Ольга Давыдова

Трансформация событийности в европейском кино: от реализма репрезентации к опыту зрителя[[1]](#footnote-2)

Olga Davydova

Transforming Eventfullness in European Cinema: from Realism to Spectator’s Experience

**Ольга Давыдова** (СПбГУ; старший преподаватель факультета свободных искусств и наук; канд. культурологии) [ol.davydova@inbox.ru](mailto:ol.davydova@inbox.ru)

Ключевые слова: событийность, кинематографический опыт, Рансьер, нарратив в кино

УДК: 791.43/.45 – 7.01

[Аннотация]: Статья посвящена концептуализации событийности в кино через обращение к проблематике кинематографического опыта. Такой методологический ход продиктован стремлением проследить и осмыслить, как трансформируется понимание и способы репрезентации событийности в кино: что считается событием, какие события входят в фильм, как они переживаются. Обращение к опыту переживания зрителя позволяет переосмыслить знаменитую дихотомию истории и дискурса и предполагает размещение события непосредственно в опыте просмотра. Теоретическим основанием выступает нарратологическая теория кино Сеймура Чэтмена, концепт «нарушенной фабулы» Жака Рансьера, а также аналитика кинематографической чувственности, проведённая Жаном Эпштейном.

**Olga Davydova** (Saint Petersburg State University; Senior Lecturer, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Ph.D.) [ol.davydova@inbox.ru](mailto:ol.davydova@inbox.ru)

Key words: eventfullness, film experience, Rancière, narration in film

UDC: 791.43/.45 – 7.01

[Summary]: The article deals with the notion of eventfulness in film taking into account the problem of film experience. This methodological move is dictated by the desire to trace and comprehend how the understanding and ways of representing events in the film are transformed: what is considered an event, what events are included in the film, how they are experienced. Referring to the viewer's affectivity allows to rethink the famous dichotomy of history and discourse and suggests placing the film event directly in the field of spectator’s experience. The theoretical basis for the article is provided by Seymour Chatman's narrative theory of cinema, Jacques Rancière 's concept of the "thwarted fable", and Jean Epstein's analysis of film sensuality.

Не секрет, что теория нарратива в кино в значительной степени опирается на исследования русских формалистов и классическую нарратологию [Bordwell 1985; Branigan 1992; Wollen 1982; etc.]. Однако в последние десятилетия можно наблюдать рост интереса к аффективной проблематике и вопросам аналитики чувственности как в теории кино в целом [Sobchack 1992, 2004; Barker 2009; Chamarette 2012], так и в сфере постклассической нарратологии [Hogan 2011, Fludernik 1996]. В этой связи ряд традиционных понятий и терминологических оппозиций подвергается пересмотру, а спектр методологий нарратологического анализа расширяется. Данная статья представляет собой попытку выделить и описать особое явление в фильмическом нарративе, характерное для кинематографа второй половины XX века, с точки зрения феноменологического подхода к аналитике кино, а точнее – в его связи с кинематографическим опытом зрителя. Явление это, если использовать нарратологическую терминологию, в значительной степени связано с переносом условного «места», или «топоса», развертывания события из фильмического пространства (соответствующего в том числе тем законам, что устанавливаются нарративом каждого конкретного фильма) в поле опыта зрителя, в само аффективное переживание. Однако подобный перенос не сводится просто к смене теоретического фокуса в текстах о кинематографе; он, скорее, может быть описан как последовательное, растянутое на несколько десятилетий, неоднородное и прослеживаемое в совершенно разных фильмах движение, целью которого является смещение акцента с события фабулы на событие, принадлежащее аффективному полю зрителя. В рамках эволюции нарратива – если в качестве отправной точки выбрать классическое голливудское кино – это движение проявляется в ослаблении фабульной структуры, отказе от привилегированных событий внутри фабулы (или – в перераспределении того, что является привилегированным, а что – нет), а следовательно – в перестройке фильмического пространства и реструктуризации отношений фильма и зрителя. Попробуем описать это движение поэтапно, опираясь прежде всего на трансформацию способов работы с событийностью в фильмическом нарративе.

**Привилегированные события и события повседневности**

Формирование устойчивых нарративных структур внутри фильма – тех самых, что потом будут названы «классическими» у Дэвида Бордуэлла [Bordwell, Staiger & Thompson 1988] и станут главным объектом анализа Кристиана Метца [Метц 2010] – связывается с голливудским кино 1930х гг., так называемым «золотым веком Голливуда». Фильмы Говарда Хоукса, Фрэнка Капры, Джона Форда, Тода Браунинга и других режиссеров «жанрового кино» характеризуются прежде всего строгостью и прочностью жанровой структуры. А это значит, что ряд возможных событий заранее определен, у каждого персонажа есть своя собственная, тоже заранее определенная функция [Schatz 1981], кинематографическое пространство строго подчинено тому, что в данный момент является самым важным для развертывания и интеллигибельности фабулы. Отсюда, например, упоминаемый Ноэлем Берчем негласный запрет на взгляд актера непосредственно в камеру [Burch 1981] – знаменитый «слом четвертой стены», размыкающий по определению замкнутую нарративную структуру и включающий в фильм зрителя, до этого остававшегося в безопасной и выгодной позиции вуайера [Метц 2010]. Именно эта строгость и даже жесткость нарративной структуры позволяет кинотеоретикам размышлять о нарративе в кино как о неизбежном проявлении идеологизированных структур (идея «институционального модуса репрезентации» Бёрча). Она же способствует тому, что из аналитики нарратива легко вывести идею заведомо ложной идентификации зрителя и персонажа, поскольку в жанровом кино в сознании первого всегда удерживается вымышленность представленного на экране мира [Метц 2010]. Мир фильма здесь закрыт; даже введенные Жаном Митри метафоры «окна» и «рамки» [Эльзессер, Хагенер 2016] не сильно спасают, потому что в обеих реальность зрителя остается дистанцированной, отдельной от реальности фильма. События фабулы принадлежат диегетическому пространству, которое в буквальном смысле слова ограничено экраном. Событийность неоднородна: привилегированные события занимают больше экранного времени, располагаются в центре, сцена кончается всегда ровно в тот момент, когда событие произошло. Весь фильм подчинен нарративу, который, в свою очередь, возможен в рамках доминирующей идеи: ценна репрезентация событий фабулы на экране. Многообразие повседневности сведено к монтажному пересказу ключевых событий, многообразие реплик – к важным для ключевых событий диалогам. Родился, женился, умер.

В фильмах итальянских неореалистов привилегированное событие лишается своей центрирующей силы – и эта тенденция достигает своего апогея, например, в фильмах М. Антониони. В «Похитителях велосипедов» В. Де Сики экранное время отдано незначительной повседневности: вокруг центрального события кражи крутится множество мелких, незначимых для фабулы сцен и эпизодов, задумчивых трэвеллингов по городским окраинам, невнятных диалогов «ни о чем», молчаливой растерянности. Некоторые теоретики в качестве характерных черт неореализма называют «дедраматизацию» нарратива [Kovács 2007], имея в виду это смещение акцента с привилегированных событий, обеспечивающих драматургию классического нарративного фильма, на мелкие движения повседневности. У Антониони – радикальнее: на экране в буквальном смысле слова не происходит ничего, сцена начинается и длится задолго до (или долго после) того, как событие репрезентировано. Пресловутая длительность позволяет теоретикам говорить об акцентуации аффективного времени [Базен 1972; Барт 1980] и появлении зрительского переживания как новой основы кинематографического реализма. Но в рамках эволюции кинонарратива мы все еще не сильно сдвинулись с места; разве что заменили условно «важные» события теми, что еще со времен «Поэтики» Аристотеля считались для репрезентации «неважными». Но – мы по-прежнему внутри истории. Или, что более важно, мы по-прежнему мыслим кинематограф как череду событий, определенным образом репрезентированных. Неважно, заимствованы ли эти события из поля повседневности, или же они принадлежат сконструированным фиктивным мирам, или, как в фильмах Алена Рене, существуют в памяти; значимо само понимание фильма как жеста репрезентации.

**Переосмысление статуса репрезентации как условие для трансформации событийности**

Итак, идея репрезентации как основной структуры, организующей кинематографический материал, оказывается причиной стойкой приверженности кинематографа миметическим конструкциям, а кинонарратива – событиям, организованным в пересказываемую цепочку. Но каким именно образом конструируется нарратив? (В том случае, если мы отказываемся от идеи «написанности» и транслируемости фильма автором-режиссером).

В этой связи интересно уделить внимание теоретическому спору, затеянному Дэвидом Бордуэллом и Сеймуром Чэтменом. В аналитике кинематографического нарратива, предложенной Бордуэллом, значительная роль отводится зрителю. Именно он оказывается агентом, который конструирует кинематографическую наррацию. Однако – несмотря на довольно радикальный шаг в сторону зрителя (и на эту радикальность указывает, в том числе, Чэтмен) – Бордуэлл не поясняет, как именно происходит это самое «конструирование». Главным для него является тот факт, что нарратор не обязательно присутствует в фильме; можно вполне обойтись и без него. Разворачивая свою версию интерпретации инстанции нарратора в кино, Чэтмен ставит важный вопрос: «Что значит сказать, что фильм «организован», но не «отправлен»? Кто или что организует его – не изначально, конечно, но именно в момент проекции, на экране? Бордуэлл не дает ответа на этот вопрос» [Chatman 1990 : 127]. С точки зрения Чэтмена, напротив, нарратор – имплицитный ли, явный ли – в фильме есть. Его присутствие, по словам нарратолога, «проистекает из испытываемого публикой ощущения в некотором роде очевидной коммуникации» [Chatman 1978 : 147]. В другой работе он размечает: «кинематографические нарраторы – агенты, передающий нарративы, а не создающие их» [Chatman 1990 : 132]. Специфика кинематографического нарратора – в его многосоставности, сложности; эта инстанция представляет собой «смесь большого и комплексного разнообразия коммуникативных приемов» [Chatman 1990 : 134]. Сразу оговариваясь, что он не претендует на полноту, Чэтмен предлагает читателю двухчастную диаграму, призванную наглядно структурировать «устройство» кинематографического нарратора. Не будем углубляться в подробности; отметим лишь, что инстанция нарратора складывается из средств, относящихся либо к аудиальному (первая часть диаграммы), либо к визуальному (вторая часть диаграммы) каналу. С этой точки зрения нарративными элементами, составляющими инстанцию кинематографического нарратора, оказываются голос, музыка, шумы, закадровый или внутрикадровый комментарий, локация, актер (его внешность и способ игры), работа камеры (ракурс, движение), монтаж (его темп и ритм) и так далее. Все эти элементы аранжируются инстанцией, которую Чэтмен определяет как «подразумеваемого автора» (implied author), а синтез их в «нарратора» «осуществляется через семиотическую обработку, осуществляемую зрителем» [Chatman 1990 : 135].

Внимание Чэтмена к разным способам организации аудиовизуального материала возвращает нас к широко распространенной в нарратологии и в том числе самим Чэтменом развернутой дихотомии истории (story) и дискурса (discourse). Такое понимание нарратива существенно расширяет формалистские трактовки отношений фабулы и сюжета, также позволяет обратить более пристальное внимание на способы организации аудиовизуального материала. Другими словами, кинематографические приемы перестают быть исключительно формальными инструментами или элементами авторского стиля; теперь они наделяются в том числе нарративным значением (см., например, текст Стивена Хита о нарративном пространстве [Heath 1981]; исследования Петера Верстратена, где большое внимание уделено именно специфике кино как особого типа медиа [Verstraten 2009]).

Но есть и более радикальный взгляд, который предполагает, что в самой природе кино есть нечто, позволяющее ему не быть репрезентирующим медиа, по определению вторичным по отношению к действительности (неважно, повседневна ли она или же принадлежит пространству сцены), но являться презентующим то, что без кинематографа увидеть невозможно. В таком случае события, составляющие фабулу, должны иметь разную природу. Какие-то из них будут по-прежнему принадлежать полю репрезентации, а какие-то, напротив, будут из этой репрезентативной стратегии «вываливаться», противостоять ей, манифестируя собственную принадлежность кинематографическому самому по себе.

Именно так описывает специфику кинематографической фабулы Жак Рансьер в тексте «Нарушенная фабула» (во французском оригинале – *une fable* *contrariée*, в английском переводе – *thwarted fable*; речь, очевидно, идет о нарушении, расстраивании, препятствовании развитию; английский перевод добавляет коннотацию «выворачивания наизнанку»). В эстетической теории Рансьера кинематограф, принадлежащий эстетическому режиму искусства, вместе тем несет в себе черты репрезентативного режима [Rancière 2016 : 10 – 11], и тем самым делает более наглядным разрыв, который между этими двумя режимами существует.

Описывая законы и принципы репрезентативного (поэтического, изобразительного) режима искусства, Рансьер, как мы помним, отсылает к «Поэтике» Аристотеля. В прочтении французского философа Аристотель превращает фабулу, состоящую из действий, в основной элемент трагедии. А значит, все остальные элементы трагедии, включая визуальные и вне-языковые, оказываются подчинены действию, выраженному в слове. При этом способ «делания» трагедии подчиняется принципам мимесиса. Мимесис является «режимом зримости искусств» [Рансьер 2007 : 24], которые подчинены законам логоса:

«Изобразительный примат действия над характерами или повествования над описанием, … и сам примат словесного искусства, действенного слова вступают в аналогию с целым иерархическим видением сообщества» [Рансьер 2007 : 24].

В репрезентативном режиме любой художественный жест подчинен логосу, несет на себе следы его присутствия, описывается в категориях высказывания, и видимое странным образом переплетается с этим логоцентризмом. Искусство понимается как строго контролируемая сфера (отличная от других сфер действования и делания из-за своей миметичности), где жанровые структуры, функции персонажей, идея формы и языка самого по себе центрированы вокруг оси логоса, выраженного в действии [Tanke 2011 : 80]. Речь, или проговариваемое, понимается как неизбежный и самый важный элемент этого процесса.

Эстетический режим отличается от репрезентативного прежде всего тем, что осуществляет поворот от логоса и речи к опыту и чувственному. Кроме того, эстетический режим

«…освобождает искусство от любого специфического правила, от всякой иерархии сюжетов, жанров и искусств. Но делает он это, разнося вдребезги барьер подражания, который отличал художественные способы делания от всех остальных и отделял их правила от строя социальных занятий» [Рансьер 2007 : 25].

Из этой цитаты становится ясным, что эстетический режим не только уменьшает дистанцию между искусством и жизнью самой по себе, уравнивая все и любые формы действия и делания в социально-политическом поле, но и акцентирует само понятие эстезиса. Последнее, понимаемое как спектр влияний, оказываемых произведений искусства на зрителя, становится более важным, чем идея репрезентации. Нормативность репрезентативного режима оказывается подорвана пассивностью фиксации мельчайших движений жизни, отказом выбирать привилегированные события или законы, отказом от мимесиса как условия видимости репрезентации. Центром любой арт-практики оказывается опыт, и такое понимание искусства призвано стереть границу между искусством и жизнью.

Кино, считает Рансьер, способно преодолеть строгие границы репрезентативного режима как раз потому, что сама природа этого медиа предполагает возможность принятия мира таким, какой он есть – не подгоняя его под рамки законов классической репрезентации. В кино мы имеем дело с

«…интеллектом машины *(Рансьер использует здесь словосочетание, ставшее названием текста Жана Эпштейна – французского теоретика и кинорежиссера, адепта теории фотогении, в своей более поздней работе «Интеллект машины» отстаивавшего идею самостоятельности кино через описание уникальности кинематографического движения – прим. авт.)*, который ничего не хочет, не конструирует никаких историй, но лишь записывает безграничность движения, тем самым давая начало драме куда более интенсивной, чем все драматические превратности судьбы» [Rancière 2016 : 2].

Возможность «записывать безграничность движения» указывает не столько на способность кино фиксировать и передавать действительность такой, какая она есть, сколько на его способность пассивно воспринять все то, что действительность в себе содержит – в том числе и ее собственную выразительность, принадлежащую «самой поверхности вещей, независимо от любого желания означивания или создания» [Rancière 2016 : 8]. Совмещение творческой активности, в эстетическом режиме существующей вне правил и рамок репрезентации, с пассивностью и «интеллектом машины» обеспечивают фильму возможность уникального единства и целостности: «Мысли и вещи, внутреннее и внешнее принадлежат одной и тоже текстуре, в которой чувственное и интеллигибельное остаются неразличенными» [Rancière 2016 : 3]. Кстати, справедливости ради стоит заметить, что все та же пассивность, как замечает Раньсер чуть далее, способствует и совершенно противоположному движению, а именно – «восстановлению старой репрезентативной силы активной формы, распределяющей пассивную материю» [Rancière 2016 : 10].

Именно в этом смысле кинематографическая фабула, с точки зрения Рансьера, представляет собой потенциально нарушенную фабулу. Возможность кино запечатлевать движение (так и хочется добавить «движение самой жизни», сколь бы пафосно это ни звучало) – это возможность нарушить продиктованное законами репрезентативного режима развертывание фабулы, встроить в привычный (и сводимый к литературному) нарратив такие элементы, которые возможны только в кинематографе. Одним из примеров подобных элементов у Раньсера становится, например, эпизод из фильма «Мушетт» Роберта Брессона (1967 год): девочка-подросток скатывается по склону холма к берегу пруда, в котором в финале утопится. Рансьер описывает это движение детского тела вниз по склону холма как контр-движение по отношению к разворачиванию нарратива: «детская игра осуществляет и отрицает суицид девочки-подростка одновременно» [Rancière 2016 : 14]. Это движение в большей степени аффективно, чем нарративно; оно апеллирует скорее к аффективному опыту зрителя, чем к стратегиям интерпретации. И вместе с тем – поскольку чувственное и интеллигибельное неразделимы – это движение встраивается в фабулу фильма, но фабула эта принципиально кинематографична и не сводима к литературной основе. Это и есть – «нарушенная фабула».

**Опыт зрителя как «топос» событийности**

Концепт «нарушенной фабулы» позволяет заново поставить вопрос о том, кем (и где) конструируется нарратив. Рансьер не случайно открывает свою статью цитатой из текста Жана Эпштейна «Чувство I». Эпштейн – автор, последовательно утверждавший ценность и значимость зрительского аффекта для конструирования смысла фильма. В цитате возникает понятие «трагедии в остановке» (пер. по изд. «Из истории французской киномысли» [Эпштейн 1988-c]), к которому Раньсер позже возвращается в своем тексте; под «остановкой» имеется в виду именно пауза в развертывании нарратива, то «место» в фильме, когда история не рассказывается, но на экране происходит движение. Эпштейн и сам в своих текстах постоянно обращается к такого рода «остановкам», «разрывам» в фабуле, эпизодам чистого кинематографического движения. Именно движение становится одним из условий фотогении – способности кино дополнить снятый на пленку объект аффективным значением, наделить вещи «моральным качеством» [Эпштейн 1988-a], или – если учесть имеющуюся у французского слова *moral* коннотацию «внутреннего» – «эффектом внутреннего».

«Я хочу драмы на деревянной лошадке карусели, или более современной – на аэроплане. Ярмарка подо мной и вокруг постепенно расплывется. Помещенное в центрифугу трагическое удесятерит свою фотогению, добавляя к ней фотогению головокружения и вращения» [Эпштейн 1988-b].

Таким образом, фабула фильма (а Эпштейн, заметим, то и дело отрицает значимость истории для фильма) дополняется аффективным измерением, производимым в том числе движением в кадре. Это не просто двигающиеся картинки, но движение, которое позволяет создать эффект головокружения, трансформирует опыт зрительского восприятия, выводит его за пределы репрезентативной логики, основанной на линейности времени и законах перспективы.

Следуя заветам Эпштейна, Рансьер ищет (и находит) в кино именно те моменты, которые невозможно приравнять к привилегированным событиям фабулы и которые нарушают развертывание повествования именно через обращение к зрителю. Таковы, например, монтажные склейки Эйзенштейна – сущностно кинематографическое явление, в другом искусстве невозможное – несущие в себе потенцию к рождению идейного содержания через аффект [Rancière 2016]. Таково и уже упоминавшееся движение скатывающегося по холму тела Мушетт в одноименном фильме Брессона. Такова постоянная перемена ролей нарратора, персонажа, зрителя, постоянное перемещение между разными модусами репрезентации (документальное / игровое) в фильме «Последний большевик» Криса Маркера [Rancière 2016]. По сути, весь сборник «Кинематографическая фабула», предисловием к которому и является статья «Нарушенная фабула», представляет собой аналитику подобных единичных примеров.

Понимание «нарушенной фабулы» как одного из ключевых элементов специфики кинематографа позволяет не только указать на способность кинематографа преодолевать репрезентативный режим искусства, располагаясь в режиме эстетическом. Указывая одновременно на нарративность кино и на его способность создавать поле чувственности, в котором будет возможно интерсубъективное взаимодействие зрителя и самого кино (здесь стоит еще раз подчеркнуть интерес Рансьера к теории Эпштейна), концепт «нарушенной фабулы» представляет собой интересный методологический поворот в аналитике кинонарратива. В частности, этот концепт позволяет описать одну из линий трансформации событийности в европейском кино конца XX и начала XXI века. Стоит сразу оговориться, что предложенная далее версия трансформации событийности не претендует на всеобщность; она, скорее, указывает на одну примечательную тенденцию в современном кино.

Если кинематографическое событие, по мысли Рансьера, может не только принадлежать истории, но и располагаться где-то еще, на других уровнях, будь то кинематографическое движение, движение монтажа или даже способ звучания голоса, то возникает вопрос: только ли в самом фильме следует искать это самое «место», топос кинематографического события? Если мы сводим кино к фильму, который существует независимо от зрителя как замкнутый текст, такой вопрос оказывается лишенным смысла. Но ведь «нарушенная фабула» обращает наше внимание именно на потенциальную открытость кинематографического образа, его ориентацию на чувственность зрителя. Здесь концепт «нарушенной фабулы» пересекается с феноменологической аналитикой кино. Последняя, в частности, занята прежде всего кинематографическим опытом, возникающим в результате взаимодействия зрителя и фильма [Sobchack 1992; Marks 2000]. Такая позиция – если ее радикализовать до предела – ведет к тому, что разговор о фильме возможен только как разговор об опыте его просмотра, об интерсубъективном взаимодействии зрителя и фильма. Этот опыт может быть описан не только в терминах видения и тем более не ограничивается жестом интерпретации. Речь, скорее, идет об опыте телесном – именно на это указывает, например, понятие «гаптического», позаимствованное Лорой Маркс у искусствоведа Алоиза Ригля и описывающее ситуацию возникновения тактильных ощущений, обычно предоставляемых осязанием, в опыте просмотра [Marks 2000] – так, например, часто описывают специфику фильмов Дэвида Кроненберга. Может ли, в таком случае, опыт зрителя представлять собой «место», в котором разворачивается событие фильма? Может ли кинонарратив развиваться так, чтобы составляющие его события случались не только внутри фильмической или сценарной фабулы, но и в опыте зрителя? История кино предлагает нам несколько вариантов реализации такой стратегии.

Одна из них – отказ от дистанции между зрителем и фильмом; той самой дистанции, что обеспечивала зрителю классического нарративного кино безопасную позицию вуайера. Можно, например, поместить зрителя внутрь фильма. Так происходит, например, в фильмах братьев Дарденн. Съемки ручной камерой, непрофессиональные актеры, уже привычные еще с середины века мелкие движения повседневности – герои болтают ни о чем, едят гамбургеры, дурачатся. Но главное – ракурс. Герои фильма «Дитя» (реж. Жан-Пьер и Люк Дарденн, 2005 год) едут в машине: парень за рулем, девушка – справа. Камера смотрит с заднего сиденья, она нестабильна, герои затевают шуточную драку из-за переключения музыки, девушка в шутку прикусывает парня за руку, он рулит, бликует солнце, они смеются, она не отпускает руку, ее волосы заслоняют объектив, фокус теряется, снова появляется. Эта сцена снята так, как если бы мы сами сидели позади, покачиваясь из-за движения машины.

Можно дестабилизировать позицию видения, нарушив законы перспективы и пространственной целостности, провоцируя радикальную близость через аудиальные эффекты. Например, фильм Филиппа Гранрийе «Озеро» (2008 год) открывает сцена рубки дерева. Человеческое тело кадрировано: видно только торс и одну руку; из-за скорости движения и так фрагментированное тело то и дело не в фокусе. Крупный план лица, снятого чуть снизу: герой переводит дух, поднимает глаза к небу; камера подрагивает. Снова рубит: на этот раз камера смотрит чуть сбоку, мы видим лицо в полупрофиль, плечо и замахи топора. Этот монтажный ряд сопровождают мерные звуки топора, еле различимый шум (вероятно, ветер?) в момент, когда герой переводит дух, и его предельно громкое дыхание. Где именно нужно расположиться, чтобы увидеть героя так, как он представлен в этом монтаже? Взгляд камеры всегда снизу вверх предполагает, что мы где-то недалеко от места удара топора; но человеческое дыхание громче, чем звуки ударов. Зритель – ни беспечный вуайер, ни стоящий рядом наблюдатель; он очень близко, он здесь, вместе с героем, но его позиция – неопределима, монтаж ломает законы перспективы, извлекая зрителя из картезианского пространства. И эта дестабилизация и есть событие кинематографической фабулы – наравне с рубкой дерева. Это событие исполнено тревоги, смятения, подобных тем, что случаются перед падением. Аналогия не случайна: минутой позже герой идет по зимнему лесу вслед за лошадью, волокущей сваленное дерево, и падает в приступе эпилепсии.

Можно апеллировать к опыту зрителя через работу с темпоральностью. Именно на это, в частности, указывал Андре Базен, обосновывая предельную реалистичность фильмов Эриха фон Штрогейма, Роберта Флаэрти и итальянских неореалистов [Базен 1972]. С точки зрения Базена, в этих фильмах мы имеем дело с ярко выраженной длительностью, и в этом случае содержанием эпизодов становится не только длящееся в них событие, но и сама ситуация зрительского ожидания. «Медленное кино» Лава Диаса, Белы Тарра, Педру Кошты и других авторов возводит эту идею в радикальный принцип, обеспечивая зрителю уникальный временной опыт. В классическом нарративном кино темпоральность представляет собой элемент «жанрового контракта» между фильмом и зрителем. Например, действие фильма «Дилижанс» (реж. Джон Форд, 1939 год) занимает два дня, и зрителей не смущает, что они укладываются в один час сорок минут экранного времени. Опыт переживания времени в реальной жизни и в кино не совпадают. Но «медленное кино», напротив, ставит подлинность переживания времени во главу угла. Сцены длятся, давая зрителю возможность переживания этой длительности, и это, в свою очередь, тоже становится кинематографическим событием.

Если вернуться к упомянутой ранее дихотомии истории и дискурса, то приведенные примеры, конечно, радикально проблематизируют именно кинематографический дискурс. В классическом нарративном кино дискурс прозрачен; зритель условной комедии Фрэнка Капры или Говарда Хоукса 1930х годов едва ли обращает внимание на то, как выстроена мизансцена и как работает камера. Все кинематографические приемы подчинены истории: их цель – сделать историю понятной. Конечно, можно вспомнить массу фильмов, в которых внимание зрителя приковано, напротив, именно к дискурсу, а не к истории – так сделана, скажем, картина Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961 год). В примерах же, описанных выше, дискурс не просто акцентируется; он в буквальном смысле слова выпячивается, становится выпуклым настолько, что его отношения с историей трансформируются. Дискурс апеллирует к опыту зрителя, граница между миром фильма и миром зрительного зала стирается, а кинематографический нарратив начинает включать в себя события опыта просмотра. В нарративную модель, представленную дихотомией истории и дискурса, добавляется третий элемент – кинематографический опыт.

Указание на кинематографический опыт как на один из нарративных уровней – в частности, как на топос событийности – предлагает новую перспективу для исследований кинонарратива. В этой перспективе кино не сводится к коммуникативной ситуации передачи информации, но оказывается феноменом, способным к порождению (а не передаче) чувственности. Формулируя понятие «нарушенной фабулы», Жак Рансьер – не будучи, конечно, нарратологом – осуществляет интересный ход: он словно изымает понятие фабулы из привычного для этого слова формалистской парадигмы, превращая его в самостоятельный феномен кинематографического, требующий новых и разнообразных методологий анализа.

**Библиография / References:**

[Базен 1972] – Базен, А. Что такое кино? / Пер. с франц. М.: Искусство, 1972. (Bazin A. Qu'est-ce que le cinema? Moskva: 1972. – In Russ.)

[Барт 1980] – Барт Р. Дорогой Антониони. http://cineticle.com/chapters/1445-barthescherantonioni.html / accessed: 10.11.2020 (Barthes R. Cher Antonioni. http://cineticle.com/chapters/1445-barthescherantonioni.html / accessed: 10.11.2020. – In Russ.)

[Метц 2010] – Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Пер. с франц. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010 (Metz C. Le Signifiant Imaginaire. Saint-Petersburg, 2010. – In Russ.)

[Рансьер 2007] – Рансьер Ж. Разделяя чувственное / Пер. с .франц. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. (Rancière J. Le partage du sensible. Saint-Petersburg, 2007. – In Russ.)

[Эльзессер, Хагенер 2016] – Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Пер. с англ. СПб.: Сеанс, 2016 (Elsaesser T., Hagener M. Film Theory. An Introduction Through Senses. Saint-Petersburg, 2016. – In Russ.)

[Эпштейн 1988-a] – Эпштейн Ж. О некоторых условиях фотогении // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933. Сост. М. Б. Ямпольский / Пер. с фр. – М.: Искусство, 1988 / <http://kinofication.ru/b/Iz_istorii_fr_kinomisli.pdf> / accessed 10.06.2018 (Epstein J. De quelques conditions de la photogénie. Moscow: 1988. – In Russ.).

[Эпштейн 1988-b] – Эпштейн Ж. О некоторых условиях фотогении // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933. Сост. М. Б. Ямпольский / Пер. с фр. – М.: Искусство, 1988 / <http://kinofication.ru/b/Iz_istorii_fr_kinomisli.pdf> / accessed 10.06.2018 (Epstein J. Grossissement. Moscow: 1988. – In Russ.).

[Эпштейн 1988-c] – Эпштейн Ж. Чувство I // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933. Сост. М. Б. Ямпольский / Пер. с фр. М.: Искусство, 1988 <http://kinofication.ru/b/Iz_istorii_fr_kinomisli.pdf> / accessed 10.06.2018 (Epstein J. Le Sens 1bis. Moscow: 1988. – In Russ.)

[Barker 2009] – Barker J. M. The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience. Berkley: University of California Press, 2009.

[Bordwell 1985] – Bordwell D. Narration in the Fiction Film. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

[Bordwell, Staiger & Thompson 1988] – Bordwell D., Staiger J. & Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production t0 1960. London: Routledge, 1988.

[Branigan 1992] – Branigan E. Narrative Comprehension and Film. London and New York: Routledge, 1992.

[Burch 1981] – Burch N. Theory of Film Practice. Princeton: Princeton University Press, 1981.

[Chamarette 2012] – Chamarette J. Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity beyond French Cinema. London: Palgrave Macmillan, 2012.

[Chatman 1978] – Chatman S. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca & London: Cornell University Press, 1978.

[Chatman 1990] – Chatman S. Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca & London: Cornell University Press, 1990.

[Fludernik 1996] – Fludernik M. Towards a ‘Natural’ Narratology. London: Routledge, 1996.

[Heath 1981] – Heath S. Narrative Space // Heath S. Questions of Cinema. London: Macmillan, 1981. P. 19 – 75.

[Hogan 2011] – Hogan P.C. Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories. The University of Nebraska Press, 2011.

[Kovács 2007] – Kovács A.B. Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007.

[Marks 2000] – Marks L. U. The skin of the film intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham: Duke Univ. Press, 2000.

[Rancière 2016] – Rancière J. Thwarted Fable // Rancière J. Film Fables. London, New York: Bloomsbury, 2016. P. 1 – 19.

[Schatz 1981] – Schatz T. Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. New York: Random House, 1981.

[Sobchack 1992] – Sobchack V. The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

[Sobchack 2004] – Sobchack V. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, CA: University of California Press, 2004.

[Tanke 2011] – Tanke J. J. Jacques Rancière: An Introduction. Philosophy, Politics, Aesthetics. London, New York: Continuum, 2011.

[Verstraten 2009] – Verstraten P. Film Narratology. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

[Wollen 1982] – Wollen P. Readings and Writings. London: Verso, 1982.

1. Статья подготовлена при финансовой поддержка НИР СПбГУ «Междисциплинарные исследования нарратива: между типологией и «топологией», ID в системе Pure ID: 53362277 [↑](#footnote-ref-2)