

теория

кино /

краткий

путеводитель

# Теория кино. Краткий путеводитель

Ричард Осборн

Иллюстрации  
Энджи Брю

Москва 2024  
Ад Маргинем Пресс

УДК 791.43.01/.03  
ББК 85.37  
О-72

## *AdMarginem*

Перевод:  
Никита Котик

Редактор:  
Ольга Улыбышева

Оформление:  
Дарья Зацарная, Наринэ Фарамазян, ABCdesign

Осборн, Ричард.  
Теория Кино. Краткий путеводитель / Ричард Осборн; пер.  
с англ. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2024. — 224 с. : илл. —  
18+ — ISBN 978-5-91103-767-3.

Эта небольшая книга знакомит читателя с основными течениями и исследованиями теории кинематографа, а также этапами эволюции кино: изобретением первой камеры и работами братьев Люмьер, влиянием психоанализа и феминизма на кинокритику, Голливудом и жанровым кино, «третьим кинематографом» и постмодернистской теорией. «Путеводитель» построен в формате сценария к воображаемому фильму и состоит из диалогов студента, его преподавателя, режиссеров, критиков и философов, а текст автора Ричарда Осборна, профессора теории и философии искусства Лондонского университета, сопровождают забавные зарисовки художницы Энджи Брю.

# Содержание

Глава 1. Введение и ключевые направления	4
Глава 2. Зарождение теории и основные вопросы	9
Глава 3. Первые теоретики и Эйзенштейн	29
Глава 4. Мюнстерберг и Балаж	46
Глава 5. Кино и Фрейд (экспрессионизм)	51
Глава 6. Сюрреализм	65
Глава 7. Бергсон и Кракауэр	69
Глава 8. Брехт, Беньямин и кино	76
Глава 9. Андре Базен	92
Глава 10. Классический Голливуд и студийная система	99
Глава 11. Итальянский неореализм	115
Глава 12. Фильм-нуар	125
Глава 13. Теория авторского кино	127
Глава 14. Марксистская теория кино	138
Глава 15. Жанровая теория	143
Глава 16. Теория и кинозвезды	156
Глава 17. Кино и семиотика	162
Глава 18. Феминистская теория кино	168
Глава 19. «Третий кинематограф»	182
Глава 20. Кристиан Метц	191
Глава 21. Репрезентация, политика и идентичность	198
Глава 22. Постмодернистская теория кино	205
Глава 23. Когнитивная теория кино	212
Глава 24. Современность	216
Литература	222
Указатель	223





## Глава 1

# Введение и ключевые направления



### *КАК ПОЛЬЗОВАТЬСЯ ЭТОЙ КНИГОЙ*

Теория кино сложна и многогранна. Наш *Краткий путеводитель* призван ознакомить читателя с некоторыми основными течениями и исследователями, а потому многое здесь объясняется в общих словах. Ключевые проблемы представлены здесь в формате «для начинающих». В книге встречается множество цитат — как теоретиков, так и кинематографистов, — поэтому если в диалог неожиданно вступает, скажем, Базен, то значит, далее следует точная выдержка из его работы. Весь текст представляет собой киносценарий — беседу между исследователями, кинематографистами, а также воображаемым студентом и профессором. Обращаясь к вам, студенты, читайте первоисточники и старайтесь получать удовольствие от кино во всём его многообразии. Пусть *Краткий путеводитель* обозначит для вас ключевые темы для размышлений.

Рисуйте, чтобы учиться. В этой книге рисунки представляют собой спонтанную реакцию на содержание. Надеемся, что они сподвигнут читателей делать собственные зарисовки, помогая разглядеть в них полезное средство обучения. Дополнительную информацию о том, для чего и как можно рисовать, можно найти на сайте [brewdraw.com](http://brewdraw.com).



Что ж, зачем вообще кому-то изучать кино?

Что-то усложнять и выводить «теорию»?

Что вообще такое «кино» и как его можно определить?



Кто-то считает, что кино — это просто развлечение. Всего-то и нужно, что смотреть фильмы и получать от них удовольствие. Так почему вообще возникла теория кино?



СТУДЕНТ

Прежде всего из-за того, что кино — это, возможно, самое большое культурное изменение за последние две тысячи лет, и уж точно наиболее значимое культурное явление XX и XXI веков.



ПРОФЕССОР

Но в чем именно  
его значимость?



СТУДЕНТ

В том, что наблюдение за движущимися изображениями, в результате которого появились кино и телевидение, изменило мироощущение каждого человека, сделало мир гораздо доступнее и привело к появлению совершенно новой формы популярной культуры — к просмотру фильмов. Сейчас кино занимает огромное место в мировой индустрии развлечений — его смотрят все, приблизительно два миллиарда человек еженедельно.



ПРОФЕССОР

Так, со значимостью понятно. А зачем  
всё-таки понадобилась теория кино?



СТУДЕНТ

Размышления о том, как люди создают, смотрят и понимают кино, помогут изучить, как работает культура в целом. Без этого невозможно понять, что представляет из себя человек и общество. Если вы интересуетесь культурой, то вы должны интересоваться и кино. Здесь можно изучать сами фильмы — как они снимаются, монтируются и распространяются — обратиться к зрителю и его реакциям или, например, заняться исследованием кинокритики.



ПРОФЕССОР



Те, кто снимает кино



Те, кто кино смотрит



Те, кто монтирует кино



и те, кто кино критикует



СТУДЕНТ

А можно ли вкратце сформулировать, что такое теория кино?

Так или иначе, это академическая дисциплина, изучающая то, как мы смотрим и понимаем фильмы, как те устроены и какие смыслы они порождают.



ПРОФЕССОР

Звучит довольно обобщенно.



СТУДЕНТ

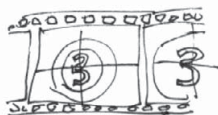
Попробуем прийти к итоговой формулировке: теория кино — это важнейшая научная дисциплина, сформировавшаяся к концу XX века и призванная исследовать природу кинематографа и понять, как он работает. В первую очередь теория стремится создать концептуальную основу для объяснения отношений кино с социальной реальностью, с другими визуальными искусствами и литературой, с отдельными зрителями и обществом в целом. Иными словами, это комплексная попытка теоретически осмыслить, что такое создание и просмотр фильмов.

Получается, понимание кино предполагает задействование его теории, объясняющей, что это такое, откуда оно взялось и что может нам дать, а также соединение разных аспектов этого вида искусства между собой.



ПРОФЕССОР

## ЧТО ТАКОЕ РЕАЛЬНОСТЬ?





## КАК КИНО ОТРАЖАЕТ РЕАЛЬНОСТЬ

(вопрос «реализма»)



## Глава 2

# Зарождение теории и основные вопросы

К основным вопросам  
теории кино относятся:

- На основании чего мы говорим о значимости кино?
- Что важнее — форма фильма или его назначение?
- Отражает ли кино реальность?
- Является ли кино новым, абсолютно независимым видом искусства?
- Какое место занимает кино относительно «высокого» и «низкого» искусства?
- Реалистично ли кино по своей природе?
- Действительно ли натурализм в кино оправдан?
- Является ли кино языком, имеющим свою грамматику, форму и структуру?
- Как кино связано с фантазией, бессознательным и сновидениями?
- Как зрители понимают фильмы и их смысл?
- Можно ли описать, каким должен быть «идеальный» фильм?
- Какую роль играет кино сегодня?
- Происходит ли объединение кино, телевидения и прочих форм экранных развлечений?



В целом теория кино призвана разобраться во всех нюансах создания, монтажа, показа, восприятия, потребления и понимания фильмов. Чтобы объединить все эти элементы, необходимо разработать новый тип теории. Возможно, именно поэтому становление этой дисциплины заняло так много времени. Начав в основном с вопросов эстетики, теория кино постепенно расширяла круг своих интересов. Поэтому сперва мы рассмотрим общие категории, лежащие в основе теории кино (и философии), а затем обратимся к ее истории и тем изменениям, которые произошли за последние сто двадцать лет (не забывая, кино, с точки зрения развития человечества, — это крайне молодой вид искусства). Эта глава посвящена основным положениям кинотеории.

## ИНСТИТУТЫ



# Институты

Кино принципиально отличается от всех предшествующих ему видов изобразительного искусства тем, что оно по своей сути социально и коллективно — сугубо социальный характер носит как процесс создания кино, так и его потребления. Кинопроизводство — это дело совместное, очень сложное и дорогостоящее, поэтому заниматься им в большинстве случаев могут не отдельные люди, а различные институты, или социальные институты. То, как эти институты устроены, в значительной степени определяет и тип выпускаемых фильмов. Например, если киноиндустрией управляет государство, то кино, скорее всего, будет пропагандистским. Одним из таких социальных институтов является и «студийная система» Голливуда.

Институты — это организации и люди, которые в них работают, а также те операционные процессы и практики, которые определяют

создание и использование движущихся изображений. Голливуд снимает кино, которое приносит прибыль, и делает это путем создания отдельной категории «развлекательных» фильмов. Без таких институтов не было бы ни кино, ни медийной среды. Помимо Голливуда и, например, Болливуда, существует и множество других подобных организаций — это разные медиагиганты по типу Fox, Disney, News Corporation или Google и Amazon, а также различные национальные кино- и телеиндустрии, индустрия компьютерных игр, печатные СМИ и новые мультимедийные конгломераты. Характер производства и потребления фильмов меняется одновременно с изменением характера институтов. Конечно, существует и независимое кинопроизводство, но его масштабы относительно невелики.

## ПРОИЗВОДСТВО



Политика



Экономика



Культурные  
ценности

**Позволяет ли собственность и контроль над медийными институтами контролировать выпуск, идеи и формы кино?**







*ТЕХНОЛОГИИ — это средства и процессы, с помощью которых создается и демонстрируется кино*

# Технологии

Начиная с первой кинокамеры и заканчивая интернетом, возможности технологий всегда влияли на создание и показ фильмов — для кого-то это и есть самый важный аспект. Теория, согласно которой определяющая роль отведена именно технологиям, называется технологическим детерминизмом.

Сами технологии — это средства и процессы, с помощью которых создается и показывается кино. Именно они делают возможным производство и восприятие движущихся изображений. Камеры, освещение, киноплёнка, монтажные столы, проекторы, а затем и технологии звукозаписи — всё это определяло границы достижимого в кинопроизводстве. Поначалу создание фильмов было делом крайне хлопотным, как и их проецирование, но по мере совершенствования технологий (а оно происходило очень быстро) всё становилось проще, и кино стало распространяться по всему миру со скоростью лесного пожара. Так, технологии звука привели к гибели немого кино, а появление ручных камер, вероятно, нанесло ущерб студийной системе.

Медиа технологии — это инструменты, которые позволяют производить, распространять и получать доступ к медиапродукции. Сегодня технологии развивают кинопроизводство и медиаконвергенцию, причем необычайно быстрыми темпами.



## КИНО КАК ЯЗЫК...

Грамматика

«Кадрик»

Монтажный кадр — фрагмент фильма, снятый непрерывно



= Буква



= Слово

Сцена — ряд связанных между собой кадров



= Предложение

Переходы между сценами = кинопунктуация

Эпизод — последовательность сцен



= Абзац

Искусство бросает вызов технологиям, а технологии вдохновляют искусство.



ДЖОН ЛАССЕТЕР

# ЯЗЫКИ

Существует вопрос о том, можно ли считать кино «универсальным языком», который выходит за рамки всех других культурных форм (особенно часто об этом говорили в отношении немого кино). Идея языковой природы кино (о наличии в нем грамматики и так далее) зародилась довольно рано и относится к важнейшим поворотным пунктам киноведения. Эта проблема в целом позволяет задуматься о том, как фильмы передают те или иные смыслы. Представление о кино как о языке было важным шагом в теории кино, и в дальнейшем мы к этому еще вернемся.

Языки — это *знаковые и символьные* системы, которые упорядочены с помощью кодов и конвенций для создания смысла.

Говоря о *медиаязыках*, можно сказать, что они представляют собой элементы, из которых складывается современная коммуникация. Сюда входят правила, иногда называемые кодами и касающиеся технических, символических и повествовательных аспектов медиа.

К *техническим кодам* относятся способы подачи материала, типы съемки, ракурсы, освещение, кадрирование и композиция, стиль монтажа, а также применение различных элементов звука.

*Символические коды* (средства коммуникации) включают в себя язык тела, реквизит и костюмы, световые эффекты, мимику, дизайн окружения, диалоговые коды и ситуативные паттерны, используемые в фильмах.

Наконец, повествовательные, или *нарративные, коды* — это упорядоченные схемы (структуры) построения сюжета: «Как-то раз...» и т. д. Любой фильм выстраивается таким образом, чтобы передать определенные смыслы — путем, как раз-таки, нарративных кодов. Одной из целей теории кино является деконструкция этих форм коммуникации на уровне сюжета.



**Таким образом, важно изучать нарративные возможности кино и способы знакового воздействия.**

Чертовы краснокожие снова  
подают дымовые сигналы.



КОВБОЙ

# Зрители

Изначально аудитория кино была очень многочисленной и в основном состояла из людей низшего сословия, поскольку фильмы считались развлечением достаточно вульгарным. В общем-то массовая аудитория так и воспринималась — как масса. Со временем стало понятно, что у разных фильмов может быть разный зритель. Отсюда, пусть и довольно медленно, начинает формироваться теория аудиторий и рецепции.

## Так что же такое аудитория?

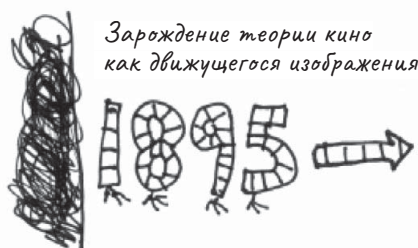


Это отдельные зрители и группы людей, для которых снимаются фильмы и которые формируют смыслы при взаимодействии с кино. Скажем, Голливуд довольно хорошо представляет себе ту аудиторию, для которой выпускает продукцию, но и здесь часто случаются с трудом объяснимые просчеты — история кассовых провалов таит в себе немало удивительных примеров (пожалуй, самый забавный — съемки эпического пеплума *Клеопатра*). И хотя своего рода мантра медиаиндустрии гласит: «Знай свою аудиторию», от упущений никто не застрахован.



С точки зрения теории кино возникает вопрос о том, как определить аудиторию, как ее понять, как объяснить, что люди распоряжаются кинопродукцией по-разному, причем порой совсем не так, как планировали продюсеры. И даже если фильм идеально соответствует своей целевой аудитории, как, например, кино для подростков, совершенно не значит, что картине удастся снискать расположение зрителя. Вдобавок ко всему, сегодня и сама аудитория способна выступать в роли продюсера — создавая и распространяя контент через сайты, блоги, YouTube и другие цифровые платформы. Так что для теории кино проблема аудитории становится лишь сложнее и сложнее.

Теперь в рамках этих общих теоретических принципов мы попробуем взглянуть на историю становления теории кино, отдавая при этом отчет, что большинство направлений — это лишь часть сложного процесса.



## Зарождение теории кино

Когда дело касается таких предметов как философия или искусство, то назвать определенную дату их появления бывает довольно сложно (история искусства, к примеру, может насчитывать 500 тысяч лет).

С теорией кино всё иначе. Здесь у нас есть вполне конкретная точка отсчета — 1895 год. Именно тогда, 28 декабря, состоялся первый коммерческий кинопоказ братьев Люмьер, положивший начало развитию движущегося изображения, или кино (конечно, вкупе с продолжающимися техническими дискуссиями существуют истории о множестве других «первооткрывателей», но большинство людей признаёт первыми настоящими «фильмами» как раз-таки люмьеровские работы). До этого была фотография, но само кино — такое, каким мы его знаем, — появилось именно тогда.



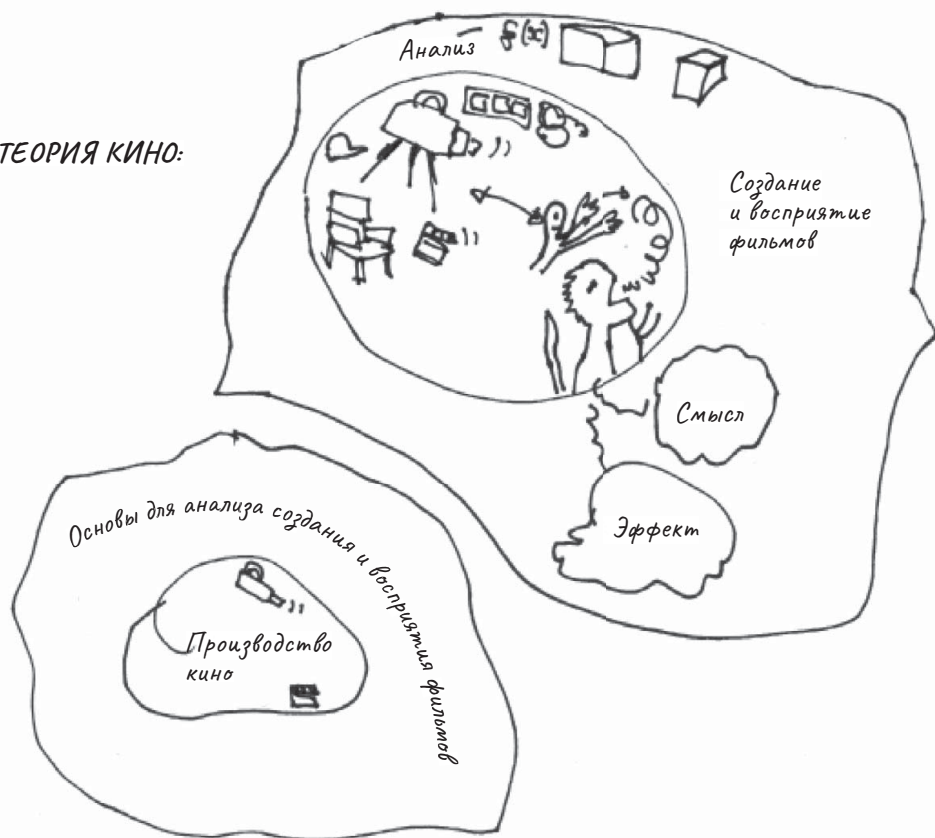
## Что такое теория кино?

Говоря совсем простым языком, это объяснение того, как создаются фильмы. Более комплексное определение позволяет судить о теории кино как и о наборе представлений, помогающих анализировать создание и восприятие фильмов, их смысл и эффект. Здесь же возникает вопрос, что же важнее — сама технология кино или идеи, заложенные в фильмах.

Так что же такое теория кино?



## ТЕОРИЯ КИНО:



Можно ли утверждать, что кино — это уникальное современное явление, появившееся практически из ниоткуда?

То есть кино — это уникальное современное явление, появившееся практически из ниоткуда?



1895! Бац! Кино?!



Пустота

Большинство других культурных форм, например, роман как литературный жанр, уходят корнями в гораздо более древние практики (в этом случае — это длинные поэмы), но кино возникает как бы само собой, из пустоты. В этом смысле кино — действительно изобретение, порожденное современностью.

Просмотр фильмов уже давно не воспринимается нами как что-то необычное, но когда-то кино было весьма новым, даже диковинным явлением. Сами братья Люмьер считали, что в общем-то никакого будущего у кинематографа нет, это просто очередное веяние моды.

...как шорты  
с заниженной талией?



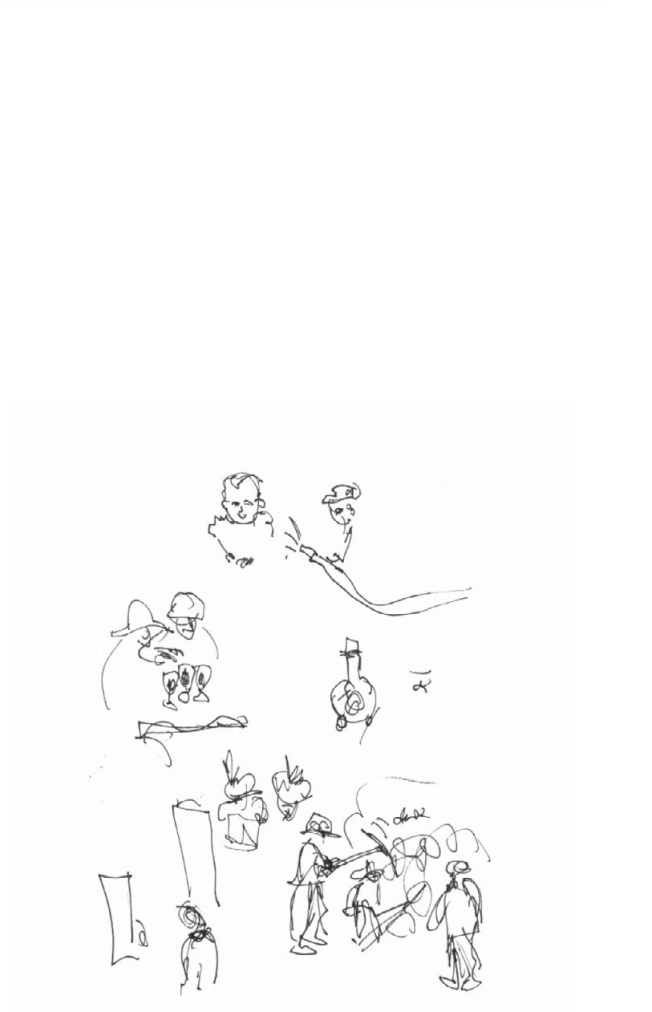
Два брата-первопроходца работали на своего отца, занимавшегося производством стандартного фотооборудования. Благодаря полученным знаниям, они задумались о совершенствовании технологии и придумали так называемый «Синематограф» (1895) — аппарат для записи и воспроизводства движущегося изображения.

Поначалу Луи Люмьер просто снимал на камеру окружающий мир, а героями его зарисовок становились простые люди, например, рабочие семейной фабрики. Местом первого частного кинопоказа, состоявшегося, как уже известно, 28 декабря 1895 года, был Индийский салон Гранд-кафе на бульваре Капуцинок. В рамках этого весьма знаменательного события — хотя мы по-прежнему не знаем, кто именно на нем присутствовал, — было представлено десять короткометражных фильмов по 50 секунд каждый.



ГРАНД-КАФЕ

Выход рабочих с фабрики



Всемирным режиссерским дебютом Люмьеров стал фильм *Выход рабочих с фабрики*. И пусть кадры расходящихся по домам людей выглядят довольно буднично, фактически эти короткометражки ознаменовали собой появление нового вида искусства — кинематографа.

Самые первые фильмы были посвящены обычным людям и их повседневным обязанностям, но поскольку само кино было столь революционным техническим открытием, следить за этим было крайне увлекательно. Лишь позднее люди начали задумываться о том, какие истории может рассказать кинематограф и в каких целях его можно использовать — отсюда возникли киноповествование и, собственно, теория кино.

Шок от возможности понаблюдать за собой в динамике протекающего времени, вероятно, не отпускал первых зрителей, по крайней мере, первые пять лет с момента появления кино. Затем люди стали быстро привыкать к фильмам, и эта глава теории кино как раз-таки посвящена освоению нового медиума и его потенциала.



Как только фильмы начали рассказывать истории, а кинематографисты стали брать деньги за просмотр, кино переросло в институт — это и послужило толчком к развитию более сложной теории.



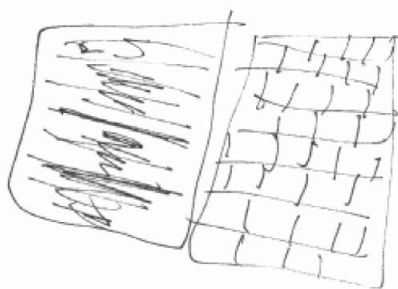
Кино как институт



Технологии

МЛАБВ БЛАБЛАБЛА  
ИТАК, ЕСЛИ ОН —, ТО БУДЕТ —,  
НО ЧТО, ЕСЛИ? КАК?

Передача смысла



Анализ текста



По-настоящему удивительным было то, что кинематограф склонен к гораздо более целостному отображению нашего мира, чем, скажем, неподвижные изображения или текст. В этом проявляется истинная революционность этого вида искусства.



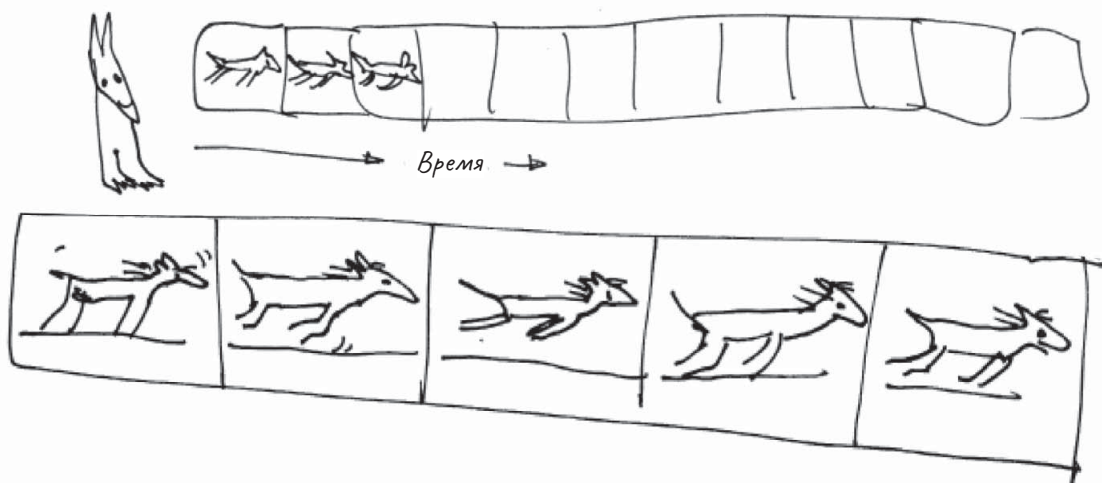
*Кино появилось на свет...  
но...*



*пока не осознавало, чем оно может стать*

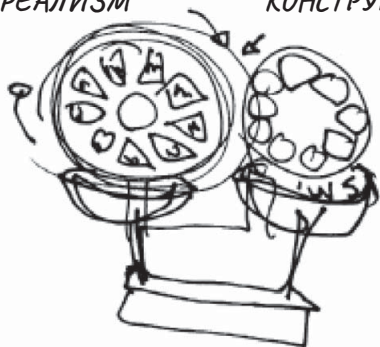
Вспоминая первые годы существования кино, можно заметить, как оно пыталось опираться на опыт и способы воздействия более классических видов искусства. Кино появилось на свет, но пока не осознавало, чем оно может стать. Словно младенец, завернутый в стариковскую одежду. Сложное движущееся изображение было столь ошеломительным открытием, что никто пока не понимал, чем оно может обернуться.

Поскольку кино представляло собой механическую фиксацию реальности, люди, вот-вот познакомившиеся с этим явлением, не до конца понимали, нужно ли считать его видом искусства или же простой записью реального мира. Так в теории кино начались споры о «реализме» (отображении реальности) и «конструктивизме» (кино как сконструированном наборе образов).



РЕАЛИЗМ

КОНСТРУКТИВИЗМ



Сперва кино сравнивали с уже известными видами искусства, например с живописью или фотографией, — причем сравнение это шло не в пользу движущемуся изображению! Другой принцип — при работе с кино опираться на опыт театра, где фильмы изначально и демонстрировались.

Немного погодя, люди стали задумываться и о повествовании.



**Похоже ли кино на роман? Или это совершенно новый вид искусства, и если да, то какой? А может, как говорили некоторые, это просто развлечение?**



# Один из основных вопросов — «Что такое фильм?»



ЧЕЛОВЕК

Это там... документалка, или мюзикл, или байопик, или комедия, или триллер, или научная фантастика, или триллер-ужастик, или блэксплотейшн, или «произведение искусства», или вестерн, или что-то про вампиров, или комедийный вестерн-мюзикл, или ромком, или «броком» (комедия о мужской дружбе).



Не знаешь, так ведь?

КРОЛИК/  
УТКА

ЧЕЛОВЕК

Не совсем, но ответ кажется очевидным. Фильм — это, ну, фильм.

В словаре сказано следующее: фильм — это история или событие, снятые на камеру в виде последовательности движущихся изображений для показа в кинотеатре или по телевидению.

КРОЛИК/  
УТКА

Ну вот, пожалуйста — всё очевидно. История или событие, снятые на камеру.



Это сойдет для общего объяснения, но если мы действительно хотим дать фильму определение, то, пожалуй, нужно выразиться конкретнее — с исторической и культурной точки зрения.

КРОЛИК/  
УТКА

Или, другими словами, нам нужна теория, которая прояснит, что такое кино и как оно работает — как создает свой собственный мир, как производится, распространяется и показывается. И тот факт, что столь большую роль в кино играют технологии, делает этот медиум еще более своеобразной разновидностью культурного и социального института.

Американец назовет  
фильм *movie*



(для него это слово имеет свои  
культурные коннотации)

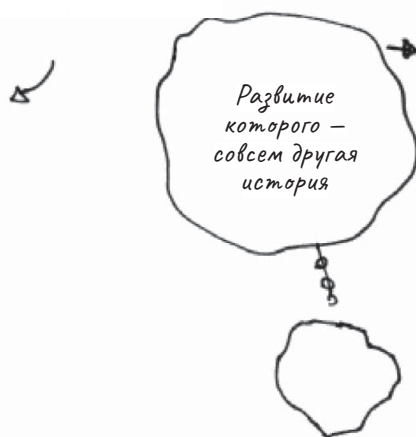
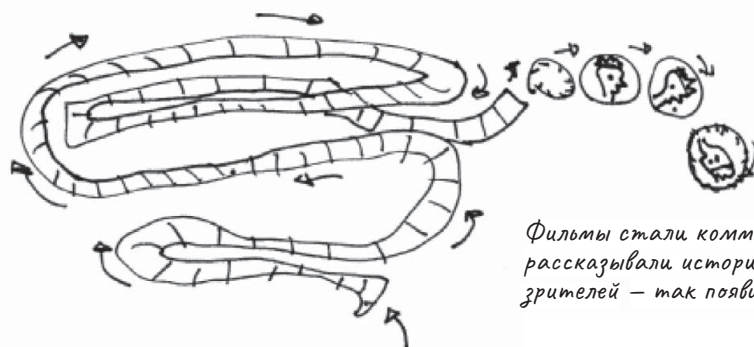


Эта разница взглядов...

В английском языке для слова «фильм» есть два варианта: «американский» *movie* (в Америке это слово имеет свои культурные коннотации) и «европейский» *film*. Эта разница взглядов выходит далеко за пределы языковых особенностей.

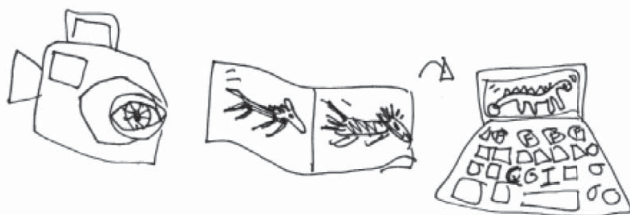
С технической точки зрения фильм — это кинокартина, или последовательность кадров, представляющая собой ряд неподвижных изображений, показанных с очень высокой скоростью так, что они имитируют движение (в этом главная сложность). Но фильмы могут быть не только кучей пролетающих перед глазами картинок — они способны рассказывать истории, создавать красивые образы, воздействовать политически и даже прояснять какие-то сложные темы (такие, как брачные отношения, смерть, расизм или гомосексуальность).

Таким образом, фильмы могут шокировать, развлекать, провоцировать, раздражать или просто потакать фантазии и эскапизму. Либо рассказывать глубокие истории таким образом, чтобы бросить вызов человеческому воображению. Конечно, в большинстве своем фильмы приобретали коммерческий характер. Они рассказывали истории и развлекали зрителей — так появился Голливуд (развитие которого — совсем другая история), в конечном итоге завоевавший мировой кинематограф. Как и почему это произошло — еще один важный вопрос теории кино.





НАЧАЛО



Форма  
В общем  
и целом...

Содержание



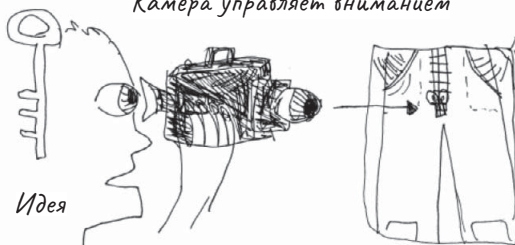
Появление спорных  
вопросов теории кино.



Классификация



Камера управляет вниманием



Комедийные трюки...



## Глава 3

# Первые теоретики и Эйзенштейн



Кто был первым кинотеоретиком?

Пожалуй, братья Люмьер — причем у родоначальников кино были весьма забавные высказывания на этот счет. Вот знаменитая цитата одного из них:



ЛЮМЬЕР

Кино — это изобретение,  
у которого нет будущего.

Это говорит о том, что люди часто могут ошибаться, даже если сами имеют дело с каким-либо изобретением. Когда речь идет о новых открытиях, то поначалу довольно тяжело представить, что из них получится и к каким последствиям они приведут. Хотя сейчас заблуждение братьев Люмьер и впрямь вызывает иронию (точно так же кто-то говорил, что безлошадная повозка — автомобиль — это глупая затея и никогда не приживется или что футбол вряд ли когда-нибудь можно будет смотреть по телевизору).



*Когда речь идет о новых открытиях, то поначалу довольно тяжело представить, что из них получится*



Люмьеры сняли множество короткометражек, но, судя по всему, чистый восторг от съемочного процесса несколько ограничивал его осмысление. Тем не менее новый виток развития не заставил себя ждать. Уже в 1903 году режиссер Эдвин С. Портер снял фильм с увлекательным названием *Жизнь американского пожарного*, в котором сюжет выстраивался посредством монтажа.



Еще более известный его фильм — *Большое ограбление поезда* (1903) — мог похвастаться полным набором: сюжет, чудесное спасение, чистый восторг. В каком-то смысле его тоже можно назвать первым фильмом (как минимум, одним из первых сюжетных фильмов). Конечно, снимать фильмы и теоретизировать — это не одно и то же, и, хотя американцы значительно продвинулись в области монтажа и повествования, размышляли и писали о кинематографе по большей части европейцы (русские, немцы, французы и шведы).





*Русские, немцы, французы + шведы*

Впрочем, отсюда берет начало и традиция не доверять теоретикам и даже считать, что теория кино в принципе не нужна. Примером может служить цитата одного из самых выдающихся режиссеров современности:



*ВЕРНЕР ХЕРЦОГ*

Для кино чистая теория — смерть.  
Теория — антоним страсти. Кино —  
искусство невежд, а не ученых\*.

Этот конфликт между теоретиками и кинематографистами тянется уже множество лет и вряд ли найдет свое разрешение — ведь и те, и другие имеют полное право на существование. Например, русские теоретики, такие как Кулешов и Эйзенштейн, оказали непосредственное влияние на то, как снимали кино.



Можно снять фильм,  
не прочитав ни одной  
страницы теории кино!

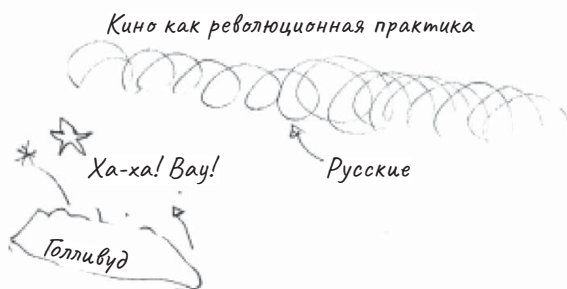
\* Цит. по: Кронин П. Знакомьтесь —  
Вернер Херцог / пер. Е. Микериной.  
М.: Rosebud Publishing, 2010. —  
Примеч. ред.



## Лев Кулешов (1899–1970)

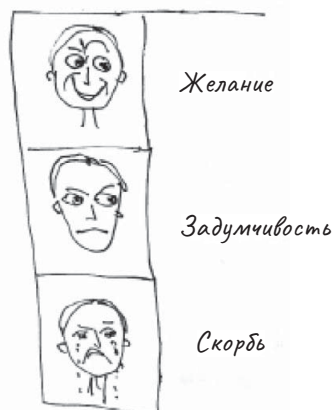
Одним из первых мыслителей и практиков был Лев Кулешов — весьма влиятельный представитель раннего советско-российского кинематографа. Первый фильм мастерской Кулешова под названием *Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков* вышел на экраны в 1924 году и поражал своей особой зрелищностью.

### РЕВОЛЮЦИЯ



Этот фильм, конечно, имел прямое отношение к Октябрьской революции 1917 года — важнейшему событию в мировой политике. Свергнув царя и установив в России коммунизм, новое правительство решило, что такой феномен, как кинематограф, необходимо поставить на службу революции и использовать для массовой пропаганды. Таковы были условия вокруг появления новых подходов к созданию кино и их теоретического осмысления. В то время как Голливуд оттачивал мастерство создания «развлекательных» фильмов, советские кинематографисты взялись за превращение кино в революционную практику. Поэтому их теория была посвящена тому, как фильмы могут отражать реальность и манипулировать ею.

В связи с этим проводилось множество экспериментов, один из которых — монтажный трюк Льва Кулешова, известный теперь как «эффект Кулешова».



## Монтируя реальность

Советский кинематографист смонтировал короткометражный фильм, в котором не выражающее никаких эмоций лицо актера Ивана Мозжухина — любимца публики дореволюционной эпохи — чередовалось с различными другими кадрами (девочки в детском гробике, тарелки супа и девушки на диване). Это положило начало трюковому монтажу. Фильм был показан зрителям, которые после просмотра утверждали, что выражение лица Мозжухина каждый раз было разным. В зависимости от того, на что он смотрел, людям казалось, что на лице актера появлялись то скорбь, то чувство голода, то, соответственно, страстное желание. На самом деле, конечно, кадры с Мозжухиным были абсолютно одинаковыми. Всеволод Пудовкин (впоследствии утверждавший, что был одним из авторов эксперимента) в 1929 году описал, как зрители...

*ПУДОВКИН*

восхищались тонкой игрой актера... отмечали его тяжелую задумчивость над забытым супом. Трогались глубокой печалью глаз, смотрящих на покойницу, и восторгались легкой улыбкой, с которой он любовался играющей девочкой. Мы же знали, что во всех трех случаях лицо его было одно и то же \*.

\* Чит. по: Пудовкин В. Мастерство киноактера // Соч. в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 182. — Примеч. ред.



С помощью этого необычного эксперимента Кулешов продемонстрировал важность и эффективность киномонтажа. Его вывод заключается в том, что зрители переносили на увиденное свои собственные эмоциональные переживания, приписывая их актеру. Пожалуй, для понимания кинематографа это стало переломным моментом. Такой подход к монтажу, считал Кулешов, должен лечь в основу кино как самостоятельного вида искусства.



# Сергей Эйзенштейн

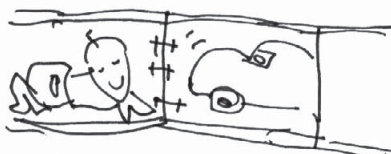
(1898–1948)

Следующей невероятно важной фигурой для теории и практики кинематографа стал соотечественник Кулешова — Сергей Эйзенштейн. Его *Броненосец «Потёмкин»*, *Октябрь* и *Стачка* известны каждому. И хотя в творческой карьере советского режиссера эти фильмы не единственные, их с уверенностью можно назвать наиболее influential.

Иногда Эйзенштейна называют «отцом монтажа» — сказать, что он его изобрел, было бы небольшим преувеличением, но именно Эйзенштейн изложил теорию монтажа на бумаге и описал все способы, которыми монтаж может воздействовать на зрителя. Сам по себе монтаж означает соединение изображений различными способами, что, конечно, идет от Кулешова. Эйзенштейн пошел гораздо дальше — он теоретически обосновал всевозможные приемы, позволявшие раскрыть силу монтажа в полной мере. Противопоставление кадров — лишь один из таких приемов. Согласно теории советского режиссера, эстетическую ценность фильма можно оценить по его способности трансформировать представление о реальности — для этих целей и используется монтаж. Столкновение двух соседних изображений, утверждал Эйзенштейн, порождает третий смысл (как в теории диалектики). По мнению кинематографиста, монтаж должен заставлять человека не просто смотреть, но и думать.



*Монтаж, заставляющий думать*







### СТОЛКНОВЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ

Эйзенштейн разработал пять видов монтажа:

- метрический,
- ритмический,
- тональный,
- обертоновый,
- интеллектуальный.



Метрический монтаж

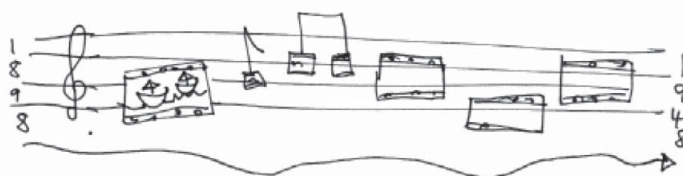
# Эйзенштейн и монтаж

Идея, что можно играть с последовательностью изображений и сопоставлять образы, которые в обычных условиях никак не были бы связаны, оказалась фундаментальной и открыла для кино радикально новые возможности. Поэтому так важно рассматривать монтажные открытия с точки зрения влияния на теорию кино (ведь фактически это квинтэссенция модернизма).



## Метрический

Частично основан на музыке — метрическом такте, к примеру, — то есть фильм как бы сочиняется словно музыкальное произведение: длина кадров способна вызвать определенные эмоции.



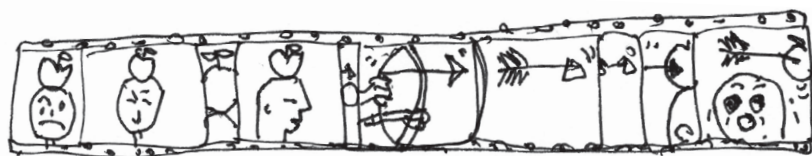
*Как бы на основе музыки*

[Метрический монтаж] имеет основным критерием построения абсолютные длины кусков. Сочетает куски между собой согласно их длинам в формуле-схеме. Реализуется в повторе этих формул\*.



*ЭЙЗЕНШТЕЙН*

\* Чит. по: Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино / сост. П. Аташевой, Н. Клеймана, Ю. Красовского, В. Михайлова // Избранные произведения. Соч. в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 51. — Примеч. ред.



$$1 + 2 + \frac{1}{3} + 1\frac{1}{2} + \frac{1}{8} + 2 + 2 + \frac{1}{3} + \frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} =$$

Для создания соответствующего эффекта Эйзенштейн просто использовал временные характеристики кадров (а не натуралистические формы). Напряжение достигается путем нарастающего ускорения — фрагменты становятся всё короче и короче при сохранении исходных пропорций формулы. Этот прием дает количественный эффект, который при желании можно представить в виде математических исчислений (Эйзенштейн и впрямь хотел вывести «научную» теорию создания фильма).

## Ритмический

Этот способ напоминает скорее теорию музыки: использование кадров вызывает ощущение, реакцию аудитории или определенное настроение, что дает весьма ощутимый эффект.

Прежде всего, здесь можно вспомнить знаменитую сцену на Одесской лестнице из *Броненосца «Потёмкина»* — где кадры марширующих сапог чередуются с кадрами разбегающейся толпы, провоцируя невыносимое напряжение. Такой тип монтажа оказался принципиально новым и крайне влиятельным кинематографическим приемом.

«Ритмический  
барабан» ног



«„Сочество“ ног переходит в „скатывание“ коляски»

Вот что пишет сам Эйзенштейн:

« Там „ритмический барабан“ спускающихся солдатских ног нарушает все условности метрики. Он появляется вне интервалов, предписанных метром, и каждый раз в ином кадровом разрешении. Конечное же нарастание напряжения дано переключением ритма шагов, спускающихся с лестницы [солдат] в иной — новый вид движения — [в] следующую стадию интенсивности того же действия — в скатывающуюся по лестнице коляску. Здесь коляска работает по отношению к ногам как прямой стадийный ускоритель. „Сошествие“ ног переходит в „скатывание“ коляски\* »

## Тональный

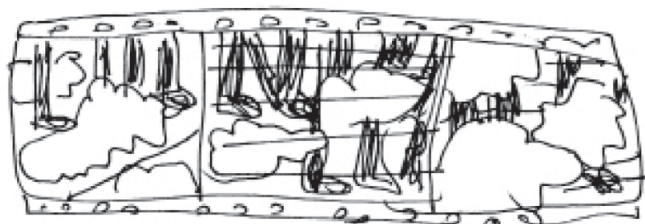
Под тональным монтажом Эйзенштейн буквально подразумевает задание тональности фильма — или создание настроения. Другими словами, этот прием монтажа зависит от эмоционального оттенка эпизода. Например, сцена с влюбленными может содержать кадры пролетающих птиц, лунного света и любых других образов, усиливающих необходимое настроение. Стоит упомянуть, что нередко одним из подкрепляющих элементов становится и музыка (грубо говоря, в этом и состоит важность звука, пришедшего несколько позже).

Тональный монтаж



\* Цит. по: Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино. С. 52, 53. —  
Примеч. ред.

Характеристика куска так же закономерно измерима и здесь. Монтаж идет по признаку эмоционального звучания куска. Причем доминантного. И если мы условно эмоционально обозначим кусок, решенный по преимуществу светово, как «более мрачный», то это может быть с успехом заменено математическим коэффициентом простой степени освещенности (случай «световой тональности»)\*.



*А теперь добавьте туман...*

Примером может служить сцена из *Броненосца «Потёмкин»*, в которой Эйзенштейн снял нависший над одесским портом туман, усиливший «тональность» фильма\*\*.

## Обертонный

Обертонный монтаж — это все три рассмотренных выше приема, вместе взятые (своего рода вершина монтажа). В обертонном монтаже должны задействоваться сразу несколько подходов, вызывающих необходимый эффект, при котором эти подходы или соседствуют или даже противоречат друг другу. Эйзенштейн рассказывает, как монтировать сцену, в которой пасмурным утром несколько людей отправляются на лодках в море. Монтаж дает зрителю понять, что моряки вряд ли совладают с беспокойными волнами. Мы видим, как маленькие лодки качаются в окружении водных просторов и пасмурного



\* Цит. по: Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино. — Примеч. ред.

\*\* Там же. С. 53. — Примеч. ред.

неба. Ловкие переходы от человека к человеку, от лодки к лодке — волны при этом направляют движение. Далее идут продолжительные кадры собирающихся на небе туч и ютящихся в лодках моряках. Всё это закрепляет ощущение беспомощности человека перед «силами природы», зритель начинает беспокоиться о том, что же произойдет дальше. То есть и здесь монтаж задает фильму определенное настроение за счет сложной манипуляции отдельными кадрами.

Если вдуматься, создание тональности — это ключевой аспект кинематографа. Все упомянутые типы монтажа относятся к ранним монтажным теориям. Результат их применения на практике не всегда отвечал притязаниям Эйзенштейна, и тем не менее все они были по-своему революционными и навсегда изменили кино.

## Интеллектуальный

Далее в своей тщательно разработанной теории Эйзенштейн переходит к интеллектуальному монтажу, казавшемуся советскому режиссеру высшей категорией монтажа в принципе (мы можем называть его «монтажом идей», или всего того, что приходит в голову при сопоставлении образов).

Эйзенштейн утверждал, что интеллектуальный монтаж — это монтаж обертонов интеллектуального порядка (или конфликт интеллектуальных эффектов между собой). Сочетание кадров дает нам абстрактный образ, не требующий объяснения — все идеи возникают



за счет самого монтажа, за счет сознательного соединения двух кадров или изображений, образующих новый смысл или объект.

Для понятного примера — наверняка каждый видел сцену, в которой удрученного вида человек стоит на мосту и смотрит на воду (некоторые монтажные фразы перерастают в клише).

Впрочем, Эйзенштейн писал не только о монтаже. Его работы касаются большинства аспектов кинематографа, и именно поэтому значение советского режиссера по-прежнему велико. С самого начала, в разгар становления нового государства, он поставил перед собой задачу — разработать целостную теорию кино.





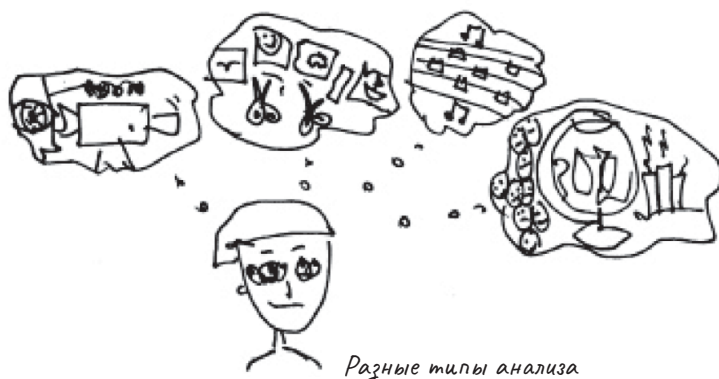
Крупным планом:  
теория «общим планом»  
теория «средним планом»  
теория «крупным планом»



В более позднем эссе, написанном в 1945 году под названием *Крупным планом*, Эйзенштейн говорит о различных подходах к теории кино и предлагает удобное разграничение.

По его словам, существует теория «общим планом», которая занимается широкими вопросами социального и политического воздействия кино — социально-политический метод анализа. Теория «средним планом» рассматривает человеческие взаимоотношения, сюжеты и бытовое восприятие фильма, то, что обычно обсуждают кинокритики, например «Хорошо ли проработан сюжет?». Наконец, теория «крупным планом», по его словам, разбирает фильм на составляющие и подробно разбирает каждую из них. Дословно — она «раскладывает [кино] на элементы». В этом очевидно угадывается формалистская теория кино, или в некотором смысле семиотика и пристальный анализ, характерный для современной теории.

Статья Эйзенштейна довольно четко указывает на то, что кино можно осмыслять по-разному, к чему мы еще не раз вернемся.







Одним из недооцененных, но весьма интересных теоретиков кино раннего периода был Вэйчел Линдсей — поэт, считавший, что неплохо разбирается и в кино. Его книга *Искусство движущегося изображения* (1915) — это смелое и весьма прозорливое рассуждение о том, как устроено кино и как оно связано с более старыми формами культуры. Фильмы он называл «фотопьесами», что само по себе интересно (из-за связи с театром), и выделял среди них несколько важных типов:

- фильм действия (предшественник боевика),
- фильм интимности (любовная история),
- фильм великолепия (блокбастер).

Фактически здесь повторяется классическая голливудская классификация, за которой следуют толковые рассуждения о том, что кино является радикально новой культурной формой и, вероятно, должно развиваться в отрыве от театра. Линдсей также рассуждает о кино как о языке, что напрямую предвосхищает более поздние формы кинокритики и семиотики.

Неплохо для человека, не вхожего в академические круги.

СТЭНЛИ  
КАУФМАН

Если говорить о киноэстетике, то *Искусство движущегося изображения* — это первая значительная американская работа, до сих пор не утратившая своего значения. Она потрясает воображение.



И всё же, возвращаясь к Эйзенштейну и его теории кино, можно ли однозначно судить о ее важности и актуальности сегодня? Кроме того факта, что каждый современный кинематографист так или иначе обращается к сложному монтажу.

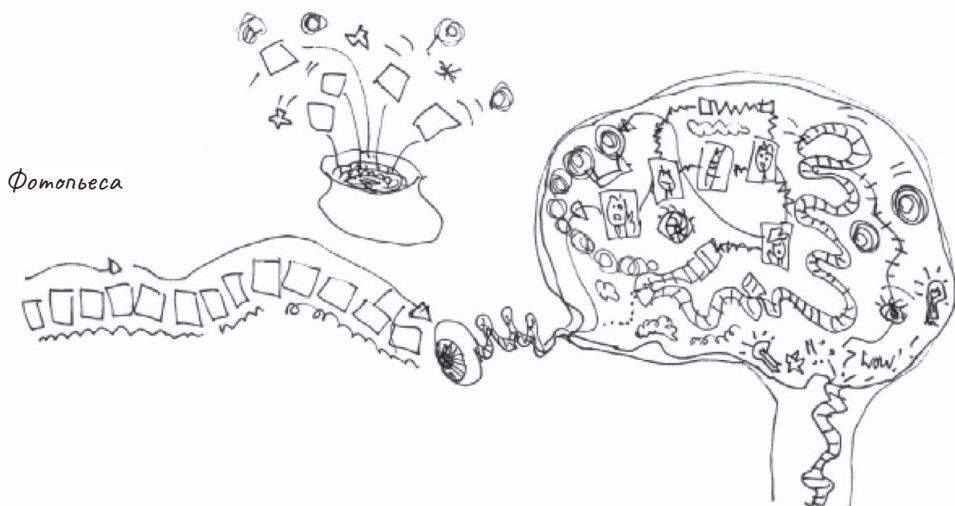
Один критик на этот счет сказал следующее:

*ДЭВИД  
ТОМПСОН*

В случае с Эйзенштейном приходится сталкиваться с демонической, барочной визуальной театральностью, бессильно при этом подчиняясь его путаным кинотеориям. Довольно быстро он сошел на нет... Кто-то восхищается им до сих пор, но мы с трудом можем обнаружить его влияние.

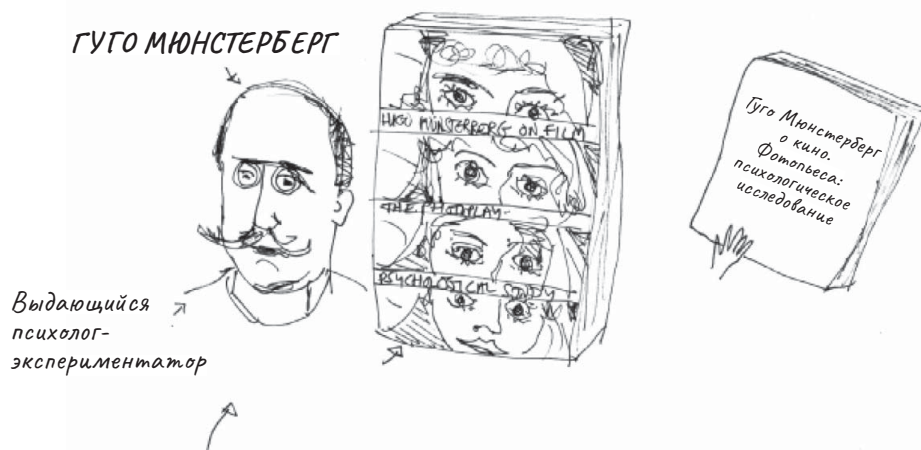
Звучит резковато, но это не так далеко от истины. Эйзенштейн принадлежал к радикальной марксистской традиции, которая рассматривала всё в достаточно черно-белых тонах. Та эпоха прошла и уже давно утратила свой авторитет — сейчас кинематограф развивается в сотне других направлений. Эйзенштейн внес свой вклад в теорию кино, равно как и американец Д. У. Гриффит, известный своими безумными расистскими взглядами. Диалектика истории — забавная штука, ведь истину можно «смонтировать» совершенно по-разному. И таких людей, как Эйзенштейн или Гриффит, одни могут бесконечно восхвалять, а другие — совершенно спокойно игнорировать.

Каким забавным, должно быть, получился бы фильм, в котором Эйзенштейн и Гриффит спорят друг с другом по поводу теории кино. Крайне постмодернистское зрелище, вероятно с дракой до последней капли крови в финале и резкими переходами от одного труп



## Глава 4

# Мюнстерберг и Балаж



*Сложная и интересная работа, осмысляющая кино с точки зрения психологии*

Не многим известная книга Гуго Мюнстерберга *Фотопьеса: психологическое исследование* (1916) сейчас часто рассматривается как первое по-настоящему серьезное исследование в области теории кино. Выдающийся психолог-экспериментатор немецкого происхождения, Мюнстерберг, однако, оставался полностью обделен вниманием кинематографического сообщества вплоть до 1970-х годов, когда его сложную, но интересную работу открыли заново — пожалуй, отчасти из-за того, что немецкий психолог скончался вскоре после написания так и не напечатанной при его жизни книги. Сам он был ни много ни мало профессором психологии Гарвардского университета и стал известен как один из наиболее влиятельных основоположников направления, получившего название «прикладная психология», — интерес к кино у Мюнстерберга был скорее личным и, возможно, в чем-то неординарным.



*Законы мышления  
versus*



*Причина + Следствие*

Как и Линдсей, Мюнстерберг рассматривает движущиеся изображения (фильмы) как «фотопьесы», сравнивая кино с театральным представлением и тем самым отделяя одно от другого. Но особенно интересна его работа тем, что в ней утверждается родство между приемами кинематографа и механизмами психики — радикальная идея, которая проливает свет на возможные психологические эффекты, вызванные движущимся изображением (может ли кино изменить сознание?). В этом немецкий теоретик сильно отличается от своего предшественника Линдсея.

В отличие от других теоретиков кино, утверждающих, что уникальность кино заключается в его способности ясно отображать реальность, Мюнстерберг неожиданно заявляет, что «фотопьесы» формируют реальность не по законам причинно-следственных связей или за счет технологий, а по законам мышления. Например, он утверждает, что фильм способен воспроизводить ментальный акт внимания, то есть выделять какой-то элемент опыта или идеи таким образом, что все остальные элементы окажутся в расфокусе, станут менее яркими (почти как медитация). Таким образом, для Мюнстерберга такой новый медиум как кино не столько проецирует реальность, сколько имитирует работу сознания. И это очень смелая мысль, значительно повлиявшая на дальнейшую теорию кино.

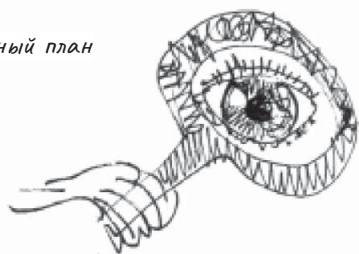
По иронии судьбы Мюнстерберг скончался прямо за преподавательской кафедрой — перед началом лекции в Гарварде у него случился тяжелый сердечный приступ. Вполне достойный уход для академика, похожий на мелодраматический финал какого-нибудь не очень хорошего фильма. И тем не менее именно немецкий теоретик предвосхитил расцвет популярной сегодня когнитивной теории кино.

# Бела Балаж (1884–1949)

Еще один человек, о котором важно упомянуть в разговоре о теории кино — это Герберт Бауэр, более известный под своим псевдонимом Бела Балаж. Крайне любопытный венгерский поэт, сценарист, драматург, кинокритик, режиссер, а также автор либретто знаменитой оперы *Замок герцога Синяя Борода* Белы Бартока (1912). Его место в истории кинотеории определить довольно сложно, потому что ранние работы Балажа оказали влияние еще на Эйзенштейна, а поздние были подробно изучены лишь в 1960-х годах. Революционер, веривший в художественные достоинства немого кино, он считается одним из главных его теоретиков, разработавшим понятия физиогномики (анализ внешнего вида человека) и крупного плана. Балажа привлекала идея того, что кино вернуло нам визуальную культуру, утраченную в ходе развития культуры словесной, литературной, что уже можно назвать невероятно интересным утверждением. Философские концепции Балажа и по сей день остаются неотъемлемой частью киноведческой полемики.



Крупный план



Ключевая идея Балажа заключается в том, что...

**БАЛАЖ**

...наиболее субъективные и индивидуальные человеческие проявления становятся объективными благодаря крупному плану. Ни один вид человеческого общения не способен приблизить нас к кинозвезде так, как это позволяют фильмы.

В своих ранних работах Балаж подчеркивал, что при помощи крупного плана движущееся изображение вернуло язык тела и выражения человеческого лица, «похороненные культурой книг и слов».

**БАЛАЖ**

Выражение лица — наиболее субъективное проявление человеческой сущности, более субъективное, чем речь.



В работе *Теория кино* Балаж написал:

**БАЛАЖ**

Язык лица не поддается подавлению или контролю.

Именно крупный план был для Балажа важнейшей особенностью кинематографа, отличавшей его от всех других видов искусства, особенно от театра, который по большей части строился на жестикуляции.

**БАЛАЖ**

Наведите фокус на мое лицо, и вам откроется нечто удивительное!



...язык тела  
и выражения  
человеческого лица  
на крупном плане,  
«похороненные культурой  
книг и слов»

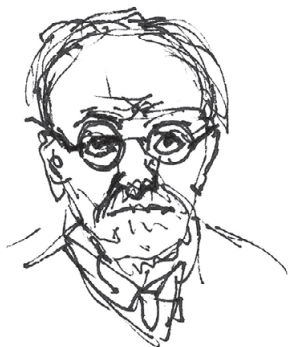
Широкое признание получила *Теория кино* Балажа, впервые опубликованная в Москве в 1945 году под названием *Искусство кино*. В ней теоретик развил свои ранние идеи и дополнил их трудами, подготовленными во время работы в Государственном институте кинематографии.

Балаж начал писать о кино в 1922 году, публикуя рецензии о фильмах в ежедневной венской газете *Der Tag*. Уже спустя два года он выпускает первую на немецком языке книгу по теории кино под названием *Видимый человек*, излагая в ней свои идеи относительно эстетической и культурной роли немого кино, особенно в сравнении с такими «традиционными» искусствами, как театр, литература и живопись. Размышления Балажа о кино как о виде искусства оказали большое влияние на Брехта, Эйзенштейна, Кракауэра и других, причем ко многим работам венгра продолжают обращаться до сих пор.

Крупный план в кино придает эмоций больше, чем кто-либо мог предположить!

БАЛАЖ

Помимо прочего, Балаж также высказывал мысль о том, что кино — это «универсальный язык», обладающий огромным потенциалом (может ли кино выражать идеи доступнее, чем слова — этим вопросом в будущем будет задаваться направление «третьего кинематографа»). В этом смысле венгерский исследователь выдвигал поистине радикальный взгляд на кино, способный трансформировать популярную культуру. Многие из этих идей будут впоследствии подхвачены теоретиками 1960–1970-х годов.



## Глава 5

# Кино и Фрейд (экспрессионизм)



СТУДЕНТ

Если мы говорим о кино, то при чем тут Фрейд?

При том, что он изменил наше представление о человеке, жизни в обществе и, в частности, о том, как мы понимаем культуру и искусство!



ПРОФЕССОР



СТУДЕНТ

Но что насчет кино?

Здесь два ключевых момента: во-первых, Фрейд говорил, что сны — это королевская дорога к бессознательному, а во-вторых, что с этим бессознательным связаны эмоции и чувства, источником которых может быть искусство. Именно эта связь нас и интересует.



СТУДЕНТ

И?

Проще говоря, фильмы нередко напоминают сновидения и причудливым образом способны вызвать у нас переживания, о существовании которых мы даже не подозревали.



ПРОФЕССОР



СТУДЕНТ

Понятия не имею, о чем вы. Мне просто хочется узнать о сексе.

Вот об этом-то Фрейд и говорит. Мы только и думаем, что о сексе.



ПРОФЕССОР



СТУДЕНТ

Тоже мне откровение. Об этом вам любой шестнадцатилетний подросток скажет.



Ирония такова, что в психоанализе Фрейд и правда говорит о сексе, правда в контексте гораздо более сложного процесса, когда человек встраивается в общество, подавляя при этом многие элементы своей сексуальности. Самоопределение происходит в соответствии с социальным порядком, зачастую табуирующим половую сферу.

Такое подавление провоцирует бессознательное и приводит к тому, что в общении речь начинает идти не об очевидных поверхностных вещах, а о чем-то более глубинном и непостижимом.

Под влиянием этих идей экспрессионисты и сюрреалисты стали задумываться о том, каким образом кино транслирует смыслы.

*Табу, глубинное и непостижимое*



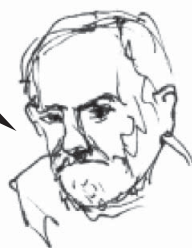
# Психоанализ и кино были созданы друг для друга.

*Психоанализ + Кино*



*Созданы друг для друга*

Сознательный ум сравним с фонтаном, играющим на солнце и падающим обратно в большой подземный бассейн подсознания, из которого он поднимается.



**ФРЕЙД**

Обнаружение «бессознательного» и понимание того, что мужчина и женщина руководствуются не рациональными принципами, а подталкивающими их побуждениями, сильными подавленными эмоциями и наклонностями, привело к коренным изменениям в кино и культуре в целом.

Кино блестяще передает невыраженную угрозу, подавленные эмоции, что-то жуткое и трудно объяснимое. В этом особенно преуспели экспрессионисты и, в меньшей степени, сюрреалисты. Своеобразным исследованием важности психоанализа в кино можно, в частности, назвать фильм *Кабинет доктора Калигари*.

О связи фильма с фрейдизмом хорошо сказал Кеннет Фиринг:

« Анализ содержания фильма предполагает наличие двух уровней смысла: явного и скрытого. Именно последний содержит тот „реальный“ смысл, который считывает массовый зритель. Предполагается, что эта аудитория интуитивно или неким другим образом осознает те мотивы фильма, которые удовлетворяют и выражают ее скрытые потребности. Таким образом, „бессознательные“ замыслы создателей доносятся до „бессознательных“ умов зрителей (Fearing, 1948). »

Потаенные глубины кино знакомят нас с героями-невротиками, социопатами, надломленными личностями, демонстрируя, как детские травмы неминуемо преследуют человека во взрослом возрасте. Яркий пример — хичкоковский *Психо*. Подавление происходит тогда, когда человек запирает травмирующие воспоминания внутри себя, и именно кино вытаскивает их наружу.

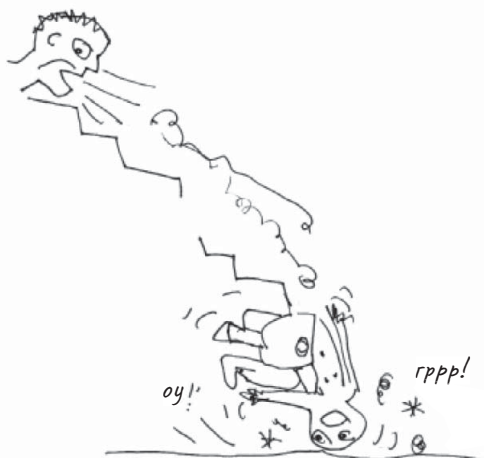




Идея Фрейда о бессознательном лежит в основе любого фильма ужасов — речь о всё тех же скрытых желаниях, которые тем не менее управляют нашими мотивами. Так, в вампирском кино удивительным образом сочетаются подавление сексуального влечения, желание, страх и встреча со зловецим.

Фрейд утверждает, что пережитая в детстве травма может быть основной причиной психических заболеваний у взрослого человека. Подавление влечений — одно из главных условий существования в цивилизованном обществе, но зачастую оно провоцирует и ответную реакцию, проявляющуюся не только в действиях, но и в том, что мы говорим (оговорки по Фрейду).

*Фрейд утверждает, что травма...*



*Невротическое поведение  
присуще*



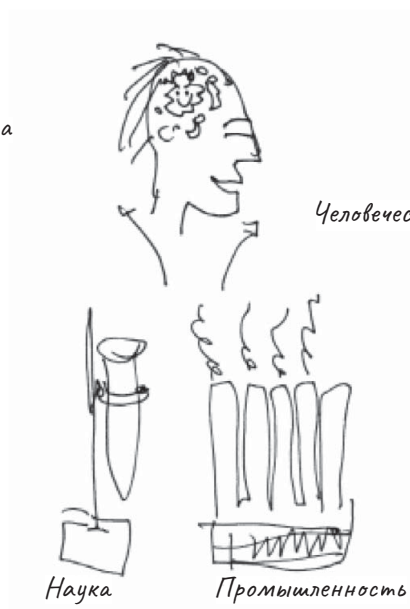
Во многих фильмах невротическое поведение присуще «злодеям», в то время как обостренное и угрожающе сексуальное — «героиням». Еще одним ключевым аспектом фрейдистского течения, имеющим отношение к теории кино, является символика образов и бессознательных желаний, выраженных в сновидениях.



КОКС

Сходство между сновидением и просмотром фильма отмечалось уже не раз. Помимо своего одновременного появления и родства со снами, психоанализ и кино обладают и рядом других важнейших черт. И то, и другое явление можно назвать артефактом научно-индустриальной эпохи. И там, и там в центре внимания находится человеческое сознание. Время рассматривается ими как что-то изменчивое, а вот бессознательное — как вечное. И психоанализ, и кино, с одной стороны, рассматривают реальность материальную (психологическую и фотографическую), но с другой — крайне привязаны к фиксации нематериального.

Научная +  
индустриальная эпоха



Человеческое сознание

Наука

Промышленность

Бессознательное как вечное



# Немецкий экспрессионизм

(1920–1930-х годов)

## Психологически радикальное кино, снятое в радикальную эпоху. Мир света и тьмы.

Кино снималось повсеместно, во многих частях света, хотя во всех подробностях историю отследить сложно, поскольку многие фильмы немого периода считаются утраченными. Тем не менее в области теории и практики кино почти все сходятся во мнении, что наиболее интересные и влиятельные идеи (если не считать советский авангард) возникли в Германии\*. Художественное направление, получившее название «немецкий экспрессионизм», выросло из группы художников-единомышленников, которые отвергали традиционные формы и методы искусства и стремились найти новые способы выражения действительности.



В Дрездене собралась группа художников

\* Вероятно, у автора ошибка: советский киноавангард возник позже немецкого экспрессионизма. — *Примеч. ред.*



В 1905 году в Дрездене собралась группа художников, решивших объединиться в группу Мост (от нем. Die Brücke). Чуть позже к экспрессионистскому направлению присоединился и Кандинский. Центром теоретических диспутов стал журнал *Der Sturm*, на страницах которого впервые и был использован термин «экспрессионизм».

Находясь под влиянием Фрейда, эти художники интересовались не столько наукой, сколько духовным миром.

Экспрессионизм — направление в изобразительном искусстве, в котором акцент делался на самовыражении и личных переживаниях, нежели просто на реалистичном восприятии мира и жизни в целом.



*Интересовались духовным миром*





Можно сказать, что в основе немецкого экспрессионизма лежат страх, Фрейд и фантастика. Для теории кино значение имеет не только непосредственно содержание фильма, но и то, как зритель на бессознательном уровне считывает основную идею. В англоязычной среде этот подраздел иногда называют *spectatorship studies* — теорией взаимодействия зрителя и кино.

В 1920–1930-х годах Германия переживала беспокойное время. Экономический кризис, угроза революции, радикальные политические взгляды, а затем и подъем фашизма. Для художников Веймарская республика была удивительным временем — творчески упругим, динамичным и крайне политизированным.

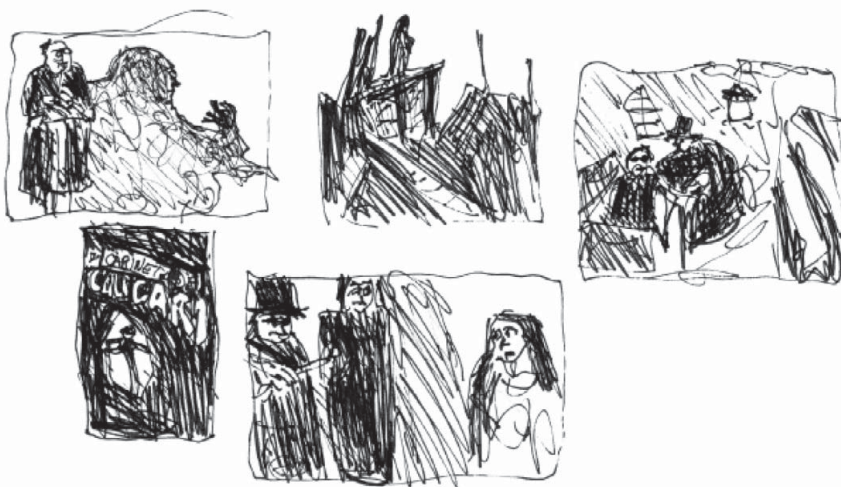
*Творчески упругий*



Экспрессионизм можно рассматривать как реакцию на современную науку, логику и технический рационализм, а типичные работы направления отличались эстетической интенсивностью, сознательным отходом от прежнего образа мышления, склонностью к лаконичным формам выражения для более концентрированного воздействия, острым осознанием границ языка и более активным использованием образности. Главный фильм этого периода — *Кабинет доктора Калигари* — до сих пор потрясает стилем, формой и силой воздействия. То же можно сказать и о другом важнейшем фильме эпохи — *Метрополисе*.

Поначалу экспрессионизм возник как течение в живописи и скульптуре, но быстро охватил и зарождающуюся в Европе киноиндустрию. Большинство киноэкспрессионистов были выходцами из Германии, а потому для обозначения направления стал популярен термин «немецкий экспрессионизм». Правда, сам интерес к экспрессионистской тематике распространился далеко за пределы одной-единственной страны.

## ДОКТОР КАЛИГАРИ



Суть экспрессионизма довольно точно описал Норберт Линтон:

**НОРБЕРТ  
ЛИНТОН**

Всякое человеческое действие, как, допустим, жесты, выразительно. Выразительно и искусство — как в отношении автора, так и в отношении ситуации, в которой он работает. Но есть такие произведения, которые воздействуют на нас посредством жестов изобразительных, передающих и, возможно, высвобождающих чувства и эмоционально заряженные идеи. Такие произведения и называются экспрессионистскими.

Отчасти расцвет экспрессионизма в Германии можно объяснить тем, что в тот момент, когда спрос на кино лишь продолжал расти, немецкие власти запретили ввоз иностранных фильмов. Таким образом, в условиях жесткого дефицита художественной продукции необходимо было проявлять изобретательность, и весь этот уход от реальности, и геометрический абсурдизм, по мнению некоторых критиков, был вызван именно необходимостью. Мол, из-за отсутствия денег и времени режиссеры немецкого экспрессионизма были вынуждены играть со светом, тенями и недорогими минималистичными декорациями (звучит не очень убедительно).

Экспрессионистам пришла в голову идея сделать декорации частью действия. Полные символики, стилизованные, часто геометрические и не имеющие никакой связи с реальностью, они скорее напоминали картины, нежели правдоподобные фоны. Натура для съемок использовалась редко.

Фильмы немецкого экспрессионизма демонстрировали темную сторону человеческого сознания — безумие, предательства, паранойю, одержимость (*Носферату, симфония ужаса*, 1922). Точка зрения в таких случаях, как правило, была субъективной и строилась на внутренних переживаниях и ощущениях. Как результат — предельно мрачный антураж. Неожиданные ракурсы наводили на мысль, будто за тобой наблюдают — впоследствии к этому прибегнет Хичкок. Очевидно, на стилистику фильмов существенно повлиял и психоанализ — в *Кабинете доктора Калигари* часть действия и вовсе происходит в психиатрической лечебнице.

### НОСФЕРАТУ



# Главные особенности экспрессионистских фильмов

- Принципиальное переосмысление реальности в кино.
- Акцент на художественное оформление или искусство мизансцены, жуткую атмосферу и декорации. Фильмы вызывают ощущение таинственности, отчаяния, отчуждения и диссонанса. «Обыденность» разрушается под действием иллюзий и сновидений.
- Границы между сном и реальностью стираются.
- Склонность к фатализму.
- В кадрах часто можно заметить лестницы, пустые залы и коридоры. Резкие контрасты света и тени («кьяроскуро») передают болезненные состояния неустойчивой психики и гнетущую действительность.
- Частое использование закадрового голоса\*.
- Искажения создаются за счет грима, странных ракурсов, костюмов, необычных декораций и манеры исполнения актеров.
- Классические примеры: *Кабинет доктора Калигари*; *Носферату, симфония ужаса*; *Последний человек*; *Метрополис*; *М — город ищет убийцу*; *Голем*.

Совершенно очевидно, что экспрессионистские приемы воспроизведения мрачной атмосферы оказали огромное влияние на появившиеся позже хоррор, фильм-нуар и многие другие «психологические» жанры.

\* У автора ошибка: все фильмы немецкого экспрессионизма немые (кроме *М — город ищет убийцу* (1931)), закадровый голос приходит в кино гораздо позже, и его связь с экспрессионизмом совсем неочевидна. — *Примеч. ред.*

Весьма отличным направлением были



Вокруг царил хаос, старое казалось

прогнившим...



## Глава 6

# Сюр-реализм



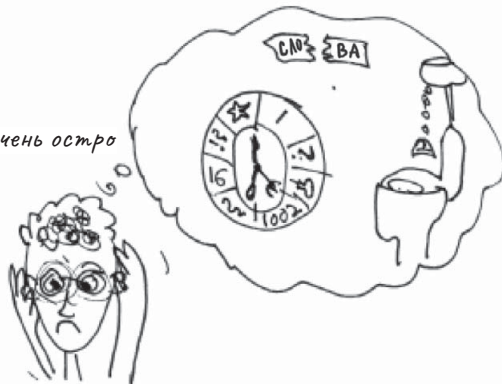
Другим родственным, но весьма отличным направлением в европейской культуре, возникшим в 1920-е годы и также оказавшим влияние на кино и его теорию, был сюрреализм.

Здесь нужно мысленно вернуться (если воспользоваться сюрреалистическим понятием) к тому, каким был мир после Первой мировой войны. Вокруг царил хаос, старый буржуазный порядок казался прогнившим и бесчестным, и в ответ на это ощущение упадка появляются дада и сюрреализм.

Дадаизм — направление, которое протестовало против всех и вся. Против мира, который казался бессмысленным, абсурдным и развращенным, который был ознаменован кровавой и глупой войной — войной, развязанной, казалось бы, из-за пустяка, но унесшей жизни миллионов людей. И, естественно, художники очень остро реагировали на военное безумие — они искали новые приемы для осмысления всего происходящего.

Суть направления дада, нарочно названного выдуманным словом, — продемонстрировать, насколько нелепо устроен современный мир. Дадаисты, такие как, например, Марсель Дюшан, могли декламировать бессмысленные речи или сочинять спонтанные стихотворения, вырезая слова из газетных статей и доставая их в случайном порядке из мешка — довольно популярный впоследствии метод.

*Художники реагировали очень остро*



Тот же Дюшан в отрыве от контекста выставлял свой реди-мейд, или «найденные предметы» (found objects) — например, тот самый писсуар. Таким образом художник как бы заявлял, что в мире нет никакого смысла, а вся рациональность — всего лишь фикция. Позже, в 1960-х, эти идеи найдут отражение в фильмах Роуга, Линча и Феллини.



## Истоки сюрреализма

Как идейное течение сюрреализм был основан художником-теоретиком Андре Бретоном в 1924 году. По сравнению с дадаизмом, который просто противопоставлял себя всему, сюрреалисты были более организованными и политически радикальными — и они выпускают манифест и объявляют себя врагами буржуазного общества.

Многие из сюрреалистов разделяли марксистские идеи, были настроены на преобразование общества и наивно верили в силу искусства. Всё это в сочетании с большим интересом к старому добру Фрейду, отцу психоанализа. Полным руководством к пониманию течения служит, собственно, *Манифест сюрреализма*, по сей день остающийся довольно популярным.



Манифест сюрреализма



Рисунок

Опираясь на идеи психоанализа, Бретон размышлял о «чистом психическом автоматизме», а также о собственной вере во «всемогу-щество грез и в бескорыстную игру мысли». Помимо прочего, многие сюрреалисты вдохновлялись «неискушенным» детским творчеством, идеей сумасшествия и так называемыми «примитивными» формами искусства. В работах это влияние воспроизводилось за счет шокиру-ющих, необъяснимых, абсурдных образов и фрейдистской символики сновидений, что бросало вызов общепринятой функции искусства отображать действительность. Для сюрреалистического кино ха-рактерны неожиданные монтажные сопоставления, обилие эпата-жа и ощущение абсурдности происходящего. Суть этого подхода довольно точно описывает метафора о ловле рыбы в омуте бессозна-тельного, часто встречаемая в текстах сюрреалистов.

В какой-то степени сюрреалистические идеи вошли в мейн-стрим и теперь встречаются повсеместно, а Сальвадор Дали стал кем-то вроде Либераче от мира искусства.

Образец сюрреалистического кино был снят в 1928 году ис-панским кинолюбителем и поэтом-модернистом Луисом Бунюэлем. Речь идет о фильме *Андалузский пес*, который начинающий режиссер поставил вместе с Сальвадором Дали. Сюжет, казалось бы, должен





рассказывать о ссоре двух молодых влюбленных, но в действительности разгадать хоть какую-то логику и временную структуру здесь невозможно. Не помогают и странные интертитры, вроде «шестнадцатью годами ранее», появляющиеся во время абсолютно непрерывного действия.

В фильме есть ряд поразительных сцен, призванных бросить вызов ничему не подозревающему зрителю: рана на ладони, из которой выползает кучка муравьев, молодой человек, тащащий через всю комнату два рояля, нагруженные мертвыми ослами и старыми проповедниками — всё для того, чтобы завоевать любовь женщины, которую герой откровенно вожделеет. Эти образы и сегодня вызывают смешанные ощущения, а в то время и вовсе могли повергнуть публику в шок. И это еще далеко не самые причудливые эпизоды фильма — наиболее известный фрагмент происходит в начале, когда сам Бунюэль на балконе точит бритву, а затем ритуально рассекает глазное яблоко девушки. Спустя мгновение эта же девушка будет как ни в чем не бывало сидеть на кресле и читать газету. Поистине незабываемое зрелище.

Связь между явлениями воспринимается не как что-то само собой разумеющееся, а совсем наоборот — как нечто антирациональное. В этом и есть суть сюрреализма. Всё складывается воедино, чтобы разоблачить старый добрый буржуазный рационализм.

На тот момент теория кино откровенно отставала от монтажных экспериментов, сюрреализма, авангардистских фильмов — в общем, всего того, что происходило с кино здесь и сейчас. В каком-то смысле теория начала восприниматься как нечто важное лишь после Второй мировой. Тем не менее, начиная с 1970-х, когда теория кино достигла своего расцвета, исследователи всё чаще стали оглядываться назад, пытаясь отследить, как она развивалась.

Сюрреализм разрушителен, но разрушает он только то, что, по его мнению, ограничивает возможности нашего видения.



САЛЬВАДОР  
ДАЛИ

## Глава 7

# Бергсон и Кракауэр



Другой фигурой, к которой стали обращаться в контексте теории кино, стал философ Анри Бергсон (почему и при каких обстоятельствах люди начинают переосмысливать теорию и историю кинематографа — отдельный интересный вопрос).

Так вот, французский философ Анри Бергсон написал работу под названием *Материя и память*, которая, по мнению некоторых, предвосхитила развитие теории кино в то самое время, когда этот вид искусства только зарождался — то есть в начале 1900-х годов. В ней Бергсон говорил о необходимости нового осмысления движения в целом и вводил такие понятия, как «движение-образ» и «время-образ». Откровенно говоря, эти идеи имели мало чего общего с самим кинематографом, да и сам Бергсон, судя по всему, большой любовью к движущимся картинкам не отличался. В частности, в эссе 1906 года *Иллюзия кинематографа* Бергсон отвергает кино как пример того самого «движения-образа». Всё это звучит слегка запутанно, но суть в том, что французский философ одним из первых задумался о том, как человек воспринимает движущееся изображение, что для теории кино безусловно является одним из ключевых вопросов.

В одном месте Бергсон сравнивает обсуждаемый им механизм кинематографа с механизмом концептуального мышления, а изображение — с киноаппаратом. Он утверждает, что при съемке камера отталкивается от реального движения, затем механически разбивает его на серию статичных одиночных кадров, а после, усилиями проекционного аппарата, возвращает это движение в виде получившегося продукта. Таким образом, движение, которое мы видим, является лишь восстановленной иллюзией.

Тележка



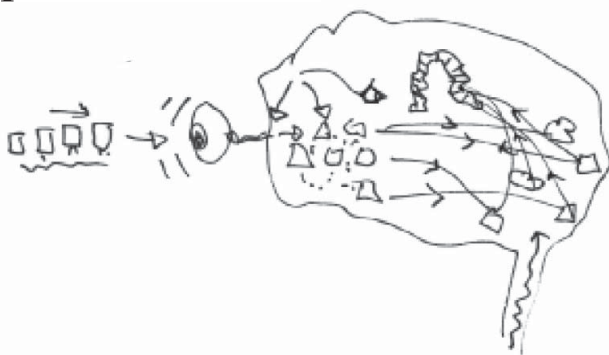
Он утверждает, что при съемке камера отталкивается от реального движения, затем механически разбивает его на серию статичных одиночных кадров

А после, усилиями проекционного аппарата, возвращает это движение в виде получившегося продукта



В сущности, так и работает кинематограф, поэтому Бергсон здесь затрагивает сложный вопрос.

## Как связано сознание с принципами работы кино?



## Вот уж действительно Важная тема для теории кино.

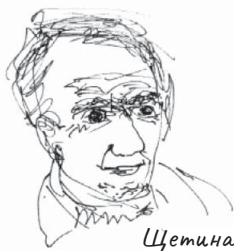
*Таково устройство  
киноаппарата.  
И нашего сознания.*

И, хотя Бергсон в свое время относился к кино несколько... пренебрежительно, чуть позже к его идеям начнут обращаться вновь. В частности, другой французский философ Жиль Делёз разовьет его идеи в работах *Кино 1* и *Кино 2* (1983–1985).



...Взяв за основу своей философии кино *Материю и память*, Делёз переосмыслил концепции своего предшественника, соединив их с семиотикой Чарльза Сандерса Пирса. Синтез интересный, и мы к нему еще вернемся.

**ЖИЛЬ ДЕЛЁЗ**  
(первый теоретик кино без усов?)



Это снова намекает на тесную взаимосвязь кино и памяти/  
мышления — в будущем эта идея станет особенно важной.

## Еще одна европейская интерлюдия

Как было сказано ранее, американцы, как правило, делали фильмы и деньги, а европейцы о том и другом размышляли. Поэтому обратимся к некоторым другим теоретикам кино из Европы.

Некоторые из них были «переоткрыты» позже, поэтому оценить их значение несколько затруднительно, но, по крайней мере, у них были интересные рассуждения по поводу теории кино (которая, как мы помним, не то же самое, что история или критика).

Примерно в одно время с Вальтером Беньямином довольно много о кино писал Зигфрид Кракауэр, входивший в дальний круг Франкфуртской школы — группы немецких марксистских теоретиков культуры. Как и Беньямин, в разработке своих сложных концепций он может показаться раздражающе непонятным, но вместе с этим у Кракауэра была четко выраженная политическая позиция, прежде всего по отношению к нацистской Германии. Одни утверждают, что для теории кино он имеет первостепенное значение, другие — что его рассуждения слишком замысловаты и туманны. Вопрос этот остается открытым.



Откуда столько разногласий? Либо он хороший теоретик, либо плохой, разве не так?



СТУДЕНТ

Проблема в том, что, возможно, к нему подходит и то и другое. Кракауэр писал много интересных вещей о кино, но мог ошибаться в главных аргументах. Некоторые считают, что он был одним из двух самых важных кинокритиков Веймарской республики, а также одним из самых влиятельных людей в развитии критической теории кино, особенно в отношении эстетики.

Что он написал?



СТУДЕНТ

В 1927 году он опубликовал странное эссе под названием *Орнамент массы*, в котором обрушился на Голливуд и массовую культуру. В частности, Кракауэр писал о «Девчонках Тиллера» \* и той мелкобуржуазной публике, которая ходит на их выступления. Эти ранние работы представляли собой по большей части социологический анализ того, какую роль сыграло кино в поп-культуре 1930-х годов во время подъема фашизма в Европе. Дальше, вплоть до работы *Теория кино: Реабилитация физической реальности*, Кракауэр высказал множество идей, каким должно быть кино — так или иначе, главной целью этого вида искусства для него был «реализм».



ПРОФЕССОР



ПРОФЕССОР

Зигфрид  
Кракауэр  
Теория кино  
Реабилитация...

\* Популярная танцевальная труппа 1890-х годов, основанная Джоном Тиллером в Манчестере. — Примеч. пер.

Слишком сложная  
философская позиция



Наивный реализм



Кракауэра обвиняют в том, что, с одной стороны, его философская позиция в отношении природы кино была слишком сложной, а с другой — он был приверженцем «наивного реализма». Он писал о том, что кино «тяготеет к отображению преходящей материальной жизни». Иными словами, фиксирует «природу, застигнутую врасплох». По мнению немецкого теоретика, снимать «реальные» вещи гораздо лучше, чем выдуманные, что звучит довольно банально. Однако, будучи критиком авторитарной эстетики, Кракауэр утверждал, что кино должно фокусироваться на непредсказуемых, незапланированных событиях повседневной жизни.

**КРАКАУЭР**

Фильмы верны законам эстетики кино в той мере, в какой они проникают в мир, находящийся перед нашими глазами\*.

О его книге кто-то сказал:

Напротив, как бы *Теория кино* Кракауэра не стремилась к систематичности и прозрачности, текст во многих местах остается неровным, неясным и противоречивым, не давая возможности вывести из него какую-либо последовательную, единую позицию.

**АНОНИМ**



Реализм  
Природа, застигнутая врасплох

\* Цит. по: Кракауэр З. Теория кино. Реабилитация физической реальности [1973] / пер. О. Улыбышевой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. С. 23. — Примеч. ред.

Это не очень облегчает жизнь читателю, особенно если учесть, что для осмысления кино Кракауэр в том числе приводит аргументы из философии и социологии, в равной степени противоречивые.

И тем не менее немецкий теоретик, несомненно, попытался осмыслить эстетику кино и разработать исчерпывающее философское обоснование этого вида искусства. Может, у него не всё получилось, но это была важная отправная точка. К тому же Кракауэр попробовал формально показать, как кино создает реальность, что тоже относится к числу ключевых вопросов.

Наиболее проблемными аспектами его *Теории кино* являются понимание реальности как «физической» или «видимой», утверждение о том, что кино является продолжением «фотографического подхода» и, наконец, что «фильмы выполняют свое подлинное назначение тогда, когда они запечатлевают и раскрывают физическую реальность». Как раз это и называется наивным реализмом. Некоторым документалистам эта точка зрения придется по душе, но на самом деле она попросту игнорирует «выдуманную» природу кино (которое само по себе является искусственно созданным медиумом).

Вот хорошая цитата, которая подводит итог в отношении Кракауэра:

Есть мужчины, чье представление о любви настолько унылое и занудное, что ты невольно задумываешься: если это и есть та любовь, о которой все говорят, то нет уж, я предпочту что-то другое. Точно так же я отношусь и к «кино» Кракауэра. Я предпочту что-то другое.

Но ведь заявление о том, что кино — это продолжение фотографии, и правда звучит довольно глупо. В конце концов, кино — это движущееся изображение, а фотография — нет. Это огромная разница.



СТУДЕНТ



ПОЛИН КЕЙЛ

То-то и оно!



ПРОФЕССОР



## Глава 8

# Брехт, Беньямин и кино



Еще одним немцем, внесшим большой вклад в теорию кино и театра, был несравненный Бертольт Брехт: поэт, критик, драматург и универсальный теоретик культуры.



СТУДЕНТ

Кем был Брехт и почему он важен для теории кино?  
Я думал, это поэт.

В том числе. А еще драматург, теоретик, авангардист,  
коммунист и главный возмутитель буржуазных  
предрассудков.

А кино он снимал?

Не то чтобы, но его теории о театре,  
реализме и новых методах работы  
оказали огромное влияние в том числе  
и на кинематограф.



ПРОФЕССОР

Так кто это такой и чем он известен?



СТУДЕНТ

Бертольт Брехт родился 10 февраля  
1898 года в Аугсбурге (Германия)  
и в 1920–30-е годы стал одним из самых  
влиятельных поэтов, драматургов  
и сценаристов в стране.  
Самой известной его работой за рубежом  
стал мюзикл *Трехгрошовая опера*  
(написанный совместно с композитором  
Куртом Вайлем), в котором впервые  
прозвучала ставшая популярной *Баллада  
о Мэкки-Ножке (Mack the Knife)*. Но вместе  
с этим не меньшее значение имели  
и другие пьесы Брехта, как, например,  
*Мамаша Кураж и ее дети* и *Добрый человек  
из Сычуани*.



ПРОФЕССОР

А в чем их значимость?



Они произвели революцию в театре, бросили вызов старомодному «реализму» в постановке пьес, да и просто подняли всех на уши!

СТУДЕНТ



ПРОФЕССОР

Пройди  
налево.



# Главная концепция Брехта

Одной из важнейших идей Брехта было то, что он сам называл «эффектом остранения» или «эффектом очуждения» (*нем. Verfremdungseffekt*). Суть в том, чтобы нарочно показать зрителю иллюзорность искусства — продемонстрировать иллюзию в действии. Сам Брехт описывал это следующим образом:

БРЕХТ

Произвести очуждение события или характера — значит прежде всего просто лишить событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события \* удивление и любопытство.

Для своей цели Брехт использовал различные театральные приемы; некоторые из них он изобрел сам, например прямое обращение актера к зрителям, очень яркое, равномерное освещение или исполнение песен, прерывающих сценическое действие. В общем, главным было разрушить привычный порядок вещей в театре. Кроме того, Брехт часто задействовал плакаты и надписи или заставлял актеров вслух читать указания к пьесе (в этом и заключается антиреализм).



\* Здесь и далее цит. по: *Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания* / пер. В. Клюева // Соч. в 5 т. М.: Искусство, 1965. — *Примеч. ред.*

В сущности, Брехт не испытывал ничего кроме полного презрения к обычному, коммерческому «буржуазному» театру/кино своего времени. Он считал его «отраслью торговли наркотиками».

Здесь чувствуется влияние левых идей.



СТУДЕНТ

В то время это было так, но сейчас многие идеи покажутся нам очевидными — для 1920–30-х годов в целом характерны нападки на кино и театр, которые служили лишь развлечением и эмоциональной манипуляцией. Левые критики, поэты, модернисты и художники выступали против «буржуазного реализма». Важность Брехта в том, что он собрал всё это в единую целостную теорию.

Так, а что насчет кино?



СТУДЕНТ

К этому мы как раз и подошли. Здесь тебе нужно усвоить две вещи: во-первых, кино действительно выросло из театра, во-вторых, ключевой характеристикой того и другого было эмоциональное манипулирование аудиторией через процесс отождествления. Так что перестройка Брехтом театра привела к переменам и в теории кино.



ПРОФЕССОР



ПРОФЕССОР

И в чем именно они проявляются?



СТУДЕНТ

Помимо театра, брехтовские теории и приемы в немалой степени затронули некоторые направления теории и практики кино. Так, влияние Брехта отчетливо прослеживается в фильмах Жан-Люка Годара, Луиса Бунюэля, Линдсея Андерсона, Райнера Вернера Фассбиндера, Джозефа Лоузи, Нагисы Осимы, Ритвика Гхатака, Ларса фон Триера, Жана Бикюа, Хэла Хартли и других.

Как много важных имен.



СТУДЕНТ

Именно. Эффект от его идей был огромен и продолжает ощущаться до сих пор. Брехт перевернул представления о том, каким должно быть кино: реалистичным, натуралистичным или просто развлекательным. Его идеи привели к появлению отдельного направления, целью которого было показать, как именно, этап за этапом, создается кино, — зритель в таких условиях неминуемо становится частью самого фильма.



ПРОФЕССОР

Хм, наверняка о Брехте сняли какой-нибудь фильм...



СТУДЕНТ



ПРОФЕССОР

# Вальтер Беньямин, кино и технологии



Вальтер Беньямин, друг Брехта, тоже марксист и теоретик/философ культуры, писавший в 1930-е годы, преобразил дискуссию о культуре и воздействии на нее движущихся изображений, когда написал знаменитую (печально известную) статью *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* (1936). Чем славятся работы Беньямина, так это своей чрезмерной сложностью — в свое время он заявил, что у всего в мире есть 36 уровней смысла! При всём этом немецкий философ был убежден в том, что кино — это принципиально новый медиум, способный изменить наше мировосприятие. Он говорил, что зрители смотрят фильм в состоянии «рассеянности», а не концентрации.



У всего есть 36 уровней смысла



Как можно быть «рассеянным»,  
если ты сознательно пришел  
в кинотеатр? Не понимаю.



СТУДЕНТ

Это непросто объяснить, но, судя по всему,  
Беньямин хотел сказать, что кино — это  
принципиально новый тип переживаний,  
который неизбежно требует иного  
взаимодействия. Ведь просмотр фильма  
существенно отличается от, скажем, чтения  
книги.



ПРОФЕССОР

Прямым инструментом тренировки рассеянного  
восприятия, становящегося всё более заметным  
во всех областях искусства и являющегося симптомом  
глубокого преобразования восприятия, является кино\*.



БЕНЬЯМИН

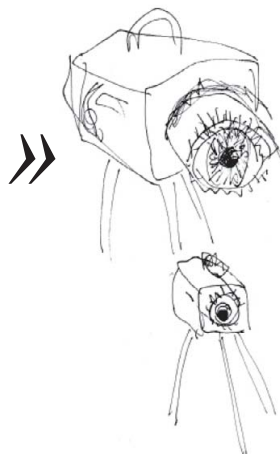


\* Здесь и далее цит. по: Беньямин В.  
Произведение искусства в эпоху его  
технической воспроизводимости  
[1935] / пер. С. Ромашко. М.: Медиум,  
1996. — Примеч. ред.



Вот следующая, чуть более сложная идея Бенямина:

« Камера — открыла нам область  
визуально-бессознательного, подобно тому  
как психоанализ — область инстинктивно-  
бессознательного. »



А это еще что значит?



СТУДЕНТ

Мне кажется, он говорит о том, что камера показывает нам некую действительность, которая не фиксируется обычным глазом. Киноаппарат замедляет реальность и обнажает ее (как бы замораживает), что изменяет нашу бессознательную способность видеть мир определенным образом — вот что Бенямин имеет в виду под «визуально-бессознательным».

Отлично, но что там  
по поводу психоанализа?



СТУДЕНТ

Как ты помнишь, психоанализ показал нам мир бессознательных импульсов и влечений. Он вывел их на поверхность, и Бенямин говорит, что кино делает то же самое; оно выводит на поверхность наше причудливое мировосприятие и его потенциальные трансформации, вызванные этим новым видом искусства.



ПРОФЕССОР

Ух, глубоко копнул! То есть, по его мнению, технологии и новые формы культуры способны преобразовать наши способы восприятия? Мы сами меняем свое историческое видение?

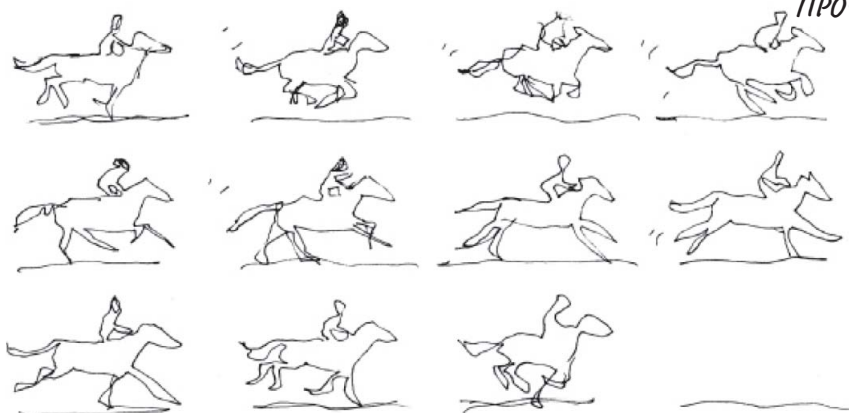


СТУДЕНТ

Наверно, сейчас думаешь: «Куда я попал!»



ПРОФЕССОР



Как будто этот Бенъямин не от мира сего. Он мыслит в немного в другом ключе.



СТУДЕНТ

Да уж, он умеет будоражить сознание. Никакие наши «привычные» представления не застрахованы от его критического анализа. Беньямин предлагает задуматься, как меняются кино и культура, меняя вместе с этим и нас самих. Звучит жутковато, но это лишь доказывает, что кино (движущееся изображение) — поистине беспрецедентное культурное явление.

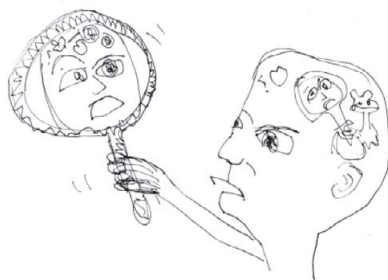
Итак, Вальтер Беньямин дает понять, что в новую эпоху механического воспроизводства наша возможность смотреть на экран и сама природа кино изменились до такой степени, что сейчас не столько человек созерцает фильм, сколько сам фильм созерцает человека.

По утверждению теоретика, непрерывно движущееся изображение, проецируемое в таком виде, разрывает сам процесс физического наблюдения за ним — это в свою очередь и меняет структуру нашего восприятия. Заявление очень смелое и вызывает множество разногласий — как именно это происходит и что это означает для культурного анализа, неясно.

Беньямин также задается вопросом о том, как мы понимаем субъектность в век механического воспроизводства:

«Каким образом мы отражаем наше собственное культурное восприятие после поглощения этих искусственных, политизированных образов?» »





Всё становится только сложнее.  
Зачем нам об этом думать?



СТУДЕНТ

Пожалуй затем, чтобы понять, как природа кино (и телевидения) культурно воздействует на наше понимание «субъектности» — способность быть субъектом/личностью. Для теории кино это очень сложная проблема.



ПРОФЕССОР

То есть речь о культурном  
воздействии кинематографа?



СТУДЕНТ

Именно, в том смысле, что кино меняет природу восприятия, самовосприятия и основы нашего существования в культурном пространстве.



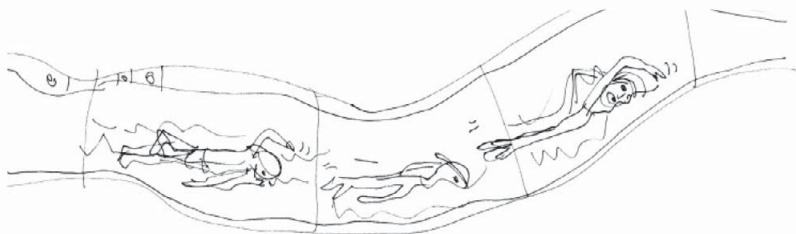
ПРОФЕССОР

СТУДЕНТ

Вот сейчас мы плаваем в цифровой культуре. Что-то по типу этого?

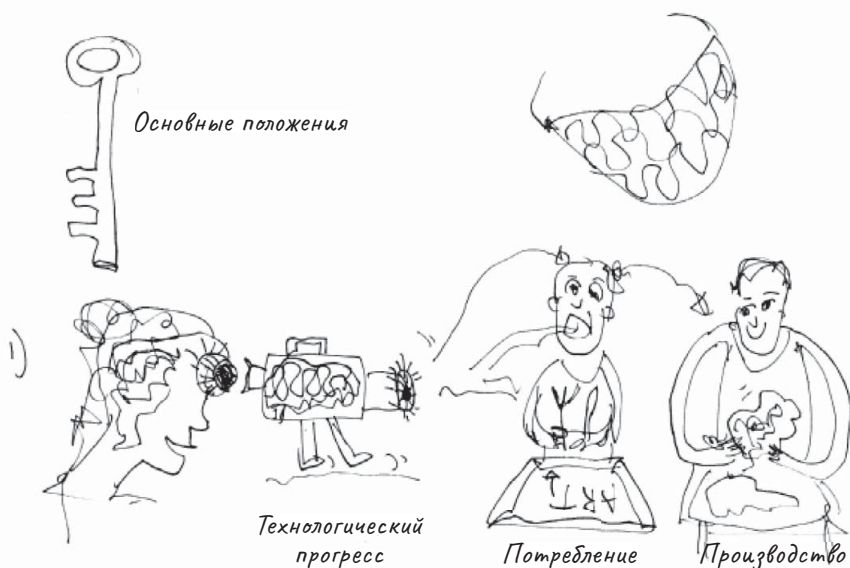
На самом деле да. Вполне возможно, что по мере того, как цифровой мир меняет наше самовосприятие, меняется и сама природа человека.

ПРОФЕССОР



Поскольку в рамках изучения кино и медиа *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* — это очень важная работа, мы вкратце перечислим основные положения Бенямина (те, которые должен знать каждый):

1. Технологический прогресс преобразует производство и потребление произведений искусства, так же как и способы их восприятия. (Это можно назвать культурным/техническим тезисом.)
2. Средства технического воспроизводства изменяют (разрушают) «ауру» произведения искусства, подрывая его авторитет через репродукцию и освобождая произведение от истории. (Демократизация.)
3. Новые средства технического воспроизведения, как, например, фотография и кинематограф, позволяют выявить такие детали оригинала, которые не видны невооруженным глазом, тем самым раскрывая перед зрителем внутренний мир произведения. (Радикальность кино.)
4. Эти новые средства воспроизведения сокращают дистанцию между объектом и его зрителем, поскольку позволяют перенести копию в ранее недоступные по историческим и культурным причинам условия. (Опять же, одна из форм демократизации культуры.)
5. Изменившиеся условия подрывают неповторимость существования оригинала и ставят под сомнение его подлинность. Это открывает возможность для появления новых форм искусства.



6. Подобное изменение статуса произведения искусства несет в себе демократический потенциал, заключающийся в прекращении исторической элитарности художественных практик и технологическом освобождении зрителя. (Тезис о демократизации.)
7. Разбирая иллюзию «ауры» произведения искусства, Беньямин обращает внимание на историческую основу этого понятия, на мистику подлинности, окружающую оригинальную работу и строящуюся на единстве социологического опыта.
8. Сакральный, ритуальный характер произведения искусства поддается в процессе культурно-технологических трансформаций и заменяется новым способом восприятия. Важнее культового статуса становится сам факт демонстрации, и кино является неотъемлемой частью этого процесса.
9. Кино, в частности, формирует не индивидуального зрителя, а коллективного субъекта, который подходит к произведению не с позиции преклонения, а с позиции критики и безразличия. В этом и заключается «шоковый эффект» кинематографа.
10. Новый тип зрителя скорее «отвлекается» на фильм, нежели концентрируется в традиционной манере, и это отвлечение имеет позитивный характер, поскольку сталкивает смотрящего с противоречиями между произведением и его восприятием.

В конечном счете Беньямин утверждает, что все эти трансформации «раскрепощают» область культуры, делая ее доступнее и демократичнее.

Теория кино в общем-то находится в вечном поиске коммуникационных средств, которые будут делать ее более эгалитарной. По этому поводу можно посмотреть интересный фильм, который вы найдете по ссылке ниже.

<http://www.whokilledwalterbenjamin.com/>

Таким образом, мы видим, что кино можно осмыслять совершенно по-разному, и наше восприятие этого вида искусства зависит от множества исторических и культурных особенностей. Тем не менее вопрос остается открытым:

## Чем великое кино отличается от просто развлекательного?

Существует несколько различных философских подходов к изучению кино, и, хотя все они взаимосвязаны, их можно рассматривать независимо друг от друга. Среди основных направлений — кино как институт (как оно устроено?), технологии кинопроизводства (как их развитие влияет на кино?), передача смыслов (язык и образ), текстовый анализ фильмов (нарратив и сюжет) — а также способы выражения идей и особенности человеческого (зрительского) восприятия. Чем больше погружаешься в кино, тем отчетливее замечаешь, насколько сложным видом искусства оно является, а поскольку фильмы остаются неотъемлемой частью современной культуры, пытаться их понять невероятно важно.

*СТУДЕНТ*

Кажется, теория кино не так однозначна, как многие считают?

Кинематограф и его теория порой напоминают тех зрителей, которые во время просмотра кричат что-то героям фильма, принимая их за настоящих людей. Кино — это движущееся изображение, фактически полная иллюзия, но она кажется реальностью так же, как реален ее эффект. Отсюда необходимость принимать в расчет каждый этап этого интересного процесса: съемка на камеру, изображение, проекция, воздействие на человеческий разум, реакция зрителя. Теория кино действительно сложна, и в этом нет ничего удивительного.

*ПРОФЕССОР*

СТУДЕНТ

Лучше бы я не спрашивал. А может, мы вернемся обратно к основам?

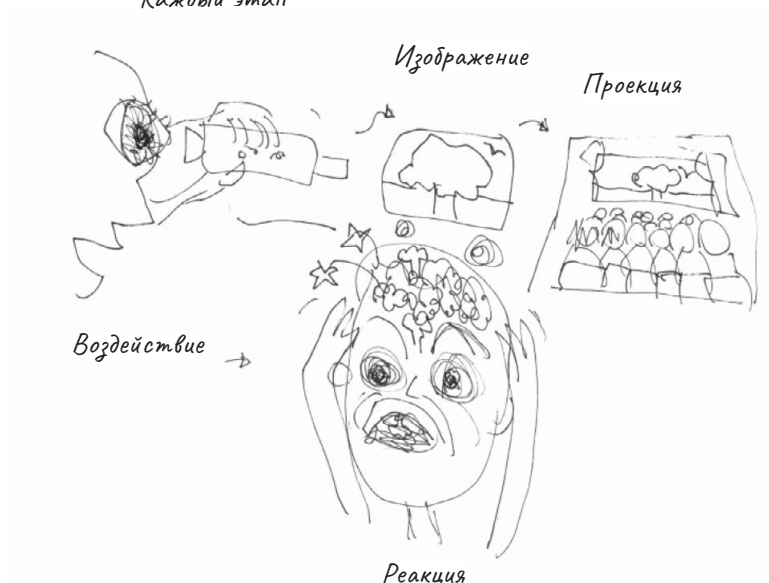
Ты имеешь в виду, к чему-то вроде «кино — это иллюзия, притворяющаяся более реальной, чем сама реальность» или «всё кино на самом деле похоже на сон»?

ПРОФЕССОР

СТУДЕНТ

Давайте здесь остановимся.

Каждый этап





## Глава 9

# Андре Базен

Во Франции любят вспоминать, что именно там появился кинематограф, поэтому неудивительно, что одним из самых влиятельных послевоенных теоретиков был француз и, конечно же, философ. Его основная идея заключалась в том, что кино может и должно фиксировать объективную реальность, без всяких формалистских заморочек, присущих приверженцам монтажа и экспрессионизма.

Андре Базен (1918–1958) написал ряд эссе для знаменитого журнала *Cahiers du Cinéma*, редактором которого он был с 1944 года и вплоть до своей преждевременной кончины в 1958-м. Большинство его работ были переведены на английский Хью Греем и опубликованы в двух томах под общим названием *Что такое кино?* Как и все хорошие теоретики кино, Базен стремился дать общее представление об этом виде искусства и его развитии, а также точно определить, что из себя представляет «реализм». Хотя склонность исследователей диктовать, каким «должен быть» кинематограф, — это весьма противоречивая черта теории кино, нередко раздражающая некоторых кинематографистов.

При всей своей философской утонченности в целом Базен считался «наивным реалистом», для которого суть кино заключалась в его механической/фотографической способности переносить правду на экран при минимальном вмешательстве человека. Это схоже со взглядами Кракауэра, о котором писалось ранее.

Во Франции любят  
вспоминать...



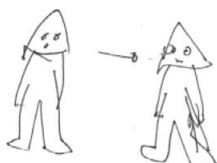
Его основная идея: фиксация объективной реальности



Базен считал, что изображение на киноплёнке — это объективная репрезентация прошлого, подлинный срез действительности.



*Срез действительности*



*Подлинный срез действительности*



*Новое реальное*

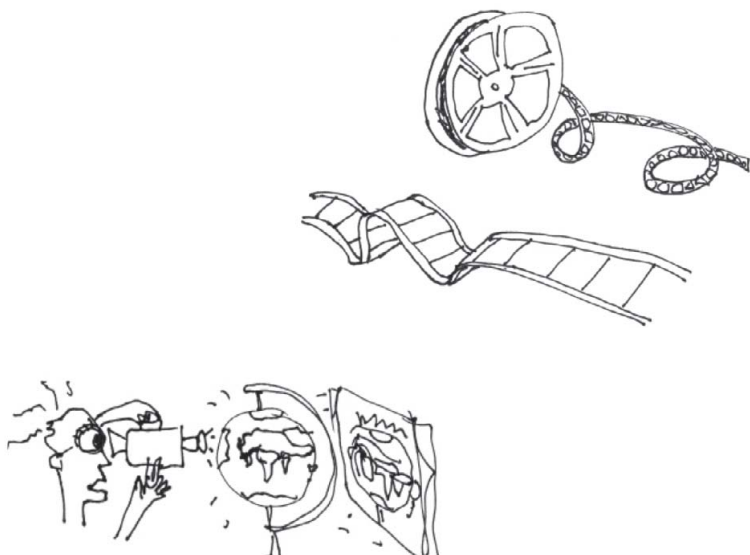


Вопрос об отображении реальности в кино бесконечно интересен для теоретиков, к нему возвращаются постоянно и в самых разных формах, а потому французский теоретик потратил много времени на защиту своей позиции. Важнейшим для теории кино Базена является его философская концепция реальности, основанная на феноменологических идеях.

Базен обязательно бы согласился с тем, что реальное существует только как воспринимаемое, что о ситуации можно говорить лишь тогда, когда сознание вовлечено в нечто отличное от него самого. С этой точки зрения реальность — это не какая-то оформленная сфера, с которой сталкивается сознание, а «возникающее нечто, в котором сознание по существу принимает участие».

Этим, по мнению Базена, и занимается кино — оно создает новое реальное.

Реализм



В одной из своих ключевых статей *Эволюция киноязыка* Базен утверждал, что реализм «формально достиг зрелости». Под этим он подразумевал, что способ отображения реальности в кино прошел путь от первопроходцев через различные виды кинематографа к высшей точке «объективной реальности», достигнутой итальянскими неореалистами. По мнению Базена, кино по своей сути реалистично — точно воспроизводя происходящее, камера фактически выполняет роль механического посредника (это и подразумевается под «наивным реализмом»). Сейчас, когда сделанные на компьютере фильмы могут выглядеть реальнее самой реальности, такой подход, конечно, кажется устаревшим.

Своей точкой зрения Базен, по сути, противопоставлял себя радикальным теоретикам 1920–1930-х годов во главе с Эйзенштейном и экспрессионистами, которые, как известно, подчеркивали манипулятивную природу кинематографа. Особое внимание французского теоретика к объективной реальности, глубинной мизансцене и отказу от монтажа связано с идеей о том, что интерпретация фильма или сцены должна оставаться за зрителем. Монтажным склейкам Базен всегда предпочитал длинные планы (которые показывали «реальность»). Для французского теоретика меньше — значит больше, а залогом великого кино является повествование. Так что в почете у Базена были простые картины итальянского неореализма, такие как *Похитители велосипедов*.

Базен был в некотором роде гуманистом и верил в идеалистические функции кино. Он писал:

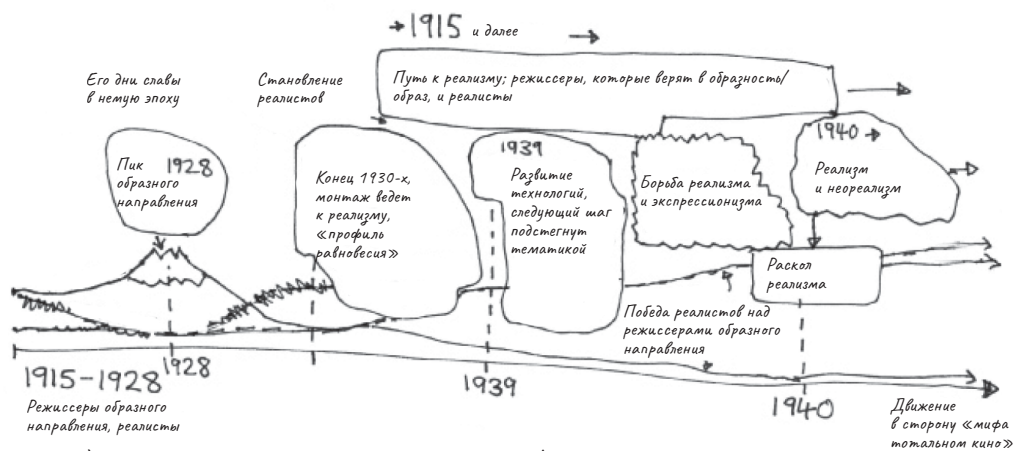
**БАЗЕН**

Кино подменяет человеческий взгляд миром, более созвучным нашим желаниям.

— будто бы кинематограф способен сделать этот мир лучше?



Вот схема, суммирующая представления Базена о развитии кино вплоть до 1940-х годов, когда он начал писать свои работы. В понимании французского теоретика история кинематографа выглядит как постепенное движение на пути к реализму:



- 1) режиссеры, которые верят в образность/образ = пластика + монтаж;
- 2) реалисты.

↑  
Сводить всё к заданным шаблонам — ошибка теоретиков.

- Сначала было образное направление (режиссеры, которые верят в образность/образ): немое кино, антиреализм, манипуляция.
- Режиссеры образного направления разработали пластику кино (свет, декорации, композиция, актерская игра).
- Далее приходит монтажное направление — Эйзенштейн и остальные — те, кто, собственно, совершенствует монтаж.
- Теперь реалисты. Они развивают длинные планы, натурные съемки и объективный подход.
- По мнению Базена, к 1928 году пик образного направления пришелся на 1) экспрессионизм и 2) советское кино.
- По его словам, в ранних звуковых фильмах не видно развития ни того, ни другого стиля.
- К концу 1930-х годов звуковые технологии вынуждают монтаж двигаться в сторону реализма.
- В конце 1930-х мы также видим совершенное слияние формы и содержания, звука и изображения.
- Как пишет Базен, кино достигает своего «профиля равновесия» (*Иезавель, Дилижанс, День начинается*).
- К 1939 году все основные технические новшества свершились, и следующим шагом в развитии стиля стала тематика.
- Дальше — схватка тяжеловесов. Реализм против экспрессионизма.

К 1940 году верх одерживает реализм, но затем он разделяется на два лагеря: реальные реалисты и неореалисты:

- а) чистый объективный реализм (неореализм, документалистика, новая реальность кино);
- б) пространственный реализм (Жан Ренуар, Орсон Уэллс, Уильям Уайлер).

Схема довольно причудливая и наглядно демонстрирует стремление теории свести всё к исторически сложившимся законам (хотя кинопроцесс гораздо более хаотичен и сложен). Разные фильмы снимались разными людьми с использованием разных техник; сводить всё к заданным шаблонам — типичная ошибка ученых.

Утверждение об историческом становлении реализма полностью соответствует теории Базена о непрерывном движении в сторону «мифа тотального кино». Согласно эволюционной модели французского теоретика, к 1940-м годам образное направление было окончательно вытеснено реалистическим. Режиссеры образного направления, чьи лучшие времена пришлись на эру немого кино, столкнулись с окончательно окрепшими в 1930-х годах реалистами, и в итоге были побеждены.

Другой несколько странной мыслью Базена было утверждение о том, что кино — это прежде всего «идеалистический феномен», а уже потом технический. Идеи для французского теоретика имеют большее значение, нежели технологии, хотя всегда было очевидно, что без технического совершенства этот вид искусства развивался бы совсем иначе. Здесь, судя по всему, философские пристрастия Базена преобладали над пониманием исторической логики, ведь главный его аргумент об эстетической функции кинематографа был отброшен уже в 1960-х годах, когда в киноискусстве и его теории произошла политическая революция.

Но в чем он оказался прав, так это в отношении вестернов, когда заявил:

**БАЗЕН**

Вестерн — это единственный жанр, истоки которого почти совпадают с истоками самого кинематографа.

Но ведь трудно найти более нереалистичный жанр, чем вестерн! Даже с учетом красивых декораций.

**СТУДЕНТ**

Помните, как Базен начинает и заканчивает всё утверждением о том, что образцовое кино механически воспроизводит действительность, — должно быть обидно, что никто не снял реальные сражения индейцев и ковбоев! А если учесть, что большая часть истории Дикого Запада была выдумана задним числом и мифологизирована, то спорность суждений о реализме в кино становится еще более очевидной.

Занятно было бы увидеть реакцию Базена на фильм *Сверкающие седла*.

## Глава 10

# Классический Голливуд и студийная система



Дэвид Уорк Гриффит  
(1875–1948) — начало великого  
американского кино

История и теория кино — вещи разные, но иногда для лучшего понимания одного требуется знание другого, поэтому давайте немного вернемся назад и посмотрим на удивительного (и ужасного) Дэвида Уорка Гриффита. Этот раздел с легкостью можно было бы назвать «интерлюдией нетерпимости», поскольку крупнейший американский режиссер вряд ли запомнился как большой теоретик, зато, безусловно, был известен своими крайне расистскими взглядами. Тем не менее Гриффит действительно изменил природу кинематографа, и именно поэтому о нем важно вспомнить. По сути, он изобрел «блок-бастеры», коим и является один из самых этически невыносимых, но крайне важных его фильмов — *Рождение нации* (1914).

Большая история, реализованная в больших декорациях и передающая большие идеи и эмоции. Фильм основан на пьесе о Ку-клукс-клане и был призван продемонстрировать господство белой расы и необходимость рабства, сдерживавшего опасное черное население. Так что Гриффит изобрел не только кино, но и современный расизм. Интересное стечение обстоятельств. Как бы то ни было, вот что о нем говорили современники:

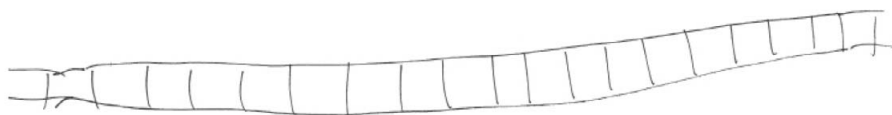


«Изменник»

Чернокожий



Если уж на то пошло, Дэвид Уорк Гриффит и придумал кино. Как говорит Лайонел Бэрримор, ему нужно поставить статую на перекрестке Голливуд и Вайн, высотой в пятнадцать метров, из чистого золота, и чтобы каждую ночь она освещалась прожекторами.



С другой стороны, многие считают, что расистская подоплека в фильме настолько невыносима, что его следует запретить, — и действительно, сейчас *Рождение нации* показывают очень редко. Так почему он очень важен и за что некоторые считают его шедевром? Прежде всего потому, что в нем придуманы и использованы все приемы съемки и монтажа, определившие возможности кино и, в частности, большого стиля еще до того, как об этом задумались европейцы. Получается, что форма фильма остается впечатляюще авангардной, несмотря на варварское содержание, — вот еще одна проблема для теории кино. Вместе с тем можно сказать, что если первая половина *Рождения нации* — это блестящая, захватывающая эпопея, заслуженно получившая статус «шедевра», то вторая — это сплошная буффонада и совершенно непростительный выплеск расизма, реакционности и невежества.

Судя по всему, у студии тоже были сомнения по поводу конечного результата, поскольку вторая часть начинается с такого дисклеймера: «Перед вами историческая инсценировка Гражданской войны и периода Восстановления Юга, не предназначенная бросить тень ни на одну из рас, ни на одну из фигур современности».

Перед нами открывается великая загадка теории кино: обязательно ли радикальный «стиль» и инновации ведут к созданию более качественных фильмов или же важнее идея и содержание? Тот же Гриффит открыл возможности образного монтажа, и это изменило кинематограф раз и навсегда. Подобные вопросы будут всплывать вновь, по мере нашего знакомства с классическим Голливудом. Как говорится, «дальше будет больше».

# Назад в Америку

Американский институт кинопроизводства стал высокоорганизованной студийной индустрией, которая выпускала «блокбастеры», зарабатывала огромные деньги и создавала всемирно известных «звезд».

Голливудские фильмы — от *Касабланки* до *Титаника* — во многом определяют сущность кинематографа.



Америка всегда играла важную роль в развитии кинематографа: от немой эпохи, Гриффита, Чаплина и студийной системы до мирового господства Голливуда. Гигантские калифорнийские студии стали называть «фабрикой грез» — так можно охарактеризовать промышленное производство массового развлечения, которое давало звезд, фильмы и кучу денег. Здесь создавалось то, что мы сегодня называем «золотым веком» Голливуда.

Голливуд действительно рассматривал кино как развлечение или индустрию, а потому теоретики смотрят на него как на систематическую, организованную форму культуры, движимую капитализмом. Кино в таком случае следует воспринимать не как простой медиатекст, а как продукт большой культурной институции.



КИРА  
СЕДЖВИК

Голливудское кино держится на страхе и всячески избегает смелых решений. Как правило, оно просто стремится сохранить статус-кво, а мне это не очень интересно.

Многие считают началом «золотого века», или «студийной эпохи», 1927 год, когда в прокат вышел фильм *Певец джаза* — первая полнометражная кинокартина с синхронизированным звуком (правда, озвучание было частичное, и, оглядываясь назад, возможно, это было не самое удачное решение).

Классический Голливуд — это понятие, часто встречающееся в теоретических работах и обозначающее период с конца 1920-х по начало 1950-х годов (временные рамки могут меняться). Многие называют этот период «золотым веком» Голливуда, а выпущенные в эти годы студийные фильмы — «классической кинопродукцией».

## 1927 ЗОЛОТОЙ ВЕК ПЕВЕЦ ДЖАЗА



ТРИУМФ WARNER BROS.

Эл Джолсон  
Певец джаза

с участием Мэй МакЭвой  
и Уорнера Оланда

Производство Warner Bros.

Естественно, кто-то должен был разработать теорию на этот счет, поэтому сейчас у нас есть теория классического Голливуда — еще одна попытка классифицировать и описать целый ряд фильмов в рамках заданной парадигмы. С теоретической точки зрения анализу здесь подвергаются «методы производства»: особый стиль, метод монтажа, визуальные средства построения фильма и так далее.



Кто-то должен был  
разработать теорию

В общем  
и целом...



Классификация

Классификация

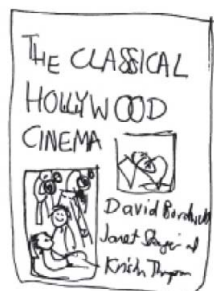


Немецкий режиссер Роланд Эммерих довольно точно сформулировал одну из голливудских загадок:

Весь мир как будто помешан на Голливуде. И хотя все терпеть не могут американцев, но продолжают смотреть американские фильмы.



РОЛАНД ЭММЕРИХ



## Так что же такое классический Голливуд?



По сути, это термин, введенный Дэвидом Бордуэллом, Джанет Стайгер и Кристин Томпсон в их одноименной книге *Классическое голливудское кино*, где авторы проанализировали случайную выборку из ста фильмов, выпущенных в период с 1917 по 1960 годы. Задачей было разобрать выбранные картины на элементы, изучить их формальную структуру, понять, как они работали и по какому принципу их можно объединить. В результате авторы пришли к выводу, что в этот период сформировался особый кинематографический стиль, который можно назвать стилем классического Голливуда. Позже, как утверждают исследователи, этот стиль стал универсальным, поскольку голливудское кино распространилось по всему миру.

А были ли какие-то альтернативы?



СТУДЕНТ

Да, но, когда дело касается мейнстримного кино, во множестве стран Голливуд действительно вне конкуренции. Существует достаточно политизированное утверждение о том, что кинематографисты всего мира стоят на таком перепутье: либо они поддаются классическому голливудскому стилю и следуют его нарративному образцу, либо противостоят этому канону и пытаются сознательно его ниспровергнуть (альтернативное кино).



ПРОФЕССОР



СТИВЕН  
СПИЛБЕРГ

Мне хотелось снять еще один фильм, который заставит нас смеяться и плакать, позволит вспомнить, что в мире осталось что-то хорошее. Хотя бы вызовет улыбку. В трудные времена человеку необходимо больше улыбаться, и голливудское кино призвано выполнять эту задачу.



В чем основные особенности классического голливудского стиля?



СТУДЕНТ

Например, история, у которой есть начало, середина и конец. Еще принцип бесшовного или плавного монтажа — это когда камера и звук не привлекают к себе внимания, а «невидимый» монтаж создает иллюзию непрерывного повествования. Для понимания истории зрителю в таких условиях не нужно прилагать никаких усилий.



ПРОФЕССОР

Вот несколько главных, по мнению специалистов, фильмов классического Голливуда — без особого порядка:

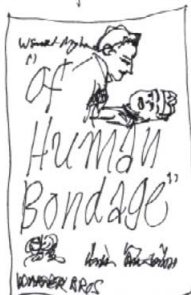
- *Сансет бульвар (1950)*
- *Унесенные ветром (1939)*
- *Всё о Еве (1950)*
- *Белая горячка (1949)*
- *Мистер Скеффингтон (1944)*
- *Волшебник страны Оз (1939)*
- *Иезавель (1938)*
- *Янки Дудл Денди (1942)*
- *Бремя страстей человеческих (1934)*
- *Леди Гамильтон (1941)*
- *Человек, который слишком много знал (1956)*
- *Грозовой перевал (1939)*
- *Иметь и не иметь (1944)*
- *Люби меня или покинь меня (1955)*
- *Глубокий сон (1946)*
- *Гранд Отель (1932)*
- *Риф Ларго (1948)*
- *Жизнь Эмиля Золя (1937)*
- *Касабланка (1942)*
- *Головокружение (1958)*
- *Юмореска (1946)*
- *Двойная страховка (1944)*
- *Уэсин в восемь (1933)*
- *Титаник (1953)*
- *Отныне и во веки веков (1953)*
- *Сокровища Сьерра Мадре (1948)*
- *Ровно в полдень (1952)*
- *В джазе только девушки (1959)*
- *Дурная слава (1946)*
- *Звезда родилась (1954)*
- *Поющие под дождем (1952)*



Бесшовный монтаж, «невидимый» стиль, непрерывное повествование



Сансет бульвар (1950)  
Билли Уайлдер



Глубокий сон

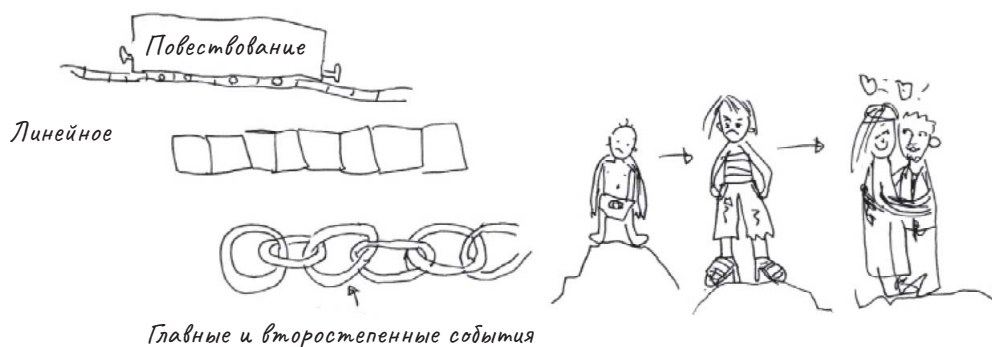




Конечно, Бордуэлл, Стайгер и Томпсон дали исчерпывающую характеристику классического голливудского кино, и читатель волен сам обратиться к первоисточнику. Здесь же мы приведем лишь основные моменты:

## 1. Повествование (сюжет)

Речь идет о том, каким образом рассказывается та или иная история. По заветам классических романов в голливудских фильмах есть главные герои, события линейны (следуют друг за другом) и легко воспринимаются через очевидные причинно-следственные связи. Повествование четко разделено на начало, середину и конец, причем развязка зачастую ясна и понятна (хеппи-энд). Цели героев — как правило, обычных людей — скорее не социальные или политические, а психологические (личные). Сюжет тем самым отталкивается от развития персонажей.



### МОНТАЖ



## 2. Монтаж

То, как отобрана и выстроена последовательность кадров (специально обученный человек сидит в комнате и тратит много-много часов, чтобы смонтировать весь отснятый материал).

Пожалуй, важнейшим элементом кинематографической формы, или организации, голливудского фильма является плавный монтаж (иногда его называют «невидимым»). Его цель — сделать склейки незаметными, так чтобы весь фильм выглядел натуралистично (правдоподобно). Монтаж подчинен течению повествования и осуществляется таким образом, чтобы не привлекать к себе внимания (в иных случаях монтаж, наоборот, часто призван подчеркнуть природу кино). В этом и заключается голливудская иллюзия.

Что касается собственно теории кино, то здесь необходимо рассмотреть, как именно Голливуд работает с кинематографическим пространством и временем (способ отображения объектов и движения в кадре).

### КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ



## Создание реализма (натурализма)

Говоря о том, что пространство и время «сконструированы» в кино, мы имеем в виду то, как они представлены в том или ином фильме. В случае классического Голливуда пространство и время непрерывны и линейны — действительность кажется бесшовной. Одно событие следует за другим, составляя единое целое, соответствующее нашим обычным пространственно-временным установкам. Тем самым происходящее внешне напоминает обычную жизнь.



## Трехактная структура

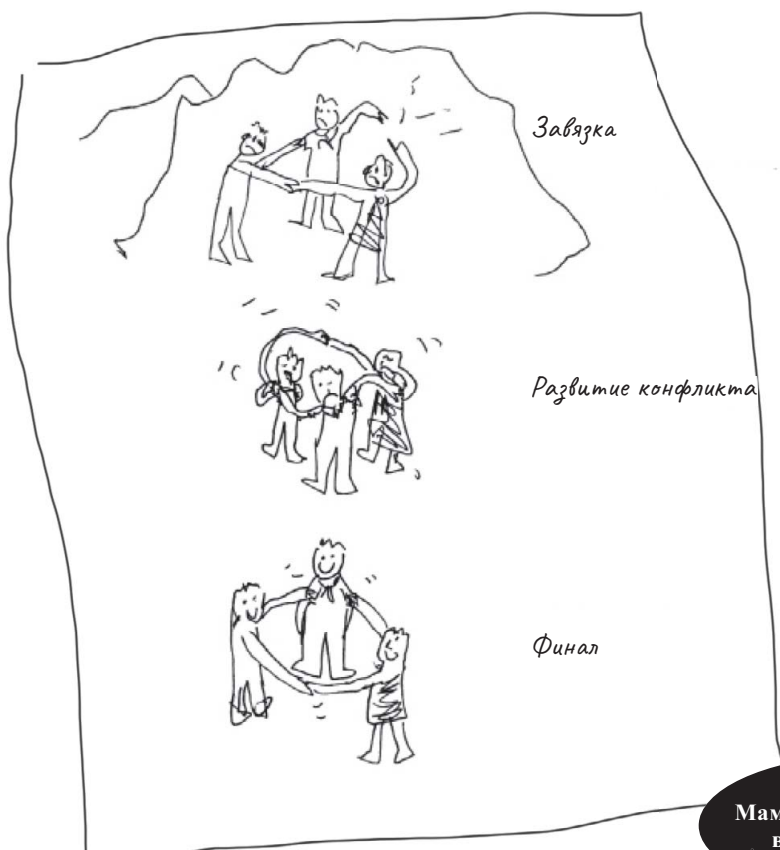
Классическая концепция, восходящая еще к Аристотелю, но переосмысленная в XX веке формалистами, активно изучавшими литературу с точки зрения структуры. Сюжеты строятся вокруг завязки, развития конфликта и финала: история начинается, затем события запутываются, но в итоге всё разрешается счастливым образом (образцовый пример — ромкомы, в конце которых герои оказываются вместе). Для зрителя приятнее всего именно развязка — ведь в отличие от реальной жизни, на экране всё обязательно будет хорошо.

## Объективное повествование

В фильме всё предельно понятно, зритель знает больше, чем герои, поскольку обладает, как ему кажется, «объективной» точкой зрения. В очередной раз речь идет о ясности представленного на экране мира, что нередко ведет к стереотипизации — как, например, расхожий образ добродушной проститутки. Циники скажут, что кино нарочно «отупляется» для массового зрителя, но мы оставим это без комментариев.

Классическое голливудское кино можно описать как «организованную иллюзию», которая рассказывает интересную историю и всегда заканчивается понятной развязкой (что в большинстве случаев приносит радость и удовлетворение).

\* Игра слов: инопланетный герой фильма Спилберга нарочно употребляет слово «space», обозначающее как «место», так и «космос». — *Примеч. пер.*



Мам, а почему Супермен  
всегда побеждает?



ДЕВОЧКА

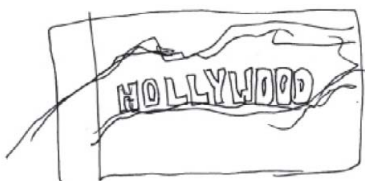
Вопрос для теории кино заключается в следующем:



Можно ли считать такое кино реакционной формой развлечения, укрепляющей господствующую идеологию?

Вот краткий пересказ от Бордуэлла:

« Можно утверждать, что объединяющей силой классического голливудского стиля являются мотивы и условности. В ходе развития сюжета каждое событие мотивированно, т. е. следует причинно-следственной связи. Точно так же и приемы кинематографического стиля в целом продиктованы повествованием, при этом связь между ними весьма конвенциональна. »



СТУДЕНТ

Другими словами, классическое голливудское повествование — это стандартная модель для съемки доступного интересного фильма, который будет понятен каждому. Хорошие в конце побеждают и всё такое?

В целом так оно и есть. Другой вопрос, охватывает ли теория этого Бордуэлла все фильмы и все периоды?

ПРОФЕССОР

СТУДЕНТ

Пожалуй, ее можно назвать слишком общей. Учитывая, сколько на свете разных фильмов.

Говоря цитатами из *Касабланки*, «этот бокал за тебя, малыш».

ПРОФЕССОР

СТУДЕНТ

...и почему все называют Голливуд «фабрикой грез»? Хотя, пожалуй, у меня есть ответ на этот вопрос.

# Индустрия и организация

В рамках теории кино мы видим, что социологический аспект власти, денег и влияния остается невероятно важным. И Голливуд действительно остается очень мощной институцией с точки зрения объемов производства, воздействия и культурного доминирования (которое противники часто называют «культурным империализмом»).

Что касается Европы, то ее отношение к Голливуду постоянно меняется — от любви до ненависти и обратно.



Политика

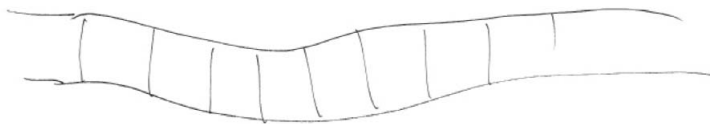


Экономика



СКОРСЕЗЕ





## Вот некоторые ключевые вопросы:

- Может ли социально-экономическая организация киноиндустрии быть ключевым фактором, определяющим ее результаты?
- Ведет ли погоня за развлекательностью к производству идеологически конформистской продукции (массовому развлечению)?
- Можно ли считать кино формой эскапизма, способствующей политическому конформизму (популярной культуре)?
- Вернули ли мультимедийные конгломераты контроль над большей частью кинопроизводства?
- Самое главное — возможно ли снимать критическое кино в условиях доминирующей индустрии?
- Является ли дистрибуция фильмов еще одним важнейшим фактором контроля над индустрией?
- Стоит ли ехать на Каннский кинофестиваль?

...а теперь пришло время для чего-то совсем другого.



## Глава 11

# Итальянский неореализм

Значительная часть теории кино возникла как реакция на голливудскую модель, поскольку она была и во многом остается господствующей. Любое радикальное направление стремилось дистанцироваться от влияния Голливуда, и итальянский реализм явно прилагал для этого все усилия.

Неореализм — довольно недолговечное, но очень влиятельное движение в кинематографе, в основе которого лежали особые представления о том, как нужно снимать кино. Если кратко описать суть направления, то можно сказать, что в период после Второй мировой неореалисты разработали особый кинематографический стиль, позволявший запечатлеть тяготы повседневной жизни в разрушенной войной стране. Это был ответ на социальный кризис и происходящие в мире перемены.

*Это был ответ  
Главный вопрос...*



Главный вопрос заключался в том, как отобразить действительность во всей ее неприглядности и правдивой суровости — в противовес эскапистскому Голливуду и глянцевым пропагандистским фильмам, снимавшимся в фашистской Италии эпохи Муссолини (их еще называли «кино белых телефонов»). Неореализм был призван показать мир таким, какой он есть, подлинно служить народу, использовать «реалистичный», но в то же время лиричный и нравственный подход к созданию фильмов. Это была самая настоящая кинореволюция.



*Кино белых телефонов*



Пришлите кого-нибудь,  
кто отпустит мои грехи...



МУЖЧИНА С БЕЛЫМ  
ТЕЛЕФОНОМ

СТУДЕНТ



Какими были  
неореалистические  
фильмы?

Лирическими, остросоциальными, минималистичными, порой жесткими. Воссоздать ощущение будничности, всей ее многогранности и красоты неореализм пытался за счет сочетания «подлинных» актеров и «подлинной» жизни — словно переосмысляя реальность через камеру (в отличие от голливудской плавности).

Сценарист Джузеппе де Сантис говорил, что пролетарские по духу фильмы неореализма были «пропитаны ароматом смерти и спермы» — что бы это ни значило. Речь шла о создании фильмов, которые без прикрас показывали «реальную жизнь» и выясняли, на чем строится история и общество. Это прежде всего политическое и эстетическое направление, а не абстрактный список теоретических измышлений. Суть неореализма — передать «ощущение действительности».



ПРОФЕССОР

Пожалуй, главным фильмом направления можно считать *Рим, открытый город* (1945) Роберто Росселлини — наряду с *Похитителями велосипедов* (1948) Витторио де Сики, *Дорогой* (1954) Федерико Феллини и многими другими.

Мартин Скорсезе назвал итальянский неореализм «наиболее ценным периодом в истории кино», судя по всему подразумевая, что красота и подлинность, продемонстрированная неореалистами, оказали непропорционально огромное влияние на последующих кинематографистов — в частности, на французскую «новую волну» и всех тех, кто имеет какое-то отношение к политически заряженному искусству. Не в меньшей степени неореализм отразился и на кинематографе развивающихся стран.



1948



СКОРСЕЗЕ

В числе ключевых представителей обычно называют каноническое трио: Роберто Росселлини, Витторио де Сика и Лукино Висконти. Иногда к ним приписывают и Паоло Пазолини, чья цитата идеально описывает суть направления:

« Послевоенный накал был настолько сильным, что в каком-то смысле он даже вынуждал нас двигаться к такому уровню кинематографической правды. Правды, которая была преображена поэзией и лиризмом. Это и позволило неореализму захватить мир — в нашей реальности было место поэзии. »

Так что, несмотря на свою политическую окраску, неореализм был одновременно и эстетическим движением. В занятом интервью 1961 года Федерико Феллини подчеркивает важность эстетики, отмечая следующее:

Неореализм не о том, *что* вы показываете, а о том, *как* вы это показываете. Это способ взглянуть на мир без предубеждений и предрассудков. Некоторые считают, что неореализм должен показывать лишь определенный тип действительности, а именно социальной. Но ведь тогда он превращается в пропаганду.



ФЕЛЛИНИ

Лирическая режиссура, съемка на натуре, задействование непрофессиональных актеров — всё это придает фильмам неореализма ту силу и интенсивность, которые не свойственны традиционному повествовательному кино. Как пишет Роберто Росселлини, один из главных представителей направления:

...превыше всего нравственная позиция, определяющая то, как мы смотрим на мир.



РОССЕЛЛИНИ

# Влияние неореализма

Антиголливудские настроения занимают в теории кино достаточно большое место, что и подтверждает итальянский неореализм. *Рим, открытый город* — одна из важнейших вех в истории кино не только потому, что фильм изменил сам тип мышления людей, но и потому, что был снят сразу после освобождения Рима нацистами. Это ощущение срочности и злободневности было ново и навсегда перевернуло представления о том, каким может быть кино.

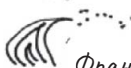
Хотя первый неореалистический фильм — вероятно, *Одержимость* (1943) Висконти — был снят больше 70 лет назад, направление продолжает восхищать по сей день. Оно повлияло на фильмы «рассерженных молодых людей»\* в Великобритании и «новую волну» во Франции. В том же направлении продолжают работать и многие итальянские режиссеры, от братьев Тавиани (*Цезарь должен умереть*, 2012) до молодого поколения, как, например, Маттео Гарроне (*Гоморра*, 2008 и *Реальность*, 2012).



visconti

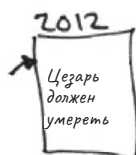


Британская «новая волна»



Французская «новая волна»

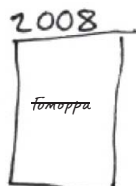
БРАТЬЯ  
ТАВИАНИ



КАРЛО ЛИЦЦАНИ



МАТТЕО ГАРРОНЕ



\* Критическое направление, заложенное в британской литературе 1950-х годов, а затем откликнувшееся и в кинематографе. — Примеч. пер.



1948

Позже, в 2013 году, один из последних доживших до наших дней неореалистов, 91-летний Карло Лиццани (*Внимание! Бандиты!* 1951, *Веронский процесс*, 1962) выпустил документальный фильм *Мы были не только похитителями велосипедов*, в котором приняли участие Бернардо Бертолуччи, Паоло и Витторио Тавиани, Мартин Скорсезе, Стивен Спилберг, Ридли Скотт, Рон Ховард и многие другие.

В Великобритании неореализм определил бунтарский порыв 1960-х годов, направленный против реалистических военных фильмов и костюмированных драм, которые были главным достоянием британской киноиндустрии.

Своего рода крестный отец направления, Чезаре Дзаваттини, отметил:

Это неудержимое стремление [неореалистического] кино видеть и анализировать, его «голод по реальному» и есть конкретное проявление уважения к другим людям, ко всему, что существует\*.



ЧЕЗАРЕ ДЗАВАТТИНИ

\* Дзаваттини Ч. Некоторые мысли о кино [1953] / пер. Г. Богемского // Кино Италии. Неореализм, составление. М.: Искусство, 1989. С. 192. — Примеч. пер.

Цель, метод и философия неореализма были гуманистическими уже по своей сути: показать итальянскую жизнь без прикрас и изощрений. Задача не из простых, но тем не менее неореалистам удалось существенно изменить европейский, а потом и мировой кинематограф.

Как отметил режиссер Джузеппе Бертолуччи (брат Бернардо):

Кино появилось на свет вместе с неореализмом.



ДЖУЗЕППЕ  
БЕРТОЛУЧЧИ

Критическому осмыслению итальянского неореализма способствовало следующее замечание Брехта:

« Суть реализма — показать не реальные вещи сами по себе, а то, как они устроены. »

СТУДЕНТ

Дак что там с теорией кино?

Думаю, не секрет, что после Второй мировой войны роль кино заметно изменилась. Кинематограф пытался осмыслить жестокие реалии и в то же время активно участвовал в пропаганде, а после войны — в восстановлении национальных культур и идентичностей. Так что в какой-то степени теория кино отставала от всех политических и социальных изменений. Базен, конечно, попробовал создать тотальную теорию кино, и на некоторое время она действительно оставалась главенствующей, но потом сложные темы общества, власти и политики окончательно пересилили аккуратное теоретизирование француза.

ПРОФЕССОР

СТУДЕНТ

А почему итальянский неореализм был таким влиятельным?

ПРОФЕССОР

Полагаю, потому что он объединил вопросы формы, жанра и политики в целостный, близкий к поэтическому стиль, позволивший раскрыть в кино более глубокое понимание социальной действительности. Пока Голливуд продолжал выпускать свои отшлифованные развлекательные фильмы, в остальном мире кино стало примерять на себя самые разные роли, и лишь спустя какое-то время теория начала улавливать все эти перемены.

СТУДЕНТ

Какие новые вопросы возникли перед теорией кино?

ПРОФЕССОР

Например, какую вообще роль может играть кино после таких трагедий, как Освенцим? То есть как кинематограф, как вид искусства, может справиться с ужасами Второй мировой? Или же вопрос политики: как кино связано с политической борьбой, угнетением, империализмом — темами, которые волновали людей по всему миру. Если вкратце, центральными становились проблемы идеологии, власти и их взаимоотношений с кинематографом.

СТУДЕНТ

Да уж, а я-то думал дальше будет полегче!

Можно сказать, что по части теории монтажное направление и экспрессионизм 1930-х после Второй мировой войны потеряли свои позиции и окончательно уступили место неореализму и Андре Базену. А с наступлением 1960-х, а именно на волне политических потрясений, охвативших Америку и Европу, под ударом оказались в целом все старые представления о теории кино. Важные изменения кинематограф переживал в развивающихся странах и соцстранах Восточной Европы. В итоге теория, только-только достигшая своего совершеннолетия, выросшая как дисциплина, теперь движется во всевозможных направлениях — психоанализа, структурализма, семиотики, феминизма и марксистских теорий антикапиталистической пропаганды (как академическая дисциплина теория кино возникает именно в 1960-х).

Голливудская машина в основном продолжала выпускать «развлекательную продукцию», упорно игнорируя эксперименты, радикальные перемены и любые отступления от жанровых канонов, которые могли бы помешать зарабатыванию денег, общедоступности, популизму и сентиментализму в кино. Однако даже здесь находились возможности для изучения более мрачных сторон жизни — так появились фильмы-нуар.







*ОРСОН УЭЛЛС*



*ФРИЦ ЛАНГ*



*БИЛЛИ УАЙЛДЕР*



## Глава 12

# Фильм-нуар



Гангстеры  
и суровые полицейские

По иронии судьбы, хотя термин «фильм-нуар» вывели французские кинокритики, сам жанр сформировался в Америке. Многие считают, что нуар — это одно из немногих оригинальных художественных направлений Голливуда, а среди классических образцов жанра обычно выделяют фильмы *Глубокий сон* (1946) и *Сильная жара* (1953).

Так что такое нуар? Как правило, это городской, часто детективный сюжет, действие которого разворачивается в мрачных, угрюмых районах, где туда-сюда снуют гангстеры и суровые полицейские. Фильмы-нуар берут свое начало в детективах Дэшила Хэммета и Рэймонда Чандлера, неприветливый антураж которых существенно отличался от привычного сентиментализма голливудских мелодрам. Сами по себе ощущения опасности, подавленности и угрозы пришли из немецкого экспрессионизма.

Фильм-нуар — это кинематографический стиль или жанр, отличающийся пессимистичным настроением, фатализмом и ощущением вездесущей опасности. Изначально термин применялся французскими критиками, когда те описывали кино Орсона Уэллса, Фрица Ланга, Билли Уайлдера или в целом американские триллеры и детективы, снятые в период с 1944 по 1954 год.



ПРОФЕССОР

Характерно, что многие нуары были сняты режиссерами-эмигрантами из Европы, которые разделяли определенную европейскую стилистику — с обилием стилизации и где-то даже театральности, восходящими к немецкому киноэкспрессионизму. Местами в этих мрачных американских триллерах чувствовались и отголоски неореализма. Интерес к жанру был обусловлен финансовым и художественным успехом фильма Билли Уайлдера *Двойная страховка* (1944), снятого по одноименной повести Джеймса Кейна. Именно после него студии стали активно выпускать криминальные триллеры и драмы об убийствах, отличающиеся особенно угрюмым и циничным взглядом на жизнь.

По-прежнему не утихают споры, следует ли относить нуар к самостоятельному жанру кино, определяемому содержанием, или же это просто стиль повествования, охарактеризованный визуальным воплощением (нуаризм?).

Так или иначе, нуар в каком-то смысле опровергает тезис о нерешительности классического Голливуда, поскольку как раз он и выпускал эти несколько радикальные фильмы.

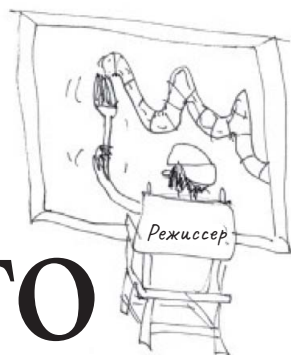
ДЖОН  
БРАЙЛИ

Время от времени к нему [фильму-нуар] обращаются вновь. Каждый раз, когда в Америке наблюдается глубокий социальный раскол, одним из способов его выражения становится идея и эстетика нуара.



## Глава 13

# Теория авторского кино



Теория авторского кино

Конец 1940-х

→ Андре Базен, Александр Астрюк  
Кинематографист как автор

В конце 1940-х годов некоторые французские критики, в том числе Андре Базен и Александр Астрюк, выдвинули новую теорию, которая настаивала на важности режиссера как автора. Концепцию подхватили теоретики журнала *Cahiers du cinéma*, значительно расширив ее влияние. На первый взгляд всё просто: режиссера можно рассматривать как самостоятельного «автора» фильма так же, как это устроено с художниками в живописи.

Теория авторского кино, возникшая на основе концепции Астрюка о «камере-перо», гласит, что режиссер как бы «рисует» фильм, контролируя и объединяя все его звуковые и визуальные элементы, поэтому «автором» картины является именно он, а не, скажем, продюсер, сценарист или съемочная группа.



«Камера-перо» —  
концепция Астрюка



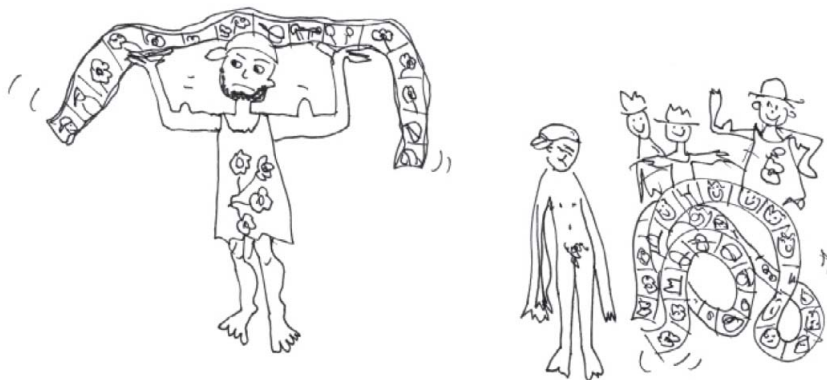
Режиссер рисует  
фильм, контролируя  
звук и изображение



В этой теории есть слабые стороны и к ним мы еще вернемся, а пока — высказывание кинокритика Эндрю Сарриса, отстаивавшего авторский подход:

*ЭНДРЮ САРРИС*

Сильный режиссер строит фильм через собственную индивидуальность, слабый — позволяет властвовать чужим.



Таким образом, чтобы относиться к «авторам», необходимо обладать ярко выраженным индивидуальным стилем, который будет прослеживаться во всех фильмах. Отличный пример — Хичкок. Его фильмы можно угадать, даже не видя вступительных титров.

*Чтобы относиться  
к «авторам»...*



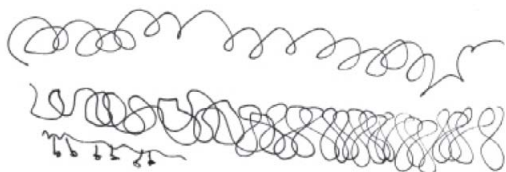


Критики «новой волны»



Эту теорию взяли на вооружение Жан-Люк Годар и Франсуа Трюффо, двое выдающихся французских режиссеров, которые, судя по всему, хотели, чтобы их воспринимали как «авторов», а не как обычных постановщиков. Оба они были важнейшими фигурами «новой волны», и, в частности, именно Трюффо ввел в обиход понятие «политика авторства». В статье *Об одной тенденции во французском кино* он писал, что лучшие режиссеры (как сам Трюффо) обладают особым стилем, который можно распознать по устойчивым темам и эстетическим принципам, пронизывающим всё их творчество. Идея «новой волны» гласит, что именно такое индивидуальное творческое видение делает режиссера подлинным автором фильма. Так что автор должен обладать отличительным стилем, который почти мгновенно узнаваем.

По этим причинам именно Хичкока, а затем и самого себя Трюффо называл «автором». Ведь всякая хорошая теория должна вести к самосовершенствованию!



Важнейшие фигуры «новой волны» — устойчивые темы и эстетические принципы, пронизывающие всё творчество

Фильм будущего будет похож на своего автора, и число зрителей станет пропорциональным количеству друзей кинематографиста\*.



ТРЮФФО

Чем же полезна авторская теория? Безусловно, она определяет подход к тому, как режиссер воплощает в фильме свое видение, используя стили, приемы и шаблоны для создания желаемого художественного образа. И это хорошо для тех, кто ставит перед собой задачу снимать личностное и стилистически выверенное кино, но когда дело касается монтажа, звука, сценария и всего остального, то авторская теория начинает давать сбой. Возможно, такое индивидуалистическое мировоззрение возникло как следствие отказа от авторитарных систем после Второй мировой войны. К тому же во время оккупации американские фильмы были запрещены, так что их возвращение в прокат вызвало бурный интерес.

Как подметил сам Трюффо:

Переключиться на кино меня заставил поток американских фильмов, хлынувший в Париж после его освобождения.



ТРЮФФО

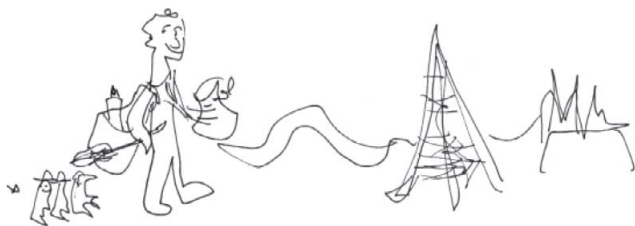
Во все времена французы любили кино, и многие, как Трюффо, хотели его снимать. Тогда для этого нужно было либо долго учиться на ассистента режиссера, либо получать государственное финансирование на краткосрочных кинокурсах. У «новой волны» был свой путь.

Молодые и нетерпеливые представители *Cahiers du cinéma* отвергли оба эти подхода и решили придумать всё заново — в этом и заключался смысл «новой волны». Чтобы пробиться в киноиндустрию и снимать те фильмы, которые им хотелось, начинающим режиссерам нужно было обойти все правила существующей системы. Поэтому, укрепляя репутацию журнала, они набирались опыта и обрастали полезными связями. Так, Клод Шаброль работал в рекламном отделе французского офиса 20th Century-Fox, Жан-Люк Годар — пресс-агентом. Франсуа Трюффо был ассистентом у Макса Офюльса и Роберто Росселлини, а Жак Риветт — у Жана Ренуара и Жака Беккера.

\* Цит. по: Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни: Статьи. Интервью. Сценарии / пер. К. Разлогова. М.: Радуга, 1987. — Примеч. ред.

Фотография — это правда.  
А кино — это правда 24 кадра  
в секунду.

Представителям «новой волны» очень повезло, поскольку как раз в этот момент французское правительство само стало активно участвовать в кинопроизводстве, предоставляя финансирование и поддерживая прокат. Считалось, что так французская культура сможет противостоять нападкам со стороны Голливуда. Вдобавок, появились разные технические новшества, сделавшие кинематографическое оборудование значительно дешевле. Возникли легкие ручные камеры, задействовавшиеся в документалистике, а новые виды пленок требовали меньше света и могли сочетаться с более портативным звуковым и осветительным оборудованием. Всё это привело к важнейшему сдвигу — кинематографистам теперь не обязательно было оставаться в студии. Без нужды привлекать большие бюджеты — молодые режиссеры из *Cahiers* могли выезжать на натуру с маленькими съемочными группами и использовать в качестве декораций реальное окружение — например, Париж. Такая работа располагала к экспериментам и импровизации и давала режиссерам больше возможностей для контроля, что, возможно, косвенно привело к появлению теории авторского кино.



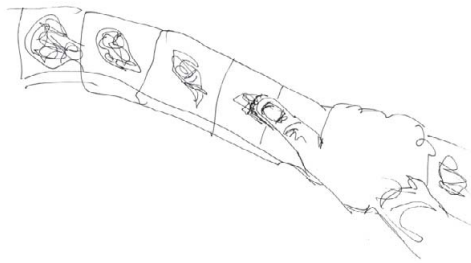
Маленькие съемочные группы

Реальные декорации

Франко-американские отношения в кино очень причудливы и всегда колебались от одной крайности к другой — от любви до ненависти. Тем не менее именно американец Эндрю Саррис отнесся к авторской теории с особым интересом, представив ее как важнейший шаг в осмыслении кинематографа.

В своей книге *Американское кино: режиссеры и направления 1929–1968* он объяснил и развил идею авторского кино, используя ее в качестве основы для рассказа об истории американского кинематографа — Саррис проанализировал карьеру и творчество ряда режиссеров, распределив их по степени талантливости и влияния на конечный вариант их собственных фильмов.





ЭНДРЮ  
САРРИС

На протяжении ряда фильмов режиссер должен демонстрировать определенные повторяющиеся черты стиля, которые становятся его визитной карточкой.

Подход Сарриса привел его к попытке сформировать канон великих режиссеров (в то время как французские критики никогда не претендовали на то, чтобы считать эту концепцию теорией). Американскому критику захотелось «завладеть» теорией, а это частая проблема в академической среде. «А как быть с теми, кто просто снимает кино», спросите вы.

СТУДЕНТ

А как вообще понять, что кто-то является «автором»?

Авторами считаются те, кто на протяжении всей своей творческой карьеры последовательно прибегал к определенным темам и принципам. Те, кто сформировал свое творческое наследие.

ПРОФЕССОР

СТУДЕНТ

Наследие?

Совокупность работ, объединенных общими проблемами и идеями. Как, скажем, у Ингмара Бергмана.

ПРОФЕССОР

Итак, автором можно считать абсолютного мастера своего дела, обладающего всеми необходимыми характеристиками (например, большим эго):

1. Визуальный стиль (мизансценирование и операторская работа) постоянен — и заметно выделяется на фоне остальных (Бергман).
2. Специфические характеры/ситуации, кочующие из фильма в фильм (Чаплин).
3. Последовательность/повторяемость повествовательной структуры (Хичкок).
4. Фильмы в совокупности посвящены отдельному набору тем (Годар).

Если использовать этот подход, то под категорию «авторов» попадают единицы, поскольку многие режиссеры в течение своего пути снимают абсолютно разные фильмы. К примеру, Орсон Уэллс — великий режиссер, снявший как гениального *Гражданина Кейна*, так и множество вполне обычных и не всегда хороших фильмов. Получается, его можно назвать автором *Гражданина Кейна* (блестящий сценарий которого написал вообще-то совсем другой человек), а остальные работы просто не принимать в расчет. Всё это говорит о том, что на самом деле в создании фильмов задействовано огромное количество людей, и готовая картина — результат совместной работы.

Конечно, если вы в одиночку пишете сценарий, режиссируете, играете в главной роли, стоите за камерой, создаете декорации, монтируете и записываете музыку, то это уже совсем другое дело.

*Маленькие  
съёмочные группы*



Еще одно теоретическое замечание — классическая теория авторского кино не согласуется со многими современными теориями прочтения/интерпретации, а также с концепциями субъективности, идентичности или «личности» (в данном случае автора или режиссера).

В конце 1960-х годов Ролан Барт и Мишель Фуко, каждый в своей неповторимой манере, бросили вызов идее об авторе как о создателе смысла произведения. В знаменитом эссе Барта *Смерть автора* утверждается, что текст имеет множество слоев и смыслов (не все из которых являются преднамеренной «авторской» конструкцией) и что вместо того, чтобы обращаться к автору за «изначально задуманным смыслом», мы должны обращаться к читателям или зрителям, выдвигающим собственные трактовки. Или, говоря иначе, разные люди могут интерпретировать фильмы по-разному.

Тем временем, эссе Фуко под названием *Что такое автор?* высказывает мысль о том, что автор рождается на пересечении различных социальных и культурных дискурсов (идей, ценностей, образов, способов мышления, стиля), которые циркулируют в определенный момент времени. Так что в некотором смысле автор — это скорее выразитель, чем провидец или «творец» смысла.

На первый взгляд авторская теория кажется логичной: режиссер отвечает за каждый аспект кинопроизводства, поэтому сказать, является он автором или нет, довольно просто. Но ведь над фильмом работает не один человек (а сотни); так что же делает работу режиссера более ответственной, чем, скажем, работу сценариста, актеров или операторов? Можно утверждать, что режиссер обладает абсолютным контролем и, следовательно, несет ответственность за конечную форму и общий тон фильма. Но в условиях полностью коллективной среды практически невозможно установить, кто же в действительности контролирует ситуацию. Возьмем, к примеру, тренера футбольной команды. Несет ли он ответственность за качество выступления каждого из своих игроков? («С меня хватит, ты уволен! Найдите мне другого тренера».)

Другая проблема авторской теории — порождение иерархий. Разделяющие эту концепцию критики автоматически считают, что авторы гораздо лучше «обычных» режиссеров, даже если те тоже снимают хорошие и важные фильмы.

Среди известных «авторов» обычно выделяют Альфреда Хичкока, Стэнли Кубрика, Жан-Люка Годара и Тима Бёртона.



Отстаивая теорию авторского кино, Эндрю Саррис пошел на поводу у индивидуализма Трюффо, видя в авторе-субъекте порождение творческого гения, что для постструктуралистского быка было сродни красной тряпке. Для Фуко и Барта идея автора-субъекта была нонсенсом, для них существовали только определяющие структуры, которые действовали в ходе исторических изменений. Кино рассматривалось ими как продукт комплексного набора конструкций, действующих подобно машине: «аппарату», как позже скажет Кристиан Метц. На следующем этапе теории кино гуманизм и индивидуализм подвергнутся серьезному пересмотру, а идеи семиотики и идеологических знаковых систем заменят любые представления о творчестве.

Выстроить структуралистскую теорию вокруг понятия автора попытался британский писатель Джеффри Новелл-Смит, который утверждал, что автор — это действительно набор структурных отношений, которые можно обнаружить в работе режиссеров, но набор этот обладает некими идентифицирующими признаками.



СКОРЦЕЗЕ

НОВЕЛЛ-СМИТ

Цель критики, таким образом, — выявить за поверхностным контрастом сюжета и трактовки структурное ядро базовых и зачастую трудноуловимых мотивов.

Эта попытка спасти авторскую теорию не нашла отклика у отпетых представителей позднего структурализма, которые собрали всех индивидуальностей в кучу и отправили их восвояси. Всем управляли структуры, и без разговоров.

Двумя более поздними французскими философами, оказавшими влияние на теорию кино, были Жиль Делёз и Феликс Гваттари. Их сложный структурализм служит образцом плотности потенциальной работы, где они пытаются адекватно описать отношения между словом и образом применительно к теории кино. В книге *Тысяча плато* они пишут:

*Это то, что мы называем абстрактной машиной, конституирующей и спрягающей все крайние точки детерриторизации сборки* \*.

СТУДЕНТ



Ну теперь-то понятно, о чем нужно рассуждать в контексте кино (шутка).

У семи «авторов» дитя без глазу.

ПРОФЕССОР

ОСБОРН

В создании фильма есть множество путей, и ни один из них не ведет к тому, с чего мы начали.

\* Цит. по: Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Тысяча плато [1980] / пер. Я. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 235. — Примеч. ред.

## Глава 14

# Марксистская теория кино

ЖАН НАРБОНИ



Двумя еще более радикальными французскими теоретиками кино, также писавшими для *Cahiers du cinéma*, были Жан-Луи Комолли и Жан Нарбони. С их точки зрения и с точки зрения марксизма, споры об авторском кино и реализме упускали самую суть. Кино было частью господствующего идеологического аппарата, и точка. На этом догматичном заявлении их подход в целом исчерпывается.



Классическая теория кино, согласно которой камера является беспристрастным инструментом, схватывающим, а точнее, впитывающим в себя мир в его «конкретной реальности», является в высшей степени реакционной. На самом деле камера фиксирует смутный, не сформулированный, не теоретизированный, не осмысленный мир господствующей идеологии. Кино — это один из языков, посредством которого мир общается сам с собой. Воспроизводя мир в том виде, в каком он воспринимается, проходя через идеологию, кино эту идеологию и образует.

Следовательно, кино — это преимущественно идеология, которая воспроизводит господствующие установки общества, причем общества капиталистического, насаждающего гражданам идею об их определенном и, вероятно, неизменном месте в социальной системе. Это напоминает мысль о том, что Голливуд — это эскапистская ловушка, производящая «опиум для народа». По мнению марксистов, кино должно, напротив, противостоять идеологии и стремиться освободить людей от оков иллюзий.

Поэтому, по мнению Комолли и Нарбони, чтобы не дать кино превратиться в «инструмент» господствующей идеологии.





Кинематографист прежде всего должен показать то, что кино «изображает „реальность“», и как оно это делает.



В случае удачи кинематографист сможет «разорвать» или «нарушить» связь между кино и его идеологической функцией. Реализм для Комолли и Нарбони — это просто воспроизведение на экране репрессивных идеологических структур, с которыми мы сталкиваемся в повседневной жизни, это ощущение неизменности мира. Поэтому реалистическая эстетика совершенно не способна бросить вызов или исследовать структуры доминирующей идеологии и мировоззрения в обществе и искусстве, она реакционна. Таким образом, утверждают философы, кино не способно противостоять сексистским, расистским и прочим угнетающим взглядам — всё это лишь несостоявшаяся критика и ненужная социальная активность, а искусство, не способное бросить вызов общественным установкам, не является искусством вовсе. Каким должно быть кино — так это революционным. Примерно тот же набор идей лежит в основе радикального движения «третий кинематограф».

Кино — это материальный продукт системы, а, следовательно, и идеологический.

Какое-то время такой бескомпромиссный подход был популярен, но с ним связано столько противоречий, что даже не знаешь, с чего начать. Сама идея того, что кино может рассказывать истории или просто быть развлекательным, воспринимается здесь как полный абсурд — и во многом эта позиция является скорее пуританской, нежели марксистской.

Комолли и Нарбони даже составили список фильмов, которые они разделили на плохие, не очень плохие, ужасные, реакционные и идеологически приемлемые — последних может быть не так много и где-то они довольно скучные, но зато достойны внимания.

В целом, марксистский подход отлично подходит для социологического анализа кино как индустрии, а также для анализа той роли, которую выполняют фильмы, когда речь идет о пропаганде и эскапизме. И всё же такая точка зрения вряд ли прояснит, как на самом деле устроено кино, как его воспринимают зрители и каким вообще образом фильмы могут «означать» те или иные вещи.

К тому же есть культурные феномены, которые марксистская теория вряд ли вообще сможет осмыслить. Возьмем, например, мультфильмы *Почтальон Пэт* и *Боб-строитель*, популярные во всём мире. На чем будет строиться марксистский анализ *Почтальона Пэта*? Да, анимационные фильмы — это отдельная область теории кино, для детального рассмотрения которой у нас бы ушло слишком много времени, но как минимум становится ясно, что когда дело касается чего-то такого, то разговоры о реализме дают трещину.

*Пуританский,  
нежели марксистский*



Еще один вопрос, связанный с *Почтальоном Пэтом* и *Бобом-строителем* — это интерпретация тех или иных вещей зрителями разных культур. Например, у японских якудза есть традиция отсекал себе один палец на руке, чтобы продемонстрировать свой гангстерский статус. Пальца не хватает и у анимационных героев вышеуказанных мультфильмов, так что, вполне возможно, в Японии зрители могли бы принять это за принадлежность к якудзе — это вызвало серьезные опасения, когда мультфильмы готовились к экспорту в Азию. Это проблема так называемого кодирования и декодирования, то есть того, как сообщения закладываются в произведение и как они расшифровываются. Эти понятия, в частности, разрабатывал британский теоретик Стюарт Холл. Что ж, может, мнение якудза о *Почтальоне Пэте* или о марксистских теориях так и останется загадкой, но с одним мы точно не ошибемся — в Японии сняли великое множество прекрасных фильмов о гангстерах (пожалуй, на этом и остановимся).

Из фильма *Якудза* (1974):

*ДАСТИ*

Американская пила распиливает, когда толкаешь ее вперед, а японская — когда тянешь на себя. Если жизнь дает трещину, американец открывает окно и стреляет в прохожих. Когда такое происходит с японцем, он закрывает окно и кончает с собой. Всё наоборот.

## Глава 15

# Жанровая теория



Другим важным и более популярным подходом к изучению кино в самом широком смысле является жанровая теория. Один из самых очевидных примеров жанрового кино — вестерны.

Жанр — это чуть более престижно звучащее наименование типов кино. К определенному типу или жанру можно отнести, например, фильмы о Годзилле. Исторически сложилось, что на жанры подразделяются литературные романы: детективные, романтические, приключенческие и так далее. Похожая система применяется и в отношении кино, что упрощает его описание.

С формальной точки зрения слово «жанр» происходит от французского (первоначально латинского) слова, означающего «вид» или «класс», поэтому мы говорим об определенном «виде» или «классе» фильмов.



Заходя в салон с просьбой «Дай-ка мне стакан виски», я, возможно, оказываюсь в жанровой ловушке.



КОВБОЙ

Если это начало анекдота «Заходят как-то в бар...», то для полного комплекта нужен еще англичанин и ирландец.



Бармен стреляет в ковбоя.  
Если это начало анекдота...



СТУДЕНТ



Зачем вообще нужна жанровая теория? Разве нельзя просто говорить о режиссерах?

На самом деле фильмы, как известно, «продаются» зрителям при помощи разделения на категории: это замечательная комедия, а это мелодрама и так далее. Без жанров люди бы перестали понимать, где они находятся.

ПРОФЕССОР

СТУДЕНТ

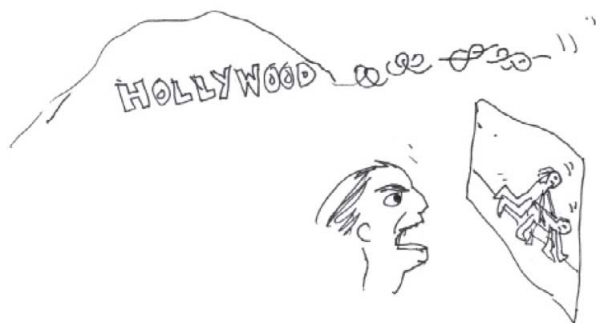
Ну да. То же самое с научной фантастикой и боевиками.

Именно. А учитывая, с какой скоростью Голливуд снимает кино, зрителям всегда нужен какой-то ориентир, помогающий выбрать подходящий фильм. Вспомни видеопрокат — там ведь тоже всё было разделено на жанры.

ПРОФЕССОР



ГОЛЛИВУД



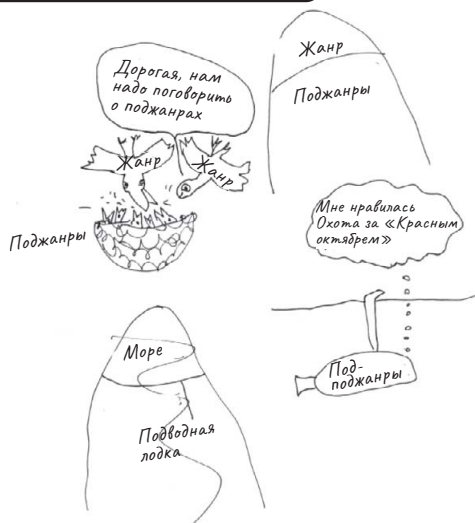
Не совсем «подходящий» фильм

СТУДЕНТ

А каждый ли фильм можно отнести к какому-то жанру?

Это довольно сложный вопрос, и здесь стоит поговорить о «поджанрах».

ПРОФЕССОР

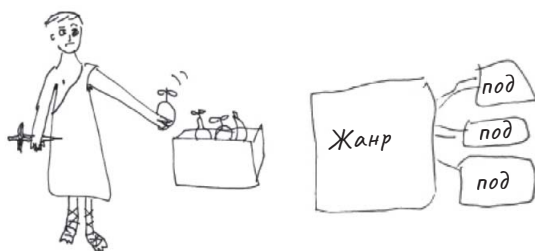


СТУДЕНТ

Поджанр? Это про фильмы о подводных лодках? Мне нравилась *Охота за «Красным октябрём»*.

Ну, почти. Поджанр — это про подразделение основного жанра на дополнительные. Фильмы о подводных лодках тогда можно считать подподжанром.

ПРОФЕССОР



Настроение



Теория жанров пришла из литературы и, вероятно, восходит к греческим философам, которые любили всё делить на категории. В сущности, именно этим и занимается теория жанров — классифицирует фильмы по различным типам, которые можно распознать. В частности, художественные фильмы делятся в зависимости от места действия, персонажей, тематики, настроения или формата. Рассмотрим несколько из характеристик.

1. Характерное окружение. Та обстановка, где разворачиваются действие и сюжет. Например, события вестернов обычно происходят на Диком Западе, события гангстерских фильмов — в мрачных городах и так далее.



Кость в горле





2. Характерное повествование. Сюжет и темы жанрового фильма выражают ключевые вопросы или идеи, которые в нем рассматриваются. В полноценный и уже слегка надоевший жанр выросли все недавние фильмы о вампирах, роуд-муви обычно рассказывает о странствиях, опять же, как правило, по американскому Западу, и так далее.
3. Характерное настроение. Общий эмоциональный фон фильма — комедии должны быть смешными, ужасы должны быть страшными.
4. Характерный монтаж — визуальный облик. Те же фильмы ужасов легко распознать по часто кочующим из фильма в фильм приемам и по жуткой атмосфере.
5. Характерные диалоги, музыка, манера речи и так далее (спагетти-вестерны).
6. Характерные актеры, режиссеры, общепринятые архетипы. К примеру, герои и злодеи в вестернах и супергеройских фильмах.
7. Под форматом понимается технология производства фильма, например, на пленке 35 мм, 16 мм, 8 мм или в цифровом формате. Сюда же относятся и способы демонстрации — «Синемаскоп»\*, широкоэкранный формат, 3D и прочие.

В контексте разговора о жанрах можно упомянуть и целевую аудиторию. Хотя теоретики кино заявляют, что ни формат, ни потенциальные зрители сами по себе определить жанр не могут, мы всё равно употребляем выражения вроде «подростковое кино» или «экшен-фильмы». Как уже говорилось ранее, жанры могут делиться на поджанры — например, драмы, действие которых связано с судебными разбирательствами, сейчас известны как судебные или юридические драмы. Жанры могут быть и гибридными — так, франшиза *Чужой* соединяет в себе научную фантастику и хоррор.



\* Популярная в Америке 1950–1960-х широкоэкранный формат, основанный на пленке в тридцать пять миллиметров и полагающаяся на специальные анаморфотные объективы. — *Примеч. пер.*



Страшно люблю всё жанровое кино — от спагетти-вестернов до самурайских фильмов.

КВЕНТИН ТАРАНТИНО

## (А можно снять самурайский спагетти-вестерн?)

Строго говоря, жанровые фильмы можно распознать по неким схожим элементам, которые они разделяют. Эти элементы складываются в парадигмы, то есть шаблоны построения, так что у зрителей выстраиваются определенные ожидания относительно того, что они собираются посмотреть. И многие не любят, когда что-то выбивается из общего порядка.

Как писал в своей работе *Жанр* (1980) Стивен Нил, «жанр — это набор ожиданий». Довольно точно подмечено, ведь кто-то отдает предпочтение одному жанру, включая его снова и снова — к примеру, телевизионные сериалы о преступлениях, которые, судя по всему, занимают большую часть эфирного времени.



Некоторые теоретики утверждают, что на самом деле жанры — это культурные категории, которые выходят за рамки кино и медиатекстов и действуют в рамках индустрии, аудитории и культурных практик. Это говорит о том, что организация культуры — это масштабный общественный процесс, а это уже предмет более широкого социологического подхода.

РОДЖЕР ЭБЕРТ

Удары в промежность никогда не казались мне смешными, хотя последние бадди-муви \*, должно быть, докажут, что я не совсем правильно оценивал зрительские вкусы.

Ха-ха



\* Buddy movie (англ.) — буквально: «фильм о друзьях». — Примеч. ред.

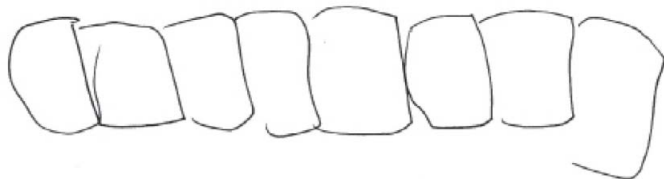


КЛИНТ ИСТВУД

Как бы я ни любил вестерны, я понял, что если продолжу сниматься в них, то в конце концов выдохнусь, и на этом всё закончится.

Почему людям нравятся жанры? Потому что они очень успокаивают. По той же причине дети просят рассказать одну и ту же историю снова и снова — это вызывает психологический эффект узнавания и защищенности.

ПОЧЕМУ ЛЮДЯМ НРАВЯТСЯ ЖАНРЫ?



## ПАПА И РЕБЕНОК:

ПАПА

Что хочешь посмотреть?

РЕБЕНОК

Русалочку, пап!

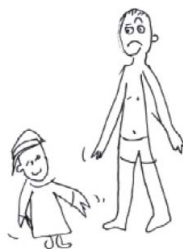


ПАПА

Но ты уже раз двадцать  
ее смотрел.

РЕБЕНОК

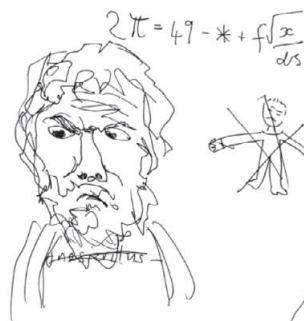
Но папа из *Русалочки* — это же  
вылитый ты, пап.



ЦИНИК

«Жанровое» кино просто следует  
формуле, которая приносит  
деньги.

АНТИСФЕН



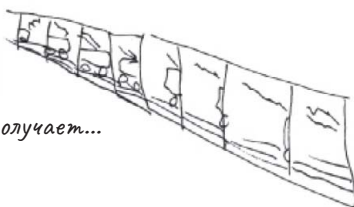
Узнавая характерные модели повествования, зритель таким образом получает от жанрового кино эмоциональное удовлетворение. Благодаря определенным манипуляциям и стилистическим конструкциям жанры способны вызвать сильный эмоциональный отклик. Ужасы, мелодрамы, комедии — всё это становится своего рода эмоциональной разрядкой, за которую зритель платит, когда приходит в кинотеатр.

Некоторые жанры, такие как триллер, детектив или криминальная драма, дарят зрителям приятное ощущение от возможности разгадать какую-то тайну или загадку. Вероятно, детектив и вовсе можно назвать древнейшим из существующих жанров (вспомните миф об Адаме и Еве).

*Манипуляция*



*Зритель получает...*



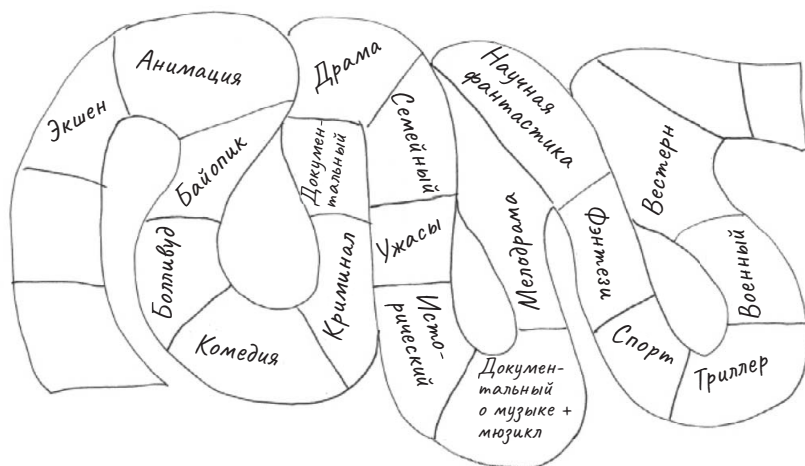
Вот примерный перечень главных жанров — как вы видите, одни жанры нередко могут пересекаться с другими.

*Эмоциональная разрядка*

*Детектив*



*Возможность разгадать  
какую-то тайну или загадку*



- Экшен
- Анимация
- Байопик
- Болливуд
- Комедия
- Криминал
- Документальный
- Драма
- Семейный
- Ужасы
- Документальный о музыке + мюзикл
- Исторический
- Мелодрама
- Научная фантастика, фэнтези
- Спортивный
- Триллер
- Военный
- Вестерн

(Спросите себя: как быстро у вас получится определить, жанровое кино вы смотрите или нет?)

## Что думают эксперты:

*ГЮНТЕР  
КРЕСС*

Жанр — это вид текста, форма которого обусловлена структурой (часто повторяющегося) социального события, с характерными для него участниками и их целями.

*ДЭНИС  
МАККУЭЙЛ*

Жанр можно рассматривать как инструмент, позволяющий любому масс-медиа стабильно и эффективно производить продукцию в соответствии с ожиданиями потребителей.

*НИКОЛАС  
АБЕРКРОМБИ*

Телевизионные продюсеры стараются использовать жанровые условности, и в этом есть смысл с экономической точки зрения. Декорации, материалы и костюмы можно использовать снова и снова, а для экономии на масштабах можно формировать готовые команды звезд, сценаристов, режиссеров и техников.

Различия между жанрами позволяли выявлять разные аудитории и учитывать их интересы... Это облегчало стандартизацию и стабилизацию производства.



КРИСТИН  
ГЛЕДХИЛЛ

Жанр — это... интертекстуальный концепт.



КАТИ УЭЙЛС

ДЖОН ФИСКЕ

Изображение автомобильной погони имеет смысл лишь по отношению ко всем остальным погоням, которые мы видели — ведь мы вряд ли пережили такую погоню в реальности, а если бы и пережили, то, согласно этой модели, осмыслили бы ее, превратив в другой текст, который мы также понимали бы интертекстуально, в сравнении с тем, что мы так часто видели на экранах. Таким образом, имеется некое культурное представление об «автомобильной погоне», и тот или иной текст служит своеобразным рекламным проспектом для этого представления. Продюсер использует эту концепцию для кодирования, а зритель — для декодирования.

ДЭВИД  
БАКИНГЕМ

Жанр не просто задан культурой, он находится в постоянном процессе согласования и изменения.

ЭНДРЮ  
ГУДВИН

Жанры меняются и эволюционируют.

КРИСТИАН  
МЕТЦ

Этапы развития жанров: Экспериментальный/  
Классический/Пародия/Деконструкция.

Теория





Глава 16

# Теория и кинозвезды



ЛИЛЛИАН ГИШ

## МЭРИ ПИКФОРД



В продолжение разговора о жанровом мейнстриме, а также о том, как зрители соотносят себя с происходящим на экране, нам следует ненадолго погрузиться в мир звезд, а именно — порассуждать об их значении для кинокультуры. Кинозвезды существовали с самого начала: Лиллиан Гиш, Мэри Пикфорд, Чарли Чаплин, Рудольф Валентино. Почти с момента появления кинематографа институт кинозвезд был одной из главных составляющих индустрии.



**СТУДЕНТ**

Кого можно назвать кинозвездой?

**ПРОФЕССОР**

Тех, в ком видят великих актеров и живых икон кино.

**СТУДЕНТ**

Есть вокруг них какая-то магическая аура — прямо как боги.

**ПРОФЕССОР**

Да, всё дело в харизме — качестве, которое возвышает звезду над простыми смертными. Они, как мы говорим, больше, чем сама жизнь. Они знаменитости (то есть люди, знаменитые тем, что снимаются в кино).

Не будь я известен, я был бы всего-навсего «сбитым летчиком».



ХАМФРИ БОГАРТ

АВТОР

Не верю! Давай еще раз.

В основном теория стремилась со всей серьезностью рассуждать о значении кино или анализировала его структуру и элементы. Теоретикам-интеллектуалам не хотелось думать о кинозвездах, ведь они являются неотъемлемой частью студийной индустрии и Голливуда. Но, несмотря на такое равнодушие, звезды продолжали появляться, став неотъемлемой частью кинобизнеса. Все любят звезд, а потому их формирование — чуть ли не основа рекламной голливудской машины. И, учитывая, что наша культура по сей день кишит знаменитостями, эта политика работает. Началось это довольно рано, вероятно, между 1909 и 1912 годами, когда продвижением знаменитостей занимались газетчики. Одними из первых селебрити были, например, авиатор Чарльз Линдберг и шоумен Буффало Билл, но с приходом кино большинство звезд стали рождаться на экране.

Можно сказать, что кинозвезда — это нечто вроде богоподобной фигуры. С ней зритель себя отождествляет, через нее он воплощает свои мечты. На этом строится культура фанатства. Важным фактором психологической притягательности звезд является их связь с нашей собственной идентичностью. Ричард Дуайер в своей книге под эффектным названием *Небесные светила: кинозвезды и общество* кратко проанализировал этот важный феномен. Здесь вновь в дело вступает Фрейд, поскольку речь идет о психологическом восприятии

Я кинозвезда.



Вуаля

ДЖЕЙН  
МЭНСФИЛД

харизмы и авторитетов, каковыми и являются звезды кино. По сути, студийная система формировала и эксплуатировала звезд, начиная с Мэри Пикфорд и заканчивая Мэрилин Монро. Наравне с общей идеей известности они закрепляли отношения между кинематографом и зрителем, по сей день оставаясь главным маркетинговым активом киноиндустрии. Ведь нередко люди идут в кино, чтобы посмотреть на известных актеров.

СЬЮ  
МЕНГЕРС



Звезды — существа очень редкие, и не каждый может ими стать. Но, уверяю вас, нет на свете человека — будь то я, вы или соседская девчонка, — который не хотел бы стать кинозвездой, стоящей с золотой статуэткой в ночь вручения «Оскаров».

Впрочем, «звездоведение» еще только формируется и по-прежнему игнорируется «серьезными» теоретиками кино.

АВТОР

Хотя вряд ли сами звезды читают теорию кино.

## Назад на Землю...



Нарастающие споры о том, как кино отражает действительность, людей, половую и классовую принадлежность, да и вообще все аспекты социальной жизни, привели в 1960–1970-е годы к появлению всё более и более критической теории кино. Среди ее ключевых вопросов были следующие:

1. Является ли кино частью идеологического аппарата?
2. Отражая действительность, становится ли кино частью и одновременно выразителем господствующей идеологии?
3. Может ли кино быть элементом «освободительного» дискурса, обнажающего природу патриархата, капитализма и репрессий?



4. Как в кино представлены «маскулинность» и «фемининность»? Являются ли они идеологическими конструктами?
5. Как кино отражает расовую принадлежность? (Вспомните *Рождение нации*).
6. Как кино работает с проблемами гомосексуальности и любыми другими формами неконформистской сексуальной ориентации?
7. Способен ли классический голливудский нарратив изображать расовую и классовую принадлежность иначе, чем реакционно?
8. Могут ли экспериментальные фильмы раскрывать природу господствующей идеологии с помощью формы, содержания или нетривиальных приемов монтажа?

По мере того, как теория кино развивала критический подход и всё глубже погружалась во взаимоотношения кино и общества, она как дисциплина обращалась к другим философским подходам, стремясь выработать новые формы мышления. Философия и кино всегда находились в непростых отношениях, уходящих корнями к Мюнстербергу, Эйзенштейну и Балажу, а теперь теория кино вступает во взаимодействие с развивающимися подходами, в частности с положениями реализма, формализма, структурализма, семиотики, марксизма, психоанализа, феминизма, когнитивизма, постколониализма, постмодернизма, а также с гендерными и квир-исследованиями. Иными словами, после 1970-х годов теория кино выросла, стала академической дисциплиной и начала разрабатывать собственные методы анализа. В результате стало выходить большое количество работ; какие-то сложнее, какие-то проще, но так или иначе все они продолжали осмыслять, как кино порождает смыслы и как эти смыслы считаются зрителями.



Разобраться со всеми этими направлениями непросто, охватить всё и сразу в любом случае не удастся, к тому же некоторые утверждают, что с теорией нужно быть поаккуратней, а то она может мешать просмотру кино — еще одна отдельная теоретическая концепция. Как бы то ни было, в 1970–1980-х годах так называемая «высокая теория» и правда стала более саморефлексивной и витиеватой. Когда в теории становится слишком много предписаний, начинает казаться, что она ставит себя выше самих фильмов!

На одной теории великий фильм не снимешь, и, как и в музыке, красота исполнения обычно выходит за рамки теоретических концепций — какие-то вещи нужно просто почувствовать. Как сказал Ингмар Бергман:

Фильм — как сон, фильм — как музыка.  
Ни один другой вид искусства не воздействует  
в такой степени непосредственно на наши чув-  
ства, не проникает так глубоко в тайники души,  
скользя мимо нашего повседневного сознания,  
как кино\*.



БЕРГМАН

\* *Бергман И. Латерна магика [1987] / пер. А. Афиногеновой. М.: Искусство, 1989. С. 75. — Примеч. ред.*

## Глава 17

# Кино и семиотика

Одними из ключевых направлений, оказавших влияние на теорию кино, были структурализм и семиотика — наука о знаках и о том, что они под собой подразумевают. Главный семиотический тезис — «Всё есть знак, и знаки повсюду». Смысл в том, что на окружающий мир мы смотрим не просто как на набор предметов — каждый из этих предметов что-то означает. Например, роза. С одной стороны, это просто цветок, а с другой — символ любви и романтики.

Элементарная на первый взгляд идея о том, что вещи могут быть знаком чего-то еще, на деле оказалась довольно революционной — к огорчению многих, мир оказался не так-то прост.

Любопытно, но чуть ли не каждый аспект кино тоже является знаком: мизансцена, освещение, жест, актер, одежда, фон, звуки и так далее.

Вот трое волхвов идут за звездой.  
Вот это я понимаю знак.

ТРОЕ ВОЛХВОВ





\*Кошачьими глазами называют дорожные катафоты, отражающие свет от фар автомобиля.



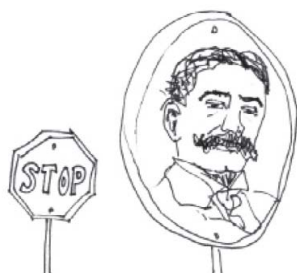


# Знаки и Соссюр

Семиотика берет свое начало в работах швейцарского лингвиста Фердинанда де Соссюра, преподававшего в Женеве в 1920-х годах. Правда, в то время о его идеях мало кто слышал, и он уж точно ничего не писал о кино.

Тем не менее его теория без лишнего шума произвела коренной сдвиг в нашем представлении о языке и значении. Соссюр писал, что, если вдуматься, знак состоит из трех компонентов: самого знака, означаемого и означающего.

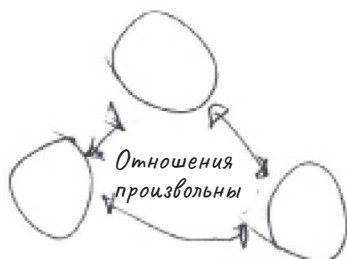
Ключевым моментом было то, что отношения между этими компонентами не закономерны и не заложены Богом, они *произвольны*.



*Осторожно,  
светоотражатели сняты*



*Ай, как мне без них,  
я же кошка.*

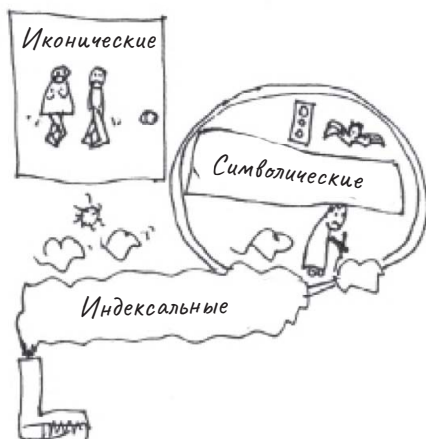


К примеру, у нас есть знак — слово «осёл», есть означаемое — осёл и есть означающее — идея осла.

(Почему осла зовут не Иа?) Положим, мы увидим в фильме осла и героя с пальмовой ветвью в руках. Что это может означать?

Далее Соссюр говорит, что на самом деле знаки бывают разные:

*осёл*



1. Иконические — знаки, близко напоминающие означаемое (портрет, карта, диаграмма, таблички мужского и женского туалета).
2. Символические — знаки, которые не похожи на означаемое и носят чисто условный характер (дорожный знак «Стоп», красный сигнал светофора, национальный символ, например американский орел).
3. Индексальные — знаки, которые каким-либо образом связаны с означаемым (к примеру, дым указывает на огонь, тучи — на дождь и так далее).

Самое интересное, что знаки, будь то поднятая вверх бровь или просто улыбка, могут выполнять самые разные функции.

Всё зависит от обстоятельств, и именно поэтому, друзья мои, всё это можно применить к кинематографу.

При съемках фильма в попытке что-то выразить мы соединяем множество знаков. В частности, на систему обозначений особенно полагается немое кино — там смысл почти целиком передается за счет знаков (и мы, по всей видимости, знаем, что они означают).

У Шекспира в *Ромео и Джульетте* есть известный «знак», когда кто-то произносит: «Не на наш ли счет вы грызете ноготь, сэр?»\*, что подразумевает оскорбление, знак подшучивания. В то же время сосать большой палец или поднимать его вверх будет означать нечто совсем другое.



*Поднятая вверх бровь*

\* Пер. Б. Пастернака. — *Примеч. ред.*

\*\* У истоков идеи «кинематографического аппарата» стоит французский теоретик Жан-Луи Бодри, который разработал ее в начале 1970-х годов. — *Примеч. ред.*



Семиотика (наука о знаках) была привлечена в теорию кино для более сложного анализа взаимодействия кинообразов со зрителем и оказалась весьма эффективным средством осмысления фильмов. Семиотическая теория кино была переплетена со структуралистской: так, идеи семиологии Фердинанда де Соссюра были объединены со структурной антропологией Клода Леви-Стросса, что позволило создать комплексный структурный разбор того, как устроен кинематограф. Затем Умберто Эко и другие попытались определить киноязык как набор кодов и структур, которые организуют смысл таким образом, что он предопределяется самим медиумом, а не отдельными кинематографистами. Эту идею «кинематографического аппарата» в конечном итоге развил Кристиан Метц, выведя тем самым отдельную и весьма влиятельную теорию кино \*\*. (См. далее.)

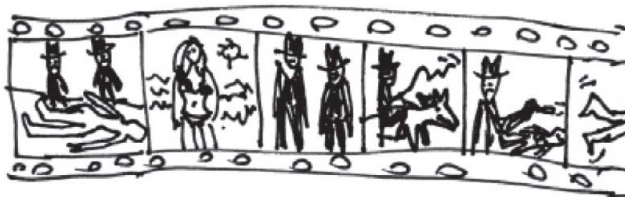
Это был пик структуралистской теории кино, когда все погрузились в бесконечные модели, коды и паттерны. Например, сам Кристиан Метц, изучая повествовательное кино, придумал восемь базовых «синтагм» — комбинаций звуков и изображений, организованных в единицы повествовательной автономии, — на основании которых можно было научно (якобы) анализировать фильмы. В Великобритании такие специалисты, как Питер Уоллен, Джеффри Новелл-Смит и другие и вовсе объединили структурализм, жанровые исследования и авторскую теорию в так называемый авторский структурализм.

Вспоминая фильм *Мост через реку Квай*, с конструкциями важно не заиграться.

## Глава 18

# Феминистская теория кино

### ФЕМИНИСТСКАЯ ТЕОРИЯ КИНО



Как показаны или  
не показаны женщины



Не говорят о мужчинах

Теория кино, как и многие другие теории, в основном разрабатывалась мужчинами (один из ключевых тезисов феминисток), и поэтому в какой-то момент возникновение феминистской теории кино стало практически неизбежным. Более того, большинство фильмов, особенно мейнстримных и голливудских, тоже снимались мужчинами, а потому женщины в них были показаны с мужской точки зрения. Феминистское течение стремилось, с одной стороны, бросить вызов мужскому мировоззрению, а с другой, теоретической — посмотреть, как именно «конструируется» мужчинами образ женщины.

За последние двадцать пять лет феминистская теория кино превратилась в обширную и активно развивающуюся область, рассматривающую все аспекты гендера и кино — в частности, вопрос о том, как женщины показаны, а чаще даже *не* показаны в кино. Первые исследовательницы феминистского толка, такие как Молли Хаскелл и Сэнди Флиттерман-Льюис, посвятили свои работы стандартным стереотипам о женщинах в Голливуде и художественном кино, стремясь также обратить внимание на женщин-режиссёров, которых ранее обходили стороной. Более поздние специалисты, например Лора Малви, пошли дальше и попытались описать патриархальную динамику зрительской практики (как люди смотрят кино).

Отличный способ определить, ориентированы ли фильмы на мужчин — тест Бекдел:

1. В фильме есть хотя бы две названные по именам женщины,
2. которые говорят друг с другом,
3. о чём-либо, кроме мужчин.

Интересно, сколько классических голливудских фильмов отвечают этому критерию.

Зачем нам вообще феминистская теория кино?



СТУДЕНТ

По сути, затем, чтобы объяснить, почему фильмы из раза в раз повторяют одни и те же стереотипы о женщинах и мужчинах. Почему в центре сюжета всегда находятся мужчины, причем порой *только* они, почему мужчины занимают в индустрии доминирующее положение, почему мужчинам платят больше, чем женщинам, и почему в популярном кино и на телевидении преобладает именно мужская точка зрения на женщину как на неполноценную, эмоциональную и сексуальную. Ведь в кино женщины часто выглядят пассивными, откровенно красивыми, чрезвычайно эмоциональными, глупыми — а порой и всё сразу — и весь фильм только и делают, что гоняются за мужчиной.



ПРОФЕССОР

На этом всё?



СТУДЕНТ

Кроме того, закрепление гендерных стереотипов вредит как детям, так и обществу в целом, воспроизводит господствующую патриархальную идеологию в интересах капитализма, элит и, главным образом, мужчин.

Окей, звучит убедительно. Но что именно представляет из себя феминистская теория кино?



СТУДЕНТ

Можно сказать, что особенно подробно она рассматривает, как представлены, описаны и определены женщины в кино.



ПРОФЕССОР



ПРОФЕССОР

Уильям Клод Филдс, великий пьяница и женоненавистник, своей цитатой как нельзя лучше объясняет, зачем нам нужна феминистская теория кино:

« Вне всяких сомнений, все женщины сумасшедшие —  
вопрос лишь в какой степени. »

Хороший контраргумент:

Как правило, за каждым идиотом стоит великая женщина.



ДЖОН ЛЕННОН

## В чем заключается феминистская теория?

Феминистская теория кино пытается проанализировать и понять, почему женщины представлены в кино тем или иным образом и с чем связано бесконечное репродуцирование этих концепций. Вдобавок, важно изучить, отчего мужчины и женщины считаются настолько разными и в чем причина меньшей репрезентации женских персонажей в кино (или их представления исключительно в рамках «слабого пола»). Вопросы эти непростые, поэтому феминистская теория опирается на множество различных направлений, восходящих к Фрейду, Марксу и раннему феминизму, а затем привносящих психоанализ Лакана, марксизм Альтюссера и семиотику.

Большинство женщин  
в кино призваны быть  
красивыми для мужчин.



ЕВА ГРИН

### ФЕМИНИСТСКАЯ ТЕОРИЯ КИНО





Ключевые вопросы феминистской теории можно обозначить следующим образом:

- Как посредством социализации и знаковых процессов (процессов репрезентации) формируется субъект?
- Как посредством знаковых процессов конструируется и отражается гендер?
- Как «позиционируются» женщины и мужчины в кино (в зависимости от гендерной принадлежности, зрителю — субъекту — определено особое место)?
- С чем связана увлекательность кино и каким образом фильмы эффективно помещают женщин и мужчин внутри заранее установленных гендерных конструктов?

## Как развивалась феминистская теория кино

Феминистская теория кино начала развиваться в 1970-х годах после прихода второй волны феминизма в конце 1960-х годов. Сам кинематограф стал рассматриваться как микрокосм общества в целом: как и в реальной жизни, в фильмах женщины — «женственные» и «иррациональные» — представлялись слабым полом, нуждающимся в защите мужчины. Чтобы понять суть, достаточно вспомнить Джона Уэйна, который в каждом своем фильме представал мужественным покровителем окружающих его героинь. В 1973 году Клэр Джонстон выпустила брошюру *Заметки о женском кино*, первую в своем роде в Великобритании. Джонстон была одной из первых фем-критикесс, которая предложила последовательный анализ гендерных стереотипов с семиотической точки зрения — когда женщина рассматривается как «знак», а женственность как «означающее». Это превратилось в одну из главных тем феминистской теории кино.

КАК РАЗВИВАЛАСЬ

Конец 1960-х —  
вторая волна  
феминизма



Вторая волна  
феминизма

Начало развития  
феминистской  
теории

—|  
конец 1960-х

—|  
1970-е

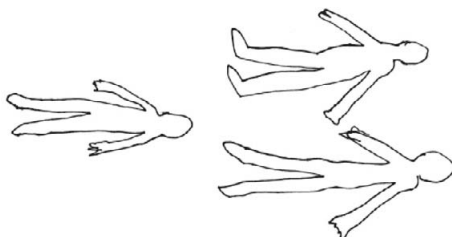
Я не просто секс-символ.



МЭРИЛИН  
МОНРО

Джонстон выдвинула четкий тезис о том, как классическое кино формирует идеологический образ женщины. В самом простом случае кино показывало женщин сексуальными и соблазнительными, во всех более сложных к этим двум качествам добавлялось еще остроумие (и порой ворчливость). Опираясь на понятие мифа Ролана Барта, Джонстон задалась целью исследовать миф о «женщине» в классическом голливудском кино. Ключевой момент — знак «женщина» может быть проанализирован как структура, код или конвенция (то, как показана «женщина», становится олицетворением всех женщин в целом — то есть знаком «женственности»). Из этого складывается то идеологическое значение, которое «женщины» приобретают для мужчин. Вот почему Мэрилин Монро или Брижит Бардо становятся «звездами» или знаками для всех женщин.

Опираясь на понятия семиотики, можно сказать, что знак женщины по отношению к ней самой ничего не значит, поскольку этот образ по своей сути негативен: женщина как «не-мужчина» (мужчина здесь воспринимается как знак позитивный, активный). «Женщина как женщина» в тексте фильма отсутствует, она скорее пустой знак, нежели действующий персонаж. Та же Мэрилин Монро была, по сути, чистым означаемым, не-личностью, «женщиной».



Таким образом, кино рассматривается не как зеркало действительности, а как источник особого, идеологизированного взгляда на эту действительность. Скрывая способы производства и свои идеологические конструкты при помощи «невидимого монтажа», фильмы классического Голливуда создают иллюзию. Благодаря этому классическое киноповествование может искусно выстроить образы «женщины» и выдать их за естественные, нормальные, реалистичные и сексуальные — в этом и заключается великая иллюзия классического кино. Восприятие женщины как знака заменяет восприятие женщины как обычного персонажа: подруги, любовницы и так далее.

Одной из самых важных работ той эпохи было эссе Лоры Малви *Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф* (1975), уже ставшее классикой. Малви («крестная мать» феминистской теории кино?) интересовалась отношениями между экраном и зрителем, а также тем, в какой позиции находится последний. Она выдвинула феминистское утверждение, что «мужской взгляд» по-разному позиционирует мужчин и женщин в кино.



## Вот основные тезисы:

1. Мужчины позиционируются как субъекты, которые активно идентифицируют себя с двигающимися повествованием фильма агентами, то есть с героями.
2. Женщины, напротив, позиционируются как объекты красоты для мужского влечения и фетишистского взгляда. Так проявляется «мужской взгляд», являющий собой способ наблюдения за людьми и то желание, которое заключено в этом наблюдении (женщины, с этой точки зрения, пассивны).

Или чуть проще:

3. Как мужчины смотрят на женщин.
4. Как женщины смотрят сами на себя.
5. Как женщины смотрят на других женщин.

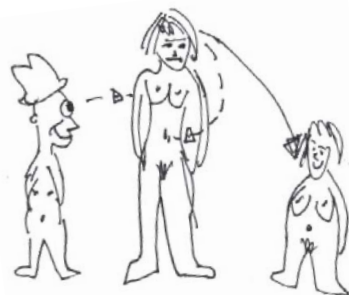
Основные тезисы: 1. Мужчины...



Почему мы так много говорим  
о том, кто на кого смотрит в кино?



СТУДЕНТ



Потому что нам важно объяснить, в чем заключается увлекательность кино и почему просмотр фильмов всё еще остается одним из самых популярных развлечений.

Вот открывающее предложение той известной статьи:

Данная статья — обращение к психоанализу с целью раскрыть, где и каким образом фильмические чары усиливаются существующими моделями очарования, уже работающими в поле индивидуального субъекта и социальной формации, воспитавшей его.



МАЛВИ

В частности, Малви рассматривает, как кино позиционирует мужскую аудиторию.

Пытаясь разобраться в удовольствии от просмотра, Малви обращается к понятию (инфантильной) скопофилии — «желанию смотреть», которое, как утверждал Фрейд, относится к числу фундаментальных влечений. Как и все другие влечения, оно по своей природе сексуально, и именно оно приковывает зрителя к экрану, доставляя ему удовольствие от голливудского кино. Сам факт просмотра становится синонимом наслаждения, и кино манипулирует этим настолько, насколько это возможно (опять же, стоит вернуться к вопросу о том, как кино повлияло на культуру).



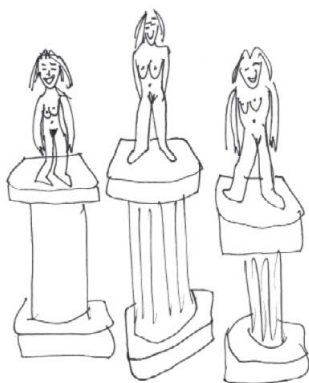
ПРОФЕССОР

*Желание смотреть*



*Прикован к экрану*





*Самолюбование  
Самовозвеличивание*



По мнению Малви, голливудское кино стимулирует желание смотреть, встраивая структуры вуайеризма (побуждение подглядывать) и нарциссизма (самолюбование, самовозвеличивание) в сюжет и визуальный язык фильма.

Суть идеи в том, что вуайеристское визуальное удовольствие возникает при взгляде на другого (персонажа, фигуру или ситуацию) как на объект.

В свою очередь, нарциссическое визуальное удовольствие может быть получено в результате самоидентификации с главным действующим лицом (образом) в фильме — вспомните героев боевиков/супергероев.

Почему всё так сложно?



*СТУДЕНТ*

Хороший вопрос. Причина в здесь в самом кинематографе и том, как реагирует на него зритель. Всё это очень комплексные культурные категории, а потому изучать их не так-то просто.

ПРОФЕССОР

СТУДЕНТ

Правильно ли я понимаю, что мужчины и женщины смотрят фильмы по-разному и вследствие того, как устроен кинематограф, разведены по разным углам?

Меня снова так и тянет сказать: «Этот бокал за тебя, малыш», но здесь суть немного не в этом. Речь здесь идет об опыте зрительства, то есть о позиции зрителя. Так вот, женщины и мужчины позиционируются по-разному. Как отмечает Малви, в патриархальном обществе «удовольствие от рассматривания расщепляется между активным/мужским и пассивным/женским»\*. На вопрос «почему так» и пытается ответить эта область феминистской теории.

ПРОФЕССОР

СТУДЕНТ

А так ли очевидна разница между мужчинами и женщинами? Прямо как черное и белое...

Хорошее замечание. Отчасти поэтому статья вызвала немало споров. Суть критики в том, что многим эта теория казалась слишком стационарной, упрощенной и технически эссенциалистской. Маскулинность в ней представляется как застывшая во времени единая сущность, а зритель-женщина изначально подразумевается «пассивной».

ПРОФЕССОР

\* Антология гендерной теории / пер. А. Усмановой; под ред. Е. Гаповой, А. Усмановой. Минск: Пропилей, 2000. С. 280–297. — *Примеч. ред.*

Другая исследовательница Э. Энн Каплан выразила это еще более определенно:



Э. ЭНН КАПЛАН

Не всякий ли взгляд является мужским? Разве кинематограф во все времена в каждом из своих аспектов не строился именно на мужском взгляде?

В своей работе 1980 года Каплан и Каджа Сильверман утверждали, что на самом деле взгляд может по-разному контролироваться как субъектами-мужчинами, так и субъектами-женщинами.

- Мужчина не всегда выступает в роли активного контролирующего субъекта.
- Женщина не всегда остается пассивным объектом.
- Взгляд может быть не только гетеросексуальным, но и гомосексуальным.
- Зрители обладают определенной независимостью.

Тереза де Лауретис утверждала, что на самом деле мы можем идти наперекор традициям и что женщина-зритель не просто принимает мужскую точку зрения, а постоянно участвует в сложной «двойной идентификации» как с пассивной, так и с активной позицией субъекта. Как бы то ни было, смотреть на Хамфри Богарта и Лорен Бэколл как раньше уже не получится. А если хочется увидеть несколько иной взгляд, то можно вспомнить *Тельму и Луизу*.

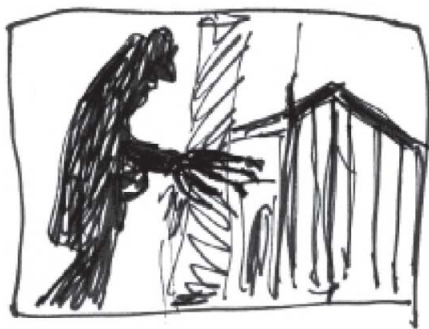




# Юлия Кристева

Одной из самых влиятельных исследовательниц современности считается Юлия Кристева — в частности благодаря ее идеям об «отвратительном» и их связи с фильмами ужасов. Будучи представительницей семиотической и психоаналитической традиции, Кристева в своих не самых простых текстах много размышляет на философские темы с привлечением теорий гендера и языка.

Что касается кино, то она написала знаменитое эссе *Силы ужаса*, в котором разработала идею и объяснила важность отвратительного. Речь идет о чувстве неприязни и ужаса, которое знакомо каждому человеку и не имеет рационального объяснения. Сам по себе жанр хоррора привлекал интерес еще со времен экспрессионистов и затем трансформировался в фильмы о вампирах и многие другие поджанры ужасов. Ранее понятию отвратительного уделялось не так много внимания, но Кристева показывает, что оно играет весьма значимую роль в понимании ужаса. По ее мнению, отвратительное всегда разное, и у каждого свое — это важная часть понимания себя как полностью сформировавшихся личностей в рамках символического порядка и, если можно так выразиться, культурной сферы бессознательного. Она определяет отвратительное как «нечто настолько противное, что я даже не признаю это как вещь» — весьма глубокие утверждения.



Чтобы понять концепцию отвратительного, нужно представить себе тот психологический акт разделения себя с матерью, когда мы впервые осознаем границу между нашим Я и Другим. Нам приходится отвергнуть, «отвратить» материнское, живое существо, которое нас создало, чтобы иметь возможность построить собственную идентичность. В дальнейшем это приводит к тому, что на подавленном подсознательном уровне то, что было материнским, становится и остается ужасающим. Кристева утверждает, что именно после этой первичной встречи с отвратительным оно до конца жизни будет вызывать у нас страх. Иррациональность отвратительного преследует нас подобно жутким страхам смерти, разложения, вампиров и других связанных с ними ужасов.



Обращение к понятию отвратительного может привести к интересным теоретическим открытиям. К примеру, на концепции отвратительного Барбара Крид строит свой уже культовый анализ фильма *Чужой*. Она объясняет, каким образом женщина в фильме предстает одновременно ужасной и отвратительной. В частности, ужасающим в фильме показан процесс деторождения. Необычное решение оплодотворить лишенного матки мужчину, чтобы затем растущее внутри него существо вырвалось на свободу в омерзительном потоке крови, — вот он, гимн отвратительному. Крид утверждает, что таким образом кинематограф «отвращает» женские роли. *Чужой* — лишь один из примеров фильма, который заставляет людей столкнуться с тем, что они обычно пытаются подавить.



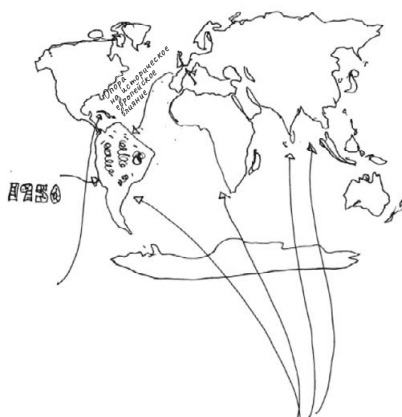
**Это очень интересная область теории кино, пусть она и вызывает множество споров.**

В недавней работе Кристевой о кино ее идеи получают дополнительное развитие. В одной из глав книги *Интимный бунт: сила и границы психоанализа* под названием *Фантазия и кино*, Кристева рассуждает о кино как о фантазии, которая «побуждает нас принять во внимание несколько иной тип реальности — реальности психической». Кажется, что чем глубже мы погружаемся в темы фантазий, языка и отвратительного, тем дальше мы оказываемся от привычных идей достоверного отражения действительности.

## Глава 19

# «Третий кинематограф»

Где-то в конце  
1950-х годов



«ТРЕТИЙ  
КИНЕМАТОГРАФ»



# Политика кино

Следить за развитием кинематографа в разных регионах и странах очень увлекательно, а влияние раннего американского и европейского кино может проявляться в самых интересных воплощениях. В конце 1950-х годов в Латинской Америке начал появляться новый вид кино, который опирался на историческое европейское влияние, но имел ярко выраженные политические взгляды и отражал бурную политическую жизнь региона. Конкретно это течение зародилось на Кубе под влиянием социалистической революции, а также борьбы за демократию и свободу в целом. По сути, подъем кинематографа в развивающихся странах шел параллельно с противодействием всякого рода колониализму и с подъемом национальной самобытности. С момента своего появления в 1960–1970-х годах движение «третьего кинематографа» выступало за политизацию кинематографа в странах Африки, Азии и Латинской Америки. При таких условиях во внимание неизбежно принимались вопросы расы, класса, религии и национальной целостности.

«Третий кинематограф» начался с нескольких экспериментальных инициатив в разных странах — от появления «синема ново» в Бразилии до создания нового Института кино в Гаване (Куба) и Школы документального кино в Санта-Фе (Аргентина). Конечно, кубинское кино было тесно связано с идеями революции, но радикальной была и теория кино, пытающаяся порвать с традиционным повествованием Голливуда.



*Аргентина*

Давайте снимать фильмы, которые  
надерут всем задницу!



ЧЕ ГЕВАРА

## По направлению к «третьему кинематографу»

Манифест *К третьему кинематографу* (1969), написанный двумя аргентинскими режиссерами Фернандо Соланасом и Октавио Хетино, можно считать одним из самых важных текстов теории кино в целом. В начало манифеста вынесены слова писателя и теоретика антиколониализма Франца Фанона:

*...мы должны обсуждать, мы должны изобретать...*

ХЕТИНО



СОЛАНАС



*Мы должны  
обсуждать,  
мы должны  
изобретать*

Вступительный абзац манифеста в значительной степени суммирует суть их теории:

*СОЛАНАС  
И ХЕТИНО*

Еще недавно попытка создать в колонизованной, неокolonизованной или даже империалистической стране фильм о деколонизации, который бы отворачивался от Системы или активно ей противостоял, казалась приключением, достойным Дон Кихота. До недавних пор слово «фильм» служило синонимом словам «зрелище» и «развлечение»; одним словом, это был очередной потребительский товар. В лучшем случае фильмы успешно демонстрировали разложение буржуазных ценностей и сообщали о существовании социальной несправедливости. Как правило, в фильмах рассматривалось следствие, а не причина; кинематограф был полон мистификации и антиисторизма. Это был кинематограф прибавочной стоимости. В таких условиях фильмы — самое ценное средство коммуникации нашего времени — были обречены служить лишь идеологическим и экономическим интересам владельцев киноиндустрии и хозяев мирового кинорынка, большинство из которых жили в США\*.

#### «ТРЕТИЙ КИНЕМАТОГРАФ»



*Антиголливудский, антифашистский и прореволюционный*

\* Цит. по: Соланас Ф. По направлению к «третьему кино» [1976] // Сеанс. 2015. № 57/58: <https://seance.ru/articles/po-napravleniyu/?ysclid=ltmx9q2hxr566923117> — Примеч. ред.

Латинская Америка находилась под большим влиянием своего могущественного соседа-империалиста, США, которые постоянно содействовали правым военным хунтам. Именно поэтому «третий кинематограф» был антиголливудским, антифашистским и прореволюционным. Фернандо Соланас и Октавио Хетино утверждали в манифесте, что освободительное кино, «движущая сила которого находится в странах третьего мира», было не просто политическим движением — это было также эстетическое движение, которое в некотором роде обращалось к неореализму и другим радикальным кинематографическим течениям. Правда первый и второй кинематограф не относятся здесь к «первому» и «второму» миру, а представляют собой собственную киногографию. Для Соланаса и Хетино первый кинематограф — это голливудская модель, навязанная американской киноиндустрией, иными словами, доминирующая индустриальная модель кино. Второй принадлежит авторскому кино, которое, в свою очередь, не просто ограничивается европейским континентом, а встречается повсеместно, например в Буэнос-Айресе. По мнению аргентинских режиссеров, второй кинематограф является скорее политически реформистским и не способен добиться каких-либо долгосрочных или глубоких изменений.



Единственная альтернатива устоявшемуся кино перед лицом жестоких репрессий со стороны фашистских военных диктатур Латинской Америки, по словам авторов, — это «третий кинематограф», состоящий из фильмов, которые Система не может ассимилировать и которые «прямо и явно намерены бороться с ней».

«Третий кинематограф» придерживается иного подхода к созданию фильмов, ниспровергая кинематографические коды, воплощая революционные идеалы и борясь с пассивным просмотром фильмов, свойственным коммерческому кино.

### *БОРОТЬСЯ С СИСТЕМОЙ*



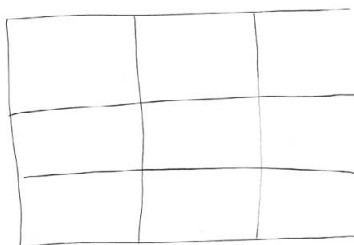
*Фильмы, которые  
Система не может  
ассимилировать*

## Ключевые пункты «третьего кинематографа»

- «Третий кинематограф» ставит перед собой четкую политическую цель — освобождение угнетенных, будь то по классовому, гендерному, расовому, религиозному или этническому признаку.
- «Третий кинематограф» кардинально пересматривает структуры власти, особенно колониализма и неоколониализма.
- «Третий кинематограф» затрагивает вопросы идентичности (кто такой кубинец и как им быть?), национальной самобытности и понятия общности.
- «Третий кинематограф» обращается к истории, бросая вызов ранее сложившимся представлениям о прошлом, и стремится раскрыть и показать «скрытую историю» угнетенных.



*Ключевые пункты «третьего кинематографа»*





- «Третий кинематограф» стремится построить диалог между интеллигенцией и массами, используя кино как средство просвещения и дискуссии.
- «Третий кинематограф» заставляет зрителей обратить внимание на бедность, показывая, чем она живет, как в фильмах неореалистов.
- «Третий кинематограф» стремится возродить идею нации — но нации инклюзивной — и вдохновить людей на поиск новых возможностей и направлений.
- «Третий кинематограф» также осмысляет проблемы диаспор, которые были вынуждены покинуть свои страны из-за изгнания, преследований или экономической миграции.
- «Третий кинематограф» всегда радикален как по форме, так и по содержанию.

Наши размышления и предложения сосредоточены вокруг кино потому, что таков фронт нашей работы, и потому, что рождение «третьего кино» стало, по крайней мере для нас, самым важным художественным революционным событием нашего времени\*.



Если попытаться суммировать представления о «третьем кинематографе», то можно обратиться к фильму *Час печей* — документальной работе, которая на протяжении 4 часов 20 минут рассказывает о репрессивной политической и экономической ситуации в Аргентине 1960-х годов. Это «воинствующее кино, идеологически и политически вовлеченное в поддержку революции».

LA HORA  
DE LOS  
HORNOS



ЧАС ПЕЧЕЙ  
1968

\* Цит. по: Соланас Ф. По направлению к «третьему кино». — Примеч. ред.

*Час печей* — первый фильм в своем роде, снятый совместно с подпольными боевыми отрядами — студентами, рабочими и партизанами — в стране, охваченной волной освобождения революционных масс от репрессивного военного режима.

После просмотра *Часа печей* становится очевидно, что в основе создания фильма лежали не художественные цели, а желание стать частью революции. Это и есть революция на экране, а значит, фильм скорее напоминает политический акт, чем развлечение. В этом и заключается радикальная идея «третьего кинематографа». Действие начинается с того, что на экране мелькают и скачут графические символы и слова, перемежаемые кадрами полицейского насилия над демонстрантами и мирными жителями. Дальше фильм разбит на отдельные части с титрами и графикой, каждая из которых посвящена революции. И пусть в своей дидактичности *Час печей* скорее напоминает лекцию, он в то же время служит важным средством политической коммуникации.

СОЛАНОС  
И ХЕТИНО

Мы не просто смотрим фильмы,  
мы смотрим, как посредством кино  
меняется сама история.



Мы не просто  
смотрим фильмы



Графика +  
Слова

Кадры полицейского наси-  
лия над демонстрантами  
и мирными жителями

Мы впервые продемонстрировали возможность производства и распространения фильма в неосвобожденной стране с конкретной целью внести свой вклад в политический процесс освобождения.



Таким образом, *Час печей* — не просто акт политического мужества; это также формальный синтез, теоретическое эссе в области кинематографа, оказавшее огромное влияние на последующую кинопрактику. Вопрос о политическом значении кино не стоит на месте, и теория нет-нет да и задумывается о том, как можно снимать сильные по воздействию радикальные фильмы.

**А сейчас пришло время вернуться к сложным теоретизированиям европейцев.**



## Глава 20

# Кристиан Метц

(1931–1993)



Ведущий французский кинотеоретик, один из тех, кто стремился создать на основе семиотики исчерпывающую систему для анализа кино. Развивая свои ранние работы, он включил в свою систему психоаналитические подходы и разработал сложную философию деконструкции кино.

Это было в 1970-х, когда теория стала своего рода высокой модой, и все старались перещеголять друг друга в продуманности и сложности теоретических размышлений. Кто-то описал это время как достаточно «разгоряченное», и это вполне объясняет тот резкий тон, который используется в написании работ. Метц — один из тех, кто сыграл важную роль в том, чтобы киноведение получило признание научного сообщества и вошло в ряд академических дисциплин. После него теория кино никогда не будет прежней, но вот к чему это в итоге привело — еще вопрос.



А Метц снимал какие-нибудь хорошие фильмы?



СТУДЕНТ

Насколько я знаю, нет. Он был слишком занят написанием теории.



ПРОФЕССОР

Разве теория и практика не должны идти рука об руку?



СТУДЕНТ

Однозначного ответа нет, но вот что можно заниматься теорией в отрыве от практики — это факт. Взять ту же Вселенную.



ПРОФЕССОР

Окей. А какими темами занимался Метц?



СТУДЕНТ

У него был один очень конкретный вопрос: «Какой вклад может внести фрейдистский психоанализ в изучение кинематографического означающего?»



ПРОФЕССОР

Вот уж действительно животрепещущий вопрос, на который каждый так и жаждет узнать ответ.



СТУДЕНТ

Семиотика + Психоаналитическая теория



1970-х годов

«Теория аппарата»



Стоит признать, что подход Метца одновременно продуман и сложен. Он начинается с идеи семиотики, где рассматриваются знаковые системы кинопродукции, затем добавляет к ним еще один уровень психоаналитической теории, основанной на недавно вошедшем в моду лакановском прочтении Фрейда. В центре его теории зачастую находится концепция «аппарата», которую Метц развивал в 1970-х годах. Работы француза, такие как *Язык и кино* (1971), *Киноязык: семиотика кинематографа* (1974) и *Воображаемое означающее: психоанализ и кино* (1977), оказали большое влияние на международную теорию кино.

Такова была высшая точка Большой теории — периода, когда теорией восхищались ради нее самой. Пожалуй, сейчас мы уже прошли этот этап, и на теорию кино можно смотреть под самыми разными углами.



Метц случайно никак не связан с фильмом *Означающие под дождем*\*? Популярный был мюзикл.

\* Отсылка к голливудскому мюзиклу «Поющие под дождем» (1952). — Примеч. ред.



*Аппарат индустрии, психологии и кинокритики*

Работа Метца *Воображаемое означающее* стала его основным — и теоретически организованным — вкладом на пути внедрения психоаналитических подходов в киноведение. Ранее психоаналитической теорией кино уже занимался, например, Жан-Луи Бодри, который рассматривал сновидческие состояния и кинематографический аппарат, но *Воображаемое означающее* Метца вывело этот подход на новый уровень сложности.

Как мы уже говорили, его имя стало синонимом становления современной, по-настоящему научной теории кино, и это любопытный пример того, как возникает академическая дисциплина. Будучи довольно жестким структуралистом, Метц возглавил движение, стремившееся создать псевдонаучный структуралистский аппарат, который мог бы сказать о кино всё, что только можно. Сейчас, когда исследователи начинают пересматривать историю киноведения и теории кино, необходимо рассматривать работу Метца в ее историческом контексте. И если раньше важность этой теории не подвергалась сомнению, то сейчас утверждения структуралистов считаются скорее дискуссионными. Ведь в эпоху постмодернизма, когда в ход идет практически всё, что угодно, заявлять о создании исчерпывающей теории кино, как минимум, довольно странно.

## Метц — это Деннис Хоппер от структурализма

По сути, Метц пытается создать киносемiotics, способную, с одной стороны, анализировать то, как кино передает те или иные идеи, а с другой — научно обосновать воздействие фильмов на зрителя. Он утверждает, что «аппарат» кино действует особым образом, который можно описать с помощью сочетания семиотики и фрейдистского анализа.

Теория, мягко сказать, крайне амбициозная, притом до конца непонятно, стоят ли гипотетические результаты тех усилий, которые будут затрачены на ее понимание. Проще говоря, можно сказать, что Кристиан Метц опирается на работы предыдущих теоретиков зрительского опыта (spectatorship studies), таких как Жан-Луи Бодри, и развивает свое собственное понятие кинематографического аппарата в попытке охватить более общее представление о «воображаемом означающем» и его киноинституциональном контексте (spectatorship studies — это теория, изучающая взаимодействие между кино и зрителем). По замыслу Метца, с помощью психоанализа он должен «обнаружить исходное событие, которое бы систематически объясняло природу кинозрителя». Под этим подразумевается научное объяснение процессов, с помощью которых зритель встраивается в коды кинематографического аппарата. В итоге Метц утверждает, что механизмы киноаппарата зеркально отражают механизмы разума. Здесь стоит отметить, что в тот момент в теории кино идея индивидуума, зрителя, рассматривалась как идеологическое понятие, несуществующая категория, которая на самом деле была лишь продуктом «структур».



То есть Метц заявляет, что зритель не в состоянии сам принимать решения?

В общем-то да. Индивид — это своего рода организованный очаг сопротивления кинематографическому аппарату, контролирующему его через структуры идеологии, психики и кинематографического смысла.



Что-то из ряда научной фантастики! Если я вообще имею право оставлять какие-то комментарии...



МЕТЦ

По иронии судьбы сам Метц сказал:

Кино трудно объяснить, потому что его легко понять.



## Еще одно доказательство, что теоретикам верить нельзя.

В попытке выделить ключевые моменты в доводах Метца можно сказать, что, применяя фрейдистский психоанализ к реальному опыту просмотра фильма, французский теоретик показывает, как фильм удовлетворяет три важных желания: желание эго, желание желать и желание к объекту посредством фетишизма (идеи, вытекающие из лакановского психоанализа).

Но к этим трем желаниям *Воображаемое означающее* не сводится. Аппарат Метца представляет собой сложную теоретическую модель, сходные структуры которой проявляются как в кино, так и в сознании и зрительском восприятии.

## Итак, попробуем подвести итог

Кино как институт во многом зависит от технологий (оборудование, способы показа, планировка кинотеатров, способы организации аудитории, вкусы зрителей).

Всё это — продукт общества (в марксистских терминах — инфраструктуры и идеологического аппарата), но наряду, или в сопоставлении, с ним существуют определенные психофизические установки (как кино действует на людей).

Именно связь — то, что французский теоретик называет «смежной структурой» (*juxtastructure*)\* — между двумя или тремя этими установками интересует Метца в контексте института кино. Сам институт является совокупностью этих трех «машин»: аппарата индустрии, психологии и кинокритики.

В первую очередь, существует «внешняя» индустриальная машина (производственные и деловые практики кинопроизводства, собственно кинопрокат и кинопоказ, а также технологии и студии — Голливуд и т. д.).

Дальше идет «внутренняя машина» управляемой психологии зрителя (она интериоризует доминирующие аспекты индустрии, которые Метц называет политической экономией кино). Всё это происходит через «либидинальную экономию», в которой есть взаимосвязанная цепь обменов между фильмом и зрителем.



\* Это понятие Метц позаимствовал у французского философа-марксиста Люсьена Сэва. На русский язык оно иногда также переводится как «сопоставимая структура, структура подчинения». — *Примеч. ред.*

Наконец, как ни странно, он утверждает, что кинокритика — это третья машина, которая противопоставляется двум другим. При этом Метц проводит аналогию между тремя системами и тремя видами желания. Конечно, чтобы до конца разобраться в этой сложной системе, пары абзацев недостаточно — она требует более детального рассмотрения.

Для Метца марксизм, (семио)психоанализ, политическая экономия и либидинальная экономия непременно выступают на стороне науки и знания, потому что они проясняют способы воздействия кино как системы на зрителя. Именно их отношения как смежных структур и составляют суть изощренной метцевской теории — и только от самого читателя зависит, захочется ли ему в этом разбираться.

## Заключительное резюме

Метц утверждает, что кинематографическое означающее является воображаемым, потому что:

- Оно вымышлено в том смысле, что изображение призвано подкрепить вымышленное повествование.
- В основном кинематограф опирается на организованное желание зрителя.
- В систематическом порядке символические и технологические формы кино вызывают у зрителя бессознательные идентификации (закрепляя их в определенной позиции).

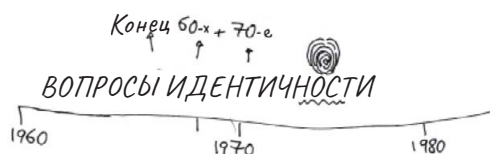


**«Смежная структура» (juxtastructure) — это, пожалуй, самое странное во всей теории кино.**



## Глава 21

# Репрезентация, политика и идентичность



Движение «третьего кинематографа» и попытки бросить вызов доминирующей идеологии приводят нас к той области теории, которая занимается репрезентацией. Здесь речь пойдет о том, как и почему люди тем или иным образом представлены в кино. Изначально эти вопросы возникли в результате политических дискуссий и критических теорий конца 1960-х — начала 1970-х годов, когда нужно было понять, что такое идентичность и кто ее определяет.

## Идентичность — пусть даже украденная — есть у каждого.



Вспомнить хотя бы ранние вестерны, которые уже стали делить героев на «хороших» и «плохих» — это тоже идентичности, и мы все знаем, кому какая роль была отведена.

«Хорошими» были ковбои — они храбрые, крутые, надежные и благородные, в то время как индейцы — коварные, опасные, порочные и злые. Так выглядят стереотипы, и отсюда начинается наш разговор о политике репрезентации. Долгое время никто не задумывался о том, что разные группы населения в кино показаны по-разному — здесь можно вспомнить уже знакомые нам примеры с представлением женщин и чернокожих в американских фильмах. Начиная с вопиющего *Рождения нации* Гриффита и заканчивая *Унесенными ветром*, репрезентация чернокожих целиком строилась на идеологии и расизме. Вот почему эта тема столь важна.

Унесенные ветром



«Изменник»



Чернокожий



Стереотипы

Представители не-белых рас постоянно страдают или от недостаточной, или от искаженной репрезентации, свидетельства которой распространяются по всему миру.



СПАЙК ЛИ

В самом общем смысле медиарепрезентация включает в себя те способы, которые позволяют кинематографу или массмедиа показать определенные этнические группы, идентичности, сообщества, идеи и переживания с идеологической или просто доминирующей точки зрения. Теория кино всё чаще задумывается о том, как эта медиарепрезентация «перепредставляет» или, по сути, формирует новую действительность. Когда теоретики кино говорят о «реализме», они часто, как утверждали многие французские кинокритики, имеют в виду доминирующее идеологическое представление о реальности. Если фильм в естественном ключе представляет мужчин как более значимых, сильных, решительных и так далее, он не столько фиксирует реальность, сколько создает ее. Сюда же могут относиться и, например, особенности отражения сексуальности — преимущественно гетеросексуальности — в кино, о чем задумались представители сексуальных меньшинств. Кино прошлого строго делило всё на черное и белое, не позволяя даже малейшего отступления от нормы.

Есть мнение, что, поскольку кино обычно опирается на доступное повествование, оно склонно к распространению стереотипов, что особенно заметно в классических голливудских фильмах. В условиях сжатого хронометража репрезентация или упрощается или, что еще важнее, искажается. Внимание к этим вопросам возникло в связи с «политикой репрезентации», или политикой идентичности 1980-х годов. В частности, критике подверглась нелепая картинка «идеальной американской семьи», традиционная для Голливуда, так что новое поколение режиссеров стало разрабатывать альтернативный кинематограф. Еще один важный аспект — то, что герои по умолчанию «белые». Обычно это расценивается как «скрытый» стандарт, всеми разделяемая норма, что и придает проблеме идеологический характер.

Рассуждения о репрезентации в кино — это как ящик Пандоры. Открыв его однажды, закрыть уже никогда не получится.

*Вокруг одни белые*



Наш мир очень непрост, и медиа обладают огромной силой, позволяющей отражать, передавать и интерпретировать многие аспекты реальности, что, в свою очередь, может обострять не только эмоции, но и иллюзии.



**ТАРИК РАМАДАН**



Как мы уже говорили ранее, обсуждая феминистскую теорию кино, вполне очевидно, что репрезентация женщин в кино оставляет желать лучшего (причем «желать» — довольно точное слово, описывающее то, как представлен или искажен в фильмах образ женщины).

Одной из базовых категорий, формирующих ту действительность, в которой мы живем, является гендер. С помощью этого понятия мы осмысливаем мир вокруг: есть мужчины и есть женщины. Важный вопрос в изучении репрезентации касается того, каким образом репрезентация пытается быть «естественной». Именно так работает идеология в кино: всё представляется как «естественное», что значительно усиливает ощущение постоянства и неизменности мира. Поэтому представление людей тем или иным образом может иметь и имеет политические последствия. Вот о чем говорит Спайк Ли, когда рассуждает о репрезентации не-белых групп населения. Очевидно, что во многих современных фильмах молодые чернокожие мужчины могут быть показаны как опасные, жестокие и, вероятно, склонные к преступлениям. В истории кино найдется немало примеров, когда те или иные группы населения отображались некорректно: от евреев и китайцев в 1930-х годах до ирландцев и итальянцев после войны. И хотя многие способы репрезентации сейчас по очевидным причинам уже неприемлемы, взгляд на женщину как на секс-объект нигде из кино не ушел.



*СПАЙК ЛИ*

Ни один мой фильм не изменит канон отображения черных женщин и черного населения в целом, который закрепился в кино еще со времен Дэвида Уорка Гриффита.



Рассматривать репрезентации в кино можно или на количественном уровне, когда речь идет о том, сколько, например, чернокожих героев занимают руководящие позиции или как часто в фильмах встречаются женщины, или на семиотическом/знаковом уровне, анализируя значение того или иного способа репрезентации. Оба подхода очень важны для теории кино. Подумайте, как в кино представлены пожилые люди, подростки или любая другая социальная категория, которая придет вам в голову. Возникают вопросы: существует ли в кино стандартизированная, идеологическая или частичная репрезентация, и какой эффект она оказывает. Чтобы это понять, нужно рассмотреть, как работает кино в принципе, с помощью чего и на каком уровне — скрытом или явном — оно передает те или иные смыслы.



Хорошо, а как в кино представлена маскулинность?



СТУДЕНТ

Начиная с Джона Уэйна и продолжая Сильвестром Сталлоне от фильма к фильму кочует один и тот же образ: я мужчина, я крут, я мало говорю, но очень много всего делаю, а в конце я обязательно со всем справляюсь.



ПРОФЕССОР

СТУДЕНТ

Хм, даже для меня это звучит довольно однобоко.

Многое изменилось, но отражение маскулинности по-прежнему остается актуальной проблемой. Кто-то даже говорит, что маскулинность сейчас переживает кризис.

ПРОФЕССОР

СТУДЕНТ

В наши дни куда ни глянь — кризис. Кажется, что повсюду царит паранойя, а кино становится всё более и более странным.

Из этого и складывается дух времени (Zeitgeist). На самом деле, паранойю и правда можно назвать одним из главных символов нашей эпохи, наряду со всеобщим чувством отчуждения. О природе современных человеческих отношений кое-что говорит, например, популярность фильмов про вампиров и зомби.

ПРОФЕССОР

СТУДЕНТ

Да уж, вампирские фильмы уже как кость в горле.





## Как это работает

В анализе репрезентации существует два основных подхода: семиотика и контент-анализ (количественный подход, который подразумевает изучение цифр, стоящих за различными видами репрезентации в кино, например, количество чернокожих людей и женщин). Как мы уже говорили, семиотика делает акцент на самом процессе репрезентации, выявляя ее механизмы.

Реальность не может быть «отраженной», только «представленной» — то, что мы воспринимаем как «реальный» опыт, неизбежно «опосредовано» кодами восприятия. Так что репрезентация, благодаря своей опосредованной природе, всегда предполагает «конструирование действительности». Неопосредованной реальности в кино не существует.

В ходе постоянного использования отдельные виды репрезентации начинают казаться привычными и «естественными» (так рождаются стереотипы). Репрезентация всегда избирательна и, выдвигая одни вещи на первый план, другие она скрывает в тени. И пока реалисты рассматривают отношение репрезентации к «объективной» реальности (с точки зрения «истины», «точности» и «искажения»), критический анализ фокусируется на том, чья именно реальность представлена и чья подавлена. Как структуралистские, так и постструктуралистские теории утверждают, что «реальность» и «истина» являются продуктами определенных систем репрезентации — всё организовано и исторически сконструировано. Всякая репрезентация требует активной трактовки — мы реагируем на нее в зависимости от того, как она подана.





## Несколько важных вопросов о репрезентации в кино:

- Что или кого конкретно репрезентируют?
- Как это происходит? С помощью каких кодов? В каком жанре?
- Кто осуществляет контроль над репрезентацией? Чьим интересам она служит? Как это можно проанализировать?
- При помощи каких приемов репрезентация подана как «естественная» и «правдивая»?
- Что выделяется, а что подавляется? (Например, как часто вы в фильмах встречали женщин-ученых?)
- На какую аудиторию рассчитана репрезентация?
- Как та или иная аудитория воспринимает данный фильм?
- Существует ли «предпочтительное» прочтение данного фильма?
- В каком ключе отдельно взятый зритель может воспринимать данную репрезентацию?
- Как кино формирует разные виды репрезентации?
- Есть ли такие виды репрезентации, которые считаются в фильме так же естественно, как и сама реальность?
- Можно ли сказать, что в постмодернистском мире нет такого образа, который бы ничего или никого не репрезентировал?



# Постмодернистская теория кино



Постмодернизм, по сути, представляет собой процесс фрагментации — теперь нет никакой истории, сюжета, или, проще сказать, все сюжеты были утеряны. В контексте теории кино всякий фильм теперь обращается к самому себе, то есть кино играет со своей же кинематографичностью. Предельно серьезно выражаться здесь не получится, поскольку считается, что постмодернизм весь строится вокруг иронии, утехи и пародии. Для теории кино постмодернизм — это то же самое, что флешмоб Ice Bucket Challenge для политиков, то есть ушат ледяной воды, вылитый на тех, кто считает, что давно нашел ответы на все вопросы.



По большому счету модернистское кино подразумевает серьезность, холодность, критичность и отчужденность, в то время как постмодернистское кино — остроумие, многогранность и самореферентность. Вот почему *Криминальное чтиво* считается квинтэссенцией постмодернизма. Ведь в какой-то мере фильм был создан, чтобы показать, что волноваться по поводу постмодерна больше не нужно — отныне это наша реальность (другой яркий пример постмодерниста в кино — Дэвид Линч).

Вопросы о том, что такое постмодернизм и как он появился, по-прежнему вызывают множество споров. Вот несколько трактовок этого понятия:

- Теоретическое описание современной социальной реальности.
- Совокупность философских подходов в отношении следующего за модерном этапа.
- Литературное и эстетическое направление в живописи, кино, музыке, архитектуре и культуре в целом.
- Всё вышеперечисленное (как ни парадоксально).

*ДЖОН ЛЕОНАРД*

Не является ли постмодернизм одним большим прикрытием для французов, не способных написать хоть сколько-нибудь стоящий роман с тех пор, как Альбер Камю был убит собственным спорткаром?

## Определение постмодернизма (или, как его называют продвинутые теоретики, «помо»)

На сегодняшний день постмодернизм — одно из двух или трех самых зыбких понятий в культурологии и философии, поскольку это одновременно и идея, и практика. Поэтому постмодернизм, вероятно, лучше всего понимать не как жесткую теоретическую концепцию или последовательную идеологическую позицию, а как совокупность общих стимулов и тенденций, представляющих собой некое подобие единого настроения. Более того, постмодернизм — это еще и образ мышления, причем безусловно ироничный. Постмодернизм упивает-

*Криминальное чтиво*

*Рефлексия*



ся комедией, прославляя дух пародии и шутовства (вспомните *Криминальное чтиво*). В частности, он с пренебрежением относится к традиции и высмеивает устоявшиеся различия между высокой и низкой культурой. Некоторые понимают постмодернизм и как технологическое состояние, вызванное новыми электронными и масс-медийными технологиями, которые породили совершенно новую культуру (виртуальную). И в довершение постмодернизм стирает границы между высокими и низкими формами искусства, отменяет жесткие жанровые разграничения и всюду полагается на пастиш, пародию, бриколаж, иронию и шутовство.

Постмодернистское искусство (и мышление) предпочитает рефлексию и самосознание, фрагментацию и дискретность (особенно в повествовательных структурах), двусмысленность, симультанность и акцент на разрушенном, децентрированном, обезчеловеченном субъекте. Зритель словно растворяется в виртуальном мире, где, кажется, все культуры сливаются воедино.

ЛАРРИ  
МАККЕФРИ

Всё это постмодернистская пустыня, населенная людьми, которые в действительности потребляют сами себя в виде образов и абстракций. Их желания, чувство идентичности и воспоминания копируются, а затем перепродаются им же в виде продуктов.

Теоретические истоки постмодернизма лежат в отрицании больших концептуальных систем, подобных семиотике, марксизму, психоанализу или тем, которые были у Кристиана Метца. Постмодернизм утверждает, что все эти грандиозные теории, пытающиеся дать ответы на все вопросы, неспособны охватить сложную и противоречивую природу современной реальности.

Как сказал Жан-Франсуа Лиотар (многими считаемый дедушкой постмодернизма):



Упрощая до крайности, мы считаем «постмодерном» недоверие в отношении метарассказов\*.

Отрывок из книги Лиотара *Состояние постмодерна*.

ЛИОТАР

\* Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна [1979] / пер. Н. Шматко. М.: Ин-т эксперим. социологии; СПб.: Алетейя, 1998. С. 10. — Примеч. ред.



Немаловажную роль здесь сыграли идеи Жака Деррида о деконструкции, которые тоже отвергали большие теории и всеобъемлющие концепции. Свои размышления Деррида (в игривой форме) объяснил, появившись в фильме о самом себе.

Правда, не всем постмодернизм пришелся по вкусу. Многие считают его слишком расплывчатым и аполитичным. И хотя было снято немало хороших постмодернистских фильмов, само течение совершенно не располагает к их сколько-нибудь серьезному анализу. Лингвист старой школы Ноам Хомский так описал постмодернистов:



НОАМ  
ХОМСКИЙ

Изумительные, всё прекрасно понимающие шарлатаны.

В модернизме реальность была призвана обосновать медиа, в постмодернизме медиа призваны обосновать реальность. Если не верите, вспомните, как часто при описании какого-то реального события вы использовали фразу «прямо как в кино».

БРЭД  
ХОЛЛАНД

Споры о постмодернизме продолжаются, но фильмы, играющие с идеей кино, реальностью и кинематографической чувственностью уже давно воспринимаются как само собой разумеющиеся. Такое кино, как правило, по-анархистски бросает вызов традиционному повествованию и реализму, вобрав в себя почти все прежние приемы экспрессионистов, формалистов и адептов монтажа. Среди классических примеров постмодернистского кино можно вспомнить *Крик*, *Зомби по имени Шон*, *Красота по-американски*, *Матрица*, *Добро пожаловать в Зомбилэнд*, *Быть Джоном Малковичем*, *Убить Билла* и другие. Помимо прочего, постмодернистское кино любит заимствовать элементы из всех предыдущих жанров и культурных контекстов, смешивая всё в одну кучу и нарочно подчеркивая тот факт, что мы живем в очень причудливом мире пост-интернета. Многие теоретики определяют постмодернизм именно с точки зрения временных рамок, то есть как всё, что создано после «модернистской» эры кино.

Другие описывают постмодернизм как особый стиль, присущий художникам вроде Энди Уорхола, которые на материале поп-культуры создают что-то совершенно новое. Уорхол понимал, что мы стоим на пороге новой эры, в которой популярность, массовая культура и каннибализация всех предыдущих форм искусства преобразят культуру. Чувствуя могущество телевидения и селебрити-культуры, он комментировал эти явления путем создания своих бесконечно повторяемых произведений. Таким образом, постмодернизм как стиль нередко воспринимается в качестве обновленной любовной открытки поп-культуре, переосмысленной до современного, увлекательного пастиша. Здесь же чувствуется влияние гей-культуры, в которой кэмп и ирония нередко идут рука об руку с постмодерном. Та серьезность, которая была принята в эпоху модернизма, осталась за дверью.

Другой хороший кинопример — *Беги, Лола, беги*, который, с одной стороны, представляет собой архетипичный постмодернистский фильм с сочетанием анимационных вставок и наигранной мелодрамы, а с другой — поистине эмоциональную и увлекательную историю. Это своего рода эссе по теории кино.

# Краткие выводы

Постмодернизм это:

- Историческая трансформация визуальных и повествовательных форм, вызванная появлением цифровых медиа.
- Кинематографический способ бросить вызов логике бинарных оппозиций (мужское/женское, черное/белое, политика/культура, западное/азиатское).
- Новый взгляд на зрительский опыт, учитывающий культурную и социальную специфику аудитории (а не рассматривающий ее как «массу»).
- Интерес к гибридному (межкультурному) кино и политике идентичности.
- Возрожденный интерес к популярной культуре и ее проблемам.
- Культурные и эстетические стратегии апроприации и стилизации, которые стирают различие между авангардом и популярным искусством (*Криминальное чтиво*).
- Разрушение медийного своеобразия (в кино, телевидении, видео, цифровом искусстве). Создание завершенного постмодернистского мира виртуального зрелища.

*Бегущий по лезвию* — это постмодернистский фильм или научно-фантастический?





Как вампиры могут быть  
постмодернистскими, если мы все  
мертвы?

*ЗОМБИ*



## Глава 23

# Когнитивная теория кино

Когнитивная теория кино, как и сами когнитивные науки, стремится описать конкретные процессы, посредством которых люди смотрят и осмысливают фильмы, с практической и психологической точки зрения. Такого рода теория сильно отличается от политического, структуралистского и семиотического подходов, которые связаны с идеологическими эффектами просмотра. Когнитивные киноведческие исследования изучают психологию зрителя и способы восприятия аудитории и эстетического осмысления настолько научным способом, насколько это возможно.

Считается, что когнитивную теорию в кино принес Дэвид Бордуэлл в своей работе *Повествование в художественном фильме* (1985). Сейчас этот подход хорошо себя зарекомендовал, хотя не будет преувеличением сказать, что между современными когнитивными теоретиками и старой гвардией семиотики и психоаналитического киноаппарата идет своего рода война.



## Главный вопрос заключается в следующем: «Каким образом люди понимают смысл художественных фильмов?»

Когнитивная теория предполагает, что восприятие и познание являются универсальными характеристиками человека, поэтому культурные и исторические различия здесь остаются без внимания. Значение придается интеллектуальным, а не эмоциональным аспектам кинопросмотра.

Любопытно, что некоторые идеи восходят непосредственно к Гуго Мюнстербергу, который однажды сказал, что мы ищем:

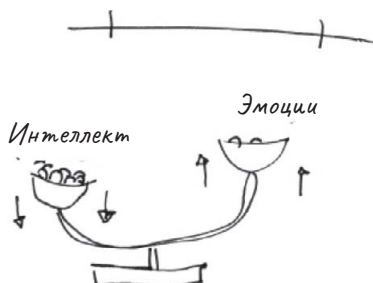
*МЮНСТЕРБЕРГ*

...прежде всего, понимание того, с помощью каких средств движущиеся изображения впечатляют и притягивают нас. Речь идет не о физических и технических приспособлениях, а о ментальных средствах. Какие психологические факторы задействованы во время наблюдения за происходящим на экране?



Старая гвардия  
семиотики

✓ Современные  
когнитивные  
теоретики



Современная когнитивная наука — это название относительно нового подхода к пониманию старой проблемы: природы разума и умственной деятельности — области, которая в теории кино долгое время игнорировалась. Изучение опыта кинозрителя (spectatorship) — или, по крайней мере, наиболее интересных его аспектов — направлено на изучение именно сознательной деятельности, а не бессознательного «позиционирования», как утверждали многие.

Когнитивисты утверждают, что с психологической точки зрения зрители могут реагировать на события фильма так, как если бы были реальными свидетелями происходящего. Вместе с этим специфика их реакции фиксирует постоянную осведомленность о природе кинематографа.

### *МЮНСТЕРБЕРГ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)*

С одинаковой легкостью они могут реагировать на средство репрезентации, как, собственно, на средство, но и как на мир, находящийся за пределами этой репрезентации. Ведь одно и другое неразрывно связаны.

Иными словами, люди знают, что смотрят фильм и реагируют на него соответствующим образом, не попадая в ловушку кинематографической иллюзорности.

Совсем недавно созданная группа под названием Общество когнитивных исследований движущегося изображения (SCSMI) описывает себя как:

#### *SCSMI*

Междисциплинарная организация, состоящая из ученых, интересующихся когнитивными, философскими, эстетическими, нейрофизиологическими и эволюционно-психологическими подходами к анализу фильмов и других медиа, содержащих движущиеся изображения. Сейчас общество выступает с передовых позиций, изучая то, как медиа, основанные на движущемся изображении, формируют психологическую активность человека.

Лучше и не скажешь.

Вот исчерпывающая цитата из Дэвида Бордуэлла, которая довольно четко резюмирует его позицию по отношению к более абстрактным, структуралистским и метатеоретическим подходам в теории кино.

*БОРДУЭЛЛ*

Ученые сопротивляются когнитивному подходу к искусству, поскольку не любят давать причинно-следственные и функциональные объяснения. Вместо того чтобы задаваться вопросами, как работает кино и как зрители понимают фильмы, они предпочитают ограничиваться комментариями-интерпретациями. Даже то, что называется теорией кино, в значительной степени представляет собой смесь общепринятых доктрин, высокоинзбирательных свидетельств и более или менее свободных ассоциаций. Иными словами, многие гуманисты рассматривают теорию кино как своего рода абстрактную версию кинокритики. Они не придерживаются практики рационального исследования, которая включает в себя оценку широкого спектра доказательств, поиск контрпримеров и демонстрацию того, насколько одни аргументы более адекватны, чем другие.

Другими словами, он утверждает, что, как и любая другая человеческая деятельность, просмотр и понимание фильмов могут подвергаться тщательному научному и эмпирическому анализу.



**Что на самом деле происходит с людьми, когда они смотрят фильмы и реагируют на них?**



## Глава 24

# Современ- ность

СТУДЕНТ

Что ж, после обилия всех этих теорий у меня появился ожидаемый вопрос — в какой точке мы находимся сейчас?

Полагаю, что, с учетом твоей беспечности, ты бы описал текущий период как постпостмодернизм.

ПРОФЕССОР

СТУДЕНТ

А вот и нет. Я бы сказал, что мы находимся в кибер-цифровой эпохе.

Это еще что такое?



СТУДЕНТ

Подразумевается, что из нас двоих больше знаете вы, так что слово за вами.



ПРОФЕССОР

Как я понимаю, мы говорим о том, что кино, телевидение, интернет и всё-всё-всё сливается вместе в цифровую вселенную, где грани между кинематографом и телевидением размываются.



ПРОФЕССОР

Ну же, ну же, вы, должно быть, уже знаете, что нельзя делать столь громкие заявления, не подкрепив их четким анализом и не указав, какую теоретическую базу вы используете. Так не пойдет.



СТУДЕНТ

Прошу прощения. Хотела напоследок сделать широкое обобщение и пойти на обед.



ПРОФЕССОР

Слушайте, мы же не в каком-то постмодернистском фильме, где несерьезность считается нормой. Нам нужно четкое изложение позиции.



СТУДЕНТ

Так, дай мне подумать. Мне кажется, за последние двадцать пять лет теория кино пережила три революции. Первая — семиотическая или структуралистская, когда все стремились раз и навсегда разобраться, как кино воздействует на людей. Время большой теории.

С которой теперь никто не согласен. Так, дальше.

Ну, на самом деле способность семиотики анализировать то, каким образом фильмы что-то «означают», по-прежнему считается очень важной.

Допустим. А какой следующий этап?

Я бы сказала, что следующим этапом была феминистская и постфеминистская революция, которая расшатала большие «системы» эпохи Метца и актуализировала вопросы репрезентации, контроля и политического разнообразия в кино и его теории.

По сути, люди стали воспринимать кино менее «научно» и задумались о его глобальном, политическом контексте и влиянии, а также о том, как фильм работает с той или иной аудиторией.



ПРОФЕССОР



ПРОФЕССОР



СТУДЕНТ



СТУДЕНТ



СТУДЕНТ

Всё так. Выходит, сама теория кино стала более постмодернистской, чем раньше. Что ж, пожалуй, оно и к лучшему.



ПРОФЕССОР

А третья революция?



СТУДЕНТ

Ну, я бы назвала ее революцией историзации, когда люди стали задумываться о том, как развивалось кино и его теория, как это в свою очередь повлияло на способы осмысления кинематографа. Это возвращает нас к вопросу об аудитории и ее отношению к кино. Ведь с появлением краудфандинга и прочих явлений зритель, как ни странно, может стать частью кинопроизводства. В этом плане мир кино действительно стал более открытым и демократичным.



ПРОФЕССОР

Да, но ведь Голливуд никуда не уходил. Фабрика грез продолжает работать дальше...



СТУДЕНТ

Это правда, но даже Голливуд может позволить себе снять критический фильм. И женщины теперь тоже становятся кинорежиссерами. Так что какие-то вещи меняются.



ПРОФЕССОР

К тому же некоторые говорят, что Голливуд и Болливуд сближаются, и мировое кино становится всё более взаимосвязанным. Это ведь тоже можно отнести к позитивным тенденциям?



СТУДЕНТ



Несомненно. Кино становится всё более интернациональным, и зрители проявляют интерес к другим странам — например, Ирану, Нигерии, Тайваню, Индии и Китаю — и их кинематографиям. Таким образом, по заветам постмодернизма жанры кино переплетаются уже в новом глобальном мире, мире цифровых медиа.

ПРОФЕССОР



Но что происходит с теорией кино? Существует ли сейчас какое-то определенное течение или всё окончательно расформировалось? Стало ли кино частью глобальной системы развлечений, которая контролирует массовую культуру, превратившуюся скорее в культуру «селфи»?



СТУДЕНТ

Ну, как мы уже говорили, теория кино и правда стала фрагментированной: есть направление новой когнитивной теории, есть исследования аудитории, постколониальные теории, гибридные теории, постреалистический семиотический анализ и история самой теории кино. Как мы видим, кино — это настолько обширное явление, что его теория сейчас обладает чуть ли не семью измерениями.

Хорошо, а как бы вы оценили важность кино в целом?



СТУДЕНТ

Сегодня цифровой/виртуальный мир стал настолько всемогущим, что постмодернизм и исследователи вроде Бодрийяра, утверждают, будто мы живем в «симулякре» реальности. И кино играет во всём этом не последнюю роль (опять же, вспомни, как часто ты произносишь фразу «прямо как в фильме» — именно так многие люди описывали события 11 сентября 2001 года).



ПРОФЕССОР

Всё это снова напоминает научную фантастику. Имейте в виду, я только что посмотрел фильм *Она*, и мне в жизни правда попадались люди, похожие на главного героя. Может, всё это происходит на самом деле, и нам кажется, что мы живем внутри одного большого фильма? Что-то вроде громадного *Шоу Трумана*?



СТУДЕНТ

Ты реален настолько, насколько реальны люди, которых ты чувствуешь (или которые, как тебе кажется, существуют).



ПРОФЕССОР

В конечном счете теория кино — это любая теория, которая тем или иным образом объясняет устройство фильмов: как, собственно, фильмов, как культурных посланий или же как культурных артефактов. Поэтому для понимания кино вам потребуется кинематографическое мышление.



ОСБОРН



# Fin. Конец.

# Литература

1. *Базен А.* Что такое кино? / пер. И. Эпштейна. М.: Искусство, 1972.
2. *Бордуэлл Д., Томпсон К., Смит Д.* Искусство Кино. Введение в историю и теорию кинематографа [1979] / пер. А. Иевлевой. М.: Бомбора, 2023.
3. *Волкова П.* Тарковский. А: Архивы, Документы, Воспоминания / авт. сост. П. Волкова. М.: Подкова; ЭКСМО-Пресс, 2002.
4. *Кракауэр З.* Теория кино. Реабилитация физической реальности [1973] / пер. О. Улыбышевой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024.
5. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино [1977] / пер. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Издательство Европейского университета, 2010.
6. *Мэмет Д.* О режиссуре фильма [1991] / пер. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023.
7. *Трюффо Ф.* Кинематограф по Хичкоку [1966] / пер. М. Ямпольского. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, 1996.
8. *Bordwell D.* On the history of film style. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
9. *Colman F.* Film, theory and philosophy: the key thinkers. Oxfordshire: Routledge, 2010.
10. *Cook P.* The cinema book (3rd edition). London: BFI Publishing, 2008.
11. *Donald J., Renov M.* The SAGE handbook of film studies. New York: Sage, 2008.
12. *Dyer R.* Heavenly bodies: stars and society. London: BFI Publishing, 1998.
13. *Dyer R.* Film: a montage of theories edited. Boston, Mass.: E. P. Dutton, 1966.
14. *Hayward S.* Cinema studies: the key concepts (3rd edition). London: Routledge, 2006.
15. *Hoberman J.* Vulgar modernism. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
16. *Kael P.* Reeling: film writings 1972–75. London: Marion Boyars, 1997.
17. *Mackendrick A.* On film-making. London: Faber & Faber, 2004.
18. *McClintick D.* Indecent exposure. New York: William Morrow, 1982.
19. *Monaco J.* How to read a film (4th edition). Oxford: Oxford University Press, 2009.
20. *Nelmes J.* An introduction to film studies (5th edition). Oxfordshire: Routledge, 2012.
21. *Mitry J.* Semiotics and the analysis of film. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
22. *Reisz K., Millar G.* The technique of film editing (2nd edition). Waltham, Mass.: Focal Press, 2009.
23. *Roud R.* Cinema: a critical dictionary. London: Martin Secker & Warburg, 1980.
24. *Sadoul G.* Dictionary of films. Berkeley: University of California Press, 1972.
25. *Sarris A.* The American Cinema: directors and directions 1929–1968. Boston, Mass.: De Capo Press, 1966.
26. *Schatz T.* The genius of the system: Hollywood filmmaking in the studio era. London: Faber & Faber, 1998.
27. *Schatz T.* Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system. New York: Macgraw Hill, 1981.
28. *Thomson D.* A biographical dictionary of film. (Any edition.)
29. *Vogel A.* Film as a subversive art. New York: Random House, 1974.
30. *Walsh M.* The Brechtian aspect of radical cinema / ed. K. Griffiths. London: BFI, 1988.
31. *Wollen P.* Signs and meaning in the cinema. New and enlarged edition. Bloomington: Indiana University Press 1973.

# Указатель

Авторская теория, 127–138, 167, 186

Базен, Андре, 4, 92, 94–98, 121, 123, 127  
Балаж, Бела, 46, 48–50, 160

Беньямин, Вальтер, 72, 76, 82–86, 88–90

Бордуэлл, Дэвид, 103, 108, 112, 215

Брехт, Бертольт, 50, 76, 77, 79–82, 121

Бунюэль, Луис, 67, 68, 81

Годар, Жан-Люк, 81, 129–131, 135

Гриффит, Дэвид Уорк, 45, 99–101, 199, 201

Дадаизм, 65, 66

Джонстон, Клэр, 172, 173

Жанровая теория, 143–155

Итальянский неореализм, 115–124

Кинозвезды, 49, 156–161

Классическое кино Голливуда, 99–114

Когнитивная теория кино, 47, 212–215, 220

Комолли, Жан-Луи, 138–141

Кракауэр, Зигфрид, 50, 69, 72–75, 92

Кулешов, Лев, 31, 32, 34, 35

Линдсей, Вэйчел, 44, 47

Лиотар, Жан-Франсуа, 207

Люмьер, братья, 16, 17, 19, 21, 29, 30

Малви, Лора, 169, 174, 176–178

Метц, Кристиан, 136, 155, 167, 191–197, 207, 218

Мюнстерберг, Гуго, 46, 47, 160, 213, 214

Нарбони, Жан, 138–141

Постмодернизм, 45, 160, 194, 204–211, 216, 217, 219, 220

Репрезентация и идентичность, 198–204

Саррис, Эндрю, 128, 131, 132, 136

Семиотика, 43, 44, 71, 123, 160, 162–167, 171–173, 180, 191–194, 197, 201, 203, 207, 212, 213, 218, 220

Сюрреализм, 52, 54, 65–68

«Третий кинематограф», 50, 140, 182–190, 198

Трюффо, Франсуа, 129, 130, 136

Феминистская теория кино, 168–181, 201

Фильм-нуар, 63, 123–126

Фрейд, Зигмунд, 51–56, 59, 60, 66, 67, 158, 171, 176, 192–194, 196

Херцог, Вернер, 31

Хичкок, Альфред, 54, 62, 128, 129, 133

Эйзенштейн, Сергей, 29, 31, 35–43, 45, 48, 50, 95, 97, 160

Экспрессионизм, 51, 52, 54, 58–63, 92, 95–97, 123, 125, 126, 180, 209

Э. Энн Каплан, 179

Ричард Осборн  
**Теория кино.**  
**Краткий путеводитель**

**Издатели:**  
Александр Иванов  
Михаил Котомин

**Исполнительный директор:**  
Кирилл Маевский

**Права и переводы:**  
Виктория Перетицкая

**Ответственный секретарь:**  
Екатерина Овчинникова

**Выпускающий редактор:**  
Екатерина Морозова

**Корректоры:**  
Анна Мышковская  
Светлана Харитонова

**Принт-менеджер:**  
Дмитрий Мершавка

Все новости издательства  
Ad Marginem на сайте:  
<http://www.admarginem.ru>  
[www.admarginem.ru](http://www.admarginem.ru)

По вопросам оптовой закупки  
книг издательства Ad Marginem  
обращайтесь по телефону:  
+7 499 763-32-27 или пишите:  
[sales@admarginem.ru](mailto:sales@admarginem.ru)

ООО «Ад Маргинем Пресс»,  
резидент ЦТИ «Фабрика»,  
105082, Москва,  
Переведеновский пер., д. 18,  
тел.: +7 499 763-35-95  
[info@admarginem.ru](mailto:info@admarginem.ru)

Напечатано в полном  
соответствии с качеством  
предоставленных материалов  
в ООО «ИПК „Парето-Принт“»,  
170546, Тверская область,  
промышленная зона  
Боровлёво-1, комплекс № 3А,  
[www.pareto-print.ru](http://www.pareto-print.ru)  
Заказ № 2871/24