

ПРОБЛЕМА
(ОПЫТ И
РАЗМЫШЛЕНИЯ)

Лариса БЕРЕЗОВЧУК

ФЕНОМЕН КИНОПОВЕСТВОВАНИЯ

(к предварительному определению
смыслового поля понятия)

Понятие «киноповествование» в киноведении употребляется повсеместно, но статуса термина до сих пор не имеет и в текстах киноведов и критиков применяется чаще всего на уровне здравого смысла, выступая синонимом весьма разнообразных вещей:

- некоей «истории», повествуемой любым фильмом, независимо от вида киноискусства;
- содержательно-смысловой стороны фильма;
- структурно-композиционных принципов фильма, обеспечивающих его формальную целостность и образное единство (точка зрения К.Разлогова);
- сценария как литературной основы фильма;
- основной задачи режиссера при создании фильма в подготовительный, съемочный и послесъемочный период;
- носителя художественных идей режиссера (режиссерской концепции фильма);
- фильма как произведения в киноискусстве вообще.

Данный перечень (скорее всего, неполный) позволяет заметить не только нестрогий характер употребления понятие «киноповествование» в киномысли. Очевидна и многокомпонентность его потенциального смыслового поля. Так или иначе, оно распространяется на содержательную сторону фильма как целого, созданного режиссером.

Но в классической кинотеории, разработанной режиссерами, понятие «киноповествование» отсутствует. Потому рассмотрим более подробно те признаки фильма, которые—хотя бы гипотетически—могут формировать смысловое поле понятия «киноповествование».

1. Киноповествование и специфика образного восприятия

Отвечая на вопрос: «О чем этот фильм?»,—любой человек либо начнет пересказывать его сюжет, либо, интеллектуально напрягшись, сформулирует лапидарную формулу фабулы. Но иногда сюжет в фильмах бывает сложным и запутанным. Бывает также, что режиссер предпочел афабулярную трактовку своего экранного творения. В этом случае зритель замнется и скажет нечто неопределенное, вроде «ну, не очень понятно, о чем...», «да, в общем-то, о жизни» и т.п. Такие невнятные мнения после просмотра свидетельствуют о том, что у зрителя возникли «неполадки» с восприятием именно содержательно-смысловой стороны фильма. Возможен и другой вариант: для режиссера подчинение экранного зрелища изложению некоей «истории», которую зрителю во время просмотра легко осмыслить и воспринять, было не очень важным (непреднамеренно—по неумению или целенаправленно—по режиссерскому замыслу).

Нельзя не заметить, что осмысление зрителями содержательной стороны фильма работает по литературной модели. Точно так же мы, читая рассказ или роман, пытались бы извлечь из словесной ткани текста некие основополагающие моменты, которые в воображении позволили бы представить, что происходит с персонажами в конкретных времени и месте действия. На первый план из литературы как родового прототипа «историй», излагаемых в фильмах, все-таки выходит драматургия, а затем проза (в особенности, в документальном, научно-популярном и учебном кино)¹.

Принципиальные различия между восприятием содержания «истории», изложенной писателем в рассказе и режиссером в фильме, проступают не столько в специфичности творческого и созидательного процессов у каждого из них, не столько в перипетиях самих сюжетов, сколько в механизмах восприятия произведений в искусстве слова и кино. Читая, мы представляем событийно-предметную сторону литературного произведения. Глядя на экран, событийно-предметную сторону фильма, составляющую его содержание, мы видим и слышим. При восприятии, переработке и осмыслении содержательно-смысловой стороны повествования в литературе и кино у человека активизируются различные сферы психической деятельности, при этом одинаково корреспондирующие к персональному опыту (личностному, познавательному, эстетическому, социокультурному и др.) читателя и зрителя. Содержание литературного текста для читателя составляют внутренние образы представлений, которые являются феноменом сознания. Содержательно-смысловую сторону же киноповествования обеспечивают перцептивные процессы—восприятие реальных аудио-визуальных экранных образов.

Здесь не место обсуждать глубинные принципиальные различия между литературой и киноискусством (эта проблема давно была в поле зрения киномысли) и, соответственно, между повествованием словами-знаками и по-

вествованием образами (малоисследованная для киноведения область). Но следует отметить, что буквально с первых десятилетий существования кино по вопросам сюжетности, театральности фильма, о способности фильма к повествовательности и о роли в нем литературной «истории» велась ожесточенная полемика не только между самими режиссерами или режиссерами и критиками. В суждениях о том, каким быть искусству кино, пытливая мысль художников, стремившихся к самовыражению, еще не боявшихся экспериментов, но уже ощутивших требовательность коммерческой стороны кинематографа, как будто наталкивалась на некоего «третьего судью». Сегодня нужны определенные усилия, чтобы понять: этот фактор был не собственно творческим и не был сугубо экономическим. Но именно в него упирались все аргументы в дискуссиях о том, должно ли кино развиваться в сторону литературности или стремиться к апологии чистой визуальности. На наш взгляд, этот фактор напрямую связан со всеми сложностями введения понятия «киноповествование» в теорию кино.

Что здесь имеется в виду?

В сборнике «Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933» его редактор-составитель М. Ямпольский написал предисловие к первой публикации в России статьи французского режиссера Жермен Дюлак «Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия» (1927). В этом тексте, как и полагается в подобном жанре, Ямпольский в следующих терминах осмысляет эстетические взгляды Дюлак, которые обусловливали не только режиссуру ее фильмов, но и понимание природы киноискусства. «Дюлак часто выставляли убежденным врагом кинематографической повествовательности. На деле же она не отказывает кинематографу в способности рассказывать истории, но опротестовывает литературно-театральные приемы повествования. Признавая движение главным свойством кинематографического образа, она доказывает, что традиционная кинематографическая повествовательность пользуется неспецифическими для кино формами движения [здесь и далее курсив только наш.—Л.Б.], и ратует за повествование не через механическое разворачивание фабулы, но через фотогеническое движение, способное, по ее мнению, тоньше передать человеческую психологию»².

По цитируемому фрагменту видно, что еще в середине 1980-х гг. понятие «кинематографическая повествовательность» было в лексиконе отечественных киноведов (возраст литературоведческого термина «повествование» куда более почтенен). Более того, по цитате из статьи самой Жермен Дюлак станет очевидным, что уже в 20-е гг. прошлого века кинематографисты вполне осознавали, что внутри каждого фильма, так или иначе, идет борьба за приоритетность между двумя принципами—литературным и сугубо иконическим. Вот что она пишет: «Фабула, интрига, никакой эмоции. Первая помеха, встреченная кино на пути его эволюции, заключалась в необходимости рассказывать истории, сама эта концепция якобы необходимого драматического действия, разыгранного актерами, предрассудок, что в центре неизбежно должно находиться человеческое существо,—полное непонимание искусства движения как такового»³. Дюлак называла «рассказывание истории» в фильме сменой живых картинок, которые лишь

иллюстрировали его тему, а генетические связи кинематографа с театром и литературой она понимала как «странные усилия по созданию драмы, сработанной из пантомимы, утрированных жестов, надуманных сюжетов, персонажи которых превращались в главные источники интереса, в то время как эволюция или изменение некоторой формы объема или линии могли бы доставить нам больше радости»⁴.

Может показаться, что режиссер-радикал в данных положениях отстаивает собственное понимание эстетических оснований киноискусства, которые она разрабатывала/подтверждала в творчестве, пытаясь сдвинуть баланс кинематографического синтеза от литературы и театра в сторону пластических искусств. Разумеется, статья Дюлак носит характер эстетического манифеста, которыми был так богат период становления искусства кино. Но автор трезво оценивает положение режиссеров-новаторов, своих современников (таких как Луи Деллюк и Абель Ганс), и, сетуя на рутинный традиционализм, косность публики и коммерческие интересы студий, констатирует факты неприятия их фильмов, гипертрофирующих «синеграфическое движение» и ритмы визуальных форм, сводимых режиссером в последовательную цепочку. Подобное, конечно же, было возможно лишь за счет ослабления литературного компонента фильма. Дюлак страстно желала возникновения «чистого кино, способного жить без опеки иных искусств, без всякой темы, без актерского исполнения»⁵.

Сегодня в патетическом тексте манифеста одного из ведущих представителей французского киноавангарда 1920-х гг. без специального интереса можно было бы и не заметить следующего суждения: «Мы позволяем сомневаться в том, что синеграфическое искусство есть искусство повествовательное. Что касается меня, то мне кажется, что кино гораздо более свойственно чувственное внушение, чем холодная точность. <...> Главным препятствием на пути кино является медлительность развития нашего визуального чувства, медлительность, с которой оно обретает себя в интегральной истинности движения»⁶.

В этом тезисе, похоже, сама того до конца не осознавая, Дюлак указала на главную причину неприятия и зрителями, и большинством режиссеров того времени, так называемого «чистого кино», в котором фильм если не утрачивал полностью свои связи с литературным компонентом синтеза, то значительно их ослаблял. Уже тогда было очевидно, что проявляет эти связи, в первую очередь, способность фильма «повествовать о чем-либо». На самое же важное указывают воистину провидческие слова «медлительность развития нашего визуального чувства». Режиссер почувствовала: сам перцептивный процесс зрения сопротивляется показыванию на экране смыслово не связанных изображений, объединенных только последовательностью во времени.

Если перевести понимание проблемы неприятия «чистого кино» в психологическую плоскость, то обнаружится следующее. Дюлак (а вслед за ней и Ямпольский) допускали, что чередование на экране различных изображений, ритмически организованных во времени,—это и есть искомое «повествование» визуальными формами. Подобное «повествование» действительно содержательно (на экране же что-то изображается) и спо-

способно вызывать определенные эмоции у тех, кто на изображение смотрит. Но можно ли при подобном содержании экранного зрелища и тех своеобразных эмоциях, которые способна вызвать «интегральная истинность движения», воспринять фильм как полноценное произведение киноискусства, синтетического по своей природе?

Ответ на этот вопрос может дать психология, в частности, та ее область, которая исследует деятельность различных органов чувств по переработке информации, поступающей к человеку извне. Среди них на первом месте закономерно оказывается зрение.

В психологии восприятия принято различать три его уровня: сенсорный⁷, перцептивный и операторный уровни восприятия целостного объекта. Таким объектом в нашем случае является кадр (не говоря уже о последовательности кадров, составляющих фильм). В искусстве кино содержательно-смысловая сторона изображения активно и целенаправленно (в процессе восприятия кадра) начинает формироваться на перцептивном уровне. «Происходит четкое выделение объекта из фона, фиксация его формы, несмысловых внутренних отношений в координатной системе объекта, его структуры и интегральных характеристик. Наряду с приемом информации происходит ее оценка настроенными механизмами этого уровня»⁸. Целостность визуального образа на сугубо перцептивном уровне обуславливается взаимодействием того, что рассматривается (внешняя среда для зрительной системы), и внутреннего состояния настроек на объект восприятия, потребностей и мотиваций у того, кто рассматривает (внутренняя среда самого организма). Это способствует познавательной (когнитивной) идентификации того, что мы видим и слышим.

На этом уровне глаз вполне фиксирует пространственную и временную связность частей в потоке визуальной информации. И, что самое важное, у зрителя уже на перцептивном уровне начинают действовать настроенные механизмы—установки на «приятное» и «выразительное». И та, и другая установки вызывают у зрителя эмоции. Они разные. Установка на «приятное» обеспечивает при восприятии визуального объекта поиск такой информации, которая не вызывает в организме отклонений от свойственной ему нормы, от физиологического равновесия⁹. Такая установка адресована к физиологическим процессам в организме, и потому ее действие при визуальном восприятии происходит, как считают психологи, бессознательно—то есть автоматически. Установка же на «выразительное» ориентирует человека на такие объекты визуального восприятия, которые вызывают неустойчивое состояние, отклоняя организм от нормативного равновесия. Установка на «выразительное», более связанная с психическими процессами, нежели с физиологическими, побуждает зрителя искать изображения с большой силой воздействия на организм. Таковая обеспечивается подчеркнутой контрастностью объекта созерцания, его динамичностью, напряженностью и интенсивностью преобразования формы.

Совсем иначе проявляет себя восприятие целостности на операторном уровне. В качестве его элементов выступают «семантические и логические единицы, которые могут иметь символическое, в том числе и вербальное выражение. Семантическими единицами являются объекты и действия, ло-

гическими—понятия, суждения или высказывания»¹⁰. Приведем и другие важнейшие свойства операторного уровня восприятия целостности любого аудиовизуального объекта (в нашем случае фильма), которые проясняют специфику формирования киноповествования.

1. Перцептивные действия на операторном уровне не автоматизированы и осознаваемы (зрителю, для того чтобы появилось чувство сопричастности показываемому на экране, предварительно нужно знать, какой фильм и с какой целью он пришел посмотреть).

2. На этом уровне восприятия активизируются личностный, социокультурный и эстетический опыт человека, его долговременная память (при просмотре фильма содержание всех видов опыта нацелено на узнавание реалий действительности, воспроизведенных на экране, и осмысление мотиваций поведения персонажей в соотношении с наличным собственным опытом; на операторном уровне возникают критерии «правдивости» фильма; чем богаче опыт зрителя, тем выше его требовательность к тому, что показывают на экране).

3. На операторном уровне происходит оценка воспринимаемого объекта и устанавливается его—семантическое и прагматическое—значение в ряду иных объектов (по мере просмотра фильма зритель устанавливает смысловые логические связи между его эпизодами, понимает мотивации поведения персонажей, сравнивая их с поведением реальных—знакомых ему—людей; у зрителя на основании оценки формируется сугубо эмоциональное отношение к целостности фильма («нравится—не нравится»), и сам фильм помещается в ряд уже просмотренных зрителем картин, впоследствии занимая в нем важное или ничтожное место).

4. На операторном уровне взаимодействие сознания с объектом восприятия настолько интенсивно, что начинается активное преобразование внутреннего мира человека, который смотрит и слушает (если фильм вызывает интерес, концентрируя все внимание на экранном зрелище как убедительно созданной авторами картины некоей реальности—в этом случае возникают сильнейший эмоциональный отклик и сопереживание его героям).

5. В результате постижение целостности воспринимаемого объекта перерастает в другое психическое действие—понимание. Этот процесс связывает восприятие и мышление. И что крайне для нас важно при стремлении осмыслить феномен киноповествования: «Зрительное суждение образует важнейшее ядро активного зрительного восприятия. Мышление позволяет установить семантические и логические связи между частями, построить связное отображение целостной системы, но мышление не позволяет ощутить, увидеть целое»¹¹. Из этого следует, что понимание целостности фильма дается зрителю не в логической форме суждения, а в непосредственном, реальном процессе его восприятия: мы ВИДИМ И СЛЫШИМ эту сложнейшую целостность, которая у каждого зрителя вызывает свою гамму мыслей и переживаний, свои оценки и свою меру интереса, ибо у любого человека формируется при просмотре фильма индивидуальный операторный уровень его усвоения.

К тезису «зрительное суждение образует важнейшее ядро активного зрительного восприятия», крайне важному для понимания специфичности

киноповествования, мы обратимся позже. А сейчас вернемся к эстетическому манифесту Жермен Дюлак.

Мы видим, что ее идеи и практика «чистого» синеграфического искусства базировались на возможностях только перцептивного уровня восприятия. Целостность фильма, для него доступная,—это, в действительности, замороженность трансгенностью ритмизованных пластических форм. Причем простейших форм экранного движения (преимущественно внутрикадрового и монтажного, поскольку психологическое движение в этой эстетике исключалось, и экспрессия движущейся камеры в то время использовалась крайне редко). Кроме того, как любой режиссер-радикал, Дюлак обращалась к коллегам по киносообществу, имея в виду только проблемы творческого характера, будучи абсолютно безразличной к проблемам восприятия. Как следствие, безразличием откликнулась зрительская аудитория на ее авангардные эксперименты. Потому что никогда—а мы это знаем со времен одиозной реакции публики на летящий с экрана прямо на нее паровоз братьев Люмьер—не было человека, у которого при переработке целостности визуального объекта (тем более, как фильм, развернутого во времени) не включался бы операторный уровень восприятия.

Поэтому «третьейским судьей», осваивающим в процессах восприятия содержательно-смысловую сторону фильма и его целостность, выступают, в первую очередь, возможности человеческого зрения, меньше—слуха. Творческий процесс создания фильма режиссером и всей группой лишь воплощает их в форме и внутренних закономерностях экранного зрелища. Возможности зрительной и слуховой модальностей на данной стадии антропогенеза у всех людей одинаковы. Они начинают различаться по личностным и социокультурным особенностям восприятия только на операторном его уровне (правда, самом важном для постижения сугубо художественной стороны фильма). Эстетические же амбиции авторов иногда играют с ними злую шутку, потому что им нужно, в первую очередь, создать удобоваримый объект восприятия, и лишь во вторую—самовыражаться.

Но параллельно с перцептивными процессами действуют и иные формы переработки информации, обусловленные опытом человека и помогающие ему усвоить всю полноту содержания фильма.

2. Литературная модель восприятия киноповествования как идентификационный код

Тезисно изложив основные психологические закономерности восприятия фильма как феномена по своей природе звукозрительного—то есть в своей сути образного (которые киномысль до сих пор склонна игнорировать),—возвратимся к нашему исходному допущению. А именно: освоение содержательной стороны фильма тем не менее работает по литературной модели, несмотря на то, что возможности операторного уровня звукозрительного восприятия, казалось бы, допускают существование особенно—«иконического»—смысла¹².

Как известно, все повествовательные практики (ритуальные, жестовые, литературно-текстовые, иконографические и др.) исторически были найдены, освоены человеком и сложились в культуре как формы подражания

действительности, развернутые во времени. Фактор темпоральности особенно важен. Он позволял в условных для данного вида искусства формах или в повседневной практической деятельности людей запечатлеть то, что происходило с персонажами повествования за какой-то временной интервал или что они в его течение натворили точно так же, как и в самой жизни. Поэтому одним—если не основополагающим—из содержательно-смысловых пластов любого повествования является фактор движения, изменения, развития. Для повествования подражательная «история» была интересна тем, что в ней содержательным ядром всегда являлось некое изменение мира, некий импульс, толчок, в результате которого все приходило в движение. В жизни такое изменение могло быть и не замеченным, осознанным гораздо позднее его реальной локализации во времени, точно так же, как люди далеко не всегда осознают причинно-следственные связи между двумя происшествиями, даже если первое из них обладало трагическим характером.

В повествованиях же, специально создаваемых в культуре как подражание реальным прецедентам изменений, наибольший резонанс вызывали, конечно же, изменения глобальные и катастрофические. Подобные импульсы к движению в широком смысле, понимаемом как своеобразная «материализация» незримого течения времени, в повествовании выдвигались на первый план. В повествовательных «историях», как в реальной истории, двигалось и действовало все. Действовали люди, изменяя себя и окружающий мир: обретали свою судьбу цари, герои и бедняки. Преобразовывалась природа: бурлили стихии, и боролась за существование всяческая живность. Изменялось общество—гибли народы, династии и страны, чтобы на их месте возникали новые. Ценности—феномены нематериальные—и те приходили в движение: сражались за власть над душами и умами людей добро и зло, идеи и идеалы. Изменение некоего положения вещей, покоя и равновесия сил в самой реальности, как и в повествовании о ней (подлинной или вымышленной—не важно), именуется событием. В процессах подражания реальности человечество научилось создавать повествования как изложение событий в определенной последовательности. Эта последовательность—что в ритуальных танцах охотников, что в текстах, что на фресках, что в иконописных клеймах—имитировала течение событий в самой жизни.

Очевидно, что вначале в художественных практиках, а затем в искусстве с фиксированным артефактом, события и их последовательность обретали носителей, специфических для конкретного его вида. Повествования могли иметь самую разную материальную форму—иконическую, пластически-жестовую, акустически-интонационную и др. Самым развитым и богатейшим по возможностям оказалось повествование вербальными знаками, организованное в форме текста, которое возникло из устного «рассказывания историй» о чем-либо. При этом филогенетически—то есть в формировании персонального опыта конкретного индивидуума—именно вербальное (литературное) повествование оказалось в дальнейшем базисным и для иных форм повествования. Почему так произошло?

Навыкам повествования ребенок начинает обучаться буквально с первых недель жизни. Еще не владея речью, малыши осваивают этот опыт в

восприятии кинестетических, вкусовых, аудиальных и визуальных образов. Очевидно, что первые шаги в овладении элементарнейшими повествовательными структурами носят функциональный и познавательный характер, а не художественный, и речь может идти о восприятии некоей последовательности событий только на сенсорном и перцептивном уровнях. Так, разноцветные погремушки, развешенные над колыбелью для формирования навыка различения цветов—одно из первых в жизни человека визуальных «повествований», поскольку для младенца концентрация зрения на том или ином предмете становится своеобразной последовательностью цветовых событий, организованных во времени их рассматривания. Но в этом возрасте тактильные, вкусовые и слуховые повествования играют большую роль, нежели визуальные. По мере же формирования речевой способности и языкового опыта (как следствия расширения опыта предметного) ребенок не только испытывает сильнейшую потребность, чтобы взрослые рассказывали ему «истории» о жизни, но и сам пытается выдумывать простенькие повествования.

Отметим, самые первые устные вербальные повествования, в отличие от образных, всегда выделяются из бытового речевого обмена. Всевозможные байки, последовательное рассматривание картинок в книгах с комментариями взрослых, а затем их чтение родителями, сказки на ночь—это ситуации специальные, требующие от ребенка концентрации внимания. Его обеспечивает живейший интерес малыш к этим повествованиям, не иссякающий, как известно, в течение всей истории цивилизации. Всем знакомые бытовые ситуации, в которых формируется и развивается повествовательный навык у детей дошкольного возраста, показывает: излагаемая «история»—это всегда своеобразный переход из обычной повседневной реальности в какой-то иной мир. И пусть этот мир создан искусственно, он ненастоящий, однако его значение для ребенка, а затем для взрослого, очень велико.

Если в раннем возрасте последовательность событий-образов носит преимущественно познавательный и практически-инструментальный характер, помогая ребенку освоить внешний мир, то вербальные повествования, похоже, играют иную роль.

События-образы всегда имеют своего материального носителя, они указывают сознанию на какой-то предмет, конкретную «вещь». Звучащий вне поля зрения знакомый голос подсказывает ребенку, что его мама где-то поблизости, а когда он ее увидит, то неосознанно отметит, что ее одежда такого же цвета, как одна из погремушек. События-образы, неразрывно связанные с физиологическими процессами в организме, воздействуя на человека, вызывают сильнейшие эмоции как естественную реакцию на внешний стимул. Эмоциональность образных повествований—одно из преимуществ таких временных видов искусств, как музыка, хореография, пантомима. В образных повествованиях человек учится осваивать мир, который его окружает. Нам уже приходилось писать о том, что восприятие образной информации создает своеобразное единство «мир—человек». «Субъект и объект восприятия едины; их противоположность снимается в рамках одного и того же целого, движение которого и порождает феномен восприятия. Мы будем называть его перцептивной системой»¹³.

Иначе работает языковая система. Она, порождая абстрактно-логическими способностями человека, дает возможность познавать мир и выражать отношение к нему при помощи слов—конвенциональных образований, выработанных культурой. Их природа нематериальна: есть познавательная дистанция, которая существует в сознании человека, между словом-знаком и предметом, им обозначенным¹⁴. В бытовом речевом общении складываются познавательные и языковые автоматизмы, позволяющие наладить общение ребенка с окружающими его людьми. В подобном общении речь идет о таких вещах, которые малышами уже освоены в поведенческом и перцептивном повседневном опыте: о еде, о сне, гигиене, игрушках, окружающих предметах, людях, животных и т.д. Это—их реальный мир. В выделенной же ситуации речевого повествования речь идет о том, что нельзя увидеть или пощупать. Знакомыми словами описывается реальность, в которой именно ее материальную сторону нужно представлять, руководствуясь при этом и языковым опытом, и всем объемом опыта познавательного. В том числе перцептивного (как выглядит тот мир, о котором в повествовании идет речь, и люди, в нем обитающие), личностного (как и почему именно так они себя ведут), и даже зачатками социального (чтобы понимать, что такое семья или королевство).

Как можно заметить, восприятие образной информации (соответственно, образных повествований) протекает по-иному, нежели восприятие рассказываемых, а позднее уже литературно-текстовых повествований. При переработке и усвоении последовательности событий-образов перцептивная активность человека вначале направлена вовне—на материальные носители образов (изображения, звуки), чтобы на операторном уровне обратиться вовнутрь—так возникает преобразование внутреннего мира того, кто смотрит или слушает. При усвоении же словесного повествования переработка языковой его стороны обычно протекает автоматически (за исключением особых случаев интереса к стилистике текста). Самым важным оказывается формирование в представлении последовательности событий, возникающих в некоей изначальной диспозиции. Восприятие повествования обращено вовнутрь сознания человека. И теперь—самый главный, принципиальный вопрос для понимания специфичности события в словесности в сравнении с событиями-образами. Откуда берутся события в такой сфере психической деятельности, как представление, если в ней материальных предметов нет, и ни с кем и ни с чем ничего произойти не может?

Становится очевидным, что существо словесного повествования заключается не в мастерстве знаменитых писателей—сочинителей рассказов и романов или безымянных авторов, создавших эпос о Гильгамеше и «Старшую Эдду». То есть—не в эстетических качествах повествования. Ведь любой отец, не обладая литературным талантом, может сымпровизировать на ночь своему чаду нехитрую связную «историю», которой оно вполне удовлетворится. Значит, такая «история», едва ли не на ходу вымышленная, тоже будет повествованием, состоящим из последовательности событий. Из этого вытекает, что разворачивающаяся в представлении читателя-слушателя «история» обретает себя как повествование, подражающее жизни, лишь благодаря событиям, которые известны человеку по реальному опы-

ту. Он выстраивает ее в представлении как психический образ (образ представления) освоенной им действительности. При восприятии словесного повествования его языковая природа активизирует дискурсивное мышление. Постигание же содержательной стороны «истории» возможно лишь благодаря процессам неосознаваемой идентификации читателем себя—своей личности, реальности, которую он, как мог, уже успел узнать и попытался осмыслить, своего культурного и эстетического опыта—с тем, что повествование ему предлагает. Формирование образа-представления при усвоении литературного повествования (если оно, как говорится, по возрасту и уму читателю) сопровождается сильнейшими эмоциями, позволяя в воображении пережить то, что происходит с вымышленными персонажами, даже без отождествления с кем-нибудь из них. Это—поразительная по интенсивности внутренняя работа, резко расширяющая внутренний мир вначале ребенка, а затем и взрослого.

Следующий этап усвоения литературного повествования, когда складывается осознанное отношение к «истории» и который мы бы сравнили с операторным уровнем перцептивного восприятия, ориентирован иначе, нежели при переработке образной информации.

Каждый, наверное, может вспомнить беседы с близкими людьми, которые в раннем детстве читали нам сказки или рассказы. Даже без специального педагогического образования они всегда задавали вопросы, акцентирующие поведенческие, житейско-практические и нравственные стороны прослушанной истории: «Почему гномы полюбили Белоснежку?», «Почему Иванушка превратился в козленочка?», «Почему Илья Муромец хороший?», «Почему дед Мазай спасал зайцев?» и т.п. Приблизительно то же самое происходило и на уроках словесности (языка и литературы) в начальных классах школы.

Нельзя не заметить, что перед нами—принятый в культуре процесс рационализации усвоенного ранее литературного повествования. Он применяется в воспитании и образовании ребенка еще в раннем детстве. Цели подобной рационализации предельно точно сформулированы в известном выражении: «Сказка—ложь, да в ней—намек, добрым молодцам урок». Пресловутый «урок»—основная цель повествований, которые рассказываются и читаются детям. Все классические повествования для детей—предельно дидактичны. Дидактика вымысла помогает выработать продуктивные формы адаптации ребенка к настоящей реальности, формируя этические нормы и целесообразные в обществе формы поведения. В повествованиях для детей итогом становится финальное событие, некий вывод, в своей сути являющийся однозначной оценкой происходивших ранее событий. Подобная оценка в сказках всех народов мира как будто иллюстрирует сформулированный в XX веке психологом Куртом Левиным «принцип штрафа и поощрения» как важнейший регулятор поведения человека, хотя в человеческом сообществе его практиковали в течение тысячелетий. В авторской литературе—повествованиях преимущественно для взрослых—подобная однозначность может исчезать, потому что мир, в котором происходит идентификация зрелой личности или даже подростка в период ее становления, неизмеримо сложнее наивного детского представления о нем. И финал

истории может быть открытым, предоставляя читателю самому домысливать итог повествования как выбор, как возможность, которую он допускает, исходя из собственного жизненного опыта.

Получается, что конечной целью содержательно-смысловой стороны повествовательного текста является новое знание о мире и о себе, некий рациональный вывод. При восприятии же последовательности образных событий во внутреннем мире возникает преобразующий все человеческое существо поток эмоций, как это происходит в наиболее далекой от литературности «чистой» инструментальной музыке. Содержательно-смысловая сторона («урок») литературных повествований направлена вовне—на изменение личностью внешнего мира. Примеры канонических текстов Библии и Евангелия доказывают, насколько мощным может быть воздействие на человечество и цивилизацию великих повествований и событий, в них запечатленных.

Детский опыт восприятия и усвоения словесных «историй» подсказывает нам, что изложенные в них последовательности событий, как бы они ни отличались по деталям, для продуктивного их понимания должны иметь нечто общее, специфический код. Он для всех людей един и крайне значим. Знание подобного смыслового ядра (без его рационализации) опытно складывается у ребенка очень рано. Подобное смысловое ядро связано с доступными ему способами идентификации. Семья, воспитание, а затем начальные формы образования закрепляют этот код, который действует в дальнейшем при распознавании и осмыслении всех «историй»—и реальных жизненных, и вымышленных.

В этот код должны войти важнейшие аспекты существования, идентифицирующие любого человека в состоянии изначального равновесия. Они локализируют его в историческом (или мифическом) времени и называют место, где он живет как в реальной жизни, так и в вымышленной «истории». Первичная идентификация должна ответить на вопросы «кто?», «когда?» и «где?» Так определяется изначальное статичное состояние мира—исходное положение вещей, в котором дается характеристика персонажам повествования, его времени и месту действия. Этот *status quo* нарушает кто-то или что-то, вторгающееся извне: непредвиденный случай, переезд на новое место жительства, катастрофа и т.п.—событие, связанное с вопросом «что случилось?» Являясь причиной изменений, событие влечет за собой в качестве следствия изменения в обстоятельствах жизни персонажей и в них самих, формируя последовательность других событий. Повествование завершается установлением новой стабильности в мире, измененном вследствие произошедших событий. Такая стабильность полагается нормой, на основании которой слушатели-читатели могут осуществить для себя итоговую рационализацию—осмысление как усвоенного повествования, так и собственного жизненного опыта. Описание новой стабильности в повествовании (позитивной или негативной—не важно) и ее последующее осмысление должны дать ответ на вопрос «почему так произошло?»

Любое повествование подчинено этому коду идентификации как содержательно-смысловой его структуре. За примерами далеко ходить не нужно...

КОГДА?	ГДЕ?	КТО?	ЧТО СЛУЧИЛОСЬ?	ПОСЛЕДОВАТЕЛЬ- НОСТЬ СОБЫТИЙ, ИЗМЕНЯЮЩИХ МИР И ЖИЗНЬ ПЕРСОНАЖЕЙ / ПОЧЕМУ ВСЕ ТАК ПРОИЗОШЛО?
Давным-давно.	В некотором цар- стве, в некотором государстве.	Жили-были в бед- ности старик со старухой.	Поймал старик зо- лотую рыбку.	Золотая рыбка наказала жадную старуху.
В конце 40-х гг. XX в.	В провинциальном американском го- родке.	Жил мальчик-ин- валид, умственно неполноценный, которого все прези- рали.	Он на всю жизнь полубил девочку Дженни и под воз- действием чувства преодолел физи- ческий недуг, начав бегать, но остался умственно неполно- ценным.	Доверяя людям, в особенности близ- ким, он говорил и делал то, что думал, и, бегая по жизни, творил добрые дела, заслужив в итоге семью, уважение людей и богатство.
В последней четвер- ти XIX в.	В лесах канадских нагорий.	Медвежонок гризли счастливо жил под защитой мамы-мед- ведицы.	Медведица погиб- ла под упавшим на нее валуном, и беспомощный мед- вежонок отправился искать сородичей, найдя защиту в лице огромного медведя- гризли.	Преодолев все опасности вместе со своим могучим и опытным покрови- телем, медвежонок стал ему сыном, по- тому что в мире нет ничего важнее люб- ви между детьми и родителями.

Разумеется, шедевр Роберта Земекиса «Форест Гамп» неизмеримо богаче и сложнее этих примитивных клише в сравнении с известной всем детям сказкой Пушкина и примером замечательного семейного фильма «Медведь» Жан-Жака Анно, где они воплощены едва ли не наглядно. Тем не менее, с нашей точки зрения, именно код идентификации, организующий как литературное повествование, так и повествование в экранных образах, обеспечил этим «историям» признание, любовь читателей-зрителей и адекватное понимание. Какое бы литературное сочинение или фильм мы ни взяли, в особенности классические—проверенные временем, то всегда обнаружим в них подобное смысловое ядро (за исключением экспериментальных опусов, обреченных на отсутствие потребителя из-за игнорирования содержательно-смысловых основ повествования).

Генетически это ядро сложилось в вербальной деятельности—продукте развитого абстрактно-логического мышления, как ответ на важнейшую потребность человеческого существа в идентификации. Каждое «я», чтобы понять, «кто я?», должно дистанцироваться само от себя. Вербальные повествования обучают этому сложнейшему психическому и познавательному действию, помогая каждому человеку по отдельности на примерах «историй» осуществлять его по отношению к самому себе. Действие идентификации в самой реальности всегда проблемно и зачастую оказывается одним из важнейших событий в жизни личности. Возраст, пол, место в семье, национальная и конфессиональная принадлежность, историко-культурные традиции, социальный статус и положение в профессиональном сообществе, межличностные отношения—все это и многое другое требует от человека идентификации. Вплоть до онтологических «проклятых» вопросов: «Кто я—тварь дрожащая или человек?»—так сформулировал трагическую вопросительность человеческого существования Достоевский. Эта проблемность—с той или иной степенью убедительности и глубины—переносится в повествовательные «истории».

Все события в повествовании, выстраиваемом автором, так или иначе, должны создать предпосылки для вопроса об идентификации и какого-либо ответа на него. В повествовании даже отсутствие четкого рационального ответа также является им, открывая точку зрения автора на проблему идентификации, поставленную произведением. По причине своей неразрывной связи с развитием абстрактно-логического мышления и обусловленности им смысловое ядро повествования, основанное на коде идентификации человека, выходит за пределы простого копирования действительности и подражания ей. Идентификация столь значима для личности потому, что она намечает ее место в мире людей и в мироздании в целом. Код идентификации вначале позволяет осмыслить поток событий в малопонятной стихии времени—реальной жизни, а впоследствии переносится на подражание ей в повествовательных практиках.

Вот что мы имели в виду, говоря о том, что восприятие содержательно-смысловой стороны киноповествования протекает по литературной модели. (Но само киноповествование литературой в экранных картинках не является!—не будем забывать о его образной природе.) Любой фильм—это последовательность событий во времени длительности картины (как в ли-

тературе во времени процесса чтения, в котором формируется образ представления). Несмотря на то, что они, как и начальная диспозиция, воплощены в виде изображений и звучаний, зритель обнаружит в них смысл лишь тогда, когда—даже сам того не осознавая—начнет в киноповествовании искать и находить признаки с детства известного кода идентификации.

3. Повествование звукозрительными образами и формы существования фильма

Очевидно, что эта литературная модель «включается» на операторном уровне восприятия фильма, становясь базисом для понимания зрителем того, что ему показывают на экране. В фильме должны быть легко обнаружены начальная диспозиция и сдвигающее ее событие, которое как причина влечет за собой следствие—следующих друг за другом на экране событий. Они приводят к новой диспозиции—тоже следствию в мире или судьбе главных персонажей. Как все это происходит в звукозрительных образах (а не в тексте сценария)?

Для «чистоты» аргументации, конечно, было бы целесообразнее обратиться к примеру из эпохи немого кино, в котором отсутствует речь в повествовании (единственный прямой носитель литературного компонента синтеза в экранном зрелище). Но тем самым мы лишаемся шумов и музыки, которые сегодня так важны—и для эмоционального восприятия фильма, и для киноповествования в целом. Да и сама эволюция киноискусства в сторону звукового кино выражала стремление кинематографистов к максимальному сходству экранного зрелища с тем, чему и зрители, и сам режиссер могли бы стать свидетелями в реальности. Это стремление всегда подстегивало развитие технологий и комплекса приемов в игровом кино. Потому придется рассмотреть «крупным планом» фрагмент современно киноповествования: фильм, мастерски сделанный режиссером-оскароносцем, высокобюджетный блокбастер, профессионально трудоемкий—с большим объемом спецэффектов и массовками, но при этом отнюдь не шедевр. Хотя изначально претензия на серьезную идею присутствовала, что и запечатлено в его названии. Это исторический боевик Ридли Скотта «Царство небесное».

Жанр фильма требовал как можно скорейшего прохождения восприятием этапа начальной диспозиции («кто?», «где?», «когда?»). Мы узнаем обо всем этом в титрах: «Почти 100 лет минуло с той поры, как войско крестоносцев захватило Иерусалим. Европа стонет под гнетом нищеты и насилия. Бароны и бедняки стремятся в Святую Землю за удачей в поисках спасения. Рыцарь возвращается домой, чтобы встретиться со своим сыном. Франция. 1184 год». Так еще до начала киноповествования (при полной тишине и пустом темном экране) текст информирует зрителя о том, когда и где начнутся события, и кто в них будет участвовать.

На указании места и времени действия появляются изображение и звук. Тишина превращается в акустически объемное шумовое пространство, на фоне которого возникает основной мотив первой музыкальной темы. В глубине кадра—вдалеке на синем фоне, который в дальнейшем окажется сумраком раннего морозного утра поздней осени, медленно движется цепочка

крошечных всадников-воинов. Их силуэты с копьями и флажком-штан-дартром как будто списаны со средневековых книжных миниатюр времен крестовых походов. Именно из исторических хроник с иллюстрациями и по находкам вооружения режиссеры и художники-постановщики черпают сведения для реконструкции материальных реалий той эпохи. На переднем же плане кадра—и от этого выглядящий тяжеловесным и гигантским—ка-менный придорожный крест, который в Средние века устанавливался на перепутье дорог. Композиция и освещенность кадра таковы, что и всад-ники, и крест воспринимаются одиночными и затерянными в необъятном пространстве холодных сумерек. Более того, кажется, что крест и воины существуют в различных—и несоприкасаемых—его сферах. А перед са-мым объективом камеры падают редкие хлопья снега. Этот первый кадр явственно настраивает зрителя на эпический лад, мягко «переносит» его в другую реальность, за событиями в которой он будет наблюдать в течение просмотра фильма.

После него снова пустой экран: идет кадр с титрами—названием филь-ма: «Царство небесное».

Несколько последующих кадров перемещают нас на возвышение пере-путья дорог, где и установлен крест. По тому, что в этом эпизоде происход-ит, его можно было бы назвать «У креста». С этой возвышенности можно окинуть взором пространство холмистой местности, горизонт которой вы-светляют первые лучи рассвета. Под каменным крестом едва различимые в полутьме оборванные, грязные люди копают могилу. С ними такой же грязный священник. Захоронению подлежит молодая женщина, тело ко-торой зашито в белую холстину. На ее прекрасное лицо падают снежин-ки. Оно, несмотря на заострившиеся и затвердевшие черты, выглядит как совершенная скульптура. В лице, обрамленном саваном, есть сходство со скульптурными изображениями Богородицы в жанре пьета эпохи барокко (в XII в. таких скульптурных памятников еще не было). Кадр вирирован: похоже, можно говорить об устойчивой в кинематографе традиции созда-вать художественное воплощение смерти в синем цвете. Рука священника алчно срывает с ее шеи серебряный нательный крестик.

Вся эта часть идет без речи. Звучат только шумы (объемность звуко-вого пространства подчеркивается мотивированными шумами—звяканьем лопат, шуршанием щебенки, звуком шагов, которые акустически усилены, а также свистом ветра с низкочастотными призвуками) и музыка—экспо-зиционное звучание первой темы. Интонационно она представляет собой цитату из корпуса секвенций—жанра средневековой религиозной музыки, образцы которого сохранились до наших дней¹⁵. Это—простая, суровая одноголосная мелодия. В ней нет распевности (в секвенциях соотношение слов и мелодии было силлабическим: на один слог текста приходился один звук), она, скорее, маршевая по ритму. В музыкальном образе темы, как в любой паралитургической музыке, наивность сочетается с мудростью, надежда—с фатализмом и обреченностью, мистическое озарение—с неус-тойвой убежденностью фанатизма. В сфере звучания простота и структур-ная повторность исходного мотива неизбежно оборачиваются ощущением монументальности музыкального образа. Как секвенции в самой истории,

так и первая музыкальная тема в фильме Ридли Скотта, связаны с наивной религиозностью простого человека Средних веков. Вначале тема, исполняемая *pizzicato* (щипком) на струнном инструменте, возможно, аутентичном, звучит вполголоса, приглушенно, с едва слышными ударами тамбурина, как если бы в придорожной харчевне XII века ее наигрывал для усталых путников бродячий жонглер. Но во втором проведении она звучит уже в обрамлении синтезаторных ударных и с усилением низкочастотного резонанса на сильных долях такта. Это придает музыке эмоциональную силу и некую образную весомость.

Со вскрика «Крестоносцы!» одного из крестьян-могильщиков начинается иная по настроению часть эпизода «У креста». Камера смотрит с возвышенности перепутья вниз на узкую дорогу, по которой поднимается небольшой отряд воинов—их не больше десяти. «Освободите дорогу!»—разгоняет могильщиков рыцарь авангарда. По облачению, а также по продолжительности фиксации на лицах невозможно определить иерархию воинов, а также человека, который выделится в дальнейшем в персонажа, значимого для событий фильма. Священник вскочил и поспешил по дороге вниз, вслед за отрядом. На ходу обернувшись, как будто вспомнив о чем-то, прокричал: «Стой! Отсеки голову самоубийце! И возврати топор». [Кому—священнику?—Л.Б.] Лицо женщины, покончившей с собой, взмах топора—орудия казни, и... молот кузнеца опускается на раскаленную болванку мелеха. Мы уже в сельской кузнице: начался другой эпизод, в котором много разговоров, шумы исключительно бытовые, и нет музыки.

В предшествующем же эпизоде с появлением в кадре крестоносцев вводится вторая музыкальная тема. Она более традиционна по тематизму: музыка подобного плана часто звучит в батальных эпизодах исторических фильмов. Примером может служить картина того же Ридли Скотта «Гладиатор»—по жанру тоже исторический боевик, в котором основная тема, связанная с образами Максимуса и идеи Рима, звучит non-stop в течение всего гигантского эпизода битвы с германцами. Вторая тема очень короткая: она продолжается буквально несколько секунд, представляя собой тембровую стилизацию звучания хора и симфонического оркестра средствами синтезатора. Интонационно она современная, чем-то напоминает кантаты Карла Орфа—образ героического, но одновременно варварского средневековья сквозь призму взгляда на него из сегодняшнего дня. Музыка динамичная, взволнованная, звучит монументально. В тяжеловесной и одновременно возвышенной ее образности присутствует налет какой-то мрачноватой романтичности. При этом нет ничего такого, что вызвало бы ассоциации с жестокостью войны, с реальной исторической эпохой крестовых походов или с религиозностью. В ней нет прямой иллюстративности.

Вот, собственно говоря, и все, что поддается словесному изложению начальной диспозиции повествования в эпизоде, хронометраж которого 2 мин. 35 сек. (включая титры).

В следующем эпизоде, «В кузнице», при нормальной, имитирующей естественную, освещенности кадра мы увидим многое. Камера как будто скользит (но не рассматривает, любуясь) по поверхности материального мира, многие детали которого нам неизвестны, и потому выглядят заманчи-

во. Здесь и массивный замок-крепость норманского типа, грубо сложенный на скале, которая возвышается над холмистой округой. Здесь и средневековая кузница, и круглые глинобитные домики с крытыми соломой крышами в бедной французской деревне. Здесь и перемазанное копотью, вспотевшее от работы лицо кинематографического красавца Орландо (Леголасовича) Блума, которого теперь зовут Балеан, и весьма непрезентабельный облик уставших крестоносцев. То, что Балеан весь в грязи и в лохмотьях—понятно: он—бедняк, и у кузнеца работа такая. Что же касается рыцарей—от неопрятного, потрепанного вида всей их одежды, включая воинское облачение, до всклокоченных бороденок,—то очевидно, что в фильме Ридли Скотта защитники Гроба Господня буквально с первых кадров лишены идеализации.

В эпизоде «В кузнице» на первый план выходит речь в ее информативной роли. Мы узнаем, что Балеан—внебрачный сын барона Годфри Дибелина, который зовет его с собой в Иерусалим. Отказавшись от предложения, деревенский кузнец затем закалывает священника, увидев у него крестик жены, ибо именно ее за грех самоубийства похоронили на неосвященной земле, предварительно обезглавив. Балеан вынужден догонять отряд своего отца, чтобы избежать наказания за убийство священника. Все это—прерогатива сценария, который драматургически наделил функцией экспозиции второй эпизод фильма. А что происходит в первом?—практически ничего: хоронят неизвестную самоубийцу, да появляются на дороге крестоносцы. Куда они едут, и кто была эта женщина,—об этом зрители узнают уже в эпизоде «В кузнице».

Сравнение драматургически насыщенного второго эпизода с первым, драматургически нейтральным, если не нулевым, но при этом столь образно весомым, заставляет задуматься. Ведь не секрет, что первые кадры фильма для любого режиссера (тем более такого мастера, как Ридли Скотт) значат то же самое, что первое предложение рассказа или романа для писателя. В том, как начинается произведение в любом из повествовательных (временных) видов искусства, обязательно проявляются приметы и самой целостности произведения в его раскрытии во времени, и позиция автора по отношению к его тематике, и признаки творческого метода его создателя, и, на наш взгляд, главное для киноповествования—предвосхищение его основных, уже художественных, концептов¹⁶. Поэтому композитора так заботит первое проведение темы в симфонии или «выходная» ария персонажа в опере. Поэтому режиссер театра так мучается над моментом, который зритель сочтет началом спектакля—сценического повествования, и сегодня далеко не всегда оно начинается с поднятия занавеса. Поэтому писатель помимо определения лексики и стилистики ищет для первого предложения позицию повествователя—форму речи (прямую, внутреннюю или косвенную). Точно так же и кинорежиссер: если он мастер, то в первых кадрах зрителю обязательно покажут главные приметы искусственно созданной «другой реальности», события в которой составят киноповествование и напряженность его художественных идей.

Было бы не только научно некорректным, но и наивным, полагать, что режиссеры игрового кино при постановке своих фильмов попросту разрабатывают и создают «предметные иллюстрации» к драматическому действию

(хотя, конечно же, так иногда происходит в потоке кинопродукции). Даже если режиссер сам того не осознает, на уровне интуиции в кадрах первого эпизода он должен создать ситуацию «перехода» в реальность киноповествования. Режиссер знает: основные события фильма еще впереди, и еще не обозначены (или не проявлены) главные действующие лица и их характеры. Но он сможет завоевать (активизировать) восприятие зрителя лишь в том случае, если будут созданы условия для мгновенного включения в переработку начальных звукозрительных образов. С другой стороны, любого серьезного автора не может не заботить воплощение на экране собственной позиции по отношению к содержательно-смысловой стороне фильма и, в особенности, его целостности.

Рассмотрим—в самых общих чертах—что происходит при просмотре эпизода «У креста» на перцептивном и операторном уровнях образного восприятия.

В фильме «Царство небесное» титры вначале активизируют абстрактно-логическое мышление и операторный уровень, что необычно для основного массива фильмической продукции. Идет диспозиция в самых общих чертах идентификационного кода, к тому же в логической форме высказывания: «кто?»—рыцари и бедняки, среди которых рыцарь и сын; «где?»—Франция; «когда?»—1184 год. Здесь же обозначается причина всех дальнейших событий: «в поисках удачи в надежде на спасение». Перед нами не что иное, как попытка рационализации последующего киноповествования.

На первом кадре с изображением и звуком включается перцептивный уровень восприятия, который протекает автоматически. Все зрители, не отдавая себе отчета в организации композиции кадра (о чем мы писали ранее), узнают изображенные предметы и характеристики среды: «рыцари», «крест», «синий фон», «снег», «темно». Это сделать достаточно легко, поскольку изображение здесь условно.

После этого кадра идут титры «Царство небесное», которые—иначе не сказать—обрушиваются на зрителя, поскольку семантическая сложность и глубина этих слов снова включают абстрактно-логическое мышление, причем на полную мощность. Даже для их элементарного понимания нужна активизация историко-культурного опыта зрителя.

Дальше следует собственно эпизод «У креста», который по характеру изображения является искусственно созданным аналогом подлинных времени и места действия—то есть киноповествование уже полностью перешло в «другую реальность» Средних веков. В этом целостном эпизоде, состоящем из множества кадров, действуют и перцептивный, и операторный уровни восприятия. На первом из них распознаются все предметы и состояния внешнего мира, оказавшиеся в кадрах. Пространственно-временная связность того, что показывается в киноизображении, воспринимается как узнаваемая по жизненному опыту зрителя диспозиция предметов друг относительно друга и протекание бытовых действий как включенных в более масштабные по ритмам временные природные процессы—время суток, сезоны года и т.д.

Работа операторного уровня намного сложнее. Семантический срез изображения требует от зрителя сравнения того, что он видит на экране, с

его знанием того, как выглядят подлинные вещи, обряды, действия людей в средневековые эпохи первых крестовых походов. Без этого невозможна оценка происходящего в данном эпизоде. Сравнение экранных аналогов с реальным предметным миром (пусть известным только по книжной информации, описывающей уцелевшие памятники той эпохи) и их субъективная зрительская оценка в сочетании с идентификационным кодом личности в первом эпизоде фильма становятся базисом для перехода зрителей при освоении киноповествования на другой уровень—с восприятия на понимание.

Без этого мы не поймем того, что буквально в первых кадрах фильма Ридли Скотт сталкивает веру (каменный крест на перепутье дорог—символ веры для всех, кто на жизненном пути ее страдает) и церковь (греховные алчность священника и готовность выполнения им роли палача). Мы не поймем того, что религиозное понятие «царство небесное» (то есть рай) трактуется режиссером в координатах светского сознания—это, прежде всего, смерть (первое, на чем акцентируется взгляд камеры после титров с названием фильма,—это труп женщины), а уж затем, быть может, что-то еще. Об этом и фильм. Мы не поймем того, что вера (крест) и войны за веру (крестоносцы) изначально (в прямом смысле—с начала фильма) обретаются в различных смысловых плоскостях. В каких конкретно? Увидим в дальнейшем. Мы также не поймем того, что земная любовь обычных людей в режиссерской трактовке обречена на катастрофу, потому что, в отличие от Любви в религиозном смысле, она осуществляется в короткой земной жизни, а не в райских кущах бессмертия. По ходу киноповествования мы узнаем, что Балеан, вымаливая прощение у Господа за грех самоубийства, совершенный любимой женой, зароет ее крестик на горе, где был распят Иисус. Но в начале киноповествования в фильме Ридли Скотта мы, осваивая визуальные образы, понимаем и эмоционально реагируем на акценты в режиссерской концепции: царство небесное и греховная в своей сути жизнь людей, даже любящих, честных и справедливых,—несовместимы.

То, что мы описали, является не чем иным, как визуальным суждением, о котором речь шла выше и которое, по мнению психологов, является смысловым ядром визуального восприятия. Роль этого ядра при переработке такой сложнейшей целостности, какой является не только фильм, но даже его эпизод,—переоценить трудно. Рискнем дать предварительное определение. Визуальное суждение в киноповествовании—это соположение в пространстве кадра таких объектов и физических действий-процессов, которые в сравнении с предшествующими и последующими кадрами позволяли бы обнаружить логическую (причинную) связь между ними, понять эту связь как содержательную и дать ей оценку. Получается, что визуальное суждение в прямом смысле слова «молчит». И хотя оно не основано на абстрактно-логическом мышлении, от этого его воздействие на зрителя и его смысловые возможности не уменьшаются, а, напротив, усиливаются, если вспомнить о специфике переработки и усвоения образной информации.

Из этого следует, что мы, зрители, воспринимаем целостность эпизода (фильма), осваиваем последовательность визуальных (и звуковых—музыкальных, шумовых) суждений-образов. Вербальная же сторона киноповествования для нас связана с рациональным пониманием персонажами окру-

жающего мира и самих себя¹⁷. Нельзя не заметить, что проведенный нами анализ того, как протекает в фильме повествование экранными образами, осмысляя действия и структуру процесса зрительского восприятия. В этом смысле положение о киноповествовании как последовательности звукозрительных суждений-образов противоречит тезисам, высказанным ранее, о приоритетности в нем событий и идентификационного кода личности как основы литературной модели восприятия. И вправду, разве режиссер при постановке фильма мыслит суждениями-образами (даже если эти психические процессы называть иначе)? Нет, автор мыслит последовательностью действий, воплощенных в последовательности кадров, а все богатство (или аскетизм) предметного мира фильма подчиняет показу на экране некоей связной «истории» о жизни.

Так напрашивается умозаключение о том, что киноповествование, которое творит режиссер, и то, которое видит на экране зритель,—это две различные интенции¹⁸: создание и восприятие визуальных образов. И фильм как творчески-созидательная деятельность, и фильм как процесс восприятия—интенции подвижные, динамичные и всегда лично окрашенные. Режиссер совместно с творческой группой не только напряженно и мучительно выстраивает киноповествование из разрозненных кадров и эпизодов как связную и содержательную последовательность звукозрительных событий, но и стремится выразить свое личное отношение к определенным сторонам окружающего его мира. Для публики же фильм априорно должен быть содержательной целостностью, иначе зачем его смотреть. Но каждый зритель может наполнить картины, сменяющие друг друга на экране, только тем содержанием, которым располагают его сознание, опыт и культурно-образовательный ценз. Кроме представителей кинообщества, у которых восприятие профессионально ориентировано, нет такого зрителя, который бы не стремился при просмотре «присвоить» содержательно-смысловую сторону киноповествования. Его мало волнует вопрос: «Что хотел этим фильмом сказать режиссер?» Зато куда более насущным будет стремление найти ответ в киноповествовании на всегда актуальное вопрошание: «В чем заключается этот урок жизни для меня?» Обе интенции встречаются в артефакте-фильме, уже отчужденном от своего создателя и фиксированном на каком-либо носителе¹⁹. Именно в таком виде киноповествование в фильме транслируется в культуру и существует в ней.

Гипотеза о наличии нескольких форм существования фильма (фильм как творческий процесс, фильм как процесс восприятия и фильм-артефакт) позволяет объяснить причины—иначе не сказать—болезненной уязвимости киномысли, ее беспомощности перед анализом звукозрительной стороны киноповествования, его динамики и развития. Не очень точно область подобных изысканий принято именовать «феноменологией кино». До сих пор анализ того, что составляет подлинную ценность и сущность киноискусства, подменяется интерпретацией (позиция интеллектуально искусственного критика-зрителя) литературной его основы. Встречаются также попытки рационализации киноповествования по литературному, даже по семиотическому типу, и при этом не замечается образная его природа. Но оговорим: для всех обозначенных аналитических ракурсов есть объектив-

ные основания—каждый из них осмысляет какую-то одну форму существования фильма. Возможно также, что киноведы и критики, не отдавая в том себе отчета, переходят во внутреннем «видении» объекта исследования с одной формы существования фильма на другую. Проблема множественности форм существования фильма—не разработана, сложна и требует дальнейших специальных изысканий.

Кроме того, целенаправленное изучение творческого метода режиссера и технологии работы над фильмом позволило бы «успокоить» самую острую и дискуссионную территорию киномысли, которая оказалась прерогативой критики: попытку свести к знаменателю единого киноповествования то, что стремился в своем фильме воплотить автор, и то, что обнаружили и поняли зрители в фильме. Цикл передач по первому каналу «Закрытый показ» (ведущий А.Гордон) убедительно подтверждает, что фильм как режиссерская интенция и фильм как зрительская интенция не только реально существуют, но и категорически не совпадают. Возможно, что изучение эстетически и формально устойчивого фильма-артефакта позволит появиться таким теоретическим разработкам в киноведении, которые будут независимыми от кинотеории, созданной режиссерами-практиками, осмыслявшими в ней собственный творческий опыт создания фильма.

Наконец, закроем тему специфичности киноповествования в фильме Ридли Скотта «Царство небесное». Как становится очевидным, в его начале режиссер выстраивает ряд очень серьезных по содержанию звукозрительных образов. Для этого основательно (со стремлением к аутентичности) проработана предметная сторона изображения. Следует отметить точную манеру игры актеров, убедительность их облика и психологического рисунка ролей, незрелищную подачу на экране эпизодов стычек, мизансценирование на съемочной площадке, расстановку освещения и работу камеры. Особо подчеркнем иконографическую стильность массовых сцен (порт в Мессине, откуда крестоносцы отплывают в Палестину), прообразом которых служили пластика и цветовое решение средневековой живописи. Из подобного строя визуальных образов, к сожалению, выбивается появление на экране звездно-смазливового Орlando Блума в качестве главного персонажа: актер явно не соответствует масштабу своей роли. Несмотря даже на это, можно сказать, что до ситуации, когда Балеан, уцелев после кораблекрушения, оказывается на пустынном берегу ближневосточного пляжа, киноповествование отчетливо проявляет черты подлинной исторической драмы не без оттенка эпичности.

Но подобного художественного напряжения оно не выдержало в тот момент, когда в действие вводятся линия арабского противостояния крестоносцам и сцены жизни при дворе умирающего короля Иерусалимского, в которых даже великому актеру Джереми Айронсу играть нечего, не говоря уже о любовной линии фильма. Здесь визуальные суждения утратили свою образную выразительность и емкость. Они превратились в зрелищную экзотику, кульминацией которой стала грандиозная сцена штурма Иерусалима. С точки зрения повествования образами, это означает, что «вещи» в экранном изображении не в состоянии на операторном уровне восприятия содержательно резонировать друг с другом в предыдущем и в последующем кад-

рах. Многоопытный Ридли Скотт (по непонятным извне причинам) в корне изменил мотивации событий фильма и поступков персонажей. Впрочем, эта двусмысленность была заложена еще в титрах: если в первой четверти фильма визуальные суждения можно было понимать в ключе «надежды на спасение», то остальное киноповествование—яркое и динамичное, как и полагается в жанре исторического боевика,—осмысляется с точки зрения прагматических «поисков удачи».

Заострив свое внимание на звукозрительной природе образов-суждений, рассмотрим теперь более подробно механизм их следования друг за другом в фильме. При этом особый интерес будут вызывать «точки пересечения» между режиссерской и зрительской формами существования фильма.

4. Целостность киноповествования и драматургия

Сегодня в киноведении принято считать сценарий «словесным прообразом экранных образов»²⁰, тем самым весьма недвусмысленно полагая его основой содержательной стороны фильма. А содержание в повествовательных видах искусства раскрывается и осуществляет себя во времени длительности произведения (в нашем случае—фильма). Базисными факторами, влияющими на своеобразие киносценария и принципы его написания, становятся нормы литературного произведения: фабула, сюжет, событие, действие, композиция (строение действия в сценарии, затем в фильме), вид литературы—кинопроза, кинодраматургия, крайне редко кинопоэзия. Основные жанры кино—также происхождением из литературы. При этом, как считает К.Разлогов, «уровни общего композиционного членения фильма, изучаемого теорией кинодраматургии, до сих пор еще не получили единообразной трактовки в силу крайней свободы и ненормативности принципов сюжетного (или бессюжетного) строения современного фильма»²¹. Исследователь отметил крайне значимый для нас «симптом». Он указывает на расхождение в понимании целостности фильма между сценаристами (и, соответственно, теоретиками кинодраматургии) и режиссерами, на известную степень независимости, свободу при постановке фильма тех, кто его реально создает, от тех, кто разрабатывает лишь «словесные прообразы» будущей картины.

Несомненно, в процессе создания игрового фильма—то есть для режиссерской формы его существования—литературные нормы «словесного прообраза» помогают творческой группе фильма найти их звукозрительные эквиваленты. Но когда они уже найдены и воплощены в экранном зрелище, что остается от «словесных прообразов» в фильме-артефакте? А ведь именно его будут смотреть—как свою форму существования фильма—зрители, большинство из которых не имеет ни малейшего представления о кинодраматургии, ее специфике, и это их не интересует, впрочем, как и творческий мир режиссера. Мы уже знаем, что для зрителей киноповествование представляет собой последовательность звукозрительных образов, создающих вполне содержательную аналоговую картину некоей реальности. Образы, в свою очередь, складываются в восприятии в суждения-образы, которые доносят зрителям и глубинный смысл показываемой на экране «истории», и круг авторских идей. Приходится признать, что в игровом фильме формаль-

но от текста сценария остаются только диалоги (часто в переработанном по ходу съемок виде), иногда закадровый текст и информирующие титры. И больше ничего. Все остальное в киноповествовании должно быть организовано по законам тех явлений внешнего мира, которые воспринимаются зрением и слухом.

Общеизвестно, что спецификой кинодраматургии является «письмо действиями». В тексте сценария обозначения действий очевидны по избытию глаголов, причастий и деепричастий. Описания нужны лишь для того, чтобы режиссер мог представить место действия и какие-то детали предметного мира и среды. Творческая группа фильма, создавая перед камерой мир людей и их взаимоотношений, должна окружить их достоверными «вещами», чтобы все это в аналоговом изображении на экране выглядело как «подлинная реальность». При постановке фильма происходит своеобразное «опредмечивание» образов-представлений, которые возникают в сознании режиссера после прочтения литературного повествования в сценарии, причем на первом плане оказывается сфера движений—движений людей, предметов, природного и техногенного мира.

Отметим, что фиксация движения и изменений в материально-предметном мире, в отличие от внутренних психологических изменений в сознании людей,—не является сильной стороной литературы. Зато показ всех видов движения предметов, организованного во времени,—это один из онтологических признаков искусства кино. «Тонкость и сила построения картин и движений составляют искусство фильма. Поэтому фильму нечего делать с литературой»²²,—так писал Бела Балаж, размышляя о специфике кинодраматургии. Будет небезынтересно рассмотреть подробнее, как происходит в фильме «опредмечивание» литературной основы сценария и какие новые черты обретает киноповествование в сравнении с повествованием литературным. Проакцентуруем: нас интересует, в первую очередь, то, чего в сценарии в принципе быть не может—в сравнении с фильмом, по нему поставленным, а не интерпретация режиссером «словесных прообразов», закономерная при создании фильма. Это нужно понять, чтобы ответить на принципиальный для нашего исследования вопрос: какими ресурсами располагает и оперирует киноповествование в сравнении с формально точно таким же по содержанию повествованием литературным?

В качестве примера обратимся к картине «Монолог», которая стала ярким событием в отечественном кино 70-х гг. прошлого века. Она поставлена одним из крупнейших режиссеров того времени Ильей Авербахом по сценарию выдающегося кинодраматурга Евгения Габриловича.

Вот бытовой эпизод из начала фильма, продолжающий экспозицию персонажей и их характеров. До этого момента в сценарии Габриловича было обозначено очень немногое: возраст Сретенского (пожилой, без деталей облика), домработницы Эльзы Ивановны (пожилая, худая); одежда профессора (пальто, шляпа, трость, пиджак, который он то снимает, то снова набрасывает, садясь обедать); намечены место проживания (Васильевский остров, старинный домик с крыльцом и палисадом, большая столовая), мебель в комнате (рукомойник, обеденный стол). Кроме реплик диалогов, произносимых Сретенским и Эльзой Ивановной с самого начала сценария,

мы по его тексту ничего больше и конкретнее не можем представить себе ни об этих людях, ни о мире, в котором они обитают.

«Эльза Ивановна вышла. Никодим начал перебирать дневную корреспонденцию, лежавшую рядом с его прибором. Раскрыл крохотный ящичек. Там лежали маленькие деревянные солдатики. Профессор вынул из кармана увеличительное стекло и стал разглядывать их, сладко мурлыча. Вошла Эльза Ивановна с супницей и налила в тарелку профессора борщ.

—Кто это вам прислал?

—Один польский коллега,—сказал Никодим, с аппетитом кушая борщ.—Перворзрядный химик, но ни бельмеса не смыслит в солдатиках... Я химик, может быть, и похуже, но в солдатиках знаю толк. Солдатики—моя страсть.

Эльза Ивановна безнадежно махнула рукой»²³.

При сравнении приведенного фрагмента сценария с соответствующей сценой в фильме мы можем зафиксировать то существенное, что отличает литературное повествование от повествования звукозрительными образами. Мы «не увидим» в тексте пространства, цветового колорита и освещенности комнаты, мебели в ней, сервировки стола, не почувствуем общей атмосферы жилища ленинградского профессора—старинного родового гнезда русской интеллигенции, в котором каждый предмет был—тщательно и любовно—отобран режиссером и художником-постановщиком для съемки. Мы, разумеется, не увидим зажатых плеч и жесткого шага домработницы после ее перепалки со Сретенским, не говоря уже о воистину уникальном тембре и интонации актрисы Е.Ханаевой, исполняющей эту роль. Читая сценарий, мы не сможем увидеть быстрых и одновременно внимательных, с легким насмешливым прищуром глаз М.Глузского, когда он поглядывает вверх на стоящую рядом Эльзу Ивановну, а затем буквально погружает взглядом присланных солдатиков. Мы очень, очень многого из того, что в фильме видится и слышится, не найдем в литературном сценарии. При этом текст его вполне позволяет нам представить поведение и простейшие физические действия персонажей в этом крохотном эпизоде фильма.

Так мы начинаем понимать, какие факторы обеспечивают киноповествованию звукозрительными образами его аналоговый характер по отношению к подлинной реальности в сравнении с повествованием в сценарии, от которого режиссер отталкивается при постановке игрового фильма. В сценарии эти факторы неразрывно связаны с семиотической природой вербального языка. В тексте сценария именование предметов—их элементарное «называние», перечисление, фиксация действий и процессов—обеспечиваются на уровне значений слов—на уровне денотатов. Все остальное, собственно художественное,—прерогатива настоящей, «большой» прозы, которое в киносообществе не без пренебрежения называют «литературой», потому что в фильм оно впрямую не переводится.

Мы видим, что в тексте сценария описания дома Сретенского, облика и характеров людей, в нем обитающих, действительно редуцированы до простейших указаний. «Мы мыслим свернутыми образами, когда мысль для нас привычна... В обыденном мышлении мы не нуждаемся в развернутом образе, так как и свернутые образцы или сгустки оказываются достаточны-

ми для мышления или неточного привычного различения одной вещи от другой»²⁴. В хорошем, «правильном» сценарии, а сценарий Е.Габриловича принадлежит именно к таким, при описании некоей вымышленной жизни и событий в ней из словесного текста практически исключена сфера смыслов—уровень коннотатов. При этом именно она обеспечивает вербальному высказыванию всю полноту информации о каком-то явлении действительности во всей его конкретности и уникальности.

Получается, что режиссер-постановщик вместе с творческой группой фильма при работе над киноповествованием компенсирует подобную предметно-качественную «ущербность» реальности, запечатленной в повествовании сценария. Они, по сути, восстанавливают отсутствующий в сценарии уровень коннотатов, но переводят его в образную форму, предназначенную в фильме для звукозрительного восприятия. Например, в тексте сценария мы читаем: «Никодим начал перебирать дневную корреспонденцию»—представляя, что при этом делает некий человек. Но мы не видим его лица, особого выражения интереса (или безразличия) на нем, рук, которые совершенно определенным образом касаются конвертов и печатных изданий, мы не видим, как эта стопочка на столе лежит по соседству со столовыми приборами, и т.п. Подобная конкретика—область лексики, оперирующей коннотатами, и она требует от автора в «большой» литературе огромных усилий. В киноискусстве же показ на экране любого материального объекта всегда обеспечивает его изображение как «вещи» единичной, уникальной.

Так вместо повествования вербальными знаками возникает повествование звукозрительными образами, которые создают на экране иллюзию реального пространства, и событиями, последовательность которых создает иллюзию реального течения времени. Зрители фильма теперь должны, как в жизни, смотреть на вещи и слушать голоса живых людей. Фотографическая природа киноизображения наделяет экранные образы такой полнотой, конкретностью и, главное, достоверностью, которые неизвестны литературному повествованию. Это происходит вовсе не потому, что киноискусство по своей природе и эстетическим возможностям богаче литературы. Сложившееся сейчас преимущество кино в массовости охвата аудитории связано с тем, что восприятие фильма на сенсорном и перцептивном уровнях работает практически в том же режиме, что и при переработке естественной аудиовизуальной информации. У зрителей сегодня выработался стереотип отождествления реального предмета и предмета, снятого на пленку, по причине аналогового характера его изображения на экране. Поэтому киноповествование в сравнении с литературным текстом менее затратно по усилиям, необходимым на его усвоение, если режиссером сознательно не перегружен тот план фильма, который воплощает его собственные идеи и отношение к «истории», показываемой на экране.

5. Есть ли в киноповествовании сюжет и фабула?

Мы должны постоянно отдавать себе отчет в том, что зрение и слух могут воспринимать только материальные объекты и те следствия в физическом мире, которые возникают в результате их соприкосновения и взаи-

модействия. Даже если на экране показывают инопланетных существ или ангелов, то они перед объективом камеры должны обрести материальную—зримую и слышимую—форму. По этой причине события в повествовании также всегда должны иметь материальное воплощение в экранном зрелище, даже если стилистика изображения, которой придерживается режиссер, условна. Не будет преувеличением утверждать, что умение автора фильма воплотить посредством киноповествования некие идеальные феномены (собственные мысли, концепты художественного свойства)—это результат преодоления материальной природы событий в киноповествовании, предназначенных для зрения и слуха. Подобный содержательно-смысловой его слой, хотя вначале и осваивается восприятием, в основном на операторном уровне, затем требует рационального понимания зрителем.

Получается, что художественный образ (или концепт)—явление идеальное, носителем которого становятся «простые» экранные звукозрительные образы. При этом именно они по причине своей аналоговой природы доставляют зрителям сильнейшее удовольствие. Образная природа событий в фильме побуждает к сопереживанию, к самозабвенному погружению в условное время киноповествования. Осознание же художественной идеи будет похоже на рациональное, «холодное» усвоение некоей новой информации либо на понимание какого-то тезиса²⁵.

Для аргументации предположения о том, что в фильме могут присутствовать два содержательных слоя (собственно киноповествование и возникающий на его основе художественный концепт), рассмотрим еще один небольшой фрагмент из фильма Авербаха «Монолог». В него входят окончание эпизода разговора Сретенского «о жизни» с пятилетней внучкой Ниной, эпизод солдатиков и начало эпизода визита Котикова к академику. В цитируемом тексте сценария мы выделяем то, что в фильме отсутствует, но оказывается крайне важным для организации киноповествования или его содержательной стороны. Кроме того, нас будет интересовать, как проявляются в киноповествовании такие основополагающие для литературного текста координаты, как фабула и сюжет.

«Прозвучал телефонный звонок, дед быстро подошел, снял трубку.

—Да, да... Слышу... Ну, спасибо, спасибо.

Он положил трубку и сел на ковер.

—Поздравь меня!—сказал он.—Я академик. Избран. Только не знаю, каким большинством.

—И ничегошеньки ты не знаешь!—откликнулась внучка.

...Все замелькало и стерлось, экран опять стал безлюдным и одноцветным.

И опять обозначились солдатик: шагающие в парадном строю, скачущие на конях, стреляющие из пушек, лежащие на носилках. Звучала все та же мелодия, но на этот раз кроме флейты были кларнет, гобой и валторна.

Потом все стерлось. И снова—только экран.

Прошло время. На этот раз—много времени.

Весьма постаревший Никодим в праздничной белой сорочке, галстук-бабочке и жилетке стоял у входных дверей своей квартиры и с недоумением вглядывался в посетителя. Посетитель сразу же показался чем-то памятным нам, правда, правда, весьма отдаленно.

—Имею честь говорить с академиком Сретенским?—спросил он.

—Да, имеете эту честь,—подтвердил Никодим.—Только я крайне занят.

—Есть дело, не терпящее отлагательств,—сказал посетитель.—Позвольте отрекомендоваться: Константин Николаевич Котиков, кандидат наук кафедры биохимии»²⁶.

Эпизод с внучкой—«разговорный», подчеркнуто бытовой по действию и очень сложный по смыслу диалогов. Сретенский общается с пятилетним ребенком, как со взрослым, занимаясь при этом детским делом: они с Ниной сидят на ковре и складывают домик из кубиков, а речь при этом идет и о логике геометрических форм, и о смерти, и об избрании в академики, и о значимости дома в жизни человека, и о знании жизни вообще. Текст реплик—благодарнейший материал для актера, и в этом эпизоде герой М.Глузского получает одну из наиболее серьезных и глубоких характеристик. При этом второй план образа Сретенского задают реплики Нины. Навивный ребенок, сам того не понимая, говорит умному и многоопытному деду подлинную правду о нем—о его мыслях о себе и о его жизни.

Последняя реплика Нины: «И ничегошеньки ты не знаешь!»—может считаться своеобразным смысловым «ключом» к эпизоду «Солдатики», который в варьированном виде повторяется в фильме несколько раз. Эпизод оказывается тем случаем, когда сценарист своим текстом мало чем мог помочь режиссеру. Перед нами фрагмент киноповествования с максимально проявленным художественным концептом-образом. Е.Габрилович дал режиссеру не более чем намек на то, что должно быть на экране: разнообразные солдатики и какая-то музыка. С точки зрения литературного текста, каковым является сценарий, его автор должен был указать при окончании эпизода «Солдатики», что прошло много времени. При работе же режиссера над киноповествованием переход от этого эпизода к следующему за ним визиту Котикова—десять лет жизни Сретенского—оказывается всего лишь делом умелых рук гримера. Любой зритель мгновенно реагирует на то, что главный герой постарел на десять лет, потому что он видит его лицо, а затем и внучку Нину—уже юную девушку в исполнении Марины Нееловой. Таким образом, временные связи между эпизодами киноповествования зритель автоматически «считывает» с изображения, если, разумеется, режиссура точная и убедительная, как у И.Авербаха.

Однако возвратимся к эпизоду «Солдатики», на наш взгляд, ключевому для режиссерской концепции фильма. Монтажный переход к нему очень резкий, потому что Авербах меняет здесь стилистику изображения: оно становится условным. На экране изображены уже совсем не те—обычные оловянные—солдатики, которых Сретенский разглядывал в начале фильма. И не он вовсе смотрит на них, построенных в боевом порядке, реконструирующем многострадальную картину боя. А кто тогда? Искусствен-

ная подсветка с разнообразными цветофильтрами придает изображению напряженный колорит в багровых тонах. Несколько раз меняются ракурсы съемки. Камера фокусируется на отдельных группах солдатиков, которые в пространстве кадра становятся его смысловыми центрами, в то время как глубина кадра размыта. Где все это происходит?—уж точно не на столе академика. И, конечно же, музыка... «Тема солдатиков»—один из шедевров выдающегося отечественного композитора, ленинградца Олега Каравайчука. Ее музыкальный образ многозначен, потому что тема включает в себя несколько интонационных и стилистических источников. «Тема солдатиков», во-первых, камерная, а не монументальная по характеру, во-вторых, напоминает марш по ритмике аккомпанемента, хотя мелодически маршем не является, в-третьих, она фанфарно-призывная и одновременно вопрошительная по интонации основного мотива. В ней, точно так же, как и в колорите эпизода, его освещенности и ракурсах, есть какая-то болезненная экзотическая неистовость, смешанная с отчаянием. Эпизод «солдатиков», очевидно, трактовался самим Авербахом как художественный образ битвы, причем отнюдь не игрушечной. Отсюда—его поразительно сильная эмоциональность. Но кто с кем сражается?

Мы не будем прибегать к интерпретации этой кинометафоры. Именно об этой стороне собственной жизни в ее внутреннем и одновременно метафизическом измерении «нижегошеньки не знал» академик Сретенский. Но режиссер, большой художник Илья Авербах, воссоздавая ее в киноповествовании, явно задумывался о том, что жизнь человеческого существа, наделенного личностью и самосознанием—а главный герой фильма, интеллигент и интеллект, таков,—требует постоянного сражения за право на эти качества. В подобном сражении основным оружием являются стойкость и терпение, как у андерсеновского оловянного солдатика. Как все это показать на экране?..

Становится очевидным, что в образно насыщенных, самых сложных эпизодах фильма режиссеры, работая над киноповествованием, нарушают миметичность как важнейшее его свойство. В проанализированном выше эпизоде аналоговая природа киноизображения сохраняется (на экране показаны разнообразные солдатик), но сам эпизод, если и «подражает», то тому, чего в жизни ни один человек видеть не может в принципе. Кроме того, эпизоды «Солдатики», которых в «Монологе» несколько, явственно выпадают не только из последовательного сюжетного «рассказа» о большом периоде из жизни ученого Сретенского (порядка двадцати лет), но никак не вписываются в фабулу психологической драмы о проблемах советского человека середины 1950-х—середины 1970-х годов. В киноповествовании же как последовательность звукозрительных образов, организованную во времени, они входят абсолютно естественно и логично.

В чем здесь дело? Еще раз возвратимся к анализируемым эпизодам из «Монолога».

Разумеется, категории фабулы и сюжета действуют на уровне целостности всего фильма. Какое бы их определение ни придерживаться (а определений множество), в любом фрагменте фильма, по идее, мы должны обнаружить либо стадию развития фабулы, либо проявление сюжетообразующих факторов.

Начнем со вторых. Что происходит на экране в эпизоде разговора с пятилетней внучкой? Сретенский сидит с ней на полу, перебирает кубики, что-то пытается из них возвести, затем встает, поднимает телефонную трубку, опускает ее на рычаг, снова садится на пол. Иногда еще чешет в затылке, прикасается рукой к лицу. Больше в этом эпизоде на экране не происходит ничего «сюжетного», и основную содержательную нагрузку принимают на себя диалоги. Из них мы узнаем, что Сретенского избрали академиком, и понимаем, что его положение в научном сообществе непростое, и что он—глубоко мыслящий и чувствующий человек. Нельзя не заметить: как только мы задумываемся о сюжете, то мгновенно переключаемся на рационализацию извне вместо внутренней сопричастности экранным аналогам реальности, возникающей при звукозрительном восприятии жизнеподобной и убедительной сценки игры деда с внучкой, в которой так естественно сочетаются наивность ребенка и умудренность взрослого, соединяемых обоюдной любовью. Далее. В эпизоде «Солдатики» не происходит ни одного физического действия (фигурки солдатиков стоят неподвижно), и он не связан с предыдущим и последующими эпизодами причинно-следственными связями. На стыке «Солдатики» с эпизодом «Визит Котикова» киноповествование неумолимо берет верх над нашими зрительскими потугами рационализировать то, что происходит на экране. Вначале все-таки нужно зрению зафиксировать, что Сретенский резко постарел, и узнать в Котикове, мужчине средних лет, того Самсона, который мелькал в начале фильма, ухлестывая за Тасей, чтобы сделать вывод, важный для понимания экранного изображения с точки зрения сюжета: прошло много лет.

Что же касается фабулы, то рациональное понимание происходящего в этих трех эпизодах фильма сведется и к вовсе примитивному: Сретенский избран академиком, и прошло десять лет—внучка выросла. (Но если бы образная и содержательно-смысловая стороны тысяч и тысяч фильмов за более чем столетнюю историю киноискусства заключались в подобных редуцированных благоглупостях сюжета и фабулы, то кто бы это кино смотрел?! Оно бы попросту не выжило!) Некоторые теоретики кино признавали закономерность подобной содержательной ничтожности: «Фильм является временным искусством движения и органической длительности, отсюда он может иметь убеждающую или ложную психологию, ясный или спутанный смысл. Но и эта психология и этот смысл лежат не “как более глубокое значение” в мысли, но без остатка заключены в уже готовом явлении на плоскости. Отсюда эта примитивность фабулы фильма, которая так огорчает литераторов»²⁷. К сожалению, столь прозорливых теоретиков кино, как Бела Балаж, в истории киномысли было немного...

Очевидно, что перед нами какое-то противоречие именно теоретического свойства, поскольку практики кино с «несостыковкой» категорий фабулы и сюжета с той «историей», которая показывается на экране, вполне справляются, даже не всегда задумываясь об этом, потому что они делают фильм, а не выстраивают фабулу с сюжетом. Если вспомнить такой шедевр киноискусства, как «Зеркало» Тарковского, то кто рискнет утверждать, что в нем есть фабула? Принципы организации сюжета в фильме вызывали и будут вызывать споры киноведа, поскольку в этом случае нужно осмысливать прин-

ципы связей между событиями, из которых сюжет—по каноническому литературоведческому определению—и состоит. О какой целесообразной логике сюжетосложения может идти речь, если режиссер, неудовлетворенный картиной, несколько раз перемонтировал ее целостность? А это означает, что события можно менять местами во времени длительности фильма.

Получается, что в «Зеркале» Тарковский искал принципы организации целого, отличные как от целостности в основном массиве кинофильмов, так и от тех структурно-композиционных приемов, на которых базируется повествование в литературе вообще, и в кинодраматургии в частности. Но кто будет отрицать поразительную смысловую наполненность и стилистическую яркость буквально каждого кадра в этом фильме?.. А это свидетельствует о поразительной силе событийной стороны «Зеркала». Но событийность, как оказывается, здесь не драматургического происхождения, а визуального. Потому Тарковский монтажом в прямом смысле «строил»—но не сюжет, а повествование из кадров и эпизодов, которые могли быть не соединены между собой рациональными причинно-следственными связями. И вся эта титаническая работа режиссера была нацелена на формирование киноповествования, создающего автобиографический—и уже художественный—образ внутреннего мира его создателя. По этой причине сама сложнейшая и уникальная организация целостности киноповествования (а не отдельные события-образы, что более типично для основного массива фильмов) в «Зеркале» является миметичной (т.е. имеет аналоговую природу) по отношению к столь же уникальному и сложно организованному сознанию автора картины.

Мы вполне осознаем определенную рискованность вопроса о соотношении фабулы и сюжета с киноповествованием, который, так или иначе, ставит под сомнение значимость литературно-драматургической основы в киноповествовании. Но многие режиссеры высказывали веские суждения о приоритетности в кино изображения по сравнению, с одной стороны, с рациональными суждениями, которые необходимы для понимания реплик диалогов, а с другой—с организацией «истории» при помощи сюжета в фильме.

Например, Вим Вендерс, считая сюжет своеобразным способом манипулирования сознанием зрителя, так пишет об априорной для кино именно содержательной значимости каждого кадра: «В кадрах сокрыта правда, а сюжеты, на мой взгляд,—это просто фикция»²⁸. Режиссер открыто говорит о том, что практически всегда уходило из поля зрения киномысли, замороженной ролью сценария (драматургии), которая часто трактует его в качестве главного носителя содержательной стороны фильма. А именно: то, что мы привыкли называть сюжетом фильма, заключается в предметном содержании каждого кадра, воплощающем в себе и визуальные образы человека-персонажа, и внешнего мира. Подобное содержание изложить вербально, «пересказать словами»—крайне трудно, если не невозможно вообще. Получается, что сюжет нужно «рассматривать», что и делают зрители, сидя в кинозале перед экраном.

Нельзя не заметить, что Вендерс, когда рассуждает о сюжете в фильме, на самом деле имеет в виду киноповествование и его особенности. Ре-

жиссер акцентирует: «Однако мне кажется, что монтаж и сюжет—это, в конечном счете, совокупность кадров, а если каждый кадр по отдельности воспринимать всерьез невозможно, если каждый кадр по отдельности не имеет никакой ценности, то и сводить воедино нечего. Сюжет—это совокупность событий, каждое из которых для меня имеет такое значение, что я готов наблюдать за ним в отрыве от сюжета, рассматривая каждый кадр»²⁹. Подчеркивая визуальный характер событий в фильме, Вендерс (а вслед за ним и мы) ставит под сомнение ведущую роль фабулы и сюжета как для его композиционной целостности, так и для «истории», которая повествуется на экране.

Практика многих представителей авторского кино подтверждает целесообразность подобных сомнений. Ясно, что эпизоды «Солдатиков» из фильма «Монолог» Авербаха, а также целостность «Зеркала» Тарковского—это примеры новаторски радикальной работы режиссеров над киноповествованием. Нам же важно подчеркнуть, что в фильме литературная рационалистичность кинодраматургии, возможно, носит базисный характер для автора только в период работы над режиссерским сценарием, если он ставит фильм по чужому сценарию. Когда же начинаются подготовительный, затем съемочный период и работа актеров над образами, все творческие усилия нацелены на запечатление некоего визуального содержания и создания события-кадра (или монтажного плана), и вербальная рационалистичность драматургии уступает место иным задачам по созданию киноповествования. Именно в нем режиссер раскрывает свой мир, строя режиссерскую концепцию фильма, а не в сценарии, фабуле или сюжете, что хорошо понимал Вим Вендерс: «Любая мысль представляет собой еще и готовое мнение о том или ином предмете, человеке, городе, пейзаже. Иными словами, во всякую мысль заложена оценка. Зрение свободно от суждения [рационального—Л.Б.]. Глядя на человека, на предмет или на окружающий мир, можно, ничего не оценивая, определить свое положение в пространстве по отношению к увиденному, воспринять реальность такой, какая она есть»³⁰. В приведенном высказывании очевидно осознание режиссером творчески-авторского характера изображения в фильме.

Напрашивается вывод: это мы—зрители и аналитики—из течения киноповествования, иногда спонтанно импровизационного, а иногда композиционно жесткого, извлекаем некие опорные моменты, чтобы выстроить затем статичные, в большей или меньшей степени редуцированные конструкции фабулы и сюжета. В самом же киноповествовании (фильме-артефакте) их нет. «В фильме все зависит от того, как режиссер построит сцены в картине, и что скажет зрителю лицо актера. В этом и состоит изобразительное искусство, а не в абстрактном сюжете абстрактного содержания. Хороший фильм вообще не имеет никакого “содержания”»³¹. Когда после просмотра из сознания исчезает поток звукозрительных образов, представляющих собой киноповествование, именно фабулу и сюжет хранит память как своеобразный рационалистичный «каркас» кинопроизведения в форме его существования «фильма для зрителя».

6. Основные выводы

Не случайно при постановке проблемы киноповествования—его специфики, признаков и функций в фильме—мы старались обходиться силами киномысли и тех дисциплин, которые, на наш взгляд, целесообразны для изучения образной природы киноискусства, не используя при этом опыт нарратологии. После неудачных проекций на теорию кино в свое время «модных» наук—семиотики и лингвистического структурализма—приходит понимание того, что трансплантация «чужих» методологии и понятийного аппарата не проходит безболезненно для той научной территории, куда их внедряют. Поэтому при попытке расширить горизонты видения природы фильма как произведения киноискусства, стараясь разработать и обосновать несколько иное понимание его феноменологических и содержательно-смысловых особенностей, мы опасались прямой адаптации в киноведение основных теоретических постулатов нарратологии.

Эта сравнительно новая литературоведческая дисциплина явилась своеобразной реакцией филологического сообщества как на жесткость структуралистских методов изучения художественного текста, игнорирующих зачастую его смысловую сторону, так и на экспансию герменевтического подхода в литературоведении, опасного произволом в истолковании произведений словесности.

И.Силантьев, систематизируя наличествующие определения нарратива, подводит к убедительному его определению: «Ключевыми категориями нарративной поэтики являются собственно повествование (нарратив) и событие. Мы прямо связываем их и трактуем повествование предельно просто: это, собственно, изложение событий»³².

В литературе события излагаются в тексте, повествующем о некоей реальности. При этом, как подчеркивает Силантьев, ни фабула, ни сюжет не являются действительностью повествования и его уровнями—как исходного, явленного нам посредством текста изложения событий. «Фабула и сюжет—это только два соотношенных аспекта нарратива, конструируемых в процессе его интерпретации»³³. Из этого следует, что, с точки зрения нарратологии, в самом повествовании фабула и сюжет отсутствуют. А этими, со школьных лет привычными категориями описывается лишь наша познавательная и интерпретативная деятельность по отношению к литературному произведению. Впоследствии она была перенесена не только на кинодраматургию, но и на сам фильм. Получается, что фабула и сюжет помогают исследователям и зрителям постичь содержательно-смысловую сторону фильма, но в самом киноповествовании их нет!

7. Событие: микроуровень киноповествования

Пытаясь понять и очертить специфику повествования в искусстве кино, было бы некорректным не учитывать опыт нарратологии.

В нарратологии понимание категории события отнюдь не однозначно: исследователи постоянно уточняют, на каком уровне литературного текста могут существовать события. Исходным же для понимания события в нарратологии будет такая его дефиниция: «Событие <...> можно свести к определенному изменению наличной ситуации, существенному для опре-

деленной точки зрения»³⁴. Понимание события в нарратологии не совпадает с философско-эпистемологической концепцией события, блистательно разработанной Н.Д.Арутюновой. Исследователь полагает, что любые события причастны к человеческой жизни. Они имеют троякую локализацию. События происходят в личностной, межличностной или социальной сфере; в реальном времени; в реальном пространстве.

Итак, в поле нашего зрения появилось два конститутивных признака события в повествовании—«изменение наличной ситуации» и «точка зрения».

«Искусство расширяет <...> пространство информации и, одновременно, создает условный мир, экспериментирующий с этим пространством и провозглашающий торжество над ним»³⁵,—писал Ю.М.Лотман, изучая специфичность сюжета в литературе.

Том Тыквер. «Беги, Лола, беги!».

Финал второго варианта «истории» и начало третьего варианта.

Хронометраж эпизода: 2 мин. 34 сек. 50 монтажных планов.

№ п/п	Время	Содержание изображения	Элемент микроуровня
1	12 сек	Наплывом: лицо умирающего Мани.	Действие
2	4 сек	Падает пакет с деньгами. В небе летит самолет.	Состояние, состояние
3	2 сек	Падает телефонная трубка.	Событие
4	1 сек	Лола убегает.	Событие
5	23 сек	Лола а) выбегает из квартиры. Камера вначале б) следует за ней, затем в) движется в соседнюю комнату, г) «облетает» вокруг матери, которая д) разговаривает по телефону, и е) «влетает» в телевизор	Событие—действие—действие—действие—событие
6	3 сек	Анимация. Лола бежит по лестнице.	Действие
7	2 сек	Лицо Лолы.	Действие
8	3 сек	Собака залаяла.	Событие
9	1 сек	Глаза Лолы.	Событие
10	1 сек	Нога Лолы.	Событие
11	2 сек	Лола перелетает через собаку.	Действие
12	4 сек	Лола приземляется, рычит на собаку и бежит дальше.	Событие—событие—событие

13	2 сек	Лола а) открывает дверь на улицу. Б) Конец анимации.	Событие—событие
14	7 сек	Лола выбегает из дома.	Событие
15	4 сек	Лола бежит по дороге от камеры (крупный план—общий).	Действие
16	6 сек	Лола бежит (общий план, движ. камерой).	Действие
17	5 сек	Лола бежит (сред. план, движ. камерой, рапид).	Действие
18	9 сек	Лола а) заворачивает за угол; б) встречает женщину с коляской; в) камера движется за Лолой; г) разворачивается на женщину; д) наезд; е) вспышка.	Действие—событие—действие—действие—событие
19-43	8 сек	Серия фотографий о дальнейшей судьбе этой женщины.	Серия микрособытий
44	9 сек	Мимо а) бегущей Лолы б) проносятся поезд.	Действие—событие
45	14 сек	Лола пробегает под мостом.	Действие
46	5 сек	Лола бежит.	Действие
47	15 сек	Лола перебегает через дорогу.	Действие
48	5 сек	Лола бежит.	Действие
49	3 сек	Камера движется навстречу монахиням.	Действие
50	14 сек	Лола сталкивается с велосипедистом.	Событие

Ларс фон Триер. «Рассекая волны».

Хронометраж эпизода 2 мин. 58,5 сек. 35 монтажных планов.

№ п/п	Время	Содержание изображения	Элемент микроуровня
1	8 сек	Бесс а) стоит у дверей, б) нажимает кнопку звонка, в) дверь открывает ее подруга.	Действие—событие—событие
2	5 сек	Бесс а) говорит, что ей нужно кое-что из одежды, б) они обнимаются.	Действие—событие
3	10 сек	Бесс а) открывает дверь, б) входит в бар, в) осматривается.	Событие—событие—действие

4	3 сек	Мужчины ходят с киями в руках вокруг бильярдного стола.	Действие
5	6 сек	Бесс проходит к стойке бара.	Событие—действие
6	5 сек	Бесс а) стоит с бокалом, б) взглядом выбирая мужчину, в) направляется к кому-то.	Действие—действие—действие
7	4 сек	Компания мужчин, которые оценивающе смотрят на Бесс.	Действие
8	5 сек	Бесс подсаживается к мужчине.	Событие
9	14 сек	Бесс а) пьет пиво, затем б) камера разворачивается на мужчину, который в) смотрит на Бесс, потом спрашивает ее о цене.	Действие—действие—действие
10	10 сек	Бесс с женщиной едут на мопеде.	Событие—действие
11	5 сек	Хирург дает команду помощникам.	Событие
12	2 сек	Хирург с ассистенткой готовят кислородную маску.	Действие
13	6 сек	На тело Яна а) надевают специальную операционную клеенку с отверстием, которое б) располагают на поврежденной области головы.	Действие—действие
14	10 сек	Руки ассистента хирурга а) собирают в рабочее состояние трепан, б) передают его в окровавленные руки хирурга, тот в) приставляет его к голове Яна и г) начинает сверлить.	Действие—событие—событие—событие
15	4 сек	Голова Яна, обвитая датчиками, изо рта торчит трубка принудительного дыхания, затем камера переходит на хирурга.	Действие—событие
16	3 сек	А) Опять голова Яна, затем б) камера переходит на медсестру, которая смотрит на стрелку датчика, говоря, что у Яна падает давление.	Действие—событие—состояние
17	3 сек	Монитор кардиографа, регистрирующий остановку сердца.	Событие—состояние

18	1,5 сек	Руки ассистента хирурга проверяют исправность дефибриллятора, соединяя его контакты.	Действие
19	0,5 сек	Чья-то рука делает Яну искусственный массаж сердца.	Действие
20	0,25	Лицо одного врача.	Событие
21	0,25	Лицо другого врача.	Событие
22	3 сек	А) Разряд дефибриллятора на груди Яна, б) камера мечется по хирургическому столу, в) переходит на монитор кардиографа, регистрирующий клиническую смерть.	Событие—событие—событие
23	3 сек	Еще разряд, и снова камера переводится на монитор.	Событие
24	2 сек	Еще разряд.	Событие
25	3 сек	Монитор.	Событие
26	4 сек	Еще разряд, переход на монитор, фиксирующий возобновление сердечной деятельности.	Событие
27	7 сек	По очереди удовлетворенные лица хирургов.	Событие—действие
28	2 сек	Берег моря.	Событие—состояние
29	5 сек	Берег моря. Камера поворачивается на 180°, показывая, что у стены здания мужчина совокупляется с Бесс.	Состояние—событие—действие
30	9 сек	В кадредвигающееся плечо мужчины, навалившегося на Бесс, и ее рыдающее, перекошенное гримасой отвращения лицо.	Действие
31	3 сек	Бесс входит в здание больницы.	Событие
32	4 сек	Бесс идет по коридору больницы, встречая на пути доктора.	Действие—событие
33	10 сек	Доктор, мимо которого проходит Бесс, говорит ей вслед, что им нужно поговорить.	Действие
34	3 сек	Бумага в крупную клетку, на ней кривым почерком написано: «Я хочу умереть. У меня в голове одна мерзость».	Событие

35	3 сек	Лицо Яна, который уже в сознании.	Событие—действие
36	6 сек	Лицо Бесс, которая отвечает ему: «Я люблю тебя. Мне все равно, что у тебя в голове».	Событие—действие

ВЫВОДЫ

Пытаясь—хотя бы в самых общих чертах—осмыслить содержание понятия «киноповествование», начнем с констатации нескольких, всем очевидных вещей.

1. Понятие «киноповествование» относится только к фильму—к его звукозрительной реальности, а не к кинодраматургии—к его сценарию. Ведь сценарий, несмотря на все его возможные достоинства, кино (и фильмом) не является.

2. Любой фильм, даже самый радикально экспериментаторский по намерениям его автора и стилистике, так или иначе, о чем-то стремится «рассказать» зрителям. Но если быть точным, то подобный «рассказ» в фильме будет состоять исключительно из изображений и звуков.

3. Их воздействие на зрителей неразрывно связано вначале с прямой смысловой идентификацией визуальных и аудиальных сигналов на основании их сличения как «искусственных», как «аналогов»—с такими же, известными нам по жизненному опыту, в реальности. Так складывается когнитивный—базовый—уровень восприятия фильма.

4. Одновременно восприятием фиксируются композиционные и смысловые связи тех же сигналов друг с другом—в последовательности (синтагматика) разворачивания во времени фильма и в образно-смысловом его единстве (парадигматика). Здесь на восприятие фильма человеком начинают воздействовать разнообразные контексты—ценностный, образовательный, историко-культурный, идеологический и др., обуславливая стремление понять образно-смысловую, художественную и мотивационно-целевую стороны кинопроизведения.

5. Восприятие картины протекает во времени, следуя за разворачиванием на экране зрительных образов, за изменениями звуковой среды фильма. Непосредственное восприятие длится в соответствии с его хронометражом. Постигание же художественных смыслов фильма может происходить сколь угодно долго.

6. В результате зритель видит фильм как непрерывный поток разнообразнейших изображений и звучаний (затемненный или «чистый»—высветленный—экран равно, как и полная акустическая пауза, воспринимаются экстраординарными приемами). Такой поток передает с экрана некую информацию не только о людях и о реальности, но и об авторе фильма—о его мыслях и чувствах (режиссерская концепция), о его видении формальной стороны кинопроизведения (стилистика фильма). Подобная информация может обладать связным или фрагментарным характером, может быть похожа на явления реального мира в их предметно-материальной достовер-

ности, но может быть и полностью вымышленной, вызванной к жизни фантазией режиссера и всей творческой группы фильма.

7. Следовательно, киноповествованием—в самом общем и приближенном смысле—можно полагать организованное во времени чередование визуальных и звуковых образов (объектов перцепции), которые создают на экране зрелище-фильм—иллюзорный аналог жизни людей, природы, общества во всей сложности их взаимоотношений друг с другом, во всем разнообразии и богатстве их проявлений.

8. Из этого вытекает: о чем бы ни был фильм, к какому бы виду киноискусства он ни относился, каким бы ни был по стилистике изображения,—перед зрителем отнюдь не в первую очередь окажется «история» по образцу литературной. Обнаружение в качестве «истории» очередной версии «Ромео и Джульетты» или другой «истории любви», «Войны и мира» или иной панорамы жизни общества в период военного конфликта, процесса подготовки и совершения преступления, равно как и его расследования, нашествия инопланетной жизни в любых ее формах, «драмы взросления» и т.д. и т.п.—это, как нам представляется, уже более поздний этап опознания зрителем литературного либо жанрового аналога. Первичны же для киноискусства именно визуальное восприятие и последовательность визуальных образов, каковой и является фильм. Из визуального содержания кадров режиссер формирует киноповествование, и во время просмотра фильма зритель—с большей или меньшей точностью—повторяет этот путь.

1. Вот, пожалуй, главная причина, по которой содержательно-смысловая сторона т.н. «поэтического кино» воспринимается зрителями столь сложно. В стихотворении сюжетно-фабульный уровень, как и прямая речь, не играют такой важной роли, как в прозе и в драматургии.

2. Ямпольский М. Жермен Дюлак // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933. М.: Искусство, 1988. С.159–160.

3. Дюлак Ж. Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933. С. 164.

4. Там же. С. 163.

5. Там же. С. 168.

6. Там же.

7. Сенсорный уровень—это первичное восприятие объекта на уровне ощущений. Он основан на непосредственном контакте организма со средой, которая выступает в роли стимула-сигнала для соответствующей сенсорной модальности. Специализированные органы переработки информации о внешней среде (в нашем случае глаз и ухо) дают представление об оптическом и акустическом пространстве, в котором находится человек. На сенсорном уровне происходит обнаружение объекта восприятия, выделяется граница между ним и средой и дается ему глобальная оценка. Кроме того, сенсорный уровень связан с таким свойством нервной системы, как повышенная чувствительность к изменениям. Этим объясняется особая чувствительность (острота) зрения к любым видам движения. Особую роль для выделения объекта восприятия играет освещенность, необходимая для активизации этой сенсорной модальности. На сенсорном уровне происходит и первичный анализ объекта: выделение его контура, установление прямолинейных и криволинейных участков формы, цветового тона и, соответственно, выделение фигур, фиксация контрастности в зрительном поле. В целом, сенсорный уровень—это своеобразное «сращивание» объекта восприятия и человека благодаря активности той или иной модальной системы. Информация, получаемая на этом уровне восприятия, относится преимущественно к пространственным аспектам реальности. Но в содержательно-

смысловом плане сенсорный образ объекта—это, как полагает психология визуального восприятия, скорее, расплывчатое, неоформленное пятно, нежели идентифицированный предмет.

8. Г а н з е н В. Восприятие целостных объектов. Л., 1974. С. 123.

9. Установка на «приятное» формирует комплекс формальных приемов и содержательных стандартов у такого жанра, как телесериал, являющийся серийно организованным повествованием. Его сюжетные коллизии для зрителя прогнозируемы, а способы воплощения направлены на доставление ему удовольствия, которое Х.Ортега-и-Гассет назвал «достаточно скромным удовольствием». Мыслитель, критически относящийся к явлениям массовой культуры, вынужден был признать: при просмотре телесериалов он наслаждается «отнюдь не сюжетом, кстати, весьма глупым, а действующими лицами. <...> Не важно, что происходит,—нам нравится, как эти люди входят, уходят, передвигаются по экрану». См.: О р т е г а - и - Г а с с е т Х. Мысли о романе // Восстание масс. М., 2001. С. 383.

10. Г а н з е н В. Цит. соч. С. 123.

11. Там же. С. 124.

12. С той же проблемой сталкиваются искусствоведы, когда им нужно проанализировать закономерный для живописи или скульптуры пластический (то есть иконический по природе) образ произведения—его содержательную сторону. Например, такие жанры, как клеймы в иконописи или жанровая сцена, многофигурная композиция в светской живописи, при восприятии предполагают осмысление их сюжета. А осмысление скульптурного образа человека для искусствоведов практически всегда связано с его трактовкой как «застывшего в действии» персонажа, обладающего своим характером, переживаниями, своей «жизненной историей». Подобный—литературный в своем существе—метод понимания скульптурного образа присутствует в восприятии (и созданию) памятников, которые являются более или менее точными аналогами трехмерными изображениями персон, существовавших в истории реальной.

13. Б а р а б а н щ и к о в В. Динамика зрительного восприятия. М., 1990. С. 36.

14. Эта дистанция хорошо ощущается взрослыми людьми, которые изучают иностранные языки. В ситуации, когда есть предмет, материально одинаковый для носителей всех языков, невероятно трудно иногда бывает извлечь из памяти иностранное слово, которое его обозначает. Как будто между вещью, представлением о ней и словом, которое ее именуется, есть какое-то расстояние, какой-то «завор». Его нужно преодолеть именно умственным напряжением, чтобы языковое имя, например, «облако», слилось, как в родном языке, со своим предметом.

15. Секвенция возникла в религиозной музыке Римской католической церкви в IV в. Ее создателем принято считать св. Амбросия. Многие секвенции не входят в корпус канонических песнопений григорианского хора, но очень популярны в среде верующих. Знаменитые и дошедшие до наших дней песнопения «Dies Irae», «Stabat Mater dolorosa» являются секвенциями. Их жанровые особенности определяются строением поэтического текста. Мелодически же секвенции близки гимнам—песнопениям, прославляющим Бога. В секвенции новый текст писался под уже известную мелодию.

16. Раньше бы сказали—«художественных образов». Но поскольку мы широко применяем понятие «образ» в его психологическом смысле—как образ восприятия или образ представления,—то во избежание терминологической путаницы «образ» как эстетическая категория нами употребляется не будет.

17. Вербальность может выходить на первый план в отдельных эпизодах киноповествования (как в информативном эпизоде «В кузнице») или во всей творческой манере режиссера (что свойственно, к примеру, «разговорным» фильмам Кшиштофа Занусси или последней картине Никиты Михалкова «12»). В таких явлениях киноискусства образная сторона закономерно становится вторичной. Вторична она и в документальных телеповествованиях. Но в основном массиве кинопродукции образный характер киноповествования превалирует. Это касается и шедевров, и заурядных боевиков, в которых визуальные суждения (гроздя триюковых кадров со взрывами, борьбой и драками, выстрелами, рубкой и т.п.) настолько рудиментарны, что для их усвоения, похоже, достаточно возможностей даже перцептивного уровня восприятия.

18. Интенция (от лат. *intensio*—внимание, намерение, стремление, замысел)—устремленность, направленность мыслительной деятельности человека на решение какой-либо задачи или на познание какого-либо объекта // К о н д а к о в Н. Логический словарь-справочник. М., 1975. С. 203.

19. В музыкознании, например, давно утвердились представления о множественности форм, в которых существует произведение в академической музыке. Такие представления муссировались теорией и эстетикой музыки по причине всем очевидных расхождений в исполнительских версиях одного и того же сочинения—в их звучании. И хотя грамзапись звучание фиксировала, но она тоже являлась лишь одной из версий, которая могла значительно расходиться с тем, что мыслил о своем опусе композитор в автотеоретических трудах (если они были). В итоге сложилось понятие музыкального текста, созданного композитором, как концепта, носителем которого выступает неповторимая зафиксированная, но потенциальная, звуковая форма. Наиболее весомые суждения о произведении как концепте были высказаны Романом Ингарденом: «...слушатель как бы отслаивает произведение в его собственном существовании из конкретики данного исполнения». См.: I n g a r d e n R. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Warszawa: PWM, 1973. S. 83. Кроме того, в позднейших направлениях музыкальной массовой культуры (джаз, рок-музыка) сложились новые—и иные—формы существования музыкального произведения.

20. Кинодраматургия // Кино: Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 186.

21. Р а з л о г о в К. «Язык кино» и строение фильма // Строение фильма. М., 1984. С. 19.

22. Б а л а ш Б. Видимый человек // «Киноведческие записки». 1995. № 25. С. 69.

23. Г а б р и л о в и ч Е. Монолог. Киносценарий. М., 1974. С. 15.

24. С о т н и к я н П. Основные проблемы языка и мышления. Ереван, 1968. С. 92. // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., 1988. С. 81.

25. Нельзя не заметить, что художественный концепт явственно напоминает тот самый «урок», о котором говорилось ранее. И в случае литературного, и в случае киноповествования культура и общество настоятельно требуют от читателя-зрителя, чтобы они рационализировали прочитанный текст или просмотренный фильм. Практика интерпретации фильма является не чем иным, как рациональным осмыслением киноповествования, а не исследованием его как последовательности образных событий.

26. Там же. С. 41.

27. Б а л а ш Б. Цит. соч. С. 69.

28. В е н д е р с В. Логика изображения. Эссе, тексты, интервью. СПб., 2003. С. 278.

29. Там же. С. 277.

30. Там же. С. 276.

31. Б а л а ш Б. Видимый человек // «Киноведческие записки». 1995. № 25. С. 69.

32. С и л а н т ь е в И. В. Попытка системного определения понятия мотива // Алфавит. Строение повествовательного текста. Смоленск, 2004. С. 127.

33. Там же.

34. Там же.

35. Л о т м а н Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Л о т м а н Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 189.