихода нового искусства, внушал чувство радостной уверенности, рождал упование предвидимости и точным расчетом художественного процесса. Эта психологическая база творческой деятельности способствовала не только победам, но иногда и просчетам Эйзенштейна, режиссера и теоретика, на разных этапах его жизни.

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. прозаив. в 6 т., т. 2. М., 1964, с. 30-31.

Оправдан точка раннего периода эйзенштейновской деятельности — потребность обращения к массе, которой нужно передать в максимальной доступной и эффективной форме определенную сумму идей и эмоций.

Товору о главных двигателях рождавшегося советского кино, Эйзенштейн прежде всего выделяет "главную идейность" и "учительство"¹.

Чувство слитности со временем, с классическими задачами, признание "учительства" собственного творчества — это основание эйзенштейновской теории. Вся система выразительных средств киноискусства нацеливается на создание подлинного языка кино, который надежно и эффективно донесет до зрителя любые, самые сложные идеи.

Так закладывались основы системного подхода к кинопроцессам. Фильм рассматривается как внутренняя и внешняя структура: с одной стороны, это целостность, которая определяется взаимоотношениями своих компонентов и взаимодействием разных уровней; с другой стороны, фильм как целостность определяется своими внешними связями с системой, в которой он рождается и живет; важная из этих связей — фильм-зритель.

Эйзенштейн, столь органично чувствовавший социальные функции искусства и в то же время обладавший колоссальной способностью самонализа, особое внимание уделил социальным и психологическим аспектам творчества. Закономерна его критика вульгарно социологического и фрейдистского подходов. Эйзенштейн трезво отмечал упрощенность и механистичность этих широко распространявшихся методов анализа фильма. Так что ориентация на социальные задачи искусства не мешала Эйзенштейну видеть одновременно и схематизм прямой со-

¹ См. Эйзенштейн С.М. Избран. прозаив., т. 5, с. 192.

психологизации, а страсть к самонаблюдению не оправдывала односторонности и социальной индифферентности фрейдизма.

Итак, база эйзенштейновской концепции — "конструктивное построение воздействующих элементов" (т. е. максимальное осмысление, логификация творческого процесса) с одной стороны, знание "адресата" (зрителя) — с другой. В результате взаимодействия двух этих факторов художник и способен оказывать эффективное эмоционально-рациональное воздействие на зрителя.

Способ "проб и ошибок", столь распространенный в эти годы в мировом киноискусстве, искавшем свой специфический, для Эйзенштейна был неприемлем. "Чистый" эксперимент был чужд не только Эйзенштейну — художнику, гражданину, но и Эйзенштейну — ученому. Исследование внешней структуры фильма, учет его будущей жизни, спосода оценка фильма со зрителем обуславливались не только необходимостью точного социального прицела кинопроизведения; это могло бы также проникать в "тайны творчества", видеть, как внешние связи участвуют в формировании внутренней структуры фильма. Стремление познать "тайны творчества" сочеталось с еще одной потребностью теоретика-гражданина — способствовать повышению мастерства всей советской кинематографии, всего социалистического киноискусства, что и рождало вторую "учительскую" функцию его фильмов. Фильм учил не только зрителя, но адресовался ученикам, коллегам по искусству. Последнее обстоятельство в значительной мере способствовало методической систематизации эйзенштейновских наблюдений.

Конечно, и в фильмах, и в статьях, и в лекциях режиссера случались "эксперименты", о чем он и сам писал; были поспешные, недоказанные идеи, неточные самооценки и оценки работ своих коллег.

Но даже эти издержки дают ценную информацию о движении эйзенштейновского метода, об условиях, в которых формировалась его система. Эйзенштейн справедливо усматривал качественное своеобразие молодого советского кино не в его "обязательной высокохудожественности", но в тех его качествах, которые формировались новым социальным окружением, психологией нового художника и нового зрителя.

Совокупность всех этих факторов определила и место монтажа как центрального компонента системы выразительности молодого советского кино. Именно монтаж в эти годы рассматривается как надежное специфическое средство организации и передачи идей. Монтаж давал возможность через строго организованную зрительные компоненты нести идеи любому зрителю: безграмотному и образованному, советскому и зарубежному (напомним, что обращенность к "мировой аудитории" — одна из характерных черт революционного искусства тех лет). Монтаж позволял оснащать идеи точно выверенным эмоциональным зарядом, благодаря чему идеи не только прочитывались, но и должны были крепко улавливаться; зритель в этом случае приобщался к ней не только умом, но и сердцем. В то же время монтаж был букварем нового зрителя, через монтаж шла обучение языку кино.

В монтаже Эйзенштейн усматривает не просто нейтральное средство выразительности, но "классовое оружие", которое наиболее эффективно действует именно в руках пролетарского художника. Под таким углом зрения он сравнивает монтажные построения классика американского кино Д.У.Триффита с монтажной системой советского кино, демонстрируя содержательное различие при использовании одного и того же средства¹.

¹ См. Эйзенштейн С.М. Избран. Произв., т. 5, с. 170.

"Мы, наша эпоха - остроумнейшая и интеллектуальная - не могла не прочесть в кадре прежде всего его свойства идеологической антрапии - знака; не могла не усмотреть в сопоставлении кадров ста-новления нового качественного элемента, нового образа, нового понятия"¹.

Точно характеристику связь такого типа монтажных построений с социально-психологической атмосферой эпохи, Эйзенштейн видит и его предельный характер. Он сам называет некоторые свои монтажные конструкции "Наивными", предсказывает, что приход на экран звука, речи даст возможность иных, невозможных в немом кино решений. По-этому обвиняет, бросаемые некоторыми западными кинотеоретиками, Эйзенштейну, теоретиком некоего "тотального монтажа" (скажем, бурный протест Андре Разена против эйзенштейновского montage-toi) неправомерн. Но в тех конкретных условиях телемонии монтажа в системе выразительных возможностей кинематографа оказалась оправданной, что подтверждается мировой славой "русского монтажно-го кино".

Много внимания Эйзенштейн-исследователь уделил связям монтажных построений с характером творческого мышления. Значительный интерес в этой области представляет попытка обозначить этапы процесса художественного творчества. Эйзенштейн выделяет следующие этапы:

1. ощущение будущего произведения в общем и целом;
2. обработка деталей;
3. логический разбор и отбор всевозможных вариантов;
4. окончательное решение, обнимающее в диалектической форме

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. произв., т. 5, с. 171.

предыдущие этапы¹.

Сама последовательность фаз творчества, как ее строит Эйзенштейн, вряд ли может считаться универсальной. Можно привести много примеров из практики мастеров разных искусств, когда творческий акт начинается не с формулирования "общего замысла", но с каких-то деталей, ступеней отдельных компонентов, частных ассоциаций. Однако сами эти этапы характеризуются точно и убедительно. Представление об этапах творчества, выявление их результатов в процессе анализа художественного произведения - это уже задача не художника, но исследователя художественного творчества.

Мы концептивно проследили, как в системе Эйзенштейна осмысливалась и развивалась роль монтажа, непосредственно определенная потребностями социально-художественного контекста. В свою очередь, монтаж оказывался основой киноязыка. Постигая законы монтажного мышления на этапах создания и восприятия фильма, Эйзенштейн обнаруживал в этих процессах все больше компонентов и их взаимосвязей, выявлял различные уровни в строении фильма. Исследователь выделяет: "...понимание монтажа не только как средства производить эффект, но прежде всего как средства говорить, средства излагать мысли, излагать их путем особой вида кинематографического языка, путем особой кинематографической речи"².

Сходство между словесной речью и образными средствами кино побудило Эйзенштейна разработать основы своей кинолингвистики, которые мы и рассмотрим.

¹ См. Эйзенштейн С.М. Избран. произв., т. 4, с. 110.

² Там же, т. 5, с. 343.

Приступая к обучению будущих режиссеров, Эйзенштейн заявил:

"Первое и основное — это упор на идеи, лежащую в основе содержания, упор на то, что все частности, все элементы произведения обязательно подчиняются этой самой основной идее, основной установке... И знаменитый "мистический" творческий процесс тоже в основном и главным все время состоит в отборе и выборе. Вы имеете двадцать пять возможностей. Начинаете смотреть, какая возможность наиболее подходит при данных условиях. Выплевывая новые условия или заостряя прежнее, вы учитываете, что из них выдерживает большее, а что — меньшее количество возможностей. Вы можете дать пять вариантов крупных планов, чтобы охарактеризовать данный момент. Вы берете один — именно этот"¹.

Творческий процесс Эйзенштейн здесь характеризует как речевой акт и подходит к нему как лингвист. Первый этап расматривается как так называемая парадигматическая операция — то есть, отбор элементов для речевого сообщения с учетом конструкции и функций этого сообщения. Но дело конечно не в простой аналогии, в обозначении привычных художественных действий научными терминами. Эйзенштейна прежде всего интересует специфика художественного процесса. Поэтому, подробно проанализировав полифоническую структуру своего фильма "Александр Невский", режиссер замечает: "Ошибочно думать, что предвзятым составлением режиссерского сценария, каким бы "железным" он не именовался, заканчивается творческий процесс. В самый период работы не формулируешь те "как" и "почему", которые диктуют тот или иной ход, то или иное выразимое "соответствие". Там основанный отбор переходит не в логическую операнку,

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. проза, т. 4, с. 21-22.

как в обстановке постановки... но в непосредственное действие. Выстраиваешь мысль не умозаключением, а выкладывая ее кадром и композиционными ходами.

Художник мыслит непосредственно игрой своих средств и материалов. Мысль у него переходит в непосредственное действие, формулируемое не формулой, но формой...

Конечно, и в этой "непосредственности" необходимые закономерности, обоснования и мотивировки такого именно. А не иного размещения проносятся в сознании (иногда даже срываются с туд), но сознание не задерживается на досказывании этих мотивов — оно торопится к тому, чтобы завести само построение. Работа же по расшифровке этих "обоснований" остается на долю удивительный "постанализов"¹... От этого сама плоть творческого "акта" насколько не менее строгими или закономерными"¹.

Подготовительную характеристику ход творческого процесса, Эйзенштейн здесь пытается примирить и согласовать между собой две стороны этого процесса. С одной стороны, существует потребность в ясном осмыслении — вплоть до их обозначения "всех компонентов и действий творческого акта; с другой — такая логикация не обязательно выводит "наружу". Важность проблемы — "обогваривать вслух" или "произносить про себя" все что делается в процессе создания кинофильма (в аналогичной ситуации находится и театральный режиссер) — связана с социально-культурным статусом "интеллектуального" кинематографа или театрального спектакля. Мысль художника конечно может ограничиваться "не формулой, но формой", если он творит в одиничку. Но как это сделать в условиях современного кинопроизводства, в процессе создания такого, скажем, фильма как

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. проза, т. 4, с. 265-266.

"Иван Грозный", где роль художника, оператора, актера резко возрастает, потребность "называть вслух" (логифицировать), обосновывать шаги, операции творческого процесса становится неизбежной. Здесь речь идет не об умении режиссера находить контакт с группой, но о неизбежной остановке кинопроизводства. Эйзенштейн и подчеркнул, что дело здесь не в удовольствии индивидуальных "постановщиков", но в сути самого акта творчества режиссера.

Повторим: сами по себе аналогии между естественным языком и языком искусства мало что дают для познания кинематографической и шире — художественной специфики. Поэтому аналогия важна как средство осознания основных слагаемых творческого процесса, а также и для установления неполноты аналогий, выявления различий в двух сравниваемых феноменах.

Имея дело с многочисленными и разнообразными компонентами фильма, Эйзенштейн, исследуя, скажем, смысловые значения цвета, его функции в фильме, затрагивает проблему более и менее строгих языковых систем: "Язык чисто колористических живописных средств — по признаку стелени своей точности и определенности своих высказываний — конечно, должен быть отнесен к разряду языков... в ущерб точности изобразительных неконечным богатством метафорических обозначений"¹.

Эйзенштейн находит в речи такие качества, которые наряду с речевыми понятиями вызывают у реципиента (читателя, слушателя, зрителя) определенные чувства, эмоции. Оказывается, существенно языковые закономерности по-разному "работают" в словесной и в художественной речи. Чувственное богатство пафоса элементов "нестрогих" языков Эйзенштейн сопоставляет с обнаруженными ранее сход-

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. проза, т. 3, с. 548.

ством между монтажными и речевыми построениями: "...Сочетание двух иероглифов простейшего ряда рассматривается не как сумма их, а как прозвучевание, то есть, как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим понятию. Сочетанием двух "изобразимых" достигается начертание традиески неизобразимого.

Например, изображение воды и глаза означает — "глядеть"..."¹. Эти аналогии подсказали исследователю вывод о новых свойствах языковых возможностей кино, той его разновидности, которую Эйзенштейн назвал "интеллектуальным". Новая система киноязыка представлялась столь богатой, что с ее помощью режиссер сообразился воплотить на экране "Капитал" Маркса.

При оценке возможностей нового языка Эйзенштейн делает и важнейшие "оговорки". Непосредственно лингвистическая интерпретация монтажных возможностей в кино — столь важная для осуществления прямых диалектических задач, для передачи зрителю понятий — мало что давала киноязыку. Тонко чувствующий художник, Эйзенштейн это понимал, потому и стремился в ходе сравнений выявлять в кино-монтаже качества, отличающие его от речи словесной. Тайна строения монтажа выплывала ему "...как тайна структуры эмоциональной речи". Но как сам принцип монтажа, так и все своеобразие его строя — суть точный сколок с языка взволнованной эмоциональной речи"².

Подготовленность такой точки зрения на строение "кинотекста", "сочетания" средствами кино заключалась в том, что сплоскоствозвала

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. проза, т. 3, с. 548.

² Там же, т. 5, с. 175-176.

воспитанию у художника умения видеть, чувствовать функциональное богатство элементов речи. При отборе компонентов изображения для фильма учитывалось не только их непосредственные значения (денотат), но и их роль в конструкции (оценивалась как элемент построения сообщения, синтагматика). В самом же процессе построения все отдаленнее различались уровни "кинотекста": непосредственно чувственный (впечатление "прямой" действительности, зафиксированной на экране), повествовательный, эмоциональный и т. д. Таким образом рядилось представление о специфике "киноречи". Опережая многих современных киноинженеров, Эйзенштейн не ограничивается рассмотрением лишь замкнутой в себе конструкции фильма, но характеризует и воздействие на эту конструкцию социального контекста. Именно под таким углом он рассматривает изменяющиеся функции различных компонентов монтажных построений в советском и американском кино¹.

Эйзенштейн всегда относился с жадным любопытством к каждому художественному феномену, который без "насилия" подавался членению на элементы. Именно поэтому его в частности заинтересовали особенности искусства Японии и Китая. Эйзенштейн пронанизировал деление на элементы художественного акта, казалось бы, наименее подпадающего расчленению, — актерской игры. Речь идет о принципе "разножанной игры" в японском театре Кабуки. Эйзенштейн открывает как смыслоразличительные такой системы исполнения так и психологические эффекты ее. Расчлененность, "артикулированность" японского театра выполняет не только смыслообразовательную функцию, но является и своеобразным противодействием натурализму, как-то сдерживая процесс зрительской идентификации со сценическими персонажами. К этой важной стороне психологии художественного восприятия мы

¹ См. Эйзенштейн С. М. Избран. проза, т. 5, с. 165.

еще возвратимся.

А теперь стоит подробнее ознакомиться с применением эйзенштейновской киноинтуитивистической методики для анализа отдаленного эпизода кинофильма.

Описав поначалу в чисто интерпретационной манере сцену Ивана у гроба отравленной богрями Анастасии из своего фильма "Иван Грозный", Эйзенштейн замечает: "Мы позволили себе роскошь несколько эмоционально окрашенного пересказа сцены... Теперь постараемся ее разложить на те средства воздействия, которыми оперирует — как голосами или инструментами — полифонное построение этой сцены.

Разберемся в том, каковы же основные "инструменты воздействия", которые чередуются, сливаются, вновь расходятся и снова сливаются, передавая тем самым в реальное переживание аудитории.

Предмет отчаяния (объект отчаяния) — мертвая Анастасия в гробу. Носитель отчаяния (субъект отчаяния) — царь Иван.

Средства воздействия:

А. Игра Ивана.

Она реализуется в трех планах:

1. Он сам играет (переживания, поведение и посылки Ивана);
2. За него играют (образ кадра, свет, партнеры);
3. За него играют (компоненты сцены в целом).

Б. Экранный образ Ивана.

1. Видимый:

статилекий (рекурсом);

пантомимическое движение;

фигура в деталях (жест, мимика).

2. Слышимый:

голос за кадром;

голос вместе с изображением.

В. Музыка:

пенке хора... как сквозная линия темы отчаяния в звуке.

Хор работает двояко:

1. вне текста (как музыкальное построение)
2. как текст (как смысл содержания текста)

1. Иллюстрация темы в поддерживающие компоненты:

1. чтение псалма

и противостоящее ему, -

2. чтение донесений...

Д. Чисто изобразительные элементы:

1. внутренность собора...
2. действующие лица как ансамбль...
3. действующие лица группами между собой ("аккордами")...
4. крупные планы отдельных персонажей по отдельности¹.

Эйзенштейн строит таблицу взаимодействий основных компонентов, слагающих полифониче стены (см. таблицу на с. 67), снабжая ее та-ким комментарием: "Мы приводим здесь лишь главные членения - лишь обозначения того, какие именно группы инструментов и какие именно средства выдвигаются на первый план, "играют" тот или иной доступительный пассаж обшего движения сцены в целом. Под этим углом зрения пришлось бы к каждой горизонтальной строке привести еще свои дополнительные таблицу. Она касалась бы того, как внутри каждого отдельного выразительного "комплекса" ("царь", "Пимен", "Мелита") каждый раз его собственное участие расслаивает-ся по отдельным доступным ему средствам воздействия.

Это означало бы выяснить, например, какие элементы той или иной фразы в первую очередь: смысл текста, ритм текста, ритм про-

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. произв., т. 3, с. 351-356.

изнесения, тембр голоса, эмоциональная вибрация переживания, мело-лическое начало, сочетание текста с мимикой лица и т. д. и т. д."¹

Таким образом Эйзенштейн придавал большое значение как нагляд-ным рабочим моделям; помогали они и последующими "постановкам"


уже законченных фильмов. Резервуют система записи отдельных уча-стков художественного процесса оказывалась важным подспорьем и для преподавания режиссерского мастерства². Без такой наглядности Эй-зенштейну-киноведу и преподавателю было бы просто невозможно осу-ществлять свои "учительские" функции.


оркестровка	членение по времени									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Музыка										
Хор "Вечная память"										
Хор "Со святыми упокой"										
Собор										
Пимен, голос										
Пимен, изображение										
Царь, голос										
Царь, изображение										
Гроб Анастасии										
Лик мертвой царя										
Мелита, голос										
Мелита, изображение										

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. произв., т. 3, с. 351-356.

² Так, например, он разработал систему записи мизансцен, которая

"1. Здесь умышленно звуковые элементы не отделены от зрительных, но даются в полном слитении так, как и создается от них впечатление, противоречия между обими областями слытся "снятием".

2. Если в вертикальном столбце заполнено несколько клеток звука , это означает, что идет совместное звучание нескольких звуковых линий (5, 6, 8, 9).

3. Если в вертикальном столбце заполнено несколько клеток изображений , то это значит, что такие действующие лица видны вместе в одном кадре (6, 10)".

И все же Эйзенштейн-художник чувствовал, что столь настойчивое разложение на клетки" произведения искусства нуждается в неких "гормозах", которые бы держивали всеобщий рационализм, не позволяли бы ему "выводить за скобки" искусствоведческого анализа живую непосредственность чувственной сферы человека. Этим и был вызван призыв Эйзенштейна к исследователям: "...Вернуть науке ее чувственность, интеллектуальному процессу его пламенность и страстность. Ожучуть астрактный мыслительный процесс в кипучесть практической действительности.

Ожогленности умозрительной формулы вернуть всю пышность и богатство животно оупываемой формы"¹.

Этот дирижеский призыв не есть простой воплеск эмоций. Это не включила основные компоненты художественной конструкции, их пространственное взаиморасположение и развертывание во времени. (См. Эйзенштейн С.М. Избран. произв., т. 4, с. 407-425).

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. произв., т. 2, с. 7-8.

пудлицитическое стремление "туманизировать" науку, но provide-ние глубинных закономерностей самого искусства. Диалектика чувственного и рационального, логического и прагматического всегда интересовала Эйзенштейна. Он видел, что именно в этой сфере при-вчная систематизация, типология оказывается нераспороспособной.

В процессе восприятия искусства Эйзенштейн исследует связи между непосредственным ощущением и понятийным оформлением воспри-нимаемого: "...Полная картина становления законченного сознатель-ного художественного образа... непременно проходит три этапа: ста-дия чувственного мышления ("прагматическую формулировку") и логи-ческого анализа, с тем чтобы затем объединить эти два последова-тельных этапа развития в едином моменте соприсутствия (в снятом виде), давая окончательную форму - образ произведения. В этом ди-алектика художественного произведения!"¹

Здесь Эйзенштейн подчеркивает важнейшую закономерность худо-жественного процесса: ощущение по ходу восприятия постоянного взаимодействия понятийного и художественного мышления. Взаимодей-ствие этих уровней можно охарактеризовать как диалектическое един-ство прямого отражения и творческого преобразования действитель-ности в процессе ее восприятия.

Правда, Эйзенштейн иногда гиперболизировал природное, "орга-ничное" начало в произведении искусства, проводя выправку анало-гии между совершенными произведениями искусства и явлениями при-роды. Когда режиссер утверждал, что: "Воспринимательный чувствует себя органически связанным, слитым с произведением такого типа совершенно так же, как он ощущает себя единым и слитым с окружаю-щей его органической средой и природой"², то здесь одно из реаль-

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. произв., т. 4, с. 430.

² Там же, т. 3, с. 46.

ных ощущений, входящее компонентом в структуру художественного восприятия, неравномерно характеризуется как основа всего восприятия. В этом случае из произведения исчезает созданный его субъект — художник-собеседник. Верно в эйзенштейновском наблюдении то, что если полностью уйти при общении с произведением искусства ощущение непосредственной органичности, безискусственности, "природности" художественного объекта, то последний станет восприниматься только как некий догмако-понятийный комплекс и тоже перестанет быть произведением искусства.

Даже ошибки Эйзенштейна — поскольку они чаще всего выявляются продолжением его системных наблюдений — оказываются каждый раз крайне поучительными.

Неоднократно подчеркивая гуманистический характер своего творчества, Эйзенштейн все же признавал: "Я считаюсь одним из наблюдателей "бесчеловечных" художников. Изображение человека никогда не было центральной проблемой моих произведений, но основной. По взгляду своему я был всегда больше певцом Движения, массового, социально-то, драматического, и мое творческое внимание было всегда острее сосредоточено на Движении, чем на том, что движется"¹.

В этом признании обнаруживается принцип, который в наши дни стал основой структуралистской философии. Речь идет о поглощении элемента функцией, когда предметная основа явления, существенные качества элемента размыкаются системой отношений, в которых эти элементы участвуют. Подобные ошибки привели к тому, что в своих высказываниях Эйзенштейн иногда обещал возможности искусства, судая его сферу. Творца о характере воздействия на зрителя средствами искусства, Эйзенштейн утверждал: "...Нужно лишь достаточно

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. произв., т. 2, с. 329.

искусно использовать все элементы с тем, чтобы возбудить неосознанную реакцию у зрителя и добиться огромнейшего напряжения. Я уверен, что это чисто математическая задача и что "откровению творческого гения" здесь не место (подчеркнуто мной. — Н.И.). Здесь требуется не больше живости ума, чем при проектировании самого утилитарного железобетонного сооружения"¹.

Конструктивный гений Эйзенштейна дал мировой культуре немало, но столь катэгоричное обозначение искусства как математически точно рассчитанного механизма да еще и предназначенного непосредственно управлять мыслительным процессом зрителя, не могло не сказаться на его творчестве и на анализе, оценках им произведений других кинематографов.

Анализируя знаменитую сцену ледохода из фильма Воволода Пудовкина "Мать", Эйзенштейн увидел здесь: "... Классический пример методологической ошибки в построении... экранное построение никак не сконструировано образной структурной "лавиной шла рабочая масса". Оно сделано в манере острот типа "шли дождь и два студента"... Построение Пудовкина монтажно — именно "шли рабоче и ледоход"... Где же ошибка Пудовкина? Ошибка в том, что лед не вотукает, не врывается образно в том месте, где это нужно.

Как надо было вводить лед? Вот идут, увеличиваясь в числе, люди. Ноги идут, идут, идут — до такой степени выразительных монтажных построений, что дальше средоточивая показав движущихся людей ничего больше выразить нельзя. И вот тут-то необходимым переход в монтажные кадры, которые ломаются, ругаются, мечутся, перелетаются в монтаже с детальными движениями людей. Вот тогда войдет в наше сознание и ощущение движущаяся лавина, задуманная режиссером"².

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. произв., т. 1, с. 544.

² Там же, т. 4, с. 249.

Иными словами, Эйзенштейн добивается строгой драматизации мон-тажной фразы, некоей тотальной сепаратизации ее, чтобы непосредст-венное восприятие лежало было бы стерто, чтобы сам он как при-родное явление был бы отброшен, после того как из него извлечен весь смысловой (в данном случае метафорический) заряд.

Однако сила этого эпизода фильма связана в частности именно с тем, что метафора здесь не убирает и ощущения природной непосред-ственности лежало. Последний "работает" на нескольких уровнях, обозначая время, место, характер действия ("весна", "пробуждение", "неодолимый напор"), и при этом остается фотографически точно за-печатленным в своей неповторимости конкретным лежало.

Эйзенштейновский же вариант в данном случае снял бы многослой-ность эпизода, объединил его в уютную абстрактному "пансемантизму" - только для однозначной реализации зрительной метафоры, кинофразы - "лавинной шла рабочей масса". Именно так, что сам Эйзенштейн видит, как нужная ему метафора прочитывается и в Пудовкинском варианте, но тем не менее он требует ее очищения от каких бы то ни было на-рушающих чистоту смысла ассоциаций. Эйзенштейновское требование по сути дела привело бы к избыточной информации, к нарушению дра-гоценного равновесия между "природным" и "понятийным". Эти ошибки, связанные с недооценкой фотографических качеств киноизображения, заставили Эйзенштейна критиковать и один из эпизодов "Земли" Лов-женко, где он также усмотрел недостаточность "чистоты" метафору¹.

Мы уже отметили, что подобные ошибочные суждения режиссера ин-тересны прежде всего как следствие его стремления к конструктив-ной, функциональной определенности каждого экранного компонента.

¹ Эйзенштейн С. М. Избран. проза, т. 5, с. 168-169.

Приведенные примеры показывают, что такая определенность имеет свои границы и далеко не всегда она должна предстать в своей обаятельности перед зрителем.

Эпизоды "Матери" и "Земли", их монтаж и внутрикадровые по-строения лишены традиционной строгости эйзенштейновского метода, но это еще не недостаток. у Пудовкина и Ловженко иной, чем у Эйзен-штейна, баланс "природного" и "понятийного". Об этой возможности говорил и сам Эйзенштейн.

Определенность собственного творчества усложняется атмосферой молодого революционного государства ощущалась Эйзенштейном с ред-кой для художника остротой. Причем в осознании собственной "запро-граммированности" поражает то, что режиссер видит это явление не только на общир атмосфере, направленность творчества, но и на от-дельные компоненты фильма.

"Чувство "открытия" действительности, - писал режиссер, - дави-валось на том, что большинство так воспринявших и так увидевших революционную действительность было людьми, "пришедшими" к револю-ции...

Эта "первая встреча" с действительностью революционного дости-жения, как всякая первая встреча, не могла не быть полной востор-женной робости и боязни прикосновения.

Эта передача в плане минимальной "прикосновенности", минималь-ного навязывания своей воли, минимального сопотчинения себя ей в показе, отразившаяся в "типичном методе", несомненно глубоко связа-на со специфической формой прихода к революции тех, кого на большом этапе это продолжало преобладать методом воплощения этой действитель-ности... Если первый этап шел под знаком открытия революционной действительности для тех, кто пришел в нее, то на последующем эта-

не стало лозунгом "раскрыть" и "закрыть" ту социальную действительность, в создании коей они почувствовали себя равноправными и равнообязанными¹.

Действительно, типичность как эстетический принцип в подобном контексте проистекала из такого отношения к действительности, когда преобладали восторженность перед новыми социальными пероипективами, пафос отрицания старого и притягия нового мира. "Типичность" здесь служила однозначным "да" - "нет", "положительный" - "отрицательный". Такому искусству не нужны были полутона и многослойность.

Так же режиссер объясняет социально-классовую "запротраммированность", скажем, крупного плана: "Главнейшая функция крупного плана в нашей кинематографии не только и не столько показывать и представлять, сколько значить, означать, обозначать"².

Такое стремление к повышенной семитичности фильма не оставляет режиссера и тогда, когда в кино приходит звук. Появление звука прежде всего означало усиление "природного" начала, возрастание меры "прямого правдоподобия", а, стало быть, существенную деформацию строгой системы немого кино. Для того, чтобы надежно встать заложенную в фильме идею через весь земной шар, сохраняя ее мировую рентабельность, нужно было и со звуком поступить так же, как предлагалось поступить с лудовкинскими ледоходами: ведь важен не сам элемент, а только его место и функция в монтажной конструкции. Отсюда с неизбежностью и следовало: "Только контрапунктisches использование звука по отношению к зрительному монтажному кураку дает новые возможности монтажного развития и совершенствования"¹.

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. прозаив., т. 5, с. 63-64.

² Там же, с. 155-156.

шенствования"¹.

И в данном случае мы хотим подчеркнуть не столько эйзенштейновские "акцессы" - провозглашение гегемонии асинхронного и контрапунктного звукового фильма, сколько то, что режиссер и теоретик ясно представляли себе все возможности использования звука как компонента системы; набор же одного из вариантов использования звука - отнюдь не оптимального на все времена - был все так же обусловлен постоянным стремлением режиссера нести идею нового мира с максимальной эффектностью самому широкому зрителю, когда выбирать такой метод построения, который "...не только не ослабляет интернациональность кино, но доводит его значение до небывалой еще мощности и культурной высоты"².

В современных спорах об использовании методов естественно-научных дисциплин в искусствоведении неоднократно возникает цитата из пушкинского "Моларта и Сальери": "...Поверил я алгеброй термином". Фраза эта сопровождается широкой гаммой настроений: убежденности и враждебности, надежды и иронии.

Эйзенштейн не просто упомянул эти слова, но посвятил Сальери целое введение в своей работе "Неравнодушная природа". Он здесь пытается примирить "системного" Сальери с "природным" Молартом. Художник и ученый считал кинематограф тем "единственным искусством", "которое дает возможность, не убывая его жизни, не умерщвляя его звучания, не обрекая его на застывшую неподвижность трупа, но в условиях динамики и молартовской жизнеисполненности подслушивать и изучать не только его алгебру и геометрию, но и

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. прозаив., т. 2, с. 315-316.

² Там же.

интегралы и дифференциалы, без которых на сталии кинематографа искусству уже не обойтись"¹.

Возможно, Эйзенштейн в какой-то мере идеализировал свой творческий опыт, когда настойчиво утверждал: "Повторяю, ни где и ни- когда предвзятая алгебра мне не мешала", но все же главное ус- тремление художника и теоретика, трагикомично, оставалось неизмен- ным: "...Я ни на минуту не теряю ощущения громадной важности то- го, что мне минут творческого опьянения нам всем и мне в первую очередь нужны все уточнявшиеся точные данные о том, что и как мы делаем. Без этого ни развития нашего искусства, ни воспитания быть не может"².

¹ Эйзенштейн С.М. Избран. проза., т. 3, с. 33.

² Там же, с. 34.

КИНОСЕМИОТИКА КРИСТИАНА МЕТЦА

Подход к кинематографу как к знаковой системе не нов. В этом мы убедились, обратившись к теоретическому наследию С.М. Эйзенштей- на. В последнее время к киносемiotике существует два противополо- жных отношения. С одной стороны, представляется очевидным, что сама "синтегмическая" природа кино, строго регламентированный про- цесс создания фильма, наличие большого количества стереотипизиро- ванных компонентов кинопроизведения, требование "понятности" филь- ма любому зрителю (в немой период такая общепонятность была глав- ным фактором кинопроизведения) — все это делает рассмотре- ние фильма как знаковой системы плодотворным.

С другой стороны, такой подход — учитывая и наличие состояния и перспектив киносемiotики — представляется принципиально недо- статочным и несоответствующим предмету исследования. Знаковые фун- кции фильма — это лишь один из уровней — к тому же не главный — сложного и многоуровневого процесса. Семiotика поэтому обречена на исследование только прямых смысловых значений, денотации фильма, т. е. одних "вершков"; что же касается собственно художественной сути "кинотекста", то к этим "корням" искусства киносемiotика подойти не может.

Несмотря на широко распространенный скептицизм, в последние го-

ди ряд исследователей создали кинотеоретские труды, основанные на семиотическом подходе. Наиболее известные — работы итальянского писателя, кинотеоретика и режиссера Пьера Паоло Пазолини, французского киноведа Кристиана Метца, советского ученого Юрия Лотмана.

Как мы увидим ниже, в различных социально-политических условиях обращение к семиотическим методам диктуется различными идеологическими мотивами, конкретными условиями существования той или иной национальной кинематографии.

Сказав, усиленный интерес к семиотике во Франции в конце 60-х — начале 70-х гг. назван был с одной стороны бурным развитием "политического фильма", основой которого стала диалектика, обращение к зрителю с ясно прочтываемыми лозунгами. Это явление, порожденное движением общественной жизни страны, приобрело уроудливые формы в теории и практике леворадикальных кинематографистов, в рамках "гошистского" кино. Здесь типертрофия знаковых функций фильма привела по сути дела к призывам вообще уничтожить искусство.

С другой стороны, интерес к киносемиотике явился и своеобразной реакцией на угрожающую экспансию "алипсисов" в киноискусстве. Фильмы начали приобретать столь зашифрованный или "полудиффрактивный" характер, что "соучастие" зрителя превращалось по сути дела в самостоятельный творческий акт, а сам фильм переставал быть привычным объектом "прочтения", но становился лишь предлогом самостоятельного творчества зрителя.

В западном кинопроизводстве есть и еще одна важная область, с которой связывалась возможность киносемиотики. Речь идет о продуктах массовой культуры, которые рассчитаны и на зрительское подоплывание, и на увлечение зрителем ясно прочтываемых посланий. Кроме

того, продукция массовой культуры полностью подчинена законам капиталистического производства и сбыта. Проблема же стандартизации товаров массовой культуры — одна из первоочередных для фабрикантов кино.

Таким образом ода полься западного кино — "тестирование новой структуры" (выражение Жан-Люка Годара) в масскультуре и разгул "неготоворенности" в кинематографе "элитарном" — по разным причинам, но одинаково интенсивно обращают внимание исследователи к семиотическим методам.

В советской науке считают "семиотический подход в целом возможен, а в ряде случаев и плодотворен для анализа некоторых сторон и явлений искусства. Однако по вопросу о путях применения семиотической методики имеются различные, в том числе и дискуссионные точки зрения, что следует признать естественным для работы поискового характера"¹.

"Понимание языка фильма, — справедливо замечает В. Лотман, — лишь первый шаг к пониманию идейно-художественной функции кино"². В рамках данного учебного пособия мы можем обозначить только явные и в значительной степени "грубые" определители "семиотического бума", охватившего гуманитарную сферу вообще и киноведение, в частности. Исследование всего этого комплекса причин — задача наукоедения. Это нужно прежде всего для того, чтобы определить реально продуктивность семиотического подхода на данном этапе развития киноведения, а также и для того, чтобы увидеть социальную-культурные, идеологические воздействия на методологию исследования фильма.

¹ Семиотика и художественное творчество. М., 1977, с. 3.

² Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетки. Таллин, 1973, с. 137.

Кристиан Метц, наиболее детально и всесторонне разработавший семиотическую методику анализа фильма, считает, что появление этого направления — результат износа обычной критической интерпретации, которая уже "приелась"; отсюда и потребность в более "точном" описании фильма.

Метц осознает частный характер и ограниченность области применения семиотики в искусствоведении, однако методику свою он отращивает не на массовой стереотипизированной продукции с высоким уровнем знаковой сложности, но на фильмах сложных, обделенных произведенных полнотой киноискусства ("Восемь с половиной" Феллини, "Прошай, Филиппина" Розье и т. п.)

Нередко задает вопрос: "Что может дать семиотика кинокритике? Способна ли она лучше оценить фильм?" Ответить на это не просто. Методы, связанные с лингвистикой, наверняка разочаруют тех, кого занимает только детальный комментарий конкретного понравившегося фильма. Свойством любого научного метода или хотя бы строгого подхода является то, что он обеспечивает контакт с чем-то "конкретным"; причем только такой подход может эту строгость обеспечить... Следует подчеркнуть, что оценка конкретных фильмов — это лишь одна из задач для тех, кто интересуется кино, и семиотика отнюдь не собирается заменить кинокритику. Семиотический подход... помогает лучше понять конкретный фильм, но он не дает — и не может дать — наиболее вопрошающему ответ (вообще ни один серьезный метод сделать этого не в состоянии, хорош ли этот фильм или плох, либо объяснить погруженному в свои впечатления зрителю, энтузиасту кино, почему именно этот фильм ему понравился"¹.

I

Metz C. Essai sur la signification au cinéma. P., 1968, p. 63.

Исследователь ограничивает свою задачу описанием отдельных уровней фильма, стремится помочь зрителю прочесть "кинотекст".

Справедливо ограничивая возможность своей методики, Метц непременно отказывается в возможности сколько-нибудь строгой и объективной оценки художественного качества кинопроизведения и любому другому методу, а не только семиотическому. Впоследствии сам ученый, стремясь все же дать и оценку, а не только описание исследуемого фильма, все чаще обращается к возможности как исторического искусства знания, так и социологии искусства, т. е., не ограничивается семиотическим анализом внутренней структуры фильма, но исследует его внешние связи, стремится поместить фильм в такую систему социокультурных координат, где появляется возможность достаточно строгой оценки конкретного кинопроизведения.

Свой подход Кристиан Метц изложил в двух работах: "Эссе о знании в кино" ("Langage et cinéma", P., 1971).
и "Речь и кино" ("Essai sur la signification au cinéma", P., 1968)

Принцип выделения уровней фильмового "текста" и деление кино-речи на элементы (ее артикуляции) Метц базируется на лингвистической методике.

Лингвистика различает в языке план парадигматики (выбор элементов, образующих речевое сообщение) и синтагматики (комбинация выделенных элементов для их организации в связанное речевое сообщение). Любая элементарная языковая операция включает эти два структурной организации речи. Например, ребенок говорит: "Мама пришла" — а не "пала", "дядя", не "приехала" и не "прибежала". Т. е. он фиксирует определенные слова-элементы, из которых потом, используя определенный способ организации этих элементов, конструирует более крупную единицу, регулярно используемую в речи — в данном случае — фразу.

Аналогичный процесс наблюдается и при создании фильма. Здесь тоже есть свои "сингалмы" (фразы), т. е. фрагменты речи, образованные из собранных вместе элементов, каждый из которых представляет собой ту или иную единицу "киноречи". "Парадигматическая" операция в процессе создания фильма — это выбор изображений, звуков, музыки, диалога. "Синтагматическая" — структурирование фильма (кинотекста). Созданием фильма преследуются двойная цель: кинематографист более или менее осознанно стремится создать произведение искусства или хотя бы просто "кинопроизведение", способное выполнять и художественные функции; кроме того, он пытается воздействовать на зрителя, пробудить в нем отклик, приспособить к своему творению. Для этого используются сложные взаимодействия между различными элементами фильма, в результате чего и реализуется "тлубинный", "истинный" смысл фильма. Этот "второй" смысл соответствует так называемой "коннотации". Например, в том или ином контексте прямой смысл слова ошарашивает набором ассоциаций, которые существенно расширяют, а иногда и изменяют этот смысл: ср. "неоновая реклама" и у Андрея Вознесенского "...Вся неоновая от слез наша дноть..."

Но каким бы "тлубинным", интенсивно метафорическим ни был художественный текст, автор неизбежно передает и некую совокупность фактов, "чисто семантически" информации о персонажах, месте и времени действия, о его последовательности и т. п. Этот "первый", "непосредственный", "буквальный" смысл соответствует денотации. Без денотации невозможна никакая коннотация. И в то же время в самом элементарном сообщении неизбежно возникает и коннотационный уровень, взаимодействие этих уровней делает возможным осуществление речевой деятельности, а также определяет и смысловое богатство во последней.

Как бы ни освобождал себя от стереотипов и "буквализма" современный самый сложный и "элитарный" фильм, он все равно не в состоянии полностью избавиться от "буквального" смысла, от самой природы киноизображения: есть персонажи, они где-то и как-то действуют — или бездействуют — развитие действия может быть сколь угодно акронолотичным, но избавиться от таких временных соотношений как одно-временность, последовательность, невозможно, будь то протекающие события реальных, воображаемых, предполагаемых, вспоминаемых и т. д. Берн для исследования конкретного фильма, Метт открывает заданную семантическую посылку описанием повествовательной системы фильма, его композиции (синтагматики). Операция эта продолжается только на уровне "буквального" смысла (денотации). Он не затрагивает парадигматики и сложных проблем коннотации. Но даже такой ограниченный анализ дает возможность охарактеризовать стиль произведения, отнести его к определенному направлению в кинематографе.

Методика описания базируется на лингвистическом принципе, особенно характерному связанное речевое сообщение любого размера поддается артикуляции — членению на элементы, единицы. Фильм делится на планы. Они могут быть сколь угодно разнообразными, но число их разнообразней все же не бесконечно.

Для марксистского киноведения особенный интерес представляют те разделы современной кинолингвистики, где предпринимается попытка соотношения системы киноречи с социально-культурными контекстом кинематографа. Одна из таких попыток — работа Кристиана Метта "Высказанное и высказанное в кино" ("Le dit et dit au cinéma. Vers le declin du Vraisemblable. In: Op. cit.").

В этой работе Метт показывает, как социально-культурные условия буржуазного общества определяют статус кинематографа, что в свою очередь сказывается на содержании кинофильма.

Метц считает, что в кинематографе форма фильма жестко определяет его содержание. Речь идет не об обычной взаимосвязи формы и содержания в художественном произведении, но об особенно тесной связи кино с промышленностью, с государством. Метц подлагает эту связь в принципе неадоровой, пагубно влияющей на искусство. Французский исследователь переносит законы буржуазного кино на статус кинематографа как такового. Несостоятельность подобного вывода становится особенно очевидной, если мы напомним о "жесткой зависимости" эзоповского творчества от общества, государства, что не только не повредило киноискусству, но способствовало рождению самых вершинных его явлений. Все дело в том, от каких именно общественных сил зависит художник; зная это, мы и можем определить меру вреда или пользы, способствования или удушения искусства.

Метц пишет о некой негласной конвенции, утанавливавшей границы того, о чем кино может "говорить". Рассматривая политико-экономический и идеологический аспекты этого явления, Метц выходит далеко за рамки киносемантики.

Самая непосредственная форма ограничения содержания фильма — это, естественно, цензура. Содержание видоизменяется или исключается чаще всего путем непосредственного воздействия политической цензуры либо цензуры нравов — все это собственно цензура. Но еще чаще такие деформации оказываются следствием коммерческой цензуры. Т. е. производственных самоограничений, вызванных требованиями рентабельности фильма-товара. Это экономическая цензура. Собственно цензура и экономическая цензура образуют цензуру учрежденную.

Такая цензура действует на фильм значительно сильнее, чем на литературу, не говоря уже о музыке или живописи. Так что содержание фильма связано с внешними разрешениями и ограничениями непосредственнее, чем в других искусствах.

Говоря об идеологической цензуре, Метц имеет ввиду глубоко укоренившуюся в сознании художника привязанность к учрежденным обществом идеологическим ограничениям. Такая зависимость тоже предстает перед французскому ученому измышлей, "насильственной", хотя очевидно, что этот процесс не зависит только от волевого усилия, свободн выбора художника. Приобрести эту зависимость или избавиться от нее исключительно собственными силами художник не в состоянии.

В процессе создания и жизни фильма эта система ограничений воздействует очень сильно: собственно цензура — прежде всего на прокатную судьбу фильма, экономическая — на производство, идеологическая — на творческий процесс художника.

Развитие ряда последовательных направлений в итальянском, французском и других кино Метц прямо связывает с борьбой против собственного политического, идеологического и др. В то же время он рассматривает широко распространявшееся в мире после французской "новой волны" стремление многих киностудии изменить характер кинопроизводства (небольшие съемочные группы, дешевые фильмы, 16-мм техника, кооперативное финансирование самими участниками съемки и т. п.) как попытку преодолеть экономическую цензуру.

Метц, конечно прав, отмечая взаимозависимость политических, идеологических и экономических аспектов кинематографа, но он слишком механистично оценивает "ослабительное" воздействие всех экономических нововведений на идеино-художественную суть киноискусства.

Рассмотрев эту систему внешних определителей фильма, Метц-кинотеоретик стремится выделить категории, с помощью которой можно точнее описать сферу доступного киноискусству в тот или иной момент его истории.

Метц предлагает категорию "правдоподобного".

Правдоподобие — это произвольное ограничение на базе данной культуры реальных возможностей конкретного участка художественной культуры. Такое ограничение можно рассматривать как еще одну разновидность цензуры. "Проходим" лишь такой художественный вымысел, который допускается набором предыдущих художественных текстов.

Что же такое "киноправдоподобие"?

На протяжении многих лет в кинематографе существуют отчетливо различимые жанры: полицейский фильм, вестерн и т. п. У каждого жанра сформировалась своя сфера "обговариваемого". Например, в вестерне до последнего времени эгалонем правдоподобного главного персонажа был индеец непоколебимый герой. Понадобилось пятьдесят лет, чтобы в этом жанре заговорили об усталости, старении, упадке духа таких героев.

По аналогии можно и кинематограф в целом рассматривать как некий обширный жанр с определенными границами содержания, сюжетов и персонажей, подпадающих экранному воплощению.

Таким образом, наряду с учрежденной цензурой существует и цензура правдоподобного, которая действует как еще один барьер, но оказывается эффективнее прямой цензуры, поскольку выливает на все сюжет, в то время как вторая нацелена лишь на некоторые политические и "безправственные". Важно то, что цензура правдоподобного направлена не столько на сами сюжеты, сколько на способ их трактовки, т. е. напрямую касается содержания фильма. "Цензуруется" не сам объект разговора, но то, каким способом этот разговор ведется.

Итак, возможное в действительности неизмеримо шире возможного в речи. Принцип отбора в реальности для речевого сообщения одного и оторасывания другого напрямую связан со временем высказывания, со

страной и с видом искусства; статус правдоподобного и фиксируется на разграничении отобранных и отброшенных возможностей. Если произведение не выходит за рамки правдоподобного, то это замкнутая речевая конструкция, она не оспаривает "корпус" предыдущих произведений той же цивилизации в том же виде искусства.

Метц прав, конечно, когда говорит о том, что содержание произведения искусства рождается не только на базе наблюдения жизни, но основе воображения художника и комбинации того и другого. Творческий акт непосредственно связан с предшествующими произведениями того же вида искусства. Создавая свой фильм, кинорежиссер в то же время снимает и "фильм других". Преодоление сферы, узаконенной правдоподобным, происходит со значительным напряжением. Обновления такие не часты, но тем сильнее они воздействуют на зрителя (больше на квалитифицированного). Такие фильмы разом делают устаревшими десятки лет, скрупулезно следующих предписаниям правдоподобного. Но любя такая "новинка" быстро включается в речевую систему. Нет произведений, которые бы состояли только из правдоподобного или бы полностью его игнорировали. Любая новая возможность, будучи реализованной в фильме, становится достоянием кино речи, а стало быть, и зародком нового правдоподобного.

В этих рассуждениях киноинтуитива затрагивается один из корней и сложнейших вопросов эстетики — проблема художественной правды — решить который только с помощью категории правдоподобного конечно же нельзя. Метц характеризует этот трудный узел как диалектическое единство противоречий. "Правда" художественной речи, считает он, не соотносится непосредственно с незаписанной правдой, т. е. с "жизненной правдой". Стало быть художественная правда может быть только относительной, но она в то же время и абсолютна

постольку, поскольку каждое новое преодоление правдоподобного, хотя и обречено на быстрое исчезновение, все же обновляет правдоподобное. Последнее постоянно возрождается, но каждое умирающее в нем обновление все же ощущается как подлинное мгновение правды.

В этом случае Метц совершает ошибку, наделяя речевую категорию правдоподобное — качествами содержательного явления. В самом деле, как ощущение новизны речевого сообщения — или хотя бы даже какого-то нового участка реальности — может оказаться и "ощущением подлинной правды"? Вероятно, такие натяжки — следствие настойчивого стремления Метца надолго удержать семантическую сетку на самой контекст возникановения и бытования фильма. Социально-психологические и эстетические феномены Метц пытается охарактеризовать, не выходя за рамки киносемантики. В подобных случаях заход на "чужую территорию" показывает пределы работоспособности частных научных методов.

Сами же категории правдоподобного как инструмент соотношения тех или иных компонентов фильма с его предшественниками оказываются полезным в ходе анализа отдельного фильма, путей движения жанра и т. п.

Если обратиться к советскому кинематографу, то целый ряд персонажей — Вероника ("Летят журавли"), Алеша ("Валдага о солдате"), Куликов ("Летят дней одного года"), главный герой "Листопада", Спиридонова ("Пестрое кино"), Уварова ("Прощу слова") — воспринимаются как преодоление правдоподобного, как отступление от "корпуса" аналогичных предшественников. Такие персонажи вызывают неизбежный разный отклик, нередко резкие столкновения мнений, поскольку такое преодоление канона всегда связано не только с экранными предшественниками, но и с изменением соответствующих прототипов в ре-

альной жизни, с социально-психологическими запросами общества, которые готовят почву преодоления правдоподобного. И если такие фильмы — именно фильмы в целом, а не только отдельные персонажи или отдельные эпизоды — рождают ощущение "мгновенной правды", то причиной этого было не одно только преодоление правдоподобного.

Во всех этих фильмах "новое" персонажи взаимодействуют не только с другими "новыми", но и со многими "старыми", присутствующими в этих же фильмах. И последние сами по себе никакого правдоподобного не преодолевают. Скажем, Марк в фильме "Летят журавли" или смещенный с поста председатель торжопкома в "Прощу слова". Присутствие таких "канонических" персонажей само по себе не есть отступление от "жизненной правды". Все дело не только в самостоятельной ценности "новизны" отдельных персонажей, но в характере их взаимодействия с другими персонажами, с их местом и функциями в тех или иных — старых или новых — ситуациях. Иными словами — в функциональной новизне этих слагаемых структуры фильма.

Борьба большевиков во главе с Лениным против врагов революции — это одна из самых "канонических" тем советского кино. Та же ситуация, показанная в фильме "Пестрое кино", воспринималась зрителем и критикой существенно по-новому в значительной мере из-за нового решения образа врага революции — Спиридоновой. Но одно только именование актрисы не породило бы ощущения преодоленного канона, если бы не вся сурово-документальная атмосфера фильма, и другие его компоненты, синтез которых и рождает ощущение новизны кинопроизведения, стремительно сделать события революционного прошлого объектом как бы непосредственного наблюдения и оценки происходящего сегодня зрителем.

Если преодоленное "правдоподобие" персонажа не взаимодействует с другими компонентами фильма, если не рождается ощущение об-

чения с художественной целостностью, то подобное преодоление наносит ущерб фильму. Оно само начинает восприниматься как спешившаяся разновидность правдоподобного, обычно обозначаемого словом "находка". Речь идет о фрагменте или частном компоненте фильма, выделяющемся своими имманентными выразительными качествами, которые как бы приподнимают его над течением киноповествования. Восприятие направляется в этих случаях на "вычленивание", "выделение" подобных частей, которые и обозначаются зрительским сознанием как "высокое мастерство", "блестящая операторская работа", "прекрасное исполнение" и т. п. Восприятие идет от содержания к технологии, фильм обращается к зрителю своей формальной "изнанкой".

Проглаживая систему ограничений в киноречи, Мелтц наружу с правдоподобным характеризует еще одну закономерность, которую называет условленностью.

Условленность дает возможность художнику использовать два опосода при организации материала действительности. В первом случае, это сознательное провозглашение условленности, когда не скрывается "искусственная" природа произведения; фильм выступает именно тем, чем он и является на самом деле. Это определенная конструкция, построенная по четким правилам, которая и должна рассматриваться как явление киноречи в ряду однотипных произведений. Условный характер такого произведения не требует перевода с помощью различных ухищрений на "язык самой реальности". В этом случае фильм не содержит в себе и правдоподобного, поскольку он полностью игнорирует понятие правдивости. Если зритель, имеющий дело с таким произведением, знает "правила игры", то он получит самое живое "эстетическое" удовольствие, считает Мелтц. Такое удо-

вольствие доставляет своим почитателям вестерн в период расцвета этого жанра. Это был своеобразный шаглет с неизменными элементами и окружительно сообразными ритуалом, когда даже неподвижные композиции оказывались сочетанием определенного набора базовых элементов¹. Всегда есть возможность комбинировать такие конструкции, в которых соединяется ритуал жанра, зритель чувствует, что имеет дело с игрой, но также приобщается к авторскому отношению к игре, которое может быть самым разнообразным и само по себе способно нести значительный художественный смысл.

В другом случае, напротив, "правдивое" произведение, т. е. правдоподобное комбинационные возможности внутри даже такого стереотипизированного жанра как вестерн достаточно велики. Художник и здесь может оперировать неожиданными характеристиками привычных компонентов, инсценировать неприменные ситуации. Все это будет не только рождать ощущение новизны, но и способно нести художественный смысл, выявлять авторское отношение к "привычной игре". Так, скажем, итальянский режиссер Сержио Леоне даже из самых "запретных" компонентов вестерна создает эпизоды с неоднозначным смыслом. Скажем, традиционный мотив — поразительная меткость стрельбы. У Леоне герой стреляет в шипу соперника, и та отлетает все дальше и дальше, каждый раз как только "полуживотный" хочет поднять ее. Наконец он свою шипу поднимает и в свою очередь выстрелом поднимает в воздух шипу "заюдев", удерживая ее в воздухе залпом из кольта. Здесь и все необходимые компоненты стереотипа, но есть и авторская ирония.

тендущее на полное жизненное правдоподобие, как бы не замечает своей условленности, живет внутри нее. Такой фильм стремится убедить зрителя, что эта условленность никак не связана с законами кинорежи, что это и вовсе не условленность и что содержательная основа кинопроизведения — это самопроявление предствленных на экране "кусков самой жизни". В качестве примера можно назвать фильмом французской "синема-верите" ("Хроника одного лета", "Северный вокзал" Жана Руша, "Взгляды на безумие" Марио Рюполи и другие).

Обычная массовая кинопродукция находится где-то поедине между двумя этими подходами "чистой игры" и "абсолютной жизненной правды". Таким образом правдоподобное в условиях западной массовой кинопродукции — это нечто такое, что не имеет отношения к понятию "правды", но в то же время пытается выдвигать себя за "правдивое". В качестве типичного примера такого правдоподобия Мэтч приводит жанр "драматической комедии" на французский манер, где каждое условие жанра тщательно оправдывается специально выработанный "естественной логикой интриги" и "психологичней персонажей".

Продюсеру в любом случае необходимо *herre end*, и тогда неверная в прошлом супруга внезапно обнаруживает, что ее любовник хуже мужа, и следовательно она возвращается к своему супругу (это должно означать "логику чувств"). Закон жанра, а стало быть и выработанный ими привычка зрителя, его установка требуют нескольких планов обнаженного тела. Тогда нам показывают, скажем, разговор супругов, возвратившихся из театра. На переднем плане спальня, где муж развешивает перед зеркалом пальто. На заднем плане — ванная, там раздевается жена. Дверь в ванную приоткрыта. То, что дверь приоткрыта, действительно оправдано тем, что супруги разговаривают; так что все требования соблюдаются: женщина видна полураскрытой, но раздетая

она все же не полностью, а в соответствии все с теми же запросами жанра и согласно предписаниям пензури. Режиссер таким образом убеждает зрителя зайти да любовник еще "правдиво" показывает перед сном разговор четы парижских буржуа. Последнее должно означать "исследование нравов".

Так каждый "пункт" жанровой "анкеты" с учетом зрительского ожидания (установки) заполняется теми или иными ситуациями, характеристиками, деталями, которые черпаются из запаса реальных жизненных наблюдений.

Здесь прослеживается технология своеобразной экранной дематериализации, когда стереотипизированное зрелище, наделенное признаками "социальной правды", на самом деле выполняет роль не зеркала, но ширмы. На эволюции методики одного из ведущих кинорежиссеров мы могли заметить, как семиотический инструментарий дополнительно оснащается средствами социологического исследования. Несмотря на то, что Мэтч нередко переоценивает возможности исследовательской эффективности отдельных приемов своей методики — мы это подробно рассмотрели в связи с категорией "правдоподобного", — ему удается обнаруживать социально-культурные стереотипы в самом фильме и в кинопроцессах. Это важный вклад в дело исследования не только внутрисюжетных процессов фильма, но и его общественной жизни.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Чем активнее внедрялся в жизнь XX в. кинематограф, тем больше объектов и процессов обнаруживало киноведение в его общественном существовании. Поначалу это были прежде всего фильмы, автор, исполнитель. Затем объектами исследования становятся зрители, многосторонние аспекты кинотворчества и киновосприятия — эстетический, психофизиологический, диалектический, информационный и т. п. В плане зрения науки о кино попадают все новые связи, прямые и обратные, между различными участками кинематографа.

Постоянное расширение сферы киноведческих исследований рождает ощущение недостаточности одной только интерпретационной трактовки главного объекта кино — фильма. Кинотеория, методы анализа фильма — не есть некие инструменты "на все времена". Они формируются состоянием кино, характером анализируемых объектов, общественными потребностями места и времени. Как и ее объект, наука о кино движется. Ее становление идет по ходу решения все новых конкретных задач, выявляемых новыми общественно-историческими условиями. Самая примечательная исследовательские операции — описание, характеристика, интерпретация, оценка фильма и отдельных его компонентов — не составляют исключения.

Понимание и оценка побудительных мотивов исследовательских из-

менений, нововведений, обращений к прошлому опыту, проверка их работоспособности на практике, отфрансизирование "тупикиных маршрутов", в конечном счете накопление исследовательского арсенала, помогающего глубже и точнее охарактеризовать исследуемый объект — такую роль исследовательского движения, по которому идет и кинотеория.

Как бы ни укладывался кинематограф, как бы ни менялись формы распространения и потребления кинопроизведения: остается ли фильм массовым зрелищем или в связи с успехами видеокассетного кино ему предстоит жить в форме "фильма-книжки" — в любом случае главными объектом киноведческих интересов останутся сам фильм.

Экзистенциальное стремление получать "все уточняющиеся точные знания" о фильме, который оказывается в системе все более сложных социо-культурных процессов, способствует развитию системно-структурного подхода, который побуждает исследователя видеть в кинематографе сверхсложную систему. Исследование же реальных сверхсложных объектов сказывается и на совершенствовании общенаучной методологии. Основой, базисом системно-структурной методологии является материалистическая диалектика, но в свою очередь системно-структурная методология "способствует обогащению и конкретизации методологического потенциала диалектики"¹.

Рассмотренные нами пути системно-структурного подхода к фильму оказываются тесно связанными с выводами современной марксистской философской науки о путях исследования систем и структур.

"...Только определение необходимости и достаточности составляющих систему элементов открывает путь к изучению ее внутренней организации. А для этого нужно исходить не из эмпирического выделения

¹ Блауберг И. В., Динин Э. Г. Становление и сущность системного подхода. М., 1973, с. 99.

каких-то обнаруживаемых в изучаемой системе элементов, а из пред-
ставлений об этой системе как о целом. Но откуда может возникнуть
такое представление? Не полагаться же на чисто интуитивное понима-
ние данной целостности!

Единственный эффективный путь решения этой задачи — подход к изу-
чаемой системе извне, из среды, в которую она вписана и в которой
функционирует... И лишь получив такое общее представление об инте-
ресуемом нас системном объекте, мы вправе придвинуть к нему наш ис-
следовательский объект и начать рассматривать его крупным планом;
теперь у нас есть основание, для от целого к частностям, тем самым
выявлять их необходимость и достаточность, обусловленную отношением
каждой из них к целому, а значит и друг к другу.

Структурный анализ оказывается таким образом диалектически свя-
занным с анализом состава системы¹.

Исследование столь важного и многообразного социально-культурно-
го явления как кино, которое не ограничивается областью художест-
венного творчества, дает значительный материал для развития и обще-
научной методологии, эстетики, социологии досуга, психологии твор-
чества и многих других областей человеческого знания. В свою оче-
редь, все более полное знание о кино оказывает позитивное воздей-
ствие на процесс кинотворчества — свидетельствую тому фильмы
С.М. Эйзенштейна — а также на оптимизацию общественной жизни фильма.

¹ Каган М.С. О системном подходе к системному подходу. — "Фи-
лософские науки", 1973, № 6, с. 37.

Анализ двух документальных фильмов

Рассмотрим строение двух одночастевых фильмов, отнесенных их
создателями к одному жанру — документального киноочерка, снятых
в один и тот же год — 1966 — на Ленинградской студии хроникально-
документальных фильмов. Оба фильма почти одинакового размера:
293 и 298 метров.

Мы намеренно взяли для анализа маленькие картины, поскольку,
анализируя их отдельные компоненты и внутренние связи, все это
легче соотносить с конструкцией в целом. Не случаен и выбор лент
документальных. Последние обладают очень важным из-за своей на-
глядности качеством художественного преобразования реальных еди-
ничных жизненных фактов и явлений.

Речь пойдет о фильмах "Взгляните на лицо" (сценарист С.Соло-
вьев, режиссер П.Котан, оператор П.Мосговой, редактор Т.Янсон) и
"Набережная Альма матер" (сценарист О.Ханеев, режиссер В.Гурьянов,
оператор Ю.Александров, редактор Т.Янсон).

Прокатная судьба фильмов сложилась по-разному: один из них —
"Взгляните на лицо" — вызвал много восторженных рецензий, демон-
стрировался на нескольких народных кинофестивалях и был там
премирован. "Набережная Альма матер" прошла почти незамеченной,
в прессе отклика не получила.

Сама по себе, взятая изолированно, прокатная судьба фильма на коротком временном отрезке еще ни о чем не свидетельствует, но учитывать ее при всестороннем рассмотрении кинопроизведения необходимо.

У многих зрителей — в том числе и у автора этих строк — уже после первого просмотра возникло отчетливое представление о первом фильме как "хорошем", а о втором — как о "среднем", "проходном". На эти оценки еще не влияли рецензии, прокатные трудности или неудачи — оценки и характеристики рождались в результате непосредственного контакта с произведениями, только что появившимися на экране. Однако констатация таких ощущений и оценок отдельных зрителей еще ничего не объясняет и тем более ничего не доказывает, кроме того, что одному, тысяче или нескольким тысячам зрителей один фильм понравился, а другим нет.

Проблема в другом — можно ли при анализе внешней и внутренней структуры фильмов обнаружить объективные параметры "хорошего" и "среднего", "плохого" фильма; в какой системе критериев такие судения могут быть высказаны?

Эту проблему мы и попытаемся рассмотреть по ходу анализа двух этих лент.

Поскольку мы считаем справедливым положение о том, что художника следует судить по законам, которые он себе предписывает, прежде всего необходимо попытаться постичь логику авторской интенциональности, иными словами, его намерения, цель его экранного "высказывания" (если конечно такая интенциональность вообще в авторском акте заключена), а затем уже анализировать пути ее реализации в фильме.

Мы имеем дело здесь с советскими художниками, работавшими на

государственной киностудии, поэтому можно с уверенностью предположить, что умеренной интенциональности (скажем такой, как она сформулирована французскими писателями и кинорежиссером Аленом Роо-Трипе: "Искусство ничего не знает о том, что оно изобретает"¹) мы здесь не встретим.

Иногда фильм, в которых авторскую цель обнаружить невозможно или очень трудно, где сами авторы предполагают почти безграничную свободу зрительской интерпретации, режиссеры называют экспериментальными. Но как раз в подлинно экспериментальных фильмах мера интенциональности должна быть особенно высокой, так как основа любого эксперимента — это ясная формулировка поставленной цели, выбор оптимальных средств и методики для ее достижения.

Степень интенциональности кинопроизведения напрямую связана с удельным весом денотации, непосредственных обозначений смысла авторского послания. Денотационный уровень выявляется достаточно просто в процессе самой первоначальной, "грубой" оценки материальной конструкции фильма: размера, количества планов, наличие или отсутствия музыки и шумов, комментариев и т. п.

Как известно, вытекаемые в прокат фильма снажаются монтажными листами, которые предваряются аннотацией, где формулируется авторская цель и "общая идея" фильма.

Сопоставив для начала аннотации фильмов с общей характеристикой

I Абсолютной интенциональности, т. е. полного отсутствия каких-либо авторских намерений, в сфере художественного творчества быть конечно не может. Скажем, тот же Ален Роо-Трипе намеренно разрушает романную форму повествования, но в этом случае авторской интенцией становится намеренное выведение на передний план самого процесса разрушения формы, "деконструкция".

кой их конструкции.

Аннотация фильма "Взгляните на лицо": "Фильм снят в Ленинградском государственном Эрмитаже, у картин прославленного итальянского художника Леонардо да Винчи "Мадонна Литта". Это фильм-наблюдение. Его авторы с помощью скрытой камеры попытались уловить момент общения с великим произведением искусства самых различных посетителей Эрмитажа.

Лица людей - вот предмет их исследования и воспевания".

Аннотация второго фильма: "Это фильм-репортаж о вечно молодой Уливерситетской набережной Ленинграда, о студентах, о людях, уходящих из многоти на длинную дорогу жизни".

Обладая одинаковым метражом, фильм резко отличается по количеству планов: в первом их всего 50, во втором - 134. В первом преобладают крупные планы, во втором - средние и общие. В первом - камера спокойна - практически неподвижна, во втором - множественно панорам (21), неоднократно появляются ракурсные, деформированные изображения (см. на схеме планы 15, 20 и др.)

Пока что эти самые общие данные дают нам право утверждать лишь то, что авторы первого фильма больше "доверяются реальности", а во втором последние "активно реконструируются"; следовательно, - в первом случае перед нами конструкция более простая, во втором - более сложная.

Теперь попытаемся разбить фильм на крупные смысловые единицы (синтагмы). Здесь можно воспользоваться методикой Кристиана Мелла, можно использовать и "самодельную", подсказанную интуицией зрителя. В любом случае окажется, что первый фильм таких синтагм содержит меньше, он "сдержаннее" второго, более "многословного". Рассмотрим элементы и способ их связей в конструкции каждого

из фильмов. Об их структуре мы пока говорить не вправе - для этого еще нужно выяснить, как взаимосвязаны между собой все их компоненты, как реализуется целенаправленность конструкции и т. д.

Опишем аннотацию изображения в фильме "Взгляните на лицо".

Начинается рабочий день музея, открывается дверь, входит посетитель, экскурсовод показывает им "Мадонну Литту". Подробный план как картины на экране. Несколько экскурсий у картины; лица людей, рассматривающих картину. В финале на экране фрагмент картины - лицо мадонны.

Аннотация звука.

Скрип открываемых дверей, шум входящих посетителей. Голос экскурсовода: "Взгляните на лицо - оно прекрасно!" Музыка. Голоса экскурсоводов, рассказывающих о картине. Музыка.

Изображение включает компоненты, которые в результате ассоциативных повторений, своеобразной "рифмовки", рождает дополнительные смысл (метафорический, символический и т. п.) Возникновение этого "дополнительного" (поскольку не имманентного зафиксированному камерой фрагменту действительности) смысла связано и с акцентным центром фильма - планом 7. Этот длинный - 35 метров - план, идет на музыкальном фоне, с ним связано название фильма, которое не только звучит, но и появляется здесь на титрах; на картину указывает экскурсовод, и с его слов начинается стоп-кадр. Так что и содержательно и конструкторно - это самый "активно организованный" компонент фильма.

Планы 8, 24, 48, 49 судячи сопоставленными, "зарифмованными" между собой, окружают понятие "мать и ребенок" ореолом более абстрагированных - "телота", "человечность", "любовь", "красота".

Представители разных социальных групп, разные темпераменты

передает широчайшую гамму человеческих чувств и реакций по ходу восприятия искусства (работы, крестьяне, интеллигенты, учащиеся, иностранные туристы; восторг, завороженность, тупость, скепсис, мучительное непонимание, аналитичность, прагматизм, разные меры идентификации и т. п.)

Таким образом, уже сама денотация изображения дает обширную целенаправленную информацию. Пока еще это информация в значительной степени "диномерная": здесь присутствует "рассказчик", но еще не обязательно — "художник". "Художественные" акции мы ощущаем пока в первую очередь в связи с вышеназванными "рифмами". Правда сама "рифмовка" прочитывается лишь тогда, когда мы выходим за пределы изолированного изображения, но включаем в поле зрения исследование вертикальный срез, способ "вертикального монтажа": расшатываем взаимодействие изображения и звука. Дополнительные взаимодействия между компонентами и по горизонтали (сопоставление изображений) и по вертикали возникают в связи с настроением, рождаемым музыкой.

Так постепенно мы начинаем различать собственно структурную организацию фильма.

Звук состоит из двух компонентов — музыки и комментария полотно Леонардо экскурсоводами Эрмитажа. Уже между ними — т. е. между музыкой и объяснениями — возникает явственно ощущаемая оппозиция духовного и рационального, чувственного — логического при общении с искусством. Денотация комментария — смысл объяснений экскурсоводов — зрителем фильма практически не воспринимается, его внимание отводится в сферу более глубокого смысла — в коннотации этого жанра нашего словесного Ржотока у подножья истинной красоты. Чтобы увести зрителя фильма от денотации к коннотации режиссер монтирует

объяснения экскурсоводов через звуковые напевы, "переживаемые" объяснения одно в другое. Здесь совершенно неважно, насколько они квалифицированы, глубоки или банальны — такие характеристики компонента — "объяснение экскурсовода" были бы уместны в фильме, скажем, историко-эпографическом о Леонардо да Винчи, но не здесь, где объект внимания режиссера — процесс общения с великими искусством. Если бы режиссеру нужно было для другого замисла показать различия между "плохим" и "хорошим" экскурсоводом, он наверняка дал бы несколько обязательно синхронно снятых планов "глубокой" или "банальной" интерпретации, подчеркнув это соответствующим образом и характером съемки конкретного экскурсовода.¹

Монтаж звукового сопровождения через напевы рождает еще один важный эффект. Сопровождение воспринимается одновременно и как синхронное изображение (мы ведь все время видим реальную обстановку, в которой и звучит речь экскурсовода) и в то же время приобретает более обобщенный характер как благодаря напевам, так и потому, что в фильме (за исключением плана 5, где представляется полотно Леонардо и произносится фраза, становящаяся названием фильма) нет настоящего синхронных планов, поскольку говорящего мы не видим.²

¹ Здесь необходимо напомнить о связи подобного компонента с внешней структурой фильма: съемка документальная и ведется она скрупулезно в такой камерной, в таких условиях откровенно негативная характеристика экскурсоводов становится невозможной из чисто эстетических соображений. Хотя подобное "нарушение этики" оказывается возможным в случае, если сюжет предназначен для сатирического "фильма".

² Подобный тип конструкции аналогичен тому, о котором мы говорили в связи с эпизодами из эйзенштейновской "Стачки" и "Метери" В. Пудовкина. Речь идет о способе привязывания обобщения к конкретным месту и времени повествования.

Для того, чтобы эта двуединость конкретного и обобщенного удерживалась в структуре всего фильма, ^{он} периодически как бы "прошивается" по вертикали более плотными связями звука и изображения. Например, план 34. Звук: "Это обобщенный образ. Ребята, это очень сложно, это очень трудно понять, и вы постарайтесь понять, что я вам говорю". Слова эти идут на изображении школьников, типичной "первой ученицы", старательно сопереживающей каждое слово актера-совола. Она изо всех сил старается понять. Аналогичная связь на планах 16-19: изображение иностранных туристов и комментариев на разных языках.

По ходу движения фильма все явственнее выявляется контраст между живой наполненностью, неповторимостью индивидуальних оценок с искусством живописца и тшгетными усилиями переложить все это в форму словесной речи. В формировании этого контраста вносят вклад и взаимодействия планов 5, 7 изображения и плана 7 звука: "Выгляните на лицо — оно прекрасно!" Экскурсовод застывает — становится неподвижным в буквальном смысле слова, поскольку далее идет сполкадр. Место слов, мимики, жестикулляции занимает музыка. То же происходит и на плане 49, где музыка сменяет комментарий и звучит на чередке крупных планов зрителей, особенно захватченных леонардовским шедевром. На плане 48 камера панорамирует с прекрасного лица девочки на ее руки (лицо Медонны на фоне музыки, аналогичная панорама).

Легко прослеживается в строении фильма еще одна связь "искусство — жизнь". Это несколько кадров родителей с детьми в толпе зрителей, реакция на картину зрителей разных возрастов. Начало, продолжение, закат жизни — все это ассоциируется с темой "Медонна Лигтн".

Вокруг этих ведущих связей возникает множество других, рождающихся все новые ассоциации. Каждая такая ассоциация, едва возникнув, обретает в структуре фильма новые связи, которые развивают эту ассоциацию и в то же время закрепляют ее в структуре фильма.

Пример такого процесса. В плане II мы слышим: "Моя грушпа, что-то у вас жного температура нет". Возникает ощущение какой-то недовкости, суеты, неуместной в "храме искусства", жалкой механистичности такой формы общения с искусством в современном мире. Это ощущение поддерживается планами 15, 18-21, 27, 30.

Таким же путем в коротеньком фильме можно обнаружить и другие мотивы, новые ассоциативные зоны, а затем проанализировать механизм их закрепления в структуре фильма; либо уединиться в том, что возникавшая ассоциация была связана только с неповторимостью индивидуального зрительского восприятия.

Мы пытались не выходить за пределы собственно фильмовой конструкции, описывать только его внутреннюю структуру, хотя и постоянно держали в памяти структуру внешнюю; теперь уже, думается, мы вправе говорить именно о структуре, так как в процессе анализа обнаружилось внутреннее единство, целостность и целенаправленность фильма.

Художественная структура, о чем неоднократно шла речь выше, обладает еще одним обязательным качеством — уравновешенностью своих знаковых и чувственно-непосредственных уровней. Как это специфическое равновесие достигается в данном фильме?

Прежде всего свой "стихийный" вклад вносит съемка открытой камерой. В условиях музея позиция оператора крайне стеснена: он практически лишен возможности следовать за выбранным персонажем, поэтому приемы ограничены короткими панорамами и изменением глубины резкости

ти. Очень часто крупные планы наших героев (скажем, 9, 41) "портреты" неожиданным вмешательством других посетителей, проходящих перед объективом не видимой или камерн: лица наблюдаемых застываются расплывчатыми силуэтами рук, спин и т. п. Но, что это не "организмические композиции", а "случайные", "досадные" помехи. Авторы их не организовывали специально в процессе съемки (хотя они конечно же специально не исключали их в ходе окончательного монтажа картины). Таких конструкций не нужно было придумывать — это действительное проявление жизни в ее непосредственности и неповторимости¹.

Кроме того, по ходу развертывания таких сцен во времени подобные "вмешательства самой жизни" рождают еще и некий "микродрамализм" процесса наблюдения человеческого лица: нам приходится вглядываться в лица людей, преодолевая определенные помехи.

Каждая наблюдательная в фильме связь солижает не просто два компонента, но и сама оказывается частью более сложных взаимосвязей. Скажем, план 24: молодая мать с маленьким ребенком на руках смотрит почти Леонардо. Здесь явно прослеживается три типа связей: на уровне диахронии (временного развертывания) это связь с планом 7, по синхронному срезу — связь с полотно Леонардо (мы вглядываемся в лицо матери потому, что она вглядывается в полотно Леонардо). "Знаковость" матери, вглядывающейся в картину, сильнее "знаковости" ре-

¹ По мере накопления во все новых картинах таких элементов "жизненной непосредственности", последние обретают высокую степень "знаковости", и сами становятся штампами с однозначным смыслом, что и привело к значительной девальвации съемки скрытой камерой.

бенка, который на картину не смотрит и воспринимать ее не в состоянии, но зато ребенок оказывается важным смысловым компонентом на уровне коннотации. Именно через него прочитывается мысль о разной степени зрительской связи с художественными произведениями — от глубокого постижения или полной идентификации до абсолютной — по разным причинам — отчужденности.

Рассмотрение таких взаимосвязей может продолжаться бесконечно: ведь нет непроходимой границы между внутренней и внешней структурами художественных произведений, а потому в круг нашего анализа будет все активнее включаться индивидуальный опыт каждого зрителя, его собственная ассоциативная зона. И тем не менее, при любой мере активности зрителя, все же можно различить сферу, относящуюся к самой материальной конструкции фильма, его структуру.

Думается, ход нашего рассмотрения содержит аргументы, подтверждающие правомерность, обоснованность первого впечатления: перед нами "хороший" фильм, многослойное произведение искусства. Для того, чтобы такое суждение опровергнуть, пришлось бы не просто оперировать чисто интерпретационными утверждениями: "а по-моему это плохо", но показать изолированность элементов, их хаотичное использование, либо, напротив, показать гипертрофию системности, "заорганизованность" фильма, или наконец, — его глобальную "жизненную непосредственность", лишенную какого бы то ни было художественного смысла. Все эти качества — если они присутствуют в фильме — могут быть обнаружены и описаны.

И еще несколько замечаний о фильме "Взгляните на лицо". Это специфически кинематографическое произведение — в другом виде искусства ничего аналогичного с такой эффективностью нельзя было сделать. Речь здесь идет не столько о возможностях "верти-

кальноту монтажа" — основы киновыразительности, сколько о том, что сама основа этого фильма — наблюдение процесса обмена с искусством оказывается привлекательней скрытого кинонаблюдения.

Мы ограничимся рассмотрением внутренней структуры фильма, что дает нам знание об условиях художественной ценности кинопроизведения. Для описания характера и степени реализации этих условий, нужно было бы подробно изучить его прокатную судьбу, т. е. исследовать закономерности, суммированные в множестве актов индивидуальных восприятий. О некоторых моментах этого этапа жизни фильма мы уже говорили, можно напомнить еще о некоторых. Фильм появился в момент, когда после ряда выставок, значительно оживился массовый интерес — вообще-то и так достаточно сильный — к изобразительному искусству; нарастал "музейный бум"; вырос интерес социологов к проблеме художественного потребления. Кроме того, середина 60-х гг. — начало быстро растущего интереса киноискусства к человеческой индивидуальности, к внутреннему миру человека. Включаясь в эту тенденцию, фильм обладал и тематической новизной: фильмов о восприятии искусства до него на советском экране не было.

"Взгляните на лицо" — фильм, сделанный советскими художниками, по-настоящему тенденциозен. Не искажая и не приукрашивая состояния художественной культуры нашего общества, фильм дает почувствовать разницу между туристически-каталогизаторским отношением к искусству большинства западных аккурсантов и стремлением непосредственно приблизиться к прекрасному у многих советских зрителей. Хотя камера не оставляет без внимания проявления дезуховности и у тех и у других.

Детальное рассмотрение внешней структуры фильма сделало бы анализ и оценку фильма более убедительным.

Теперь о втором фильме.

Действия изображения фильма "Набережная Альма матер".

На экране фотографии пожилой женщины в очках. Письмо военных лет. Строка из письма: "Какая теперь Университетская набережная?"

Надпись: "Университетская набережная 1966 года". Несколько планов набережной, Академии Художеств. Часы. Чайки над Навой. Скульптор за работой. Студенты в Университете. Молодые люди на набережной. Старухи сидят на скамейке. Студенты в Университете. Архитектурный факультет в Академии Художеств. Коридоры Университета во время перерыва. Студенты у театральной кассы. Студенты в коридоре во время экзаменов. Отправляется в дорогу студенческий стройотряд. В толпе провожающих женщина в очках. Эта женщина в стол-кадре. Мемориальная доска в память студентов, преподавателей и сотрудников Академии Художеств, павших на фронтах Великой Отечественной войны. Панорама останаивается на цифре "1942 год" (этим годом датировано письмо в начале фильма). В форме "вспышки", "взрыва" смонтированы изображения скульптора, студенток, набережной, которые мы уже видели. Пустые скамейки. Снова набережная. Фейнкс. Часы. Работает потемненный механизм моста. По мосту пробегают выскочки школ. Мост равнодушно скользит Остут на Университетскую набережную.

Действия звука.

Бой часов. Плеск воды. Музыка (медленный фокогрот). Разговоры о любви. Шум улицы. Шум волн. Разговоры об экзаменах в коридоре Университета (разговор перемежается смехом). Разговор у театральной кассы. Снова разговор об экзаменах. Музыка и тупок пархода. Ощущения неприслушиваемый разговор студенток. Шум шагов, переходящий в стук солдатских сапог. Выстрел. Плеск волн. Бой часов. Музыка и смех. Как видим, внешне конструкция этого фильма значительно сложнее

конструкции "Взгляните на лицо". Здесь намного больше отдельных компонентов, сильнее мера авторской интенциональности: авторское присутствие, активная реконструкция реальности ощущается почти в каждом эпизоде, кадре фильма. Обширен набор операторских и монтажных средств: ракурсная съемка, много панорам, использована вся гамма общих, средних, крупных планов и деталей. Есть сцены, снятые синхронно, смонтированные в форме "взрыва", идут сложнейшие построения по вертикальному срезу (планы 105-118) (последний фрагмент представляет собой и довольно редкий тип "угловой репроекции").

Наряду с очевидностью авторской "главной идеи", несен смысл некоторых деталей (деформированное изображение в плане 15, движение камеры от старух на распыляющийся фонарь в плане 43 и т. п.) Но то, что непонятно на первый взгляд, быть может, обнаружит свою целесообразность при рассмотрении более сложных и отдаленных взаимодействий в конструкции фильма; возможно, непонятная денотация прочитывается на уровне коннотации.

Режиссер стремится однако подробно показать как намеренную так и ее обитателей, поэтому половина крупных планов отдана мемориальным доскам, вывескам, табличкам (таких планов 20), другая половина — лицам обитателей набережной (скульптор, студенты, натурщи, старухи).

Разговоры студентов даются в такой же обобщенной форме, как и комментарии экскурсоводов в фильме "Взгляните на лицо". Разговоры эти как правило не синхронны изображению, "переливаются" друг в друга то прямо, то через музыкальные связи.

Один из активных центров — разговор у театральной кассы: он целостен, к тому же достаточно длинный. Другой такой эпизод — работа скульптора над обнаженной моделью. И наконец, третий — планы

106-117 — непосредственно связанной с начальными кадрами (планы 2-3).

Таким образом отчетливо прочитывается коннотационный смысл: рассказ об Университетской набережной — это ответ современной молодежи фронтвикам, отдавшими жизнь за то, чтобы сегодня молодые люди могли спокойно учиться, отдыхать, быть счастливыми.

Поскольку тема молодежи — одна из основ фильма, режиссер щедро насыщает фильм зрительными и звуковыми "индикаторами" молодости (смех, типично "молодежная" джазовая музыка, разговоры о любви и дружбе, молодые люди на свидании и т. п.) И все же информационное изображение не поднимается над уровнем денотации. Когда режиссер чувствует, что вся эта информация грозит окзаться явно избыточной, он вводит компоненты символики: мемориальные доски, огромные деформированные часы, старухи и т. п. Все это должно вызывать предствление об Истории, необратимом течении жизни. Шаг трудных отрядов, переходящий на фонеграмме в солдатский, напоминает о связи поколений, ратных и трудовых подвигов, о том, что и нынешняя молодежь должна быть готова к защите Отчизны (с этой же мыслью связан план 65, где рядом с чертежной доской мы видим карикатурное изображение агресора с атомной бомбой).

В конструкции фильма жесткая знаковость постоянно соседствует с импрессионизмом. Здесь много "названных предложений", а рядом с ними разминается пространственно-временное единство повествования (после рассказа об Академии Художеств показывается Университет, а потом снова Академия). Ничего неправомерного в таком приеме нет, если это следствие авторской интенции. Можно дать оценку индивидуальное представление об Университетской набережной, не заботясь о точной ее топографии, но тогда и зрителя следовало бы нацелить

именно на такую свободную игру ассоциаций. Однако мы уже показали, что материальная основа фильма ориентирована прежде всего на жесткую знаковую структуру.

Противоречие это обнаруживается наиболее явно в сцене "взрыва". По логике фильмовой денотации это напоминание о том времени, из которого нас вопрошают о сегодняшней жизни, но современное содержание каждой монтажной клеточки, составляющей этот "взрыв", связываясь с другими компонентами фильма (напоминание о возможности новой войны, армейский шаг и т. п.) прочитывается и так: "Вот что может случиться, если не обуздать людей с атомными бомбами". Конструктивно усложненные эпизоды и настраивают соответствующим образом зрителя, формируя его установку на "очень сложный смысл" фильма. Смысловая же неопределенность таких эпизодов уже помимо авторской воли выявляет их подлинную функцию — "находок", т. е. самоирреальных компонентов, которые должны свидетельствовать о "мастерстве режиссера". В таких случаях резко нарушается живая непосредственность общения с искусством. Сочетание жесткой знаковой со стилизмированным импрессионизмом неизбежно рождает вереницу паразитических взаимосвязей, которые режиссер уже не в состоянии предвидеть; они не продолжают "работать" на тему (как это было во "Взгляните на лицо"), но приводят к самым неожиданным и далеким от авторского замысла прочтениям отдельных фрагментов фильма.

Несколько таких примеров.

План 43 (панорама с зевашней старухи на расплывавшийся фонарь) может прочитываться: "А старухам этим все до лампочки". Сцена у театральной кассы вполне может вызвать смех из-за того, что студентки упорно стремятся попасть только на "Идиота" (вряд ли основ-

ная масса зрителей знает о том, что в то время "Идиот" — божник БДТ). Этот эпизод — не просто проходная "деталь жизни", "штрих непосредственности" — он один из самых больших, у зрителя здесь есть возможность подумать, понаблюдать. К тому же, пожалуй, только в этом эпизоде можно взглянуться в молодые лица, послушать ихх современников.

Чем больше мы будем пытаться обнаружить механизмы внутренних взаимодействий "Набережной Альма матер", тем яснее станет, что и сам режиссер не чувствует структурной основы своей картины, но в то же время оперирует огромным количеством разнообразных компонентов, активно трансформируя почти каждую деталь жизненной первоосновы своей документальной ленты. Все это и порождает нашеобразие непредвиденных взаимосвязей, нерассчитанных ассоциативных зон, конструкция уходит из под власти художника, структурной она стать не может.

Чтобы такое утверждение не выглядело голословным, напомним об особенностях элементов структуры. Элементы в составе структуры не предпологают выявления всех своих качеств, но лишь те, которые необходимы для их функционирования в составе данной структуры. Например, в фильме "Взгляните на лицо" для структурной организации плана 21 совершенно не существенно, обращает ли зритель внимание на конструкцию и марку фотоаппаратов, которыми иностранцы посетители снимают полотно Леонардо. Здесь важно лишь их поведение. Таким структурно организованным элементов немало и в "Набережной Альма матер". Скажем, в плане 102 движение камеры расширяет внимание зрителя на эмблему комсомольско-молодежной стройки Ментышлан. Эмблема налита на рукаве куртки. И в данном случае неважно, какова внешность девушки, каков покрой ее куртки и т. п.

Этот движение камеры функционально строго определено. Но аналогичную операцию предельно зрительское восприятие когда камера движется от зевшей старухи на фонарь. И тут уже дело не в непонятности или нечеткости зрителя. То и дело возникающие случайные связи приобретают антиавторский характер, так как работают против авторской интенции: портрет Декарта на фоне быстрого фокстрота, веселая музыка сразу сменяемая за эпизодом "взрыва" и т. п.

Можно допустить, что всему вышесказанному будет противопоставлена ^{индиф} оценка фильма. Бить может, в некой типологической системе интерпретации и оценок картина будет характеризоваться как шедевр. Но такое суждение, чтобы стать убедительным, не может не учитывать характеристики фильма как конструкции, осязающей в себе знаковую и неопределяемую, внутреннюю и внешнюю связи этой конструкции. Игнорируя эти требования фильм вообще невозможно будет охарактеризовать и дать ему хоть сколько-нибудь общезначимую оценку.

Мы попытались обнаружить те внутренние противоречия, которые, оказав значительное воздействие на строение фильма, сделали его по сути дела бесструктурным как произведение искусства. Хотя на уровне "общей идеи", "высказывания" оно может характеризоваться и как структура.

Несколько слов о внешней структуре второго фильма. Говорить о его внешней структуре правомерно, и это не зависит от меры художественности рассматриваемого кинопроизведения. Ведь фильм включается в устойчивую систему потребления искусства, и функционалирует он в ней как произведение искусства.

Тема Великой Отечественной войны — одна из ведущих тем совет-

ского искусства. Она выпадает связана с проблемой воспитания молодого поколения на героических традициях народа, с темой родства разных поколений. Современное искусство в целом уделяет много места проблематике человеческой памяти, "памяти истории". Фильмы о "памяти войны" составили обширную тематическую рубрику и советского и зарубежного кино.

Что касается формальной организации картины, то 60-е гг. — период интенсивного использования скрытой камеры и "прямого кино" — несомненно сказались на выборе средств в этой картине. Все эти внешние определители в значительной степени заглушили в фильме его "авторское начало". Автор картины оказался не столько преследователем реальной действительности в соответствии с художественной задачей, сколько транспортером этих внешних определителей художественного творчества.

Анализ и оценка двух фильмов могли быть оформлены стилистически и по существу сколь угодно разнообразно. Таблицы, номера планов, синтаксическое членение, описание вертикальных и горизонтальных связей и т. п. нужны не сами по себе — они могут и уйти за границы окончательного оформления анализа. Нельзя вообще игнорировать подобный этап анализа. Вряд ли правомерно и абсолютное доверие своему впечатлению, если его полноценность, основательность не проверятся конструкцией фильма во всем его объеме. Без такой проверки трудно индивидуальное ассоциация могут быть приняты за внутрискруктурные компоненты самого фильма.

Может показаться, что здесь речь шла о некоем эталоне восприятия и оценки фильма, имевшем "объективную ценность". Это не так, проблема значительно сложнее. Если кому-то из зрителей очень понравился второй фильм и не понравился первый — никакой самый догос-

ный и "объективный" постановили ничего не изменить в акте художественного восприятия. Эти участки художественных процессов имеют необратимый характер.

"Учительность" - воспользуемся напоследок этим термином Эйзенштейна - такого анализа в другом: он дисциплинирует мышление исследователя-критика, тормозит в разумных пределах его интерпретационный порыв, помогает юнее различить компоненты полифонических строений, а также и связь внутренней структуры фильма с внешней, т. е. с реальными процессами существования искусства в мире людей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Самое важное из искусства. Ленин о кино. М., 1963.
2. Блауберг И. В., Юдин Э. Г. Становление и сущность системного подхода. М., 1973.
3. Свидерский В. И., Зобов Р. А. Новые философские аспекты элементно-структурных отношений. Л., 1970.
4. Семиотика и художественное творчество. М., 1977.
5. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения, в 6 т. М., 1964-1970.
6. Ждан В. Введение в эстетiku фильма. М., 1972.
7. Гинзбург С. Очерки теории кино. М., 1974.
8. Лотман Ю. Семиотика и кино. Таллин, 1973.
9. Аристарко Г. История теорий кино. М., 1965.
10. Арнахейм Р. Кино как искусство. М., 1960.
11. Кракауэр З. Природа фильма. М., 1974.
12. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977.

13. Lewicki W.B. Wprowadzenie do wiedzy o filmie. W., 1964.
14. Wstep do badania dzieła filmowego. W., 1966.
15. Cohen - Séat. Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma. P., 1958.
16. Cohen - Séat G. Problèmes du cinéma et de l'information visuelle. P., 1961.
17. Spottiswood R. Grammar of the film. L., 1963.
18. Metz C. Essais sur la signification au cinéma. P., 1968.
19. Metz C. Langage et cinéma. P., 1971.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
О комплексном исследовании фильма	17
Фильм - контекст - фильм	33
Проблемы киноведческого анализа в теоретическом наследии С.М. Живнштейна	52
Киносемiotика Кристiana Метца	76
Заключение	93
Анализ двух документальных фильмов	96
Литература	117

ЯКОВ БОРИСОВИЧ ИОСКЕВИЧ
МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА ФИЛЬМА

Редактор Е. Алексеева

Подписано в печать 18.08.78. Объем 5 усл. печ. л.
М - 26238. Тираж 500 экз.
Формат бумаги 60 x 84 1/16. План 1978 г., резерв, поз.
Бумага тип. № 3. Заказ № 2278
Офсетная печать. Цена. 20 коп.

Ленинградский государственный институт
театра, музыки и кинематографии
Моховая, 34.

Типография № 2 Ленуприздата
Литейный, 55.

Цена 20 коп.

Т/13
N-757