

УДК 130.2

Герменевтика кинореальности

Лепихова Ирина Владимировна

Аспирант,

Гуманитарный институт телевидения и радиовещания

им. А.И. Литовчина,

119180, Москва, Бродников пер., 3;

e-mail: a-editor@yandex.ru

Аннотация

Автор исследует возможности герменевтики как способы исследования кинематографа. В статье сравниваются подходы к кино философов Ж.Делеза, К.Метца, Н.Хренова и других теоретиков кино. Автор рассматривает базовые основания для построения «герменевтического круга» исследования кино: противопоставление света и тьмы, вещиности и видимости, парадоксы движения и времени, происхождение кино от литературы. В статье приводятся элементы герменевтического анализа кино на примерах фильмов Алексея Балабанова: «Счастливые дни», «Трофим», «Замок», «Про уродов и людей», «Брат», «Брат-2».

Для цитирования в научных исследованиях

Лепихова И.В. Герменевтика кинореальности // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2014. – № 5. – С. 64-85.

Ключевые слова

Кино, философия кино, герменевтика, методика исследования кино, образ-движение, кадр, монтаж, герменевтический круг, угол зрения, время.

Введение

Кинореальность как система создания особой художественной реальности активно исследуется в современной философии и культурологии. Г.М.Маклюэн [Маклюэн, 2003] и И.П. Смирнов [Смирнов, 2009] исследуют кино как разновидность медиапространства нового времени. Н.С. Хренов [Хренов, 2006] исследует кино в координатах игры, деятельности и утопии и на основании, в частности, трех лидирующих психологических типов: пассивнария, мещанина (экстравертные) и лиминария (интровертный). К.Метц [Метц, 2010] исследует психоаналитическую суть кино в своей «семиологии кино». Собственный опыт философского проникновения в суть кино предложил философ Ж.Делез [Делез, 2004].

Наличие десятков исследовательских подходов, в частности, связано с тем, что современное кино – крайне сложная семантическая система, многомерная и поликодовая. По определению Ж.Делеза, кино «порождает интеллигибельную материю, служащую лишь допущением, условием и необходимым коррелятом, сквозь толщу которого язык-langue строит собственные «объекты» (значащие единицы и операции)» [там же, 593]. Для ее исследования оптимальным методом мы считаем герменевтику, как метод, ориентированный «на работу с иррациональными данными и на тексты с избыточной семантикой» [Салынский, 2009, 10]. Цель герменевтической интерпретации – создать систему взаимосвязи этих контекстов, то есть образ целостного художественного мира, заключенного в произведении.

Методы герменевтики в исследовании кино

Среди ведущих методов герменевтики – «внимательное чтение» М.О. Гершензона и Я.О. Зунделовича, «восполняющее понимание» и «вживание» М.Бахтина, «вчувствование» В.Дильтея: методы, которые не отрицают структурно-семиотический и психоаналитический подходы, но на новом уровне включают их в единый процесс целостного интерпретирования.

Подробным основанием для герменевтических выводов может служить алгоритм стилового анализа кино, предложенный Л.Б. Ключевой:

1) раскрытие «образа автора», объединяющего все элементы в единое целое;

2) выявление тяготения стиля в сторону «объективности» или «субъективности» (тяготение к той или иной мере условности);

3) композиционно-стилевая структура произведения;

4) пространственно-временная структура;

5) монтажная структура;

6) ритмическая структура;

7) логика актерских решений;

8) изобразительный ряд («поведение» камеры, принцип построения мизансцен, характер освещения, роль детали, драматургия цвета и т.д.);

9) звукоряд (драматургия слова, музыкальная драматургия фильма, принцип и характер использования звука как элемента выразительности) [Клюева, 2007, 144-145]. Однако все эти показатели должны быть объединены единым процессом, направленным на восстановление художественного замысла как целостного.

О.Г. Усенко предлагает следующее определение герменевтического анализа кино: суть его – «в различении явно выраженной (эксплицитной) и скрытой (имплицитной) информации, причем носителем и той и другой оказывается любой компонент фильма – даже не несущий «сюжетной нагрузки» (персонаж, предмет, животные, природная среда, композиция мизансцены, освещение и пр.)» [Усенко, 2009, 39].

В книге Д.Салынского [Салынский, 2009] впервые в отечественной науке последовательно применен герменевтический подход к кино-тексту, причем к фильмам А.Тарковского, напрямую подходящего к эпохе 1990-х годов. В этой книге, как в «исследовании невысказываемого», автор оперирует, наряду с наблюдениями над авторскими смыслами Тарковского, классическими понятиями хронотопа (и хронотопов), вертикали и горизонтали, золотого сечения, тьмы и света, фабулы, воображения, диалога культур. Основополагающим остается хронотоп, потому автор закономерно говорит в последней главе своей книги о «топологической герменевтике» метода.

Свет и тьма

Исходным пунктом обращения в герменевтический круг кино является свет; диалектика света и тьмы в кино – важнейшая отличительная особенность его философии, которая заставляла некоторых писателей говорить о гностицизме кино (Т.Рошак, «Киномания»), а Ж.Леклезлио – приводить в начале своей книги о кино [Леклезлио, 2012] стихи Парменида о свете во тьме. «Со светом и тьмой, дихотомией, присущей миру, связана величайшая тайна существования человека. По сути, данные категории напрямую соотносятся со временем и пространством, то есть имеют свои особые границы и временную протяженность» [Ланская, 2012, 140].

Исходный дуализм тьмы и света в кино, в самых различных интерпретациях, является постоянным предметом исследования в фильмах А.Балабанова. В «Счастливых днях» и «Брате» монтажные стыки уходят в затемнение, создавая образ временно неопределенной реальности; в фильме «Про уродов и людей» некоторые стыки оформлены как белые вспышки, то есть обратным образом. Изображение света-во-тьме, синематографа, есть единственный утешительный момент для Иогана из последнего фильма (в подобном эпизоде Данила Багров в «Брате-2» просто расстреливает телевизор). Белые буквы титров между эпизодами фильма («Про уродов и людей») также напоминают о генеалогии кино, чередовании и сочетании света и тьмы.

Игра света и тьмы является одним из ключевых образов визуализации реальности в фильме А.Балабанова «Счастливые дни». Черно-белый, нецветной мир этого призрачного Питера постоянно неожиданно меняет освещенность: в начале фильма мрак разрывается белизной операционной, долгий план в доме Ани освещается лишь свечами, а в конце фильма находкой оператора стала съемка спускающегося героя через лестницу, воспроизводящая в замедленном темпе саму суть киноиллюзии: мрак-вспышка-картинка – и снова мрак. Последняя тьма, накрывающая героя в лодке «нового Ноя», кажется спасительной, невозможным возвращением в материнское лоно или «детство, которого нет»: в этом мраке играет невидимая уже шкатулка с безрукой балериной.

Постепенная «победа» тьмы происходит в «Замке», который начинается светлыми картинками в духе Брейгеля, а заканчивается судорожной бегомней землемера с фонарем в крошечной тьме. Также и Замок в его черно-белых снах сначала кажется запорошенным снегом, а затем оказывается (вслед за мыслящим океаном «Соляриса» Тарковского) стоящим у некоего пенистого водоема, который оказывается под конец угольно-черным.

В фильме «Про уродов и людей» также происходит постоянное осмысление света (как вспышки магния или монтажной вставки) и тьмы (когда герой спускается в подвал, в частности). Белые, цвета невинности, одежды Лизы и фартук горничной оказываются хранилищем эротических открыток. В фильме постоянно переливаются светом зеркала, начищенные медные чайники и самовары, создавая образ «вычищенной» реальности, в контрасте с которым тем мрачнее звучит тема всепроникающего насилия и испорченности.

Вещность и видимость

Онтология кино исходит из онтологии видимого и видимости: «Взгляд осваивает вещи, блюдя их независимость, дистанцированность от видящего» [Смирнов, 2009, 36]; субъект «овнутривает» внешнее, без прикосновения к нему; это своего рода форма мышления о вещи. Видимость, наглядность, *imago* есть нечто солидаризирующее коллектив, подтверждающее социальную идентичность: «мы все это видим» – в отличие от платоновской мыслимости, *cogito*, рефлексии, которая всегда одиночна. Видимое, таким образом, содержит в себе идею воспроизводимости, повторимости мира, его единства-для-всех. Вместе с тем с рождением метафизики, вообще духовной жизни, видимое неустанно наделяется ментальным содержанием, способами истолкования, что является, с одной стороны, внутренним противоречием, а с другой – закономерным явлением. Идеи Творца как видящего (Николай Кузанский) и единственного воспринимающего, сотворяющего через восприятие (Дж. Беркли) составляют один полюс исторического противостояния, в то время как на другом полюсе – отказ от образности в исламе, утверждение Р.Декарта о бытии Божиим за пределами перцептивного опыта и даже постсимволистская живопись, воплощаю-

щая действительность внутреннего опыта. М.Хайдеггер указывал, что только в новое время картина мира становится именно картиной, т.е. визуально воспринимаемой данностью; А.Лосев также указывал, что только в период Ренессанса «человек впервые стал думать, что реально и субъективно-чувственно видимая им картина мира и есть самая настоящая его картина, что это не выдумка, не иллюзия, не ошибка зрения и не умозрительный эмпиризм, но то, что мы видим своими глазами, – это и есть на самом деле» [Хренов, 2006, 660]. Современная реальность, проникнутая визуальными образами, являет собой pictorial turn эпохи; и с особенной четкостью это было осознано в постсоветский период, когда в страны бывшего СССР хлынули образы иных культур, по преимуществу вестернизированные.

Вопрос о подлинности видимого и видимости мысленного занимает важное место в художественных исследованиях А.Балабанова. Среди его персонажей есть слепцы («Счастливые дни», «Про уродов и людей»), с очевидно «внешними» бельмами. Героиня второго фильма является разоблачительным образом социальной слепоты («Она впервые полюбила!»), а персонаж первого являет собой сложную интертекстуальную игру с образом Христа: он появляется у церкви, владеет ослом, он зовет обретенного товарища Петром, он боялся в детстве темноты (аллюзия к гностическому мировидению) и живет в катакомбах со старым и властным отцом. Итак, в этих фильмах Балабанова невидящий, слепой персонаж есть указание на социальную неподготовленность, слепоту, недальновидность ожиданий, что «все будет к лучшему»: так, слепую женщину на глазах зрителей-господ сечет прислуга, а незрячий нищий умирает раньше, чем его отец, и зовёт его перед смертью (вновь аллюзия к Евангелию). Принимая во внимание судьбу других героев в фильме «Про уродов и людей», можно утверждать, что героиня отличается от других только внешне: остальные, как и она, являются рабами своих привычек и страстей и так же подвергаются унижению.

Видимое в фильмах Балабанова нередко становится зыбким, видимость не оказывается формой реальности, а скорее формой ее скрытия, покрывалом, наброшенным на истины мира. Призрачный, безлюдный Петербург («Счастливые дни»), ободранные подъезды («Брат»), какофония публичного дома

(«Трофим») кажутся не знаками реальности, а указаниями на ирреальность хронотопов. Так в одном из планов «Счастливых дней», когда герой впервые приходит на кладбище, пейзаж клубится и вибрирует, он выглядит неровным и распадающимся; так дым, ползущий под аркой после взрыва («Брат-2»), знаменует окончание еще одной видимой части реальности (важно отметить, что взорванную «Вольво» не показывают: она просто исчезает из видимости).

Движение

Важнейшей проблемой понимания механизма кино как освоения реальности является вопрос о воссоздании в кино иллюзии движения. А.Бергсон в своей «Творческой эволюции» 1907 г. раскрыл кинематограф как пример ложного, иллюзорного движения, где мгновенные статические срезы накладываются на невидимое, незаметное время-движение [Бергсон, 1998, 294]. М.Маклюэн также воссоздает образ кино как особой формы соединения органического, механического и электрического, которая реализует средневековое представление о смене одной статичной сущности другой (в процессе развития цветка, в беге лошади и пр.).

Исследование природы движения в кино, со времен французского довоенного кинематографа, связано с изображением машин и механизмов, механической и групповой работы (танца, пения). Фильмы А.Балабанова отмечены постоянным присутствием механических означаемых: это шкатулка и трамваи в «Счастливых днях», музыкальные механизмы, телефон и автомобиль в «Замке», кинематограф и плеер в «Брате», старинные камеры, паровоз и пароход в фильме «Про уродов и людей». Постоянно натужно поющие и пляшущие под авангардную музыку С.Курехина, группами и по одному, поселяне в «Замке» в «Про уродов и людей» обращаются в поющих сиамских близнецов, а в «Брате» находят соответствие в плясках на рейв-танцполе. Глубоко исследуя взаимосвязь движения и механизма, механизма и человека, режиссер дает им разные оценки. Шкатулка героя из «Счастливых дней» и плеер Данилы являются по сюжетной функции чудесными помощниками (так плеер спасает жизнь герою), трамвай («Брат») и паровоз («Про уродов и людей») спасают их

(во втором случае, однако, спасение оказывается мнимым). Однако групповые действия оказываются страшным символом обезличивания и насилия, и природа изображаемых фотографирования и кино связана с насилием и сублимацией.

В фильме «Про уродов и людей» А.Балабанов проводит собственную саркастическую генеалогию кино от фотографирования. Проведение связей между фотографией и кино (на что указывал З.Кракауэр) закономерно, но также закономерны и соображения, согласно которым кино вынужденно преодолевает и фотографию, и театр как близкие виды искусства, изображая их, по своему отрицая и вырабатывая собственный способ художественного освоения мира. Так, Ю.Тынянов писал: «Кино и театр обтачивают друг друга, указывают друг другу место, самоограничивают друг друга» [Тынянов, 1977, 320]. Отказ от присуждения кинематографу статуса искусства, в связи со спецификой его методов, у З.Кракауэра неправомерен. А.Балабанов утверждает связь фото и кино с насилием, его мертвенность и в тоже время соблазнительную притягательность: так со съемок клипа начинается «Брат», что ярко пародируется в сиквеле; так отталкивает бедного Трофима французский кинооператор, снимающий поезд, и безжалостно отрезают его крестьянское лицо современные кинохронисты.

А.Бергсон указывал на связь кинематографического принципа движения с законами восприятия, мыслительного процесса и языка. М.Маклюэн рассматривает кино как взаимосвязанную с печатью форму человеческого мышления: и писатель, и кинорежиссер призваны перенести человека (читателя/зрителя) из собственного мира в новый, очевидный и всеобъемлющий. Психологически одинокий, зритель, как и читатель, погружается в наличный мир фантазий. Так оказывается впервые счастлив Иоган («Про уродов и людей»), когда его мечта и его путь сублимации «выведен» на путь искусства; так грезит наяву Данила Багров под музыку «Наутилуса».

Проблемы герменевтики кино в связи с литературой

Герменевтика кино, по сравнению со всеми другими видами медиа или искусства, оказывается затруднена тем, что кино дается нам как насущный

слепок реальности. По замечанию И.П. Смирнова, «фильм поступает в воспринимающее сознание не как строго изолированная, выделенная из мира его репрезентация, но как его эквивалент, как его замещение, вполне равносильное фактической действительности» [Смирнов, 2009, 7]. В отличие от писателя, кинорежиссер способен удерживать перед воспринимающим сознанием массу вещей в одном большом блоке, *гештальте*.

Зрительский/читательский опыт, как очевидный и всеобъемлющий, призван быть принят на подпороговом уровне, «без крупницы критического осознания» [Маклюэн, 2003, 324]; и если для М.Сервантеса на исходе Возрождения было очевидно, что печать узурпировала реальный мир, то Рене Клер в 1926 г. называл зрителей кино грезящими сновидцами. Ж.Делез также подчеркивает, что «зритель воспринимает показываемое безоговорочно» [Делез, 2004, 42]. Предлагая зрителю затягивающий сюжет и увлекательное присутствие в кадре, А.Балабанов далеко не всегда «двоит» реальность (как в «Брате»): в фильмах «вне жанров» он свободно выходит за пределы «очевидности», представляя ситуации и видимости сюрреальные, выталкивая зрителя на иносказательный уровень просмотра. Как и литература, кино обладает средствами «выталкивания» зрителя из состояния «наивно-реалистического» восприятия. Так, остра-ня обстоятельства жизни героя, А.Балабанов вводит иносказательный пласт в свой фильм «Счастливые дни»; сочетание несочетаемого (фарфоровая супница в виде горшка, портрет молодой героини в старости и др.) не оставляет зрителю возможности воспринимать такое кино как слепок с реальности, что подталкивает его к истолковательной работе.

Семиотика кино оказывается, по Маклюэну, прямо увязана с высоким уровнем письменной грамотности: «Наше грамотное принятие обычного движения глаза камеры, преследующего предмет или выпускающего его из виду, неприемлемо для африканской аудитории» [Маклюэн, 2003, 324]. Аудитория приемлет то, на что обращается камера, без необходимости обуславливать это. Связь кино с литературой скрыта и в повествовательной, последовательной природе кинотекста, и в принципе монтажа глав/картин. Показ кино бесписьменной аудитории позволяет понять, насколько культурно обусловленными эффектами зрения являются перспектива и дистанцирование, а появление

реалистической прозы, с ее подробными описаниями деталей, предвосхитило формальное совершенство деталей в кинематографе. В свою очередь, по мнению М.Маклюэна, поток сознания и символистская поэзия стали последствиями перенесения методов кино в литературу, когда стало ясно, что в области условно «реалистического» текста кино «победило» роман.

Фильмы А.Балабанова, снятые по оригинальным сценариям режиссера, демонстрируют уже на ранних стадиях отход от литературной первоосновы (насколько далеки от оригинала С.Беккета «Счастливые дни», настолько «Замок» оказывается витальной и сказочной историей по сравнению с оригиналом Ф.Кафки): «неоригинальные» сценарии постепенно движутся к «оригинальным» [Снежин, 2012, 30]. Впоследствии, говоря о кино, режиссер подчеркивает его несводимость к литературной основе, его непересказываемость. Однако и лаконичные обрезы монтажа, и крепко сбитые сценарии вводят кино Балабанова в контекст литературы постмодерна, играющей со знаками, но не забывающей увлекать читателя. Фильмы режиссера наполнены цитатами и к мировой, и к русской классической литературе (образ страдающей «бедной» Лизы, маленького человека, «клетчатого» дьявола-иностранца, крестьянина, погибающего в городе, и многие другие). Подобно творческой практике Б.Акунина, творчество А.Балабанова одновременно и глубоко интеллектуально, и нацелено на успех массовой аудитории, что позволяет транслировать сложные смыслы в привычно-жанровых формах.

Важным различием кино и литературы остается массовость кино (в момент его создания): для него требуется согласованный труд и творчество многих людей, в то время как писатель, до обращения к издателю, прилагает усилия в одиночку. Именно эта сумма творческих составляющих в кино, в частности, неоднократно упоминается в интервью А. Балабановым, когда он говорит о том, что кино – это «не искусство» (но, можно продолжить мысль, сумма искусств).

Единицы анализа: кадр, угол зрения, план

Одной из важных единиц анализа кино, выделяемой в истории теории кино, является кадр (или «монтажный кадр»). Кадр, как отъединенный образ,

множество сообразных элементов, сочетаемых в определенной композиции, имеет в истории кино самые различные преломления и осмысления: для Пазолини он является «кинемой», для Якобсона – образом-знаком, у Хичкока возможно монохромное заполнение кадра (разреженность: стакан молока в «Завороженном»); С. Эйзенштейн экспериментировал с золотым сечением в кадре, другие режиссеры разрабатывали различные принципы сочетания геометрических принципов и цветовых тем, стихий и форм в кадре.

В творчестве А. Балабанова, с его постоянным оператором С. Астаховым, наличествуют самые различные типы композиции кадра: это и слежение (образ-перцепция) за героем из-за укрытия, и далекие многофигурные планы, и символические детали (капающая сметана в «Про уродов и людей»), и «мешающие» в кадре детали.

Двери, окошки, зеркала становятся «вторичными» или даже «третичными» кадрами. Так «вторичным» кадром становится сцена в гостиной, которую подглядывает «горничная» Груня («Про уродов и людей»); во «вторичном» кадре возникает Бутусов за приоткрытой дверью, в то время как на первом плане герой держит заряженный пистолет. Игра с «вторичностью» кадра/изображения проходит через фильм «Про уродов и людей» (завершаясь законной поркой и торжеством синематографа), также как двойничество выступает одним из лейтмотивов «Счастливых дней».

При этом единое основание киноэкрана производит «детерриторизацию» (Ж. Делез) находящихся на нем образов: лицо и закат на дальнем плане, море и листок становятся сопоставимы, находят общий знаменатель, выхваченный оком камеры. Так в финале «Счастливых дней» оказываются сопоставлены и соотнесены закрывающаяся лодка и обрушенные бочки; церковь и береза, символы русской культуры, видимы с позиций кладбища. Эти сочетания разнородных и разноуровневых предметов порождают новые смысловые обобщения.

Как и в литературе, значимой характеристикой съемки, в отношении кадра, является точка зрения (угол кадрирования). Нередко режиссер использует «план снизу» – так снизу снимают неясно неудавшуюся попытку соития Фриды и Землемера («Замок»); подобный план выбирается для съемки эпизодов

с близнецами («Про уродов и людей»), давая иллюзию освобождения Толи от пьяного Коли. Камера С.Астахова, как бы «соскучившись» на крупном плане, нередко отвлекается от него, перелетая на небо и отдаленные пейзажи. В то же время «Про уродов и людей», в соответствии заявленной стилистике немого кино, снимается в основном статичными, крупными, лобовыми планами, которые не дают зрителю абстрагироваться от наличия сюжета насилия, не щадят его чувствительность.

Подобно тому, как движение сюжета предполагает наличие внесюжетных элементов, кадрирование полагает закадровое пространство, которое имеет особое значение. Лаконичность и фрагментарность монтажа в сочетании с кадрированием дают особый эффект: мы не знаем, где просыпается герой «Счастливых дней», или кто спит в комнате Лизы. Образы-перцепции, явленные без предмета перцепции (длительный просмотр Иоганом сцены избиения), придают особое значение проблеме восприятия и зрительского преломления увиденного.

Соединение кадров дает план, образ-движение (Ж.Делез), то есть собственно реализует иллюзию движения в кино. План может быть статичным или динамичным, и он на новом уровне объединяет предметы, уже не только в пространственном единстве, как кадр, но и в последовательном. Подобно кадру, план может выражать не только сугубо изобразительное значение, но и отвлеченные идеи, подобно тому как Добро и Зло, Бог и Сатана, в анализе Э.Ромером «Фауста» Мурнау выражены через отношения расширения и сжатия в пространстве фильма [Делез, 2004, 63-64]. Характерные для режиссеров планы, такие как спирали из «Головокружения» А.Хичкока или черно-белая структура кадра в «Психо», отражают общие закономерности развития их творчества, закономерности визуального прочтения образов. Реализуя образ времени, план, объединенный единством движения, предлагает зрителю авторское прочтение движения как такового.

Для А.Балабанова в ранний период («Счастливые дни») характерен план, уводящий точку зрения камеры от героя к общему плану, где нам вновь оказывается явлен герой – уже издалека. Камера словно устает следить за бессмысленными передвижениями персонажей, переходя от малого, человеческого, к большому –

архитектурному и природному, по сравнению с которым всякое человеческое ничтожно. В «Замке» характерны планы, когда камера следит-следует за героем, шагающим по снегу, или коридорам: вначале эти странствия веселы, впоследствии они все больше напоминают преследование, путешественник превращается в жертву, в предмет охоты (недаром первым вопросом «допроса» в доме Брюнсвика оказывается образ зайца). В «Трофиме» характерный длинный план улицы, по которой ходят разные люди, то приближаясь к камере, то удаляясь от нее, отражает очарованность раннего кинематографа самой возможностью движения в кадре. Статичные, повторяемые планы «Про уродов и людей» отражают психоаналитическую основу сюжета о становлении кино.

Монтаж и его принципы

Важным пунктом герменевтического анализа кино является исследование принципов монтажа, который соответствует глобальному Целому А.Бергсона и который для С.Эйзенштейна олицетворял целое фильма, его Идею (он требовал «культурного монтажного письма» [Эйзенштейн, 2004, 83]). Монтаж действует, как отмечал Пазолини, подобно смерти: не смерти как окончанию времени, но смерти в жизни, или же бытия-к-смерти: «смерть завершает сверкающий монтаж нашей жизни» [цит. по: Делез, 2004, 330].

Ж.Делез выделяет четыре тенденции в развитии монтажа, имеющие отношение к национальным школам кинематографа.

1. *Органическая тенденция* американской школы: органико-активный, эмпирический монтаж (Гриффитс). Основные приемы монтажа – следующие:

– параллельный чередующийся монтаж – чередование дифференцированных частей,

– крупный план – чередование соотносящихся размеров,

– сходящийся монтаж – чередование сходящихся действий.

Сочетание этих приемов приводит «к мощным органическим картинам, охватывающим как множество, так и отдельные его части» [Делез, 2004, 76].

Такой принцип монтажа отражает генезис и рост социальной сущности или образа как органический процесс.

2. *Диалектическая тенденция* советской школы: диалектический, материальный монтаж (Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Вертов). Монтаж по принципу оппозиции заменяет параллельный, монтаж качественных скачков приходит на смену монтажу ковергентному (сходящемуся). Применяется правило золотого сечения, основанное на оппозициях (социальных, природных, эмоциональных и т.д.). Дополняя принцип генезиса, появляется понятие *пафоса*, развития. «Органичность подобна дуге, это множество дуг, пафос же – сразу и хорда, и стрела, изменение старого качества и внезапное возникновение качества нового, возведение старого качества в квадрат, во вторую степень» [там же, 81]. Именно так, не укрупняя, а возводя образ в квадрат, действует применение крупного плана у Эйзенштейна. Пудовкин, согласно данной концепции, исследует в своих фильмах развитие сознание, качественные скачки его; Довженко художественно исследует соотношение части, множества и целого.

3. *Количественная* («картезианская») тенденция довоенной французской школы: квантитативно-психический монтаж (Ганс, Эпштейн, Л'Эрбье, Гремийон, Рене Клер). Исчисление монтажного ритма здесь как бы задано метрическим соотношением, становится предметом алгебраического расчета. Выражая идеи взаимопроникновения движения машины и человеческого множества (изображение массовых плясок), исследуя саму возможность изображения движения через наложение кадров, французский монтаж математически решает духовные задачи, количественно подходит к вопросу о поэтике кино как такового.

4. *Интенсивная тенденция* школы немецкого экспрессионизма: интенсивно-духовный монтаж (Мурнау, Пик, Рипперт и др.). Здесь преобладающую роль играет световое решение, отражающее бесконечную схватку двух сил – тьмы и света. Идея «падения» света приводит к монтажному решению падения. И если французский кинематограф, отходя от органической и диалектической связи вещей, погружался в ясную механику движения, то немецкий – погружался в «неорганическую жизнь вещей» [там же, 99], страшную и пугающую, что дало начало готическим фильмам ужасов. Раскрытие роли света, полутени и рождение цвета относятся к завоеваниям немецкого кинематографа.

Образы-движения в истории кино

Классифицируя различные виды образов-движений (в раннем кино), Ж.Делез выделяет в итоге шесть типов образов: образ-перцепцию, образ-эмоцию, образ-импульс (промежуточный между эмоцией и действием), образ-действие, образ-рефлексию (промежуточный между действием и отношением) и образ-отношение [там же, 327]. Монтаж, утверждает философ, «представляет собой схему взаимодействия образов-движений» [там же, 123], и бывает преимущественно активным, перцептивным или аффективным. При этом монтаж обнаруживает соотнесение принципов образа и плана: множественный план соответствует образам-перцепциям, средний – образам-действиям, крупный – образам-эмоциям. В более позднем кинематографе, когда на смену образу-движению приходит образ-время, Ж.Делез выделяет образы-воспоминания, образы-грезы и образы-миры (здесь значимую роль играет танец, бурлеск), а также двойственные образы-кристаллы (зеркало, отражение, фильм в фильме), «полотнища прошлого» и образы становления. Важность образа-кристалла для кино, «зеркала», в котором не отражается камера (К.Метц), несомненна.

Вопрос о субъектной принадлежности перцептивного образа, в особенности в соотношении с прямой и обратной перспективой показания «субъекта» (камера показывает воспринимаемое, а затем воспринимающего), не так прост. П.Пазолини, заимствуя терминологию М.Бахтина, говорит о *несобственно-прямой речи* (он также использовал понятие *мимесиса*) в отношении кино: здесь нет объекта и субъекта высказывания, но два соотносящихся субъекта равно присутствуют в гетерогенной системе. Рождение образа-перцепции связано с обретением камерой-сознанием определенной субъективной самостоятельности.

Так, в фильме «Счастливые дни» камера периодически видит героя из-за разбитого стекла, в лестничный пролет; она как бы воплощает образ «равнодушного свидетеля», так как в дискурсе фильма, построенного на эстетике абсурда, равнодушие как нарушение привычных эмоциональных связей оказывается одним из законов взаимоотношений. В «Брате-2» герой сначала видит, а затем зовет через разбитое окно «Мэрилин», русскую проститутку. «Наблю-

дающее сознание» камеры беспощадно-внимательно к аффектам персонажей «Про уродов и людей», показывая и эту черту нарождающегося кинематографа: разглядывая людей как под лупой, он безжалостно препарирует аффекты.

Образ-действие является основой таких фильмов, как «Брат» и «Брат-2». Постоянное действие превалирует над перцепцией и аффектами (чему способствует, в частности, стремление режиссера к подбору органичных, «не играющих» актеров, а впоследствии и непрофессионалов). Стремительный действенный сюжет соответствует нарративной основе жанрового фильма как вполне определенной истории со счастливым концом, где действия, а не черты героя, являются основой его характеристики и глубинным содержанием произведения.

Отличительной чертой нового кино (второй половины XX века), по Ж.Делезу, стала смена преимущественной роли образа-движения образом-временем, смена образов сенсомоторного типа (изображение времени через движение) образами, изображающими чистое время, «чисто оптическими и чисто звуковыми ситуациями» [там же, 606]. Монтаж при этом «изменил свой смысл и получил новую функцию: вместо того чтобы быть направленным на образы-движения, из которых он извлекал косвенный образ-время, он указывает на сам образ-время и извлекает из него отношения времени, от которых аберрирующее движение теперь может лишь зависеть» [там же, 337].

Время как объект изображения

Изображение времени, во многих измерениях, является одной из важнейших задач режиссерского видения А.Балабанова. Так, в «Счастливых днях» на протяжении всего фильма создается неясный временной план Петербурга: очевидно, что этот пустой город либо стоит вне времени, либо переживает очередную перелом эпох, где время, собственно, идет вспять (портрет Ани в старости). Зримый образ «расшатанных времен» – в комнате часовщика Сергея Сергеевича, где все часы показывают разное время. «Замок» также отмечен сочетанием несочетаемых временных примет (телефон и музыкальные автоматы, автомобиль и общий средневековый антураж), порождая образ искаженного,

фантастического времени, параллельной реальности в стилистике стимпанка. В «Трофиме» зримые приметы времени – паровоз, кинокамера, бордель – нарушают традиционное «безвременное» состояние вековой крестьянской культуры. Особое место образ времени занимает в «Брате», «Брате-2», «Жмурках», «Грузе 200»: режиссер демонстрирует удивительную способность натуралистически, реалистически и иронично воссоздавать яркие символы времени, отличающие современность или недавнее прошлое.

Длительные статичные планы (Аня со свечами; прислушивающийся герой в «Счастливых днях»; длинные планы «Кочегара»), долгие протяженные пейзажные панорамы дают ощущение времени как объекта изображения.

Цвет и звук

Отдельными направлениями киногогерменевтики являются истолкование символики и контекстуальных значений цвета, а также аудиального уровня фильма, чему, в частности, придавал большое значение уже С.Эйзенштейн¹. Зрительная и аудиальная сторона фильма, наряду с сюжетной, являются независимыми семиотическими системами и также становятся объектом герменевтического поиска.

Экспериментируя с цветом в начале творческого пути, впоследствии А.Балабанов, начиная с «Брата-2», отказывается от монохромности и продолжает совершенствовать цветовой облик своего кино. Однако стоит сказать об особом воздействии монохромной гаммы в «Счастливых днях», «Трофиме», эпизодах «Замка» и фильме «Про уродов и людей» (где, со всей закономерностью, монохром и полное молчание в начале фильма затем сменяется звуком и сепией). Цветовая палитра «Брата» и «Брата-2» приглушена: яркие моменты пейзажных съемок (замок в клипе, пейзажи американских хайвеев) сменяются сероватой гаммой города (Питера, Москвы, Чикаго), разрываемой красными пиджаками олигархов и крашеными прическами хоккеистов. Одежда главных героев монохромна, женщины темноволосы, погода сумрачна, интерьеры за-

1 См. главы «Цвет и смысл», «Движение цвета», «Форма и содержание: практика» в книге [Эйзенштейн, 2004].

дымлены; этот цветовой срез отражает реалии того типа ментальности, который пришел в 1990-е с новым типом «культурного» героя, без зазрения убивающего хтонических тварей, подобно героям Тарантино. В дальнейшем цвета в творчестве режиссера будут и яркими (копна рыжих волос Таты, «Мне не больно»), колоритные планы («Кочегара»), однако в системе каждого из фильмов своя структура цветового означания.

Звуковое оформление фильмов является отличительной чертой творчества А. Балабанова: наряду с отбором, как правило, популярного музыкального материала, нужно отметить частое использование музыки (раздражающее в «Замке», атмосферно-избыточное в «Брате» и «Брате-2»), а также использование метода обманутых ожиданий. Так, в «Счастливых днях» стоны страсти в доме проститутки незаметно и неожиданно сменяются стонами при родах, а судорожные вздохи за стеной после крика «Няня!» («Про уродов и людей») оборачиваются не ожидаемой поркой на камеру, а эпилептическим припадком Иогана. Эта игра со зрительскими ожиданиями, с подвохами и иллюзиями, отличает творчество режиссера: так, в «Замке» монохромные поселанки протестантского вида противоестественно и уныло вдруг начинают танцевать канкан – под атональную музыкальную шкатулку; так же дико выглядит «внесенный в кадр саундтрек» – пение девушки у сельского старосты во время его разговора с Землемером.

Заключение

Герменевтика кино проходит все уровни анализа, способная соединить воедино результаты покадрового, планового, монтажного, цветового, звукового и других уровней режиссерского решения. Вероятно, каждый из использованных уровней может быть использован как отправная точка для герменевтического круга: так, Д. Салынский реализует «топологическую герменевтику» творчества А. Тарковского, отдельные киноведы считают принципиальным единым основанием анализа авторские характеристики плана съемки; в то же время проект «всеобъемлющей» герменевтики менталитета от О.Г. Усенко [Усенко, 2009] страдает недостатком синтеза.

Из этого следует, что наиболее плодотворный поиск в герменевтическом поле творчества режиссера необходимо должен опираться на небольшое количество взаимосвязанных уровней или точек приложения анализа.

Библиография

1. Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: Канон-Пресс, Кучково Поле, 1998. – 382 с.
2. Делез Ж. Кино. – М.: Ad Marginem, 2004. – 624 с.
3. Ключева Л.Б. Проблема стиля в экранных искусствах. – М.: ГИТР, 2007. – 148 с.
4. Ланская О.В. Концепты «свет» и «тьма» как отражение пространства в творчестве Ю.П. Кузнецова // Язык. Словесность. Культура. – 2012. – № 3-4. – С. 137-149.
5. Леклезю Ж.М.Г. Смотреть кино. – М.: Текст, 2012. – 173 с.
6. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. – 464 с.
7. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб., 2010. – 336 с.
8. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. – М.: Квадрига, 2009. – 576 с.
9. Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. – СПб.: Петрополис, 2009. – 404 с.
10. Снежин А.И. Поэтический сценарий как новая жанровая форма российской кинодраматургии // Культура и цивилизация. – 2012. – № 1. – С. 29-36.
11. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
12. Усенко О.Г. Методология изучения менталитета по игровому кино и ее апробация на примере российского кинематографа 1908-1919 годов // Вестник Тверского гос. ун-та. Серия: История. – 2009. – Вып. 3. – № 40. – С. 36-71.
13. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. – М.: Аграф, 2006. – 704 с.
14. Эйзенштейн С.М. Нравнодушная природа. Т.1. Чувство кино. – М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004. – 688 с.

Hermeneutics of movie reality

Irina V. Lepikhova

Postgraduate student,

A.I. Litovchin Humanities Institute of Television and Radio Broadcasting,

119180, 3 Brodnikov l., Moscow, Russia;

e-mail: a-editor@yandex.ru

Abstract

The author explores the possibility of hermeneutics as a methodology of cinema research. The article compares the approaches to cinema by philosophers G. Deleuze, K. Metz, N. Hrenov and other film theorists. The author examines the basic foundation for building a "hermeneutic circle" of cinema studies: the opposition of light and darkness, materiality and visibility, movement and paradoxes of time, the origin of the movie from the literature. The paper defines the units of movie analysis: frame, angle of view, the plan (the image-movement), montage, time, color, sound. The author gives the elements of hermeneutical analysis of the examples of films by Alexei Balabanov *Schastlivye dni* (*Happy Days*), *Trofim*, *Zamok* (*Castle*), *Pro urodov i lyudei* (*Freaks and Men*), *Brat* (*Brother*), *Brat-2* (*Brother 2*). The author concludes that the hermeneutics of movie passes all levels of analysis, it is able to combine the results of the single-frame, planning, installation, color, sound and other levels of director's decision. Probably, each of the used levels can be used as a starting point for the hermeneutic circle. The most fruitful search in the field of director's hermeneutic creativity must necessarily rely on a small number of interconnected levels or points of analysis.

For citation

Lepikhova, I.V. (2014) Hermenevtika kinoreal'nosti [Hermeneutics of movie reality]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [*Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being*], 5, pp. 64-85 (In Russian).

Keywords

Cinema, film philosophy, hermeneutics, methodology of movie research, image motion, frame, montage, hermeneutic circle, the angle of view, time.

References

1. Bergson, A. (1998) *Tvorcheskaya evolyutsiya* [*Creative evolution*]. Moscow: Kanon-Press, Kuchkovo Pole.
2. Deleuze, G. (2004) *Kino* [*Cinema*]. Moscow: Ad Marginem.
3. Eisenstein, S.M. (2004) *Neravnodushnaya priroda. T.1. Chuvstvo kino* [*Indifferent nature. V.1. Sense of cinema*]. Moscow: Muzei kino, Eizenshtein-tsentr.
4. Khrenov, N.A. (2006) *Kino: reabilitatsiya arkhetypicheskoi real'nosti* [*Movie: rehabilitation of archetypal reality*]. Moscow: Agraf.
5. Klyueva, L.B. (2007) *Problema stilya v ekrannykh iskusstvakh* [*The problem of style in screen arts*]. Moscow: GITR.
6. Lanskaya, O.V. (2012) Kontsepty "svet" i "t'ma" kak otrazhenie prostranstva v tvorchestve Yu.P. Kuznetsova [The concepts of "light" and "darkness" as a reflection of space in the works of Yu.P. Kuznetsov]. *Yazyk. Slovesnost'. Kul'tura* [*Language. Philology. Culture*], 3-4, pp. 137-149.
7. LeClezio J.-M.G. (2012) *Smotret' kino* [*Watching a movie*]. Moscow: Tekst.
8. McLuhan, H.M. (2003) *Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [*Understanding media: the extensions of man*]. Moscow; Zhukovskii: KANON-press-Ts, Kuchkovo pole.
9. Metz, C. (2010) *Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psikhoanaliz i kino* [*The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*]. Saint Petersburg.
10. Salynskii, D. (2009) *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [*Cinema hermeneutics of Tarkovsky*]. Moscow: Kvadriga.
11. Smirnov, I.P. (2009) *Videoryad. Istoricheskaya semantika kino* [*Video. Historical semantics of movie*]. Saint Petersburg: Petropolis.
12. Snezhin, A.I. (2012) Poeticheskii stsenarii kak novaya zhanrovaya forma rossiiskoi kinodramaturgii [Poetic scenario as a new genre form of Russian screenwriting]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [*Culture and Civilization*], 1, pp. 29-36.

13. Tynyanov, Yu.N. (1977) *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [*Poetics. The history of literature. Cinema*]. Moscow: Nauka.
14. Usenko, O.G. (2009) Metodologiya izucheniya mentaliteta po igrovomu kino i ee aprobatsiya na primere rossiiskogo kinematografa 1908-1919 godov [The methodology of studying mentality in the live action and its approbation on example of Russian cinema of 1908-1919]. *Vestnik Tverskogo gos. un-ta. Seriya: Istoriya* [*Bulletin of Tver State. Univ. Series: History*], 3(40), pp. 36-71.