

БЕГСТВО ОТ ЭСТЕТИКИ, ИЛИ ЧЕМ ДОЛЖНА ЗАНИМАТЬСЯ ТЕОРИЯ КИНО?



Березовчук Л.Н.
**Очерки теории кино. — СПб.:
Первый класс, 2014. — 344 с.**

В отечественной науке о кино появился труд, автор которого демонстративно рискнул обозначить свое исследование как принципиально теоретическое. Это «Очерки теории кино», подготовленные в Российском институте истории искусств (Санкт-Петербург) Л.Н. Березовчук, заведующей сектором кино и телевидения. Пожалуй, после «Теории кино: от Эйзенштейна до Тарковского», написанной С.И. Фрейлихом в начале 1990-х годов и переизданной в 2002 году, я не припоминаю иных попыток киноведов идентифицировать свои исследования как сугубо теоретические.

Тем не менее, дистанция в четверть века, разделяющая исследования С.И. Фрейлиха и Л.Н. Березовчука, позволяет заметить многое. Здесь и различия в том, что является лакунами в киноведении, что выдвигается в качестве актуальных задач для кино, какими инструментальными средствами обеспечивается аргументация, какова методологическая база исследований. Различия показательные, и в этом прослеживаются существенные отличия не только в индивидуальных идеях авторов. Скажу больше: само состояние гуманитаристики как контекста, в котором в разные времена существуют оба киноведа, изменилось кардинально.

Теоретические координаты мысли о кино, в которых существует С.И. Фрейлих и которые он же в своем труде отстаивает, — это, в первую очередь, незыблемые для автора эстетические и морфологические представления о киноискусстве — его видах, жанрах, стилях, а также проявлениях в кино эстетических категорий рода и творческого метода. При этом анализ конкретных фильмов превращен то ли в мемуаристику, то ли в критические эссе. И это не случайно: С.И. Фрейлих был свидетелем многих творческих

свершений в советском кинематографе и собеседником многих больших мастеров этого периода. Подобная исследовательская позиция закономерно возникает в том случае, если научные воззрения в искусствоведческом сообществе «спокойны» — устойчивы и регламентированы.

Совсем иной исследовательский пафос движет поисками Л.Н. Березовчука. Здесь нет комфортного для киноведа-теоретика мыслительного климата, который создает дедуктивный метод. Ведь путь познания «от общего к частному» в отечественном искусствознании зачастую оборачивался нисхождением с эстетических «высот» к прозаическим «копаниям» в специфике того или иного вида искусства, в том числе, искусства кино. Естественно, от «эстетической повинности» исследователи, не говоря уже о критиках, убегали. Убегали в бескрайние дали интерпретации, где находилось место и для собственного взгляда на фильмы, и для понимания специфики современного кинопроцесса.

Но подобная позиция для Л.Н. Березовчука также невозможна. Автор книги «Очерки теории кино» придерживается строго позитивистских и прагматических воззрений на природу искусства, и, как теоретик, она озачочена поиском важнейших закономерностей, наделяющих фильм (причем, далеко не любой) статусом произведения. В подобных установках субъективность интерпретации находится под запретом, а точкой отсчета становится фильм и только фильм. Именно он, отчужденный от своих авторов, концентрирует в себе не столько творческую индивидуальность его создателей, сколько универсалии зрительского восприятия, принципы организации звукозрительной формы во времени, предпосылки к возникновению ожидаемых (и неожиданных) эмоциональных реакций зрителя на показываемую на экране реальность. Но автору подобной, сегодня радикальной, установки мало: во второй части исследовательская оптика фокусируется на киноизображении и на познавательных операциях сознания человека для его переработки. Так для киноведения возникают новые — еще практически свободные — исследовательские территории. Правда, тех, кто рискует там обустроиться, не должен пугать повышенный градус научных дискуссий и полемики, а иногда и недомолчаливого молчания.

Как мне представляется, этот труд являет собой в прямом смысле слова очерки — не столько по жанровой атрибуции текстов, сколько в плане содержательном. Главы в первой части «Теория и эстетика фильма» и вся вторая часть «Аспекты кинофеноменологии» стремятся лишь «очертить», наметить абрисы важнейших проблем в современной теории кино. В главах концентрированно излагаются не просто научные идеи, актуальные, с точки зрения Л.Н. Березовчука, для современного киноведения, но, по сути, формируются новые направления исследований, которые могут быть осуществлены в будущем.

К таким проблемам автор относит специфичность киноповествования в фильме и его организацию, вопросы теории киножанров, эстетические на-

правления в киноискусстве и их предпосылки. Иная группа проблем возникает в связи с осмыслением киноизображения — его природы и специфики как объекта визуального восприятия, с одной стороны, и как коммуникативного фактора, функционирующего в контексте современных медиа, с другой. Автор книги предлагает их решать с позиций феноменологического подхода, в котором в нашей стране мало кто из киноведов работает. И понятно почему: для этого нужно признать (теоретически признать, подчеркну!), что экранное изображение и фильм в целом являются феноменом. А говоря попросту, фактом сознания человека — то есть, иллюзией реальности. У автора на это смелости хватило. Поэтому вначале выскажу свои соображения по поводу второй части книги Л.Н. Березовчук, где в центре внимания оказывается специфика киноизображения.

В *Главе 4* «Творческие стратегии киноизображения: зрелищность, картинность и фактуальность» дифференцируются различные целеполагания взгляда человека на мир с последующей их фиксацией в изображении. Так, *зрелищное изображение* сконцентрировано на передаче уникальности событий, доступных зрению для последующего воздействия на сознание зрителя; *картинное* — для внутренней сосредоточенности созерцателя на высших и эстетических аспектах существования; *фактуальное* же изображение ориентировано на максимально точную информацию о реальности. Эти три типа киноизображения разрабатывались и затем использовались режиссерами кино в прошлом и настоящем киноискусства. Не менее значимым для понимания воздействия киноизображения на зрителя оказывается обнаружение того, что в современной визуальной культуре существуют два принципа создания и, соответственно, переработки изображений: *по принципу визуального образа* и *по принципу вербального знака*, несмотря на то, что такие «картинки» по-прежнему воспринимаются глазами. Как наше сознание и наше визуальное восприятие справляются с закономерной задачей их разграничивать?

В *Главе 6* «Создание и восприятие киноизображения по визуальным и вербальным моделям» Л.Н. Березовчук убедительно показывает, что способы решения этой задачи позволяют деятелям кино и иных экранных практик, начиная от великого С.М. Эйзенштейна и заканчивая рядовым редактором ТВ, монтирующим заснятый репортаж с «места события», — манипулировать экранным изображением для прямого воздействия на сознание его потребителя. Так в концепции автора знак и образ входят в конфликтные отношения на двух территориях визуальной культуры — искусства кино, с одной стороны, и современных медиа, с другой. Не случайно автор заканчивает свою книгу главой о методах изучения экранных изображений и о понятийно-терминологическом аппарате, необходимом для анализа в кино образа — важнейшей категории в исследованиях визуального восприятия.

Признавая значимость и новаторский характер результатов, полученных Л.Н. Березовчук в исследовании феноменологических аспектов киноизобра-

жения, нельзя не заметить, что для большинства читателей будет интереснее первая часть книги — «Проблемы теории и эстетики фильма». В ней автор подсказывает читателю три главных вопроса, на которые подготовленный зритель, не говоря уже о киноведах, должен, приступая к просмотру фильма, знать ответы. Вопросы таковы: 1) к какому эстетическому направлению в современном кинопроцессе фильм относится? 2) каков жанр фильма, и что знание о жанре зрителю должно дать? 3) по каким причинам фильм не распадается на отдельные эпизоды и представляет собой содержательную целостность, показывающую на экране «историю» в звукозрительных образах? Становится понятным, что речь идет о базисных стереотипах, обеспечивающих рационализацию нашей — как принято говорить в кинообществе — «насмотренности».

Конечно, хотя бы в первом приближении ответ на такие вопросы интересен не только киноведам, но и широкому кругу читателей, не говоря уже о представителях иных областей гуманитарного знания. Тем более, если теоретические предпосылки эстетического направления разрабатываются на материале артхаусного кино, а проблема жанрового канона, его специфики и функций по отношению к фильму, с одной стороны, и зрителям, с другой, ставится на основании генезиса, истории развития мюзикла и особенностей его режиссуры. Кто не любит мюзиклы? Кто не захочет узнать, что скрывается за словосочетаниями «культовый фильм» или «другое кино»?

Главы 2 и 3, посвященные жанровому канону мюзикла и эстетическому направлению артхауса, показывают, насколько отличаются эстетические воззрения на природу жанра и направления в киноискусстве от, собственно, искусствоведческих. Например, Л.Н. Березовчук предельно конкретно и прагматично выделяет критерии, позволяющие дифференцировать артхаусное кино от авторского или жанрового: по характеру воспроизведения реальности на экране, по признаку распада киноповествования, по небрежению авторов фильма психологическими закономерностями визуального восприятия, по девальвации образа человека в кино мы опознаем особые творческие установки режиссеров артхауса. Закономерно, что в наличии подобных признаков нас должен убедить анализ артхаусных фильмов. Артхаусная эстетика (то есть представления о том, каким должен быть современный «правильный» фильм со специфической шоковой и провокативной «красотой») опирается на несколько апорий постмодернистской культуры: «Это культы безразличия, телесности, игры и отказа от реальности. <...> Происходило последовательное разрушение дистанции-границы между искусством и жизнью. То есть между денежной стоимостью художественного продукта и его эстетической ценностью; между реальным предметом и его изображением; между живым человеком в полноте его биологических проявлений и его образом в искусстве, где от «плотности» остается только «картинка тела», но зато все остальные качества личности — в отличие от реальной жизни — проявляются и укрупняются». (С.183–184). Даже если резюмирующие выводы иногда настраивают на полемику, то анализ

конкретных фильмов, сравнивающий по одному и тому же признаку артхаус с авторским или жанровым кино, доказывает правоту автора.

Поэтому нельзя не отдать должное аналитическому мастерству Л.Н. Березовчук. У этого киноведа — зоркий глаз и воистину железная аналитическая хватка, основанная на логической связке: «высказываю теоретическое допущение» — «вижу на экране» — «рационализирую увиденное» — «понимаю увиденное» — «подтверждаю исходное допущение». И никакого вольного полета киноведческой мысли! Ни грана интерпретации! Этапы рационализации и понимания того, что видится на экране, в подавляющем большинстве аналитических этюдов базируются либо на осмыслении предметного содержания кадра, либо подчиняются закономерностям перцептивных и когнитивных процессов, действующих при переработке визуальной информации. В этом плане исследование явно носит междисциплинарный характер. Аналитическое мастерство автора позволяет привлекать внимание киноведения к малоизученному материалу, такому, к примеру, как научно-популярная анималистика и документальная эпическая трилогия Годфри Реджио. Не случайно лекции этого киноведа в Санкт-Петербургском университете кино и телевидения по дисциплинам «Анализ фильма» и «Музыка в аудиовизуальных искусствах» пользовались огромным успехом у студентов режиссерских специальностей, будущих кинодраматургов и операторов.

Но для анализа конкретных фильмов в этой части данного исследования научно наиболее весомой мне представляется *Глава 1* «Феномен киноповествования: специфика, признаки и функции в фильме». Это — ни много ни мало — заявка на открытие в отечественном киноведении программы нарратологических исследований. Первая ласточка, так сказать, в отличие от зарубежной мысли о кино, где нарратология представляет собой одну из важнейших научных стратегий, разворачивающую киноведение от тотальной (а иногда и тоталитарной) интерпретации фильма как текста в сторону изучения его формальных элементов. Читатель, привыкший к литературоцентризму искусствоведческих разработок в той их части, которая касается содержательной (и даже формальной) стороны произведений искусства, найдет для себя немало интересных и даже обескураживающих положений, разрушающих стереотипные представления «о чем?» этот фильм. Научные установки «формальной школы» оказались на редкость живучими в отечественном киноведении, в гуманитарной науке в целом. Ставя проблему специфики кинонарратива, Л.Н. Березовчук снова решительно порывает со стереотипными представлениями о литературоцентрической природе фильма, при этом обнаруживая ее влияние для киноповествования в совсем иной сфере — в процессах идентификации личности у человека-зрителя, с которыми переработка формально-содержательной стороны фильма, как оказалось, неразрывно связана. Здесь отмечу, насколько деликатен автор, стараясь как бы «исподтишка» ввести в киноведение базовые методологические установки нарратологии — дисциплины, сложившейся в структуралистской и пост-структуралистской филологии

со сложнейшим терминологическим аппаратом. Но несколько сносок, причем, в иных главах книги, подсказывают: все еще впереди... По главе, посвященной киноповествованию, видно, что первейшей задачей Л.Н. Березовчук пока считает постановку проблемы специфичности визуального нарратива в его отличиях от нарратива вербального. Но даже этот шаг позволяет иначе взглянуть на литературный компонент киносинтеза, в том числе сценарий. Что в киноповествовании мы, зрители, реально видим на экране, а что сами себе намысливаем по поводу увиденного с позиций стандартов связности, целостности и содержательности в показываемой на экране «истории», внедренных в сознание раньше?

«Очерки теории кино» будут интересны не только специалистам-киноведам, но и представителям других искусствоведческих дисциплин, поскольку позволяют представить круг актуальных вопросов, которые именно сегодня становятся значимыми для мысли об искусстве в целом. Отмечу еще убедительное и яркое литературное изложение, которое делает доходчивыми самые сложные теоретические аспекты этого труда.

Я приветствую выход этой книги по многим причинам. Но одна — сугубо личная и, думаю, значимая для многих московских киноведов. Когда я читала исследование «Очерки теории кино», невольно вспомнился «Наш проект» Н.И. Клеймана и Л.К. Козлова, который был опубликован в «Киноведческих записках» (1994, № 22). Он, по сути, был попыткой создать систематику в киноведении. В «Нашем проекте» анализ фильма выделен его авторами в самостоятельную научную дисциплину. Нельзя не заметить, что основные проблемы, которые могут ставиться в ее рамках, такие как «разработка моделей и методологии анализа фильма», «повествовательные структуры фильма», «феноменологический уровень фильма», ряд других, — все это получило реальное научное освещение на страницах исследования Л.Н. Березовчук. Кстати, в свое время ведущие московские теоретики кино — Л.К. Козлов, И.М. Шилова, В.С. Фомин инициировали переход Л.Н. Березовчук из теоретического музыковедения в киноведение. Возможно поэтому и само мышление автора, и применяемые исследовательские методики, и круг научных интересов для отечественного киноведения новы, оригинальны и лишены «зашоренности» на традиционных для этой науки проблемах.

**Н.А. Цыркун, доктор искусствоведения, заведующая
Отделом современного экранного искусства НИИК ВГИК**