



EL TOPOS

как возможна философия кино?





Как возможна философия кино?

El topos

El Topos Cinema Club Foundation



При поддержке Василия Синчука

Киев-Харьков 2009



6

12 Дмитрий Петренко

16 Александр Шапиро

32 Ольга Брюховецка

44 Олег Перепелица,
Ольга Храброва

50 Ольга Блекледж

58 Мар'яна Боднарук

68 Катерина Тягло

78 Мария Шевченко

84 Лидия Стародубцева

102 Радислав Пересецький

116 Владимир Калюжный

124 Викентий Пухарев,
Дмитрий Петренко

132 Андрей Терентьев

Содержание

Cogito ergo Film (Intro Лидии Стародубцевой)

КИНО-КОНЦЕПТЫ

Кинематограф чистого становления

Представление Спинозы

«Сумма схоластики», или Философский трип:
(не совсем обычное) интервью
с режиссером Александром Шапиро

КИНО-PSYCHO-АНАЛИТИКА

Як можлива (психоаналітична) теорія кіно?
Або «послання» Терези де Лауретіс

«Назови меня свиньей»

Между смертью и смертью: о фильме
Сэма Мендеса «American Beauty»

Чийім іменем є зомбі:
соціальна іронія zombie film

CINEMA- MEDIA-СОФИЯ

Метаморфози візуального у добу постсучасності

Кинематограф и мультимедиа:
трансформации субъективности

Полиэкран, или Отрешенность Взгляда

АРХЕОЛОГИЯ КИНО-ЗНАНИЯ

Від сінєфілії до метакіно:
з історії самокінорефлексій

О художественности неигрового кинотекста

КИНО-РАССЛЕДОВАНИЕ

Тайное увлечение Андрея Звягинцева:
Эндрю Уайет

КИНО-INTER-VIEW

Человек, свободный от «цивилизации»:
интервью Сэма Копий с режиссером
Андреем Терентьевым

El Topos

El Topos

El Topos

El Topos

El Topos

El Topos

El Topos

Математик, литературовед, аналитик

Владимир Калюжный



В исследовательских целях кинематографический продукт допустимо, хотя и не обязательно, рассматривать как текст. Подобная идея продуктивно использовалась в структуралистских штудиях от Барта и Эко до Лотмана и Ямпольского. *Отекствление* произведений культуры позволяет применять к их анализу аппарат семиотики и поэтики. С этой точки зрения структурный подход не может устареть, надоесть, выйти из моды. Стоит, однако, заметить, что в отличие от вербального текста, являющегося дискретным, кинотекст континуален. В сплошном же, непрерывном массиве выделение смысловых элементов затруднено – не всегда ясно, где пролегает граница между значащим и незначащим.

О ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ НЕИГРОВОГО КИНОТЕКСТА

Владимир Калюжный



Разговор о тексте как таковом предполагает наличие языка, что сразу порождает дополнительные проблемы. Для фильма подразумевание языка является гипотезой, которая должна подтверждаться анализом. Язык не дан непосредственно в восприятии; это результат изопращенных исследовательских построений. В стандартной ситуации каждый текст написан на определенном языке – язык первичен, текст вторичен. Но если мы возьмем два кинотекста, то сразу же столкнемся с тем, что невозможно подобрать киноязыка, общего для них. Для каждого фильма приходится предполагать существование своего особого языка. Тем самым язык теряет универсальность, надеяться можно лишь на известное сходство, гомоморфность этих языков.

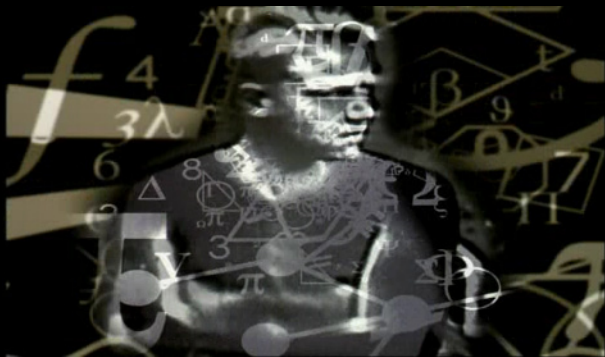
Особый знаковый характер фильма (в первую очередь, звукового кино) определяется наличием в нем двух взаимодействующих последовательностей: визуальных и вербальных компонентов. Другими словами, речь идет о двух языковых линиях в структуре фильма. Особенно важна разнородность выразительных образований: континуальность визуального ряда и дискретность вербального. Вовсе не факт, однако, что произведение искусства ограничивается одним или двумя языками, кодами. Их количество может быть не просто значительно, а весьма неопределенно, причем плохо контролируемо как автором, так и реципиентом. И для одного, и для другого выявление языков – творческая задача; для первого – креативная, для второго – познавательная <...>.

Особую роль в кинематографе играют иносказание, аллюзии, намеки, ситуации, когда явное, т.е. показанное, указывает на неявное, подразумеваемое. Внутренняя форма слова «иносказание» указывает на «сказывание», «говорение», осуществленное, однако, иным способом. В данном случае речь идет об инаковости по отношению к визуальности. В связи с этим обратим внимание на некоторую парадоксальность восприятия произведений изобразительного искусства. Несмотря на то, что их эстетический аспект может изучаться безо всяких ограничений, семантическая сторона оказывается проб-

лемной. Визуальное искусство, собственно, показывает; смысл же прописывается, проговаривается. При этом всматривание в произведение сопровождается выискиванием, вычитыванием кодов и их дешифровкой. По большому же счету, возникает задача не просто перевода, а трансформации онтологии художественности.



В. Калужный и А. Хичкок. Москва. ЦДХ. 2006



Взгляд на кино сквозь призму поэтики заставляет обратиться к ее, быть может, главной задаче – выявлению художественности. Стоит заметить, что категория художественности совершенно несоизмерима с концептами реальности и правдоподобия. Реальное не обязано быть эстетичным; художественное можно выявлять равным образом как в реалистическом, так и фантастическом произведении.

В аспекте художественности интересен вопрос: «как?»; для реальности специфичен вопрос: «что?». Эстетичность во многом субъективна, реальность же объективна по определению. В вопросе о природе художественного наиболее продуктивно следовать русскому формализму, и прежде всего, манифесту Виктора Шкловского «Искусство как прием». При этом вопрос «как?» сводится к вопросу «как произведено?», т.е. к отысканию выразительных приемов. Здесь невозможно не вспомнить статью Бориса Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя».

Со структуралистской точки зрения анализ произведения сводится к описанию структуры совокупности значащих элементов, их группировки в слои, выявлению их перекличек, взаимодействия друг с другом, если угодно, игры.

Бесхитростный, обывательский вопрос: «О чем фильм?» на теоретическом языке сводится к определению темы, идеи. Абсолютизация подобного подхода была типична для советской эпохи. При этом анализ содержания отдалялся от анализа формы, от проблемы художественности. В структурном же анализе выявление темы и идеи выступают как составляющие целостного подхода. Проблемы связи художественности и реалистичности в сфере кинематографа переплетаются весьма специфическим образом. Если в литературе действительность создается словом и воображением, то в кино первостепенную роль играет зрительное восприятие. Именно зрение выступает основным арбитром реальности, хотя оно способно судить и об эстетичности. Тем самым намечается противопоставление художественной литературы и кино по линии *вымысел-правдоподобие*.

Литература лишь намечает изображаемый объект – достраивает его воображение. После этого включается читательская презумпция реальности. Но вычитанное из текста различными субъектами может кардинально разниться. Не зря различные ху-

дожники иллюстрируют одно и то же произведение неодинаково. А об экранизациях и говорить нечего. В кино объект представлен как бы непосредственно, он преподносится словно на блюдечке с голубой каемочкой (видимо, недаром – голубой экран). Дополнительные усилия по вере в него совершенно не требуются. Представленный с нескольких точек зрения предмет обретает бесспорное существование.

Вещество литературы однородно: слова, слова, слова. В игровом кино материал, если так можно выразиться, двуступенчат, двупланов. Первый ярус – это уровень, условно говоря, театральной постановки. Второй уровень образован снятым материалом. Тем самым мир игрового кино моделируется режиссером в двух измерениях. Двусоставным оказывается и образ, сюжет, еще более обособляясь от фабулы. Соответственно, художественность такого рода текста более емка.

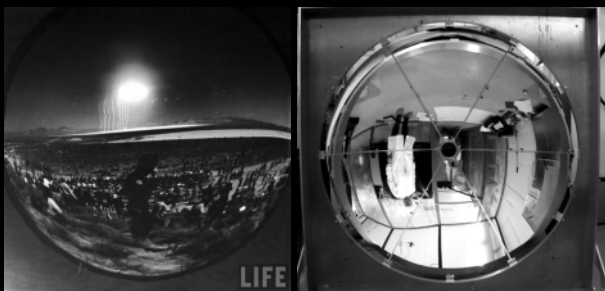
Эстетический потенциал игрового кино, в сравнении с неигровым, представляется куда более мощным. Соответственно, задача художественного анализа документального кино может показаться слишком элементарной. Однако у него есть свои шансы. С формальной точки зрения, язык непостановочного кино существенно беднее. Отсюда напрашивается вывод, что куда менее выра-

зительным суждено оказаться и порожденному этим языком тексту. Действительно, имея более слабые средства куда сложнее добиться художественного эффекта, но тем ценнее результат. (Излюбленный пример Ю. Лотмана: раскрашенная статуя куда менее выразительна, чем однотонная).

Относительная примитивность приближает, некоторым образом, документальное кино к литературе, а работу режиссера роднит с работой писателя, сводя ее к селекции и комбинации (в терминологии Р. Якобсона) или, говоря иначе, к монтажу. Другими словами, продукт приближается к мозаике или коллажу. Но тем ценнее вкрапление в эту систему элементов другой природы (которые в «обычном» фильме могли бы показаться рядовыми). Соответственно, роль создателя непостановочного



Пределы математики. «П» Д. Аронофски. 1998



фильма существенно трансформируется. Это как бы авторство второго порядка или уровня. При этом автор первой ступени – хроникер, бесхитростный, наивный фиксатор происходившего. Именно это подталкивает подлинного творца к технической и идейной изощренности <...>.

Обратимся к фильму Ирины Гедрович «Фотолюбитель». С самого начала возникает ожидание, что фильм будет представлять собой череду выполненных героем фильма фотографий, сопровождающихся цитированием его дневника. С семиотической точки зрения, перед зрителем две текстовые последовательности: вербальная и визуальная. Функция героя при этом приобретает сложную структуру. Он и создатель (как фоторабот, так и дневникового текста), и персонаж (двух) собственных повествований. Другими словами, протагонист не только живет, а и осуществляет семиозис. Напрашивается мысль, что и жизнь можно рассматривать как текст.

Перебор фотографий может показаться нарочитым, скучным. Здесь нет интриги, хотя и присутствует движение временных отме-

тин. Текст фотографии гомоморфен соответствующему срезу действительности, хотя течение жизни не вписывается в рамки фотоальбома. Затея построить фильм (понимаемый как растянутое во времени зрелище) из дискретного множества изображений может показаться изначально обреченной. Так или иначе, но подобная идея будет осуществляться под знаком оппозиции *статика/динамика*. Вместе с тем в фильме ненавязчиво осуществляются и выходы в метаизмерение – за рамку фотографий. Речь идет о кадрах, изображающих перелистывание тетради с дневниковыми записями. В метапозиции иной раз оказывается и вербальное: герой записывает, что видел любопытную сценку, но фотоаппарата в этот момент не оказалось.

Тематическая и смысловая составляющие фильма представляются достаточно очевидными. Довольно быстро зрителю приходит в голову аналогия с «Обыкновенным фашизмом». Но если Михаил Ромм работал с обширными архивами кинохроник, имея возможность выбрать наиболее эффектные кадры, то Ирина Гедрович – с куда более бедным материалом. О герое приходится говорить его же словами. Видеть его приходится лишь изредка через видоискатель его фотоаппарата, попадающего в руки тем или иным его друзьям. По военной профессии герой является жандармом. С одинаковой интонацией, совершенно буднично рассказывается (напомним: с помощью двух кодов) об охоте за живностью и свеживании добычи, а также о расстреле (и предвари-

тельном отборе) заложников, очистке городишка от евреев. Убийство людей и зверей подается в одном и том же отстраненном ключе. От иных кадров у зрителя будут шевелиться волосы. Вот на улице герою попадает старый (каким чудом уцелевший?) еврей с двумя печными трубами под мышками. Ефрейтор добросовестно фиксирует эту жанровую сценку. Следующий кадр: старик распростерт на земле. Дневник дает бесхитростную мотивировку: «нам эти трубы нужнее». Следующий кадр – буржуйка, пытящая реквизируемой трубой.

Язык фотоизображений существенно референтен. В подобном языке сложно образовывать прилагательные. Кроме того, трудно различать слова (имена) и фразы (предложения). Фотография во многом безлична – это бесстрастное свидетельство. Она, хотя и может вызывать эмоции, но не детерминирует их. Если кинематографический сегмент репрезентирует процесс, то фотокадр – мгновенное состояние. Это стоп-кадр, настоящее, ставшее прошлым. Что касается семантического потенциала фотографии, то можно заметить, что снимок останавливает жизнь (тем самым коннотируясь со смертью).

Две последние фотографии героя (в фас и в профиль) явно «с чужого плеча». Не герой снимал и обложку Дела с обвинительным заключением: *расстрелять*. Путь от фото к

фильму оказывается чрезвычайно нетривиальным. Последние слова в фильме произнесены не от имени героя, а о нем. Посторонним, так сказать, является и звук выстрела. Заметим, что это все тончайшие режиссерские приемы. Столь резкая концовка не дает зрителю опомниться: какие чувства он должен испытать? Удовлетворение от приговора самого справедливого в мире суда? Должен ли зритель обвинить тот или иной социальный строй? Или задуматься о природе человека вообще? Эстета же волнуют иные проблемы. Он бесстрастно отметит, что в структурном плане в анализируемом произведении доминирует концепт ‘конца’, а основной оппозицией текста выступает *жизнь/смерть* в ракурсе ‘преступления и наказания’. На примере этого фильма мы видим, что в руках талантливого мастера документальное произведение переопределяется не только в эстетическое, но и в экзистенциальное творение.



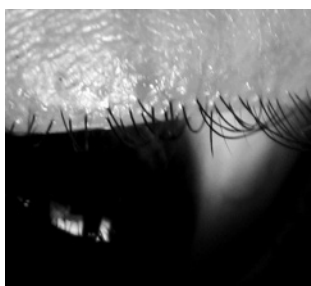
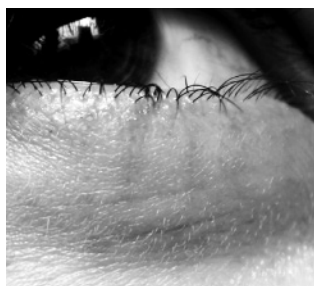
Мир есть структура. Аналитик **В. Калужный**

Философско-культурологическое издание

el topos:

Как возможна философия кино?

Исследования. Интервью. Эссе. Переводы. Кинотексты



Под редакцией
Дмитрия Петренко и Лидии Стародубцевой

Художественное оформление и дизайн
Лидии Стародубцевой

El Topos Cinema Club Foundation

el.topos.club@gmail.com
www.eltopos.blogspot.com

Не предназначено для коммерческого распространения

Подписано к печати 13.03.2009. Формат 84x84 1/16.
Усл. печ. л. 13,6. Гарнитура «Palatino Linotype». Печать лазерная. Заказ № 97. Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии ООО «Современная Печать»
на цифровом лазерном издательском комплексе Rank Xerox DocuTech 135.
Адрес: Харьков, ул. Лермонтовская, 27. Тел.: (057) 752 47 90

