
ХРОНИКА

СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ЭСТЕТИКА ФИЛЬМА»

10 апреля 2017 года в рамках творческой лаборатории кафедры общественных наук Литературного института имени А. М. Горького состоялась студенческая научная конференция «Эстетика фильма». Её участники — студенты пятого курса очного факультета — стремились как с теоретической, так и с практической точки зрения рассмотреть связь кинематографа с другими видами искусств, увидеть искусство кино через призму эстетики и философии.

Круг тем для обсуждения — теория монтажа Сергея Эйзенштейна, теория кино Зигфрида Кракауэра, семиотика Ролана Барта и кинематограф, соотношение кино и психоанализа, формалистский подход к кинематографу в работах Виктора Шкловского, поэтика кино Андрея Тарковского, философия кино Жюль Делёза.

Дискуссию в рамках конференции провели к. филос. н., доцент кафедры общественных наук О. В. Зайцева и к. филос. н., старший преподаватель кафедры общественных наук М. В. Козлова.

Доклады публикуются в изложении.

ЕКАТЕРИНА НЕНАШЕВА ТЕОРИЯ МОНТАЖА СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Работа «Монтаж аттракционов (1923)» является одной из ключевых для понимания принципа эйзенштейновского монтажа. В этом тексте режиссёр вводит понятие «аттракцион» (в первую очередь в разрезе театра). Аттракцион, по Эйзенштейну, — это всякий агрессивный момент, элемент, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию.

Аттракцион Эйзенштейн рассматривает как первичный элемент спектакля, молекулярную единицу действенности театра. Важно указать, что если это именно молекулярная единица, значит, она является составной, и поэтому её нельзя как бы то ни было разграничить. Аттракционы представляют собой раздражители, которые в зрительном восприятии присутствуют в многомерном единстве. Примером раздражителей и их влияния на восприятие зрителя может служить практически любой экранный образ из массовой кинокультуры. Эйзенштейн приводит в пример образ молодой американской красавицы, который может служить «раздражителем» не только с эротическим подтекстом, но, к примеру, и с расово-националистическим. Эйзенштейн утверждает, что при «аттракционности» мы приходим к свобод-

ному монтажу «произвольно выбранных самостоятельных воздействий», но с точной установкой на тематический эффект, что даёт уход от «иллюзорной изобразительности», которая при монтаже в кино очень легко себя выдаёт.

В 1929 году в тексте «Четвёртое измерение кино» Эйзенштейн возвращается к тезису «аттракционности»: «Настаёт приход демократического равноправия всех раздражителей, рассматривающихся как комплекс». Таким образом, разворачивая понятие аттракциона, мы приходим к тому, что раздражитель — это некая кнопка реакции, а монтаж является «суммой раздражителей всех раздражений».

В работах «Монтаж» (1937 и 1938 гг.) Эйзенштейн рассуждает о категориях восприятия, утверждая, что с точки зрения монтажа сферой заботы о человеке является композиция: «По характеру тех или иных движений мы судим о действии, след движений — это мизансцена». По Эйзенштейну, выразительная мизансцена не должна противоречить двум принципам: 1) не противоречить примитивному бытовому действию людей; 2) быть графической схемой того, что в переносном чтении определяет психологическое содержание сцены и взаимодействие действующих лиц. Далее Эйзенштейн выводит формулу монтажа: «Монтаж есть столько не последовательность ряда кусков, сколько их одновременность». В сознании воспринимающего, согласно Эйзенштейну, кусок ложится на кусок, а несовпадение цвета, света, очертаний и размера кусков даёт то самое ощущение толчка, рывка, проистекающего от самого физиологического движения до движения внутри понятий.

В «Монтаже» Эйзенштейн анализирует портрет Серова, изображающий актрису Ермолову в полный рост. Режиссёр делит портрет на части — крупный план, общий план, поясной портрет и так далее. Каждый кусок Эйзенштейн рассматривает с точки зрения геометричности кадра, особое внимание он уделяет вписанности фигуры в композицию изображения. Режиссёр подробно рассматривает позицию снимающего/запечатлевающего Ермолову на холсте и приходит к выводу, что оператор/живописец изображал/снимал фигуру актрисы как бы сверху вниз, а его глаз при этом описывал дугу на 180 градусов. В финале анализа Эйзенштейн приходит к важному выводу: «Точки на изображении сводятся не к поведению объекта, а к характеристике поведения зрителя, нарастание от кадра к кадру освещённости, фактуры, объёма в изображённой фигуре превращается в непрерывный процесс восприятия». Сам процесс зрительского восприятия сводится к привычке воспринимать обобщённый образ, а, по Эйзенштейну, способность к целостному восприятию и ориентация зрителя на обобщённый образ — это и есть отражение человека и сути человеческого восприятия как такового.

УЛЬЯНА ПОЛТИНКИНА

СЕМИОТИКА И КИНЕМАТОГРАФ: РОЛАН БАРТ. «ТРЕТИЙ СМЫСЛ»

Семиотический подход Барта к искусству нацелен на разговор о производстве искусства как знаковой системе. Основным вопросом семиотики является вопрос о порождении смысла в различных смысловых пластах произведения искусства. В работе «Третий смысл» Барт анализирует фотографии из фильмов Сергея Эйзенштейна и выделяет три уровня восприятия смысла в кинематографе:

- информативный, или уровень коммуникации (когда зритель получает информацию о происходящем на экране через костюмы, декорации и т. п.);
- символический, или уровень значения (зритель ищет подтекст в представленном видеоряде/кадре);
- третий смысл, или уровень означивания — «открытый смысл».

Третий смысл — это поэтическое, чувственное схватывание, не нацеленное на создание символического кода. Именно третий смысл, по Барту, творит «фильмическое» (*filmique*) — тот самый смысл кадра, который нельзя пере-сказать. Открытость третьего смысла можно толковать и как некую самоочевидность, и как многозначность. Третий смысл, таким образом, оказывается связанным с тем уровнем восприятия, который отходит от повествовательности и символичности, представляя собой, собственно, язык кинематографа в отличие от языка других видов искусства (в частности литературы).

Открытие третьего смысла подтверждает слова Эйзенштейна о том, что «...фильм следует не просто смотреть и слушать, но что нужно в него всматриваться и вслушиваться».

СОФИЯ ГАЕВСКАЯ

«ЛИТЕРАТУРА И КИНЕМАТОГРАФ» В. Б. ШКЛОВСКОГО

Первые статьи о кино В. Б. Шкловского — филолога и теоретика русской «формальной школы» — относятся к 1919 году. Уже в этот период он отстаивает самостоятельность кино по отношению к «старым» искусствам — литературе и театру.

Взгляды Шкловского на кинематограф во многом определяются общими представлениями формалистов об искусстве, изложенными в программной статье Шкловского «Искусство как приём». Так, говоря об особенностях искусства кино по сравнению с литературой, Шкловский проводит разграничение «прозаического» и «поэтического» жанров кино, основанное на преобладании в «поэтическом» кино технически формальных моментов над смысловыми, причём, по Шкловскому, формальные моменты зачастую замещают смысловые.

Размышлениям о взаимосвязи кино с другими видами искусства, в частности литературой, посвящена книга Шкловского «Литература и кинематограф», вышедшая в Берлине в 1923 году.

Основное отличие кино от словесных искусств, по Шкловскому, сводится к тому, что литература относится к миру непрерывности, миру видения, тогда как кино — «дитя прерывного мира». Чистое движение не является предметом изображения в кино, которое имеет дело с движением смысловым: «не просто движение, а движение-поступок — вот сфера кино». Отсюда утверждение Шкловского о том, что кинопоэтика — это «поэтика чистого сюжета», который отличается от литературного сюжета отсутствием мотивировок движения, его быстротой и непсихологичностью. Стоит отметить, что в разговоре о кино Шкловский почти не использует термин «остранение», хотя и располагает кинематограф в границах «узнавания», а не «видения».

Несмотря на всю формальную новизну, Шкловский видел в кинематографе 1920-х годов опасность автоматизации, указывая на то, что само по

себе изобретение новой формы не ведёт ещё к художественной революции, а наоборот, способствует созданию иллюзорного мира быстро сменяющих друг друга условных клише. Размышляя о будущем кинематографа, Шкловский приходит к выводу о необходимости создания собственного языка кино, отличного от языка литературы или театра, такого языка, который бы постоянно подчёркивал различие между жизненным материалом и его воплощением на экране.

МАРИЯ ФОКЕЕВА

**ПСИХОАНАЛИЗ И КИНО: РАБОТА КРИСТИАНА МЕТЦА
«ВООБРАЖАЕМОЕ ОЗНАЧАЮЩЕЕ»**

Работу Кристиана Метца «Воображаемое означающее» обычно неловко определяют как «первую попытку применения психоаналитического подхода к исследованию кино». Действительно, на момент первой публикации (1975) это была одна из первых попыток говорить с точки зрения психоанализа (однако не фрейдистского, а лакановского) и семиотики, но не о кино, а скорее для кино. Вполне естественно, что психоанализу свойственно рассматривать искусство (объект, производимый субъектом) как сублимацию, что очевидным образом делает фильм означаемым, лишая его тем самым некой самостоятельности. Метц же утверждает значимость формы наравне с содержанием, что позволяет рассматривать фильм именно как означающее. В этом работа фильма схожа со сновидением — сон становится означающим тогда, когда речь заходит о его интерпретации. Предлагая рассматривать фильм не как продукт, но как дискурс, Метц вводит понятие текстовой системы — так он понимает сценарий фильма в самом широком смысле слова. Работа с текстовой системой фильма позволяет не ограничиваться одной интерпретацией, но двигаться в самых разных, бесконечно меняющихся направлениях, что, в свою очередь, позволяет создавать различные серии фильмов.

Нарративный игровой фильм, по Метцу, стремится скрыть работу означающего, провозглашая его в модусе отрицания. На этом основании можно сделать вывод о том, что кино, по Метцу, — это фикция, след. Лакановский психоанализ функционирует, с точки зрения Метца, как некий инструмент, с помощью которого можно определить отношения между зрителем и фильмом.

Таким образом, для адекватного просмотра фильма с точки зрения психоаналитической теории кино необходимо выполнение следующих условий: зритель воспринимает 1) объект в кадре как отсутствующий (работа воображаемого), 2) сам кадр как присутствующий (символическое), а 3) это присутствие как отсутствие объекта (реальное). Именно последнее — присутствие как отсутствие объекта — и является работой означающего, согласно концепции Кристиана Метца.

ЕКАТЕРИНА ХРАМЕНКОВА

ПОЭТИКА КИНО АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

К теоретическим работам Андрея Тарковского относятся такие тексты, как «Запечатлённое время» и «Лекции по кинорежиссуре», составленные учениками режиссёра и опубликованные посмертно. Несмотря на то что в

этих работах не создаётся систематическая кинотеория, мы можем выделить несколько основных положений, относящихся, собственно, к теории кино Андрея Тарковского.

Прежде всего, это требование объективности и жизненной достоверности: «Непременное условие любого пластического, изобразительного построения в фильме каждый раз заключается в жизненной подлинности и фактической конкретности». Следует отметить, что практическая реализация этого требования заключается вовсе не в том, чтобы сделать кино инструментом мимесиса, понятого как простое воспроизведение действительности, — подтверждением тому служат фантастический сюжет «Сталкера» и «Соляриса», сновидческие образы «Зеркала» или же отказ от создания «исторического макета» реальности в фильме «Андрей Рублёв». На наш взгляд, под «жизненной достоверностью» Тарковский понимает не простое копирование жизни искусством, но образное её воссоздание, то есть преломление действительной жизни в восприятии художника и зрителя.

В работе «Запечатлённое время» Тарковский противопоставляет кинематографический образ образам других искусств. Под образом режиссёр понимает не создание символического кода или условной реальности, но «наблюдение над фактом, протекающим во времени». Иными словами, создание образа в кинематографе — это не семиотическая работа над знаками и символическими кодами, но работа художника по созданию собственного, органически цельного мира.

«Наблюдение над фактом, протекающим во времени» представляет собой, собственно, попытку запечатлеть время: «Время, запечатлённое в своих фактических формах и проявлениях, — вот в чём заключается для меня главная идея кинематографа». При этом время, о котором говорит Тарковский, — это не физическое или онтологическое измерение времени, но скорее внутреннее время человека, время в субъективном восприятии.

Режиссёр не создаёт кино для отстранённого зрителя, он говорит о вовлечении смотрящего, о переживании катарсиса, полемизируя с пониманием катарсиса у Аристотеля как очищения через сострадание и страх, — делая акцент именно на сострадании, то есть эмоциональном, чувственно-духовном переживании, требующем от зрителя вовлечённости, а не интеллектуальной дистанции.

Путь художника, для Тарковского, это не путь высказывания ради высказывания или работы над формой ради формы, но всегда — поиск истины. С этим связано стремление режиссёра к тому, чтобы явить на экране образ цельного мира, представляющий собой живой симбиоз объективного и субъективного, чувственного и духовного, эстетики и этики.

ГЛЕБ ОСИПОВ

«КИНО» ЖИЛЯ ДЕЛЁЗА

«Кино» Жюль Делёза до сих пор принято считать одной из основополагающих работ в области философских исследований о кинематографе, помогающих разобраться в феномене этого сравнительно молодого направления искусства. Работа была издана в двух томах (Cinema I: l'Image-Mouvement

и *Cinema II: l'Image-temps*) в 1983–1985 гг. Сам Делёз считал двухтомник «Кино» «книгой о логике, логике кино», которая «выделяет некоторые кинематографические концепты»: фундаментальные концепты движения, образа, узнавания, времени. Работа представляет собой концептуальное погружение в вопрос, связанный с осмыслением восприятия «киномышления».

По сути, Делёз, говоря о трёх составляющих репрезентативного мышления субъекта — образ-время, образ-перцепция и образ-эмоция, рассматривает кинематограф как способ объективизации действительности. Кино становится инструментом философской логики, а кинематографические планы, движение камеры, монтаж, световые и звуковые эффекты оказываются элементами философского языка. Делёз показывает, как одна лишь смена плана, как тот или иной тип монтажа приближают нас к пониманию устройства нашего восприятия и нашего мышления скорее, нежели многие теоретические обобщения.

В своей работе Делёз полемизирует с Бергсоном, рассматривавшим кино как инструмент создания иллюзии восприятия. Для Делёза искусство кино есть «имманентное поле смыслов», в котором течение времени не зависит от эмпирической реальности, что, по сути, помещает искусство кино в поле онтологии, а не эстетики. Таким образом, кино производит образы движения во времени (то есть Делёз представляет кино как подвижный механизм, в чём-то напоминающий концепцию Дарвина, изложенную в труде «О происхождении видов»). Делёз выделяет образ-движение и образ-время, которые соответствуют двум периодам развития кино: когда кино истощает возможности образа-движения, на смену приходит образ-время. Своеобразным водоразделом, «точкой перехода» Делёз называет 1945 год. Образ-движение является репрезентацией и базируется на нарративных конвенциях; образ-время противостоит репрезентации: если для кино образа-движения первичным является нарративный и относительный смысл (и только потом визуальный образ), то образ-время ставит на первое место визуальный образ.

Таким образом, Делёз рассматривает кино как новую практику «образов и знаков», а философия Делёза направлена не на создание теории «о» кино, но на создание теории «образов и знаков» кино как концептуальной практики.

АЛЁНА КОТЕЛЬНИКОВА

ЗИГФРИД КРАКАУЭР. «ПРИРОДА ФИЛЬМА»

«Природа фильма» Зигфрида Кракауэра — немецкого эстетика, социолога и кинокритика — считается, наряду с работами Андре Базена, одной из классических работ по теории кино. Основная мысль этой работы заключается в том, что «при отображении бытия фильма показывают реальность в её временной эволюции, и это осуществляется при помощи приёмов кинематографической техники и мастерства». Иными словами, теория кино Кракауэра рассматривает кино с позиций реализма (кино — зеркало, отражающее мир как он есть) и противостоит формалистской и конструктивистской теориям кино (в частности, теориям Рудольфа Арнхейма и русских теоретиков монтажа).

Причины такой тесной связи кино и реальности, по Кракауэру, кроются в фотографической природе фильма. Несмотря на то что полная объективность

невозможна ни в фотографии, ни в кино, Кракауэр утверждает, что задача художника кино состоит в том, чтобы стремиться к максимально полному и объективному раскрытию действительности. На первый план Кракауэр выдвигает такие «природные склонности кинематографа», как изображение случайного, незавершённого, изображение жизни в её непрерывности и «естественной неопределённости».

В истории киноискусства, утверждает Кракауэр, сосуществуют две противоположные тенденции — люмьеровская и мельесовская. Первая нацелена на объективное отражение жизни, тогда как вторая вовлекает зрителя в условный, иллюзорный мир. Кракауэр допускает сочетание этих тенденций в кинематографе, однако предпочтение он отдаёт задаче реалистического отображения жизни. Сходный подход к кинематографу демонстрирует французский классик кинотеории — Анре Базен, различающий в своей работе «Что такое кино?» два направления в киноискусстве — режиссёров, стремящихся преобразить действительность, и режиссёров, испытывающих «доверие к действительности».

В главе о зрителе Кракауэр рассматривает реакцию зрителя на фильм с точки зрения психологии и социологии и утверждает, что «в отличие от других видов изображений, экранное влияет прежде всего на чувства зрителя, — его физиологическая природа реагирует прежде, чем его интеллект». Таким образом, мы можем прийти к выводу, что немецкий теоретик выступает не только с позиций миметического реализма, но и с позиций феноменологии телесного, так как в кино путь, по словам Кракауэра, «проходит от телесного к духовному».

О. В. Зайцева