

Ольга Давыдова

Трансформация событийности в европейском кино:

ОТ РЕАЛИЗМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ К ОПЫТУ ЗРИТЕЛЯ¹

Olga Davydova

Transforming Eventfulness in European Cinema: From Realism to Spectator's Experience

Ольга Давыдова (СПбГУ, старший преподаватель факультета свободных искусств и наук; кандидат культурологии) ol.davydova@inbox.ru.

Olga Davydova (PhD; Senior Lecturer at the Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University) ol.davydova@inbox.ru.

Ключевые слова: событийность, кинематографический опыт, Жак Рансьер, Сеймур Чэтмен, Жан Эпштейн, нарратив в кино

Key words: eventfulness, film experience, Jacques Rancière, Seymour Chatman, Jean Epstein, narration in film

УДК: 791.43/.45—7.01

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_150

UDC: 791.43/.45—7.01

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_150

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

This article is on the conceptualization of the event in film through addressing the topic of film experience. This methodological move is dictated by the desire to trace how the understanding and ways of representing events in the film are transformed: what is considered an event, what events are included in the film, how they are experienced. Referring to the viewer's experience allows us to rethink the well-known dichotomy of history and discourse and suggests placing the film event directly in the field of viewer's experience. The theoretical basis for the article is provided by Seymour Chatman's narrative theory of cinema, Jacques Rancière's concept of the "thwarted fable", and Jean Epstein's analysis of film sensuality.

Теория нарратива в кино в значительной степени опирается на исследования русских формалистов и классическую нарратологию (см.: [Bordwell 1985; Branigan 1992; Wollen 1982] и др.). Однако в последние десятилетия можно наблюдать рост интереса к проблематике аффекта и аналитики чувственности как в теории кино в целом (см.: [Barker 2009; Chamarette 2012; Sobchack 1992; 2004]), так и в сфере постклассической нарратологии (см.: [Fludernik 1996; Hogan 2011]). В связи с этим ряд традиционных понятий и терминологических оппозиций подвергается пересмотру, а спектр методологий нарратологического анализа расширяется. Эта статья представляет собой попытку выделить и описать особое явление в фильмическом нарративе, характерное для кинематографа.

1 Статья подготовлена при финансовой поддержке НИР СПбГУ «Междисциплинарные исследования нарратива: между типологией и «топологией», ID в системе Pure ID: 53362277.

матографа второй половины XX века, с точки зрения феноменологического подхода, а точнее, с точки зрения внимания к кинематографическому опыту зрителя. Явление это, если использовать нарратологическую терминологию, в значительной степени связано с переносом условного «места», или «топоса», развертывания события из фильмического пространства (соответствующего в том числе тем законам, что устанавливаются нарративом каждого конкретного фильма) в поле опыта зрителя, в само аффективное переживание. Однако подобный перенос не сводится просто к смене теоретического фокуса в текстах о кинематографе; он скорее может быть описан как последовательное, растянутое на несколько десятилетий, неоднородное и прослеживаемое в совершенно разных фильмах движение, целью которого является смещение акцента с события фабулы на событие, принадлежащее аффективному полю зрителя. В рамках эволюции нарратива — если в качестве отправной точки выбрать классическое голливудское кино — это движение проявляется в ослаблении фабульной структуры, отказе от привилегированных событий внутри фабулы (или в перераспределении того, что является привилегированным, а что нет), а следовательно, в перестройке фильмического пространства и реструктуризации отношений фильма и зрителя. Попробуем описать это движение поэтапно, опираясь прежде всего на трансформацию способов работы с событийностью в фильмическом нарративе.

Привилегированные события и события повседневности

Формирование устойчивых нарративных структур внутри фильма — тех самых, что потом будут названы «классическими» у Дэвида Бордуэлла [Bordwell et al. 1988] и станут главным объектом анализа Кристиана Метца [Метц 2010], — связывается с голливудским кино 1930-х годов, так называемым золотым веком Голливуда. Фильмы Говарда Хоукса, Фрэнка Капры, Джона Форда, Тода Браунинга и других режиссеров «жанрового кино» характеризуются прежде всего строгостью и прочностью жанровой структуры. А это значит, что ряд возможных событий заранее определен, у каждого персонажа есть своя собственная заданная функция [Schatz 1981], кинематографическое пространство строго подчинено тому, что в данный момент является самым важным для развертывания и интеллигибельности фабулы. Отсюда, например, упоминаемый Ноэлем Бёрчем негласный запрет на взгляд актера непосредственно в камеру [Burch 1981] — знаменитый «слом четвертой стены», размыкающий по определению замкнутую нарративную структуру и включающий в фильм зрителя, до этого остававшегося в безопасной и выгодной позиции подглядывающего (voyeur) (см.: [Метц 2010]). Именно эта строгость и даже жесткость нарративной структуры позволяет кинотеоретикам размышлять о нарративе в кино как о неизбежном проявлении идеологизированных структур (идея «институционального модуса репрезентации» Бёрча). Она же способствует тому, что, анализируя нарратив, легко вывести идею заведомо ложной идентификации зрителя и персонажа, поскольку в жанровом кино в сознании смотрящего всегда удерживается вымышленность представленного на экране мира [Там же]. Мир фильма здесь закрыт. Даже предложенное Жаном Митри и концептуализированное Дадли Эндрю понимание кино как «окна» и «рамки» (см.: [Andrew

1976: 191; Эльзесер, Хагенер 2016: 42]) не сильно спасает, потому что реальность зрителя в любом случае остается дистанцированной, отдельной от реальности фильма. События фабулы принадлежат диегетическому пространству, которое в буквальном смысле слова ограничено экраном. Событийность неоднородна: привилегированные события занимают больше экранного времени, располагаются в центре, сцена кончается всегда ровно в тот момент, когда событие произошло. Весь фильм подчинен нарративу, который, в свою очередь, возможен в рамках доминирующей идеи: ценна репрезентация событий фабулы на экране. Многообразие повседневности сведено к монтажному пересказу ключевых событий, многообразие реплик — к важным для ключевых событий диалогам.

В фильмах итальянских неореалистов привилегированное событие лишается своей центрирующей силы — и эта тенденция достигает своего апогея, например, в фильмах Микеланджело Антониони. В «Похитителях велосипедов» Виторио Де Сики экранное время отдано незначительной повседневности: вокруг центрального события кражи крутится множество мелких, незначимых для фабулы сцен и эпизодов, задумчивых перемещений по городским окраинам, невнятных диалогов «ни о чем», молчаливой растерянности. Некоторые теоретики в качестве характерной черты неореализма называют «дедраматизацию нарратива» (см.: [Kovács 2007]), имея в виду это смещение акцента с привилегированных событий, обеспечивающих драматургию классического нарративного фильма, на мелкие движения повседневности. В фильмах Антониони она проявляется еще радикальнее: на экране в буквальном смысле слова не происходит ничего, сцена начинается и длится задолго до (или долго после) того, как событие представлено. Эта длительность позволяет теоретикам говорить об акцентуации аффективного времени (см.: [Базен 1972; Барт 1980]) и появлении зрительского переживания как новой основы кинематографического реализма. Но в рамках эволюции кинонарратива едва ли произошли какие-то заметные сдвиги; разве что вместо условно приоритетных событий поле репрезентации стали составлять те, что еще со времен «Поэтики» Аристотеля считались для все той же репрезентации «незначительными». Кинематограф по-прежнему мыслится как череда событий, определенным образом представленных, воспроизведенных. Неважно, заимствованы ли эти события из поля повседневности, принадлежат ли они сконструированному фиктивному миру, или, как в фильмах Алена Рене, существуют в памяти; значимо само понимание фильма как жеста репрезентации.

Переосмысление статуса репрезентации как условие для трансформации событийности

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

В этой связи интересно уделить внимание теоретическому спору, затянному Дэвидом Бордуэллом и Сеймуром Чэтменом. В аналитике кинемато-

графического нарратива, предложенной Бордуэллом, значительная роль отводится зрителю. Именно он оказывается агентом, который конструирует кинематографическую нарративную историю. Однако — несмотря на довольно радикальный шаг в сторону зрителя (и на эту радикальность указывает в том числе Чэтмен) — Бордуэлл не поясняет, как именно происходит это «конструирование». Главным для него является тот факт, что нарратор не обязательно присутствует в фильме. В свою очередь, Чэтмен, разворачивая свою интерпретацию фигуры нарратора в кино, ставит важный вопрос: «Что значит сказать, что фильм “организован”, но не “отправлен”? Кто или что организует его — не изначально, конечно, но именно в момент проекции, на экране? Бордуэлл не дает ответа на этот вопрос» [Chatman 1990: 127]. С точки зрения Чэтмена, напротив, нарратор — имплицитный ли, явный ли — в фильме есть. Его присутствие «проистекает из испытываемого публикой ощущения в некотором роде очевидной коммуникации» [Chatman 1978: 147]. В другой работе он отмечает: «Кинематографические нарраторы — агенты, передающие нарративы, а не создающие их» [Chatman 1990: 132]. Специфика кинематографического нарратора состоит в его многосоставности, сложности; эта инстанция представляет собой «смесь большого и комплексного разнообразия коммуникативных приемов» [Ibid.: 134]. Сразу оговариваясь, что он не претендует на полноту высказывания, Чэтмен предлагает читателю двухчастную диаграмму, призванную наглядно структурировать «устройство» кинематографического нарратора. Не углубляясь в подробности, отметим, что инстанция нарратора складывается из средств, относящихся либо к аудиальному (первая часть диаграммы), либо к визуальному (вторая часть диаграммы) каналу. С этой точки зрения, нарративными элементами в киноповествовании оказываются голос, музыка, шумы, закадровый или внутрикадровый комментарий, локация, актер (его внешность и способ игры), работа камеры (ракурс, движение), монтаж (его темп и ритм) и т.д. Все эти элементы аранжируются инстанцией, которую Чэтмен определяет как «подразумеваемого автора» (*implied author*), а синтез их в «нарратора» «осуществляется через семиотическую обработку, осуществляемую зрителем» [Ibid.: 135].

Внимание Чэтмена к разным способам организации аудиовизуального материала возвращает нас к широко распространенной в нарратологии — и в том числе самим Чэтменом развернутой — дихотомии истории (*story*) и дискурса (*discourse*). Такое понимание нарратива существенно расширяет формалистские трактовки отношений фабулы и сюжета, а также позволяет обратить более пристальное внимание на способы организации аудиовизуального материала. Другими словами, кинематографические приемы перестают быть исключительно формальными инструментами или элементами авторского стиля: теперь они наделяются в том числе нарративным значением².

Но есть и более радикальный взгляд, который предполагает, что в самой природе кино есть нечто, позволяющее ему быть не репрезентирующим медиа, по определению вторичным по отношению к действительности (неважно, повседневна ли она или же принадлежит пространству сцены), а презентующим то, что без кинематографа увидеть невозможно. В таком случае события,

2 См., например, текст Стивена Хита о нарративном пространстве [Heath 1981]; исследования Петера Верстратена, где большое внимание уделено именно специфике кино как особого типа медиа [Verstraten 2009].

составляющие фабулу, должны иметь разную природу. Какие-то из них будут по-прежнему принадлежать полю репрезентации, а какие-то, напротив, будут из этой репрезентативной стратегии «вываливаться», противостоять ей, манифестируя собственную принадлежность кинематографическому самому по себе.

Именно так описывает специфику кинематографической фабулы Жак Рансьер в тексте «Противоречивая фабула»³ (во французском оригинале — «Une fable contrariée», в английском переводе — «Thwarted fable»; речь идет о нарушении, расстраивании, стеснении, ущемлении, препятствовании развитию; английский перевод добавляет значение «выворачивания наизнанку»). В эстетической теории Рансьера кинематограф, принадлежащий эстетическому режиму искусства, вместе с тем несет в себе черты репрезентативного режима [Rancière 2016: 10—11] и тем самым делает более наглядным разрыв, который между этими двумя режимами существует.

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

Изобразительный примат действия над характерами или повествования над описанием... и сам примат словесного искусства, действительного слова вступают в аналогию с целым иерархическим видением сообщества [Там же].

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

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

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

Из этой цитаты становится ясным, что эстетический режим не только уменьшает дистанцию между искусством и жизнью, уравнивая любые формы дейст-

3 Автор статьи выражает огромную признательность Валерию Кислову и Виктору Лапицкому за помощь в переводе этого понятия, не имеющего устоявшегося перевода на русский язык. Его можно перевести как «противоречивая», «ущемленная», «стесненная», «нарушенная фабула». Здесь и далее использован перевод «противоречивая фабула», предложенный Виктором Лапицким.

вия и делания в социально-политическом поле, но и акцентирует само понятие эстезиса. Последнее, понимаемое как спектр влияний, оказываемых произведением искусства на зрителя, становится более важным, чем идея репрезентации. Нормативность репрезентативного режима оказывается подорвана пассивностью фиксации мельчайших движений жизни, отказом выбирать привилегированные события или законы, отказом от мимесиса как условия видимости репрезентации. Центром арт-практики оказывается опыт, и такое понимание искусства призвано стереть границу между искусством и жизнью.

Кино, считает Рансьер, способно преодолеть строгую логику репрезентативного режима как раз потому, что сама природа этого медиа предполагает возможность принятия мира таким, какой он есть — не подгоняя его под рамки законов классической репрезентации. В кино мы имеем дело с «интеллектом машины⁴, которая ничего не хочет, не конструирует никаких историй, но лишь записывает безграничность движения, тем самым давая начало драме куда более интенсивной, чем все драматические превратности судьбы» [Rancière 2016: 2].

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

Именно в этом смысле кинематографическая фабула, с точки зрения Рансьера, представляет собой противоречивую, потенциально нарушенную, как будто вывернутую наизнанку фабулу. Возможность кино запечатлевать движение (так и хочется добавить: «движение самой жизни», сколь бы пафосно это ни звучало) — это возможность нарушить продиктованное законами репрезентативного режима разворачивание фабулы, встроить в привычный (и сводимый к литературному) нарратив такие элементы, которые возможны только в кинематографе. Одним из примеров подобных элементов у Рансьера становится, например, эпизод из фильма «Мюшкет» Роберта Брессона (1967): девочка-подросток скатывается по склону холма к берегу пруда, в котором в финале утопится. Рансьер описывает это движение детского тела вниз по склону холма как контрдвижение по отношению к разворачиванию нарратива: «...детская игра осуществляет и отрицает суицид девочки-подростка одновременно»

4 Рансьер использует здесь словосочетание, ставшее названием текста Жана Эпштейна — французского теоретика и кинорежиссера, адепта теории фотогении, в своей более поздней работе «Интеллект машины» отстаивавшего идею самостоятельности кино через описание уникальности кинематографического движения.

[Ibid.: 14]. Это движение в большей степени аффективно, чем нарративно; оно апеллирует скорее к аффективному опыту зрителя, чем к стратегиям интерпретации. И вместе с тем — поскольку чувственное и интеллигибельное неразделимы — это движение встраивается в фабулу фильма, но фабула эта принципиально кинематографична и не сводима к литературной основе. Это и есть та самая «противоречивая фабула».

Опыт зрителя как «топос» событийности

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

Я хочу драмы на деревянной лошадке карусели, или более современной — на аэроплане. Ярмарка подо мной и вокруг постепенно расплывется. Помещенное в центрифугу трагическое удесятрит свою фотогению, добавляя к ней фотогению головокружения и вращения [Эпштейн 1988в: 98].

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

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

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

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

Один из них — отказ от дистанции между зрителем и фильмом; той самой дистанции, что обеспечивала зрителю классического нарративного кино безопасную позицию подглядывающего. Можно, например, поместить зрителя внутрь фильма. Так происходит, например, в фильмах братьев Дарденн. Съемки ручной камерой, непрофессиональные актеры, привычные еще с середины XX века мелкие движения повседневности — герои болтают ни о чем, едят гамбургеры, дурачатся. Но главное — ракурс. Герои фильма «Дитя» (реж. Жан-Пьер и Люк Дарденн, 2005) едут в машине: парень за рулем, девушка справа. Камера направлена на них с заднего сиденья, она нестабильна, герои затевают

шуточную драку из-за переключения музыки, девушка в шутку прикусывает парня за руку, он рулит, бликует солнце, они смеются, она не отпускает руку, ее волосы заслоняют объектив, фокус теряется, снова появляется. Эта сцена снята так, как если бы мы сами сидели позади, покачиваясь из-за движения машины.

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

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

Если вернуться к упомянутой ранее дихотомии истории и дискурса, то приведенные примеры, конечно, радикально проблематизируют именно кинематографический дискурс. В классическом нарративном кино дискурс прозрачен; зритель условной комедии Фрэнка Капры или Говарда Хоукса 1930-х годов едва ли обращает внимание на то, как выстроена мизансцена и как работает камера.

Все кинематографические приемы подчинены истории: их цель — сделать историю понятной. Конечно, можно вспомнить массу фильмов, в которых внимание зрителя приковано, напротив, именно к дискурсу, а не к истории — так сделана, скажем, картина Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961). В примерах же, описанных выше, дискурс не просто акцентируется; он в буквальном смысле слова выпячивается, становится выпуклым настолько, что его отношения с историей трансформируются. Дискурс апеллирует к опыту зрителя, граница между миром фильма и миром зрительного зала стирается, а кинематографический нарратив начинает включать в себя события опыта просмотра. В нарративную модель, представленную дихотомией истории и дискурса, добавляется третий элемент — кинематографический опыт.

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

Библиография / References

- [Базен 1972] — *Базен А.* Что такое кино? / Пер. с фр. В. Божовича. М.: Искусство, 1972.
- (*Bazin A.* Qu'est-ce que le cinema? Moscow, 1972. — In Russ.)
- [Барт 1980] — *Барт Р.* Дорогой Антониони / Пер. с фр. Я. Ямпольской (<http://cineticle.com/chapters/1445-barthescherantonioni.html> (дата обращения: 10.11.2020)).
- (*Barthes R.* Cher Antonioni (<http://cineticle.com/chapters/1445-barthescherantonioni.html> (accessed: 10.11.2020)). — In Russ.)
- [Метц 2010] — *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010.
- (*Metz C.* Le Signifiant Imaginaire. Saint Petersburg, 2010. — In Russ.)
- [Рансьер 2007] — *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное / Сост. В. Лапицкий; пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.
- (*Rancière J.* Le partage du sensible / Comp. by V. Lapitsky. Saint Petersburg, 2007. — In Russ.)
- [Эльзессер, Хагенер 2016] — *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Пер. с англ. С. Афонин, И. Кушнарева, В. Лукин и др.; ред. А. Артамонов, А. Каргашов. СПб.: Сеанс, 2016.
- (*Elsaesser T., Hagener M.* Film Theory. An Introduction Through Senses / Ed. by A. Artamonov, A. Kartashov. Saint Petersburg, 2016. — In Russ.)
- [Эпштейн 1988а] — *Эпштейн Ж.* Чувство I // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911—1933 / Сост. М.Б. Ямпольский; пер. с фр., предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 90—96.
- (*Epstein J.* Le Sens ^{1bis} // Iz istorii franetsuzskoy kinomyсли: Nemoe kino 1911—1933 / Comp. by M.B. lampolski. Moscow, 1988. P. 90—96. — In Russ.)
- [Эпштейн 1988б] — *Эпштейн Ж.* О некоторых условиях фотогении // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911—1933 / Сост. М.Б. Ямпольский; пер. с фр., предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 103—108.

- (*Epstein J.* De quelques conditions de la photogénie // *Iz istorii frantsuzskoy kinomyсли: Nemoe kino 1911—1933 / Comp. by M.B. lampolski.* Moscow, 1988. P. 103—108. — In Russ.)
- [Эпштейн 1988в] — *Эпштейн Ж.* Укрупнение // *Из истории французской киномысли: Немое кино 1911—1933 / Сост. М.Б. Ямпольский; пер. с фр., предисл. С. Юткевича.* М.: Искусство, 1988. С. 96—103.
- (*Epstein J.* Grossissement // *Iz istorii frantsuzskoy kinomyсли: Nemoe kino 1911—1933 / Comp. by M.B. lampolski.* Moscow, 1988. P. 96—103. — In Russ.)
- [Andrew 1976] — *Andrew D.* The Major Film Theories: An Introduction. London: Oxford University Press, 1967.
- [Barker 2009] — *Barker J.M.* The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience. Berkley: University of California Press, 2009.
- [Bordwell 1985] — *Bordwell D.* Narration in the Fiction Film. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- [Bordwell et al. 1988] — *Bordwell D., Staiger J., Thompson K.* The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. London: Routledge, 1988.
- [Branigan 1992] — *Branigan E.* Narrative Comprehension and Film. London; New York: Routledge, 1992.
- [Burch 1981] — *Burch N.* Theory of Film Practice. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- [Chamarette 2012] — *Chamarette J.* Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity beyond French Cinema. London: Palgrave Macmillan, 2012.
- [Chatman 1978] — *Chatman S.* Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; London: Cornell University Press, 1978.
- [Chatman 1990] — *Chatman S.* Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca; London: Cornell University Press, 1990.
- [Fludernik 1996] — *Fludernik M.* Towards a 'Natural' Narratology. London: Routledge, 1996.
- [Heath 1981] — *Heath S.* Narrative Space // Heath S. Questions of Cinema. London: Macmillan, 1981. P. 19—75.
- [Hogan 2011] — *Hogan P.C.* Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories. The University of Nebraska Press, 2011.
- [Kovács 2007] — *Kovács A.B.* Screening Modernism: European Art Cinema, 1950—1980. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2007.
- [Marks 2000] — *Marks L.U.* The skin of the film intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham: Duke University Press, 2000.
- [Rancière 2016] — *Rancière J.* Thwarted Fable // Rancière J. Film Fables. London; New York: Bloomsbury, 2016. P. 1—19.
- [Schatz 1981] — *Schatz T.* Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. New York: Random House, 1981.
- [Sobchack 1992] — *Sobchack V.* The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- [Sobchack 2004] — *Sobchack V.* Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, CA: University of California Press, 2004.
- [Tanke 2011] — *Tanke J.J.* Jacques Rancière: An Introduction. Philosophy, Politics, Aesthetics. London; New York: Continuum, 2011.
- [Verstraten 2009] — *Verstraten P.* Film Narratology. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- [Wollen 1982] — *Wollen P.* Readings and Writings. London: Verso, 1982.