

С. СМАГИНА

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КИНЕМАТОГРАФА

**ПУТИ ОБНОВЛЕНИЯ КИНОЯЗЫКА
(НА МАТЕРИАЛЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1960-Х–1980-Х ГГ.)**



Светлана Александровна Смагина
Театрализация кинематографа.
Пути обновления
киноязыка (на материале
отечественных фильмов второй
половины 1960-х–1980-х гг.)

Издательский текст

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=33691263

Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х – 1980-х

гг.): ВГИК; М.; 2014

ISBN 978-5-87149-183-6

Аннотация

Исследование влияния театрализации на формирование языка кино в отечественном кинематографе второй половины 1960-х – 1980-х гг. на примере творчества А. Сокурова, С. Параджанова, С. Овчарова, Н. Михалкова и С. Соловьева.

Содержание

Введение	5
Кинематограф и театр. История взаимоотношений	5
«Вторичная театрализация» в системе художественных средств выразительности фильма	16
Конец ознакомительного фрагмента.	26

**Светлана
Александровна Смагина
Театрализация
кинематографа. Пути
обновления киноязыка (на
материале отечественных
фильмов второй половины
1960-х – 1980-х гг.)**

© Смагина С. А.

© Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК)

Введение

Кинематограф и театр. История взаимоотношений

В последние десятилетия термин «театрализация» активно входит в обиход искусствоведения. Это понятие становится в ряд фундаментальных эстетических категорий, без которых невозможно глубокое понимание процессов, происходящих в современном искусстве.

Большое значение исследование принципов театрализации имеет в киноведении, так как кинематограф и театр базируются на общих принципах игровой условности, уходящих корнями к обрядовому ритуалу. Наряду с формами «осознанной» ритуализации (встречающейся в сакральных действиях), признаки ритуала обнаруживаются в любом театральном представлении: гонг или занавес, обозначающий начало; рампа; приветствие, адресованное публике и т. д. Ритуал – это основа любого вида искусства, поскольку содержит и слово, и танец, и рисунок. Это все – средства суггестивного воздействия на человека, мистерия, которую в своей основе пытается воссоздать то или иное произведение.

Игровая природа человека¹ – модель понимания искусства, развившаяся из древнего ритуального действия, вольно или невольно проявилась в театрализации кинематографа.

У театра и кино общие истоки зрелищной культуры, общие типы взаимоотношения зрителя и зрелища: вовлеченность и «очуждение»². Первое стало основой т. и. школы переживания, а второе – школой представления. Наиболее ярко эти направления проявились в системе К. Станиславского и в методологии Б. Брехта. Если у К. Станиславского зритель, наблюдая за актером, задается вопросом «как я бы повел себя в этих условиях?», то брехтовский актер спрашивает зрителя, «как он повел бы себя в этих условиях?» Эти

¹ Хейзенга И. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. / Пер., сост. вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича. М.: Прогресс – Традиция, 1997, – 416 с.

² Очуждение – комплекс приемов в искусстве (гротеск, парадокс и др.), целенаправленно используемый для достижения художественного эффекта, при котором изображаемое явление предстает не привычным, очевидным, знакомым, а новым, незнакомым, «чужим». Понятие эффекта очуждения было введено в эстетику Брехтом, разработавшим его в своей театральной теории и воплотившим в драматургической практике. По Брехту, О., вызвав у субъекта восприятия «удивление и любопытство» новизной угла зрения, рождает активную позицию по отношению к очуждаемой действительности. О. – аналог термина остранение, предложенного в начале XX в. представителями русской литературоведческой формальной школы (Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов и др.). О. (остранение) изначально присуще природе искусства, которое всегда не тождественно жизни. Сама условность искусства позволяет в ином ракурсе взглянуть на предмет изображения, раскрыть в изображаемой действительности новые, необычные пласты. (Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. С. 248.).

два типа актерской техники в равной мере встречаются и на сцене, и на экране. Таким образом, можно утверждать, что, несмотря на различные способы достижения выразительного эффекта, единым механизмом преобразования реальности в кинематографе и театре является театрализация.

Первоначально многими режиссерами и критиками новое искусство воспринималось как «снятый на пленку театр». Это объясняется тем, что кинематограф активно использовал театральные репертуар и технику актерской игры. С другой стороны, «заставив актера, т. е. одухотворенную личность, потонуть во всем окружающем, отводя ему при постановке пьесы место ничуть не больше, чем всякой другой принадлежности обстановки, Художественный театр быстрым броском приближается к кинематографу: и там нет актера, а есть только декорации, и там живой и мертвый инвентарь имеют одинаковую ценность»³. С выявлением собственного языка кино понятие «театральности» постепенно приобретает негативный оттенок и противопоставляется «правде». В немалой степени это было связано с обвинениями в театральности... Московского художественного театра. Е. Вахтангов в разговоре о К. Станиславском со своими учениками объяснял: «Все, что напоминало о старых театрах хотя бы немножко, он клеймил словом «театрально», и слово «театрально» стало в Художественном театре ругательным. Прав-

³ Кризис театра. Сборник статей. М., Книгоиздательство «Проблемы искусства», 1908 (переиздано: М., Гитис, 2012). С. 136.

да, все, что он ругал, на самом деле, было пошло, но, увлекаясь изгнанием пошлости, Станиславский убрал вместе с нею и настоящую, нужную театральность, а настоящая театральность и состоит в том, чтобы подносить театральное произведение театрально»⁴. Из театральной критики ругательное слово «театрально» перекочевало и в кинематограф. Как в театре система Станиславского была признана единственно верным методом советского реалистического театра⁵, так и в кино любые отклонения от реалистического клеймились словами «формализм» и «театральщина». Однако на протяжении всей истории существования кинематограф не раз (не только на раннем этапе) обращался к театральным выразительным средствам (например, в 1930-е годы, во второй половине 1960-х годов, в 1970-е годы).

Отношения кинематографа и театра давние, и анализироваться исследователями они начали с периода теоретического осмысления кинематографа как вида искусства. Это был непростой этап, когда кинематограф обретал свою специфику. Первоначально он активно пользовался театральными наработками и театральной системой выразительности (актерской игрой, театральными мизансценами и декорациями), но постепенно отходил от нее.

⁴ Вахтангов Е. Записки. Письма. Статьи. М.: Искусство, 1939. – 251 с. Цит. по электрон. версии. URL: http://az.lib.rU/w/wahatangow_ewgenij_bagrationowich/text_OO_10.shtml от 17.12.2002. (Дата обращения: 02.04.2012.).

⁵ Подробнее об этом: Бутенко Э. Имитационная теория сценического воплощения. М.: Прикосновение, 2004. – 31 с.

М. Ямпольский, анализируя первый теоретический трактат о кино «Манифест семи искусств» Р. Канудо, пишет: ««Космошнизм» кинематографа кладется Канудо в основу его противопоставления театру, якобы опирающемуся на «чудовищный миметизм», протезизм бесконечного перевоплощения, выдающего одно физическое бытие за другое. В кино, по мнению Канудо, происходит как бы выражение самого бытия, но физически не присутствующего, спиритуализированного, абстрагированного. Абстрактный характер фильма позволяет Канудо сблизить кино с литературой, а кинотворчество назвать «световым письмом»»⁶.

В момент, когда кинематограф начал осознавать свою специфику, возникло отторжение театрального влияния, которое мощно ощущалось на разных периодах его становления. Так, например, Э. Фор пишет: «Кино, рассматриваемое как филиал театра, где господа с бритыми щеками и кривыми ногами, переодетые в неаполитанских лодочников или исландских рыбаков, изрекают сентиментальную чушь, или дамы слишком зрелые, чтобы быть инженеру, возводят глаза, воздевают руки, призывая благословение неба или прося защитить сиротку, преследуемую дурным богачом, или где несчастные детки барахтаются в грязной и пошлой глупости, в то время как драма стремится вызвать осуждение публикой мучающего их улана, – такое кино исчезнет. Просто невоз-

⁶ Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. / Составитель и переводчик М. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 21.

можно, чтобы оно не исчезло вместе с дублируемым им театром и с его помощью... Кино не имеет с театром ничего общего, кроме самой поверхностной и банальной видимости: так же, как и театр, но и как спортивная игра, процессия, оно – коллективное зрелище с участием актера. Оно даже дальше от театра, чем танец, игра или процессия, в которых я вижу лишь подобие посредника между автором и публикой. Оно же имеет трех посредников между публикой и автором: актера – назовем его киномимом – киноаппарат и самого оператора. (Я не говорю об экране, лишь материальном аксессуаре, составляющем часть зала, как и театральная сцена.) Одно это уже помещает кино дальше от театра, чем музыка, где между композитором и публикой также существуют два посредника: исполнитель и инструмент»⁷.

Л. Арагон, рассуждая в статье «О мире вещей» о специфике кинематографа, заявляет: «Синеграфический идеал – это некрасивая фотокарточка: вот почему я готов яростно осудить те итальянские фильмы, которые недавно были в моде, чью поэтическую несостоятельность и эмоциональное убожество мы сегодня чувствуем. Недостаточно требовать режиссеров, обладающих эстетической одаренностью и чувством прекрасного: мы будем топтаться на месте и время обойдет тех, кто не сумеет следовать за ним. Режиссерам нужна смелая и новая эстетика и чувство современной красоты. При этом условии кино освободится от всех причудли-

⁷ Там же. С. 48–49.

вых примесей, нечистых и пагубных, которые приближают его к театру, его неизменному врагу»⁸.

В России кинематограф, естественно, не избежал подобного влияния и аналогичных оценок. Правда, специфика влияния театра на русский кинематограф заключалась не в переносе школы представления (в духе «Комеди франсез») на экран, а в ориентации на Московский художественный театр и систему Станиславского с ее методом, стремящимся к естественности и натуральности. Первоначально в отечественном кинематографе, как и в театре, никто не сопротивлялся бутафории как таковой: кино совершенно свободно пользовалось не столько естественными интерьерами, сколько нарисованными задниками, широкими жестами, вздымающейся грудью и вытаращенными глазами. Однако по сравнению со многими зарубежными кинематографистами русские актеры и режиссеры «грешили» использованием условной театральной выразительности гораздо реже. С точки зрения иностранного зрителя 1910-х годов русская манера игры отличалась предельной лаконичностью жеста и ставкой на психологизм, который внешне выглядит статуарно. Отечественные актеры и режиссеры ориентировались, прежде всего, на МХТ – средоточие исканий рубежа веков, новое слово в актерской игре и режиссуре того времени. Стоит отметить, что мхатовская эстетика рождается в предощущении появления кинематографа. Поэтому театр того времени, оказы-

⁸ Там же. С. 133.

вая влияние на русский кинематограф, делает его во многом оригинальным и отличным от западного.

Осознание театральности как выразительности в кинематографической системе произошло в конце 1910-х – начале 1920-х годов с появлением немецкого фильма «Кабинет доктора Калигари» (реж. Р. Вине, 1920). Суть прорыва заключалась в том, что конвенционально (между зрителем и постановщиком) не должны были считываться ни грим, ни декорации, ни некая их материальность. Но после выхода на экран этой картины все, что выдавало бутафорию в кино и клеймилось как театральщина (поскольку высвечивалось с особой силой в кино в силу его фотографической природы), оказалось в ином статусе.

То, что не должно было замечаться в кино и от чего стремились избавиться, само становится образом. Это было совершенно новым, не виданным доселе пониманием декорации и принципов использования театральности в кинематографе. Возникает идея театрального вмешательства, когда декорация в определенном смысле разоблачается перед зрителем. Можно утверждать, что эстетизация откровенной условности, порождающей (с точки зрения теории фотографической природы кино) явную модель антикино, повлекла революцию в киноязыке: такого рода декорация на экране стала восприниматься как художественный образ. «Кабинет доктора Калигари» сыграл определяющую роль в становлении эстетики кинематографической условности и теат-

ральности. Вся дальнейшая история влияния театра на кино определяется появлением осязаемости этой условности.

Следующие этапы развития отечественного кинематографа определили различное отношение к проблеме такого влияния. Например, 1920-е годы прошли под лозунгом борьбы с театральщиной в кино или, как иногда ее называли, «калигаризмом» и провозглашения документалистской эстетики. Однако и в те времена даже в недрах монтажно-типажного метода возникали прецеденты, где были использованы театральные приемы и декорации. Достаточно вспомнить картину «Моя бабушка» (реж. К. Микаберидзе, 1929).

Но все это отдельные случаи. Общая тенденция была такова, что театральная условность изгонялась отовсюду. Но уже в 1930-е, 1940-е и в первой половине 1950-х годов театральное наследие снова стало востребованным кинематографом. Эти периоды были связаны с приходом звука и театральным методом Станиславского (ориентация на естественное поведение актера на сцене и на его голос), обогатившим реалистический арсенал актерской игры и традицию создания материальной среды в отечественном кинематографе тех лет. Это влияние бесспорно и общеизвестно. Но, кроме этих тенденций, была еще и иная, через которую репрезентировались различные идеологические образы и схемы. Театральная система репрезентации участвовала в системе создания помпезности происходящего на экране, где очень часто разворачивалась некая условная торжественная мистерия,

требующая фронтальных планов, монологов, условно-театральных построений знаковых, эмблематических сцен с особыми театральными позами персонажей. Это все, безусловно, выходило из театральной системы репрезентации.

На протяжении нескольких десятилетий кинематограф активно прибегал к использованию подобного рода условности. Тенденция усилилась в работах послевоенного кинематографа (особенно в период малокартинья). Но основная специфика этой системы театральной репрезентации заключается в том, что она должна была восприниматься не как условность, а как естественность высшего порядка, обладающая некой сакральной подлинностью. Условность подобного рода отличалась от условности живописно-поэтического кинематографа 1960-х годов, транслировавшего иную реальность, инобытие.

В 1960-е – 1970-е годы возникнет новый этап в отношениях между театром и кинематографом. Он характеризуется прямо противоположными тенденциями. Документалистское направление будет всячески обрубать связи с условностью, придя, в конце концов, к созданию новой; живописно-поэтическое же направление создаст максимально благоприятное пространство для такой интервенции. В противовес миметизму документалистского кино возникает то, что начинает носить название антикино (термин, применяемый самими создателями к своему творчеству). Возникает группа молодых экспериментаторов, исповедующих принципы

использования театральной системы репрезентации: Г. Полока, С. Параджанов, А. Митта, В. Мотыль, Н. Рашеев, Л. Осыка, Ю. Ильенко и др. Их задача попытаться адаптировать школу представления актерской игры и в изобразительном решении использовать не глубинное мизансценирование, а плоскостность. Ярчайшим примером этих принципов становится работа «Первороссияне» (реж. А. Иванов, Е. Шифферс, 1967), где актеры лишь обозначают персонажей, а визуальный ряд выстроен по принципу плоскостного строения с элементами фресковости: статичные планы в своей фронтальной развернутости.

В киноведении и кинокритике часто употребляют выражение «театральщина» в отношении фильмов, далеких от использования сценических приемов и, наоборот, называют истинно кинематографическими картины, изначально позиционируемые как «театральные». Представленное исследование избегает оценочных категорий в анализе влияния театральной стилистики на кино. Оно посвящено проблеме обращения отечественного кинематографа второй половины 1960-х – 1980-х гг. к театрализации в поисках новой системы выразительности.

В анализируемый период особое значение имеет т. и. игровое начало. Оно часто проявлялось не только в знаковых фильмах своего времени, но и в картинах второстепенных, демонстрируя тем самым устойчивость этой тенденции.

«Вторичная театрализация» в системе художественных средств выразительности фильма

Кинематограф есть некая театрализация реальной жизни, запечатленной на пленке. Термин *театрализация* – это процесс сценической интерпретации события, текста или художественного произведения⁹. Она может происходить как на драматургическом уровне, так и на уровне визуальной трансляции образов. Театрализация – это придание феномену, не имеющему отношения к театральной условности, игровых и ролевых черт. В определении театрализации необходимо выделить два уровня: «первичная» и «вторичная».

Под термином *первичная* театрализация подразумевается процесс запечатления на кино-, видеоносителе реальности, претендующей на художественное осмысление действительности. Под термином *вторичная* театрализация – процесс создания новой кинематографической выразительности за счет введения в «первично» театрализованное пространство фильма дополнительной театральной условности, создающей эффект «текста в тексте» и расширяющей возможности интерпретации произведения.

Существуют два типа проникновения театра в ткань кино:

⁹ Павис П. Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 406.

это собственно театральность (условность, искусственность, игра) и знаки театра (сцена, занавес, декорации и т. д.), «напоминающие нам о возможности потери той реальности, которая обретается нами в кино как сама реальность»¹⁰. На первый взгляд театральность как таковая более соотносима с кинематографом, однако она не всегда является залогом формирования новых смыслов. Если знаки театра в силу своей инородности чаще всего привносят на экран «иллюзию иллюзии», то театральность не всегда оказывается признаком той самой условности, позволяющей нам говорить о вторичной театрализации кинематографа. Причина этого кроется в том, что условность может являться не инструментом, а исходящей данностью. В качестве примера последнего утверждения можно привести несколько категорий фильмов, где театральная условность становится способом раскрытия замысла фильма.

В таких жанрах, как фильм-спектакль, фильм-мюзикл, знаки театра, как и сама условность действия, обусловлены типом зрелища. Наиболее удачными в этой области стали фильмы М. Захарова «Обыкновенное чудо» (1978) и «Тот самый Мюнхгаузен» (1979).

В эксцентрических комедиях театральная условность также связана с особенностями жанра, получившего свое развитие в 1960-х годах в фильмах Л. Гайдая («Жених с того света», 1958; «Пес Барбос и необычайный кросс», 1961;

¹⁰ Аронсон О. КИНО-ТЕАТР. // Киноведческие записки. 1998. № 39. С. 10.

«Самогонщики», 1961; «Операция «Ы» и другие приключения Шурика», 1965; «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика», 1967; «Бриллиантовая рука», 1969). В этих фильмах были использованы эксцентрические приемы клоунады и задействованы комедийные актеры-маски. В 1970-х годах это «Джентльмены удачи» (реж. А. Серый, 1971); «Иван Васильевич меняет профессию» (реж. Л. Гайдай, 1973); «Здравствуй, я ваша теть!» (реж. В. Титов, 1975) и др.

В фильмах – экранизациях классики условность и иногда возникающие знаки театра связаны с типом драматургии, несмотря на то, что в некоторых случаях такие картины обладают выразительными особенностями, характерными для кинематографа 1970-х – 1980-х гг.: «Стилизация? Стилизация. Нечто вроде насмешливого реверанса кино в адрес театра. А вернее было бы сказать брехтовскими словами: «ди-станцирование», «историзация». Не странно ли, не ирония ли, что эти термины, некогда выработанные театром для отграничения себя от «технических искусств», ныне возвращаются ему безусловным, физически реальным кинематографом?»¹¹.

«Веселая театрализация кино»¹² или «новая зрелищ-

¹¹ Туровская М. Кино – Чехов-77 – театр. На границе искусств. // Искусство кино. 1978. № 1. С. 105.

¹² Там же. С. 100.

ность»¹³ дает возможность режиссеру через введение в фильмическую ткань знаков театра и цитатного уровня «остранить» произведение, творчески интерпретировать его. Меняется интонация рассказчика-режиссера: он утрачивает былой пиетет перед литературным первоисточником и в его речи появляются ироничные нотки. Экранизация чаще становится поводом для авторских рефлексий. Благодаря пародийной трактовке текста происходит умножение поля смыслов. Расширяя текст за счет вторичной театрализации, режиссеры выносят проблематику фильма во вневременной пласт, на уровень обобщенности, послужившей началом таким направлениям в кинематографе данного периода, как притча, легенда, сказание, баллада.

Яркий пример этому – «Древо желания» (реж. Т. Абуладзе, 1976). Вторичная театрализация в фильме проявляется за счет введения в повествование специального персонажа – Фуфалы (С. Чиаурели). В деревне, где происходит основное действие, у каждого есть заветное желание, мечта. Странный, театральный, гротескный персонаж героини С. Чиаурели является своеобразным символом тяги к неосуществимому, нереальному, фантастическому. Соединяются два мира, два начала: иллюзорность и обыденность. С одной стороны, гротескный, подчеркнуто театральный костюм, яркий сценический грим сочетаются с абсолютно театральным стилем поведения героини, с другой – она такая, как все. Ак-

¹³ Там же. С. 100.

центрирование театральности делает ее образ квинтэссенцией «человека мечтающего». Фуфала своим появлением словно отодвигает бытописание на второй план, отчего окружающая среда (и деревня, и люди) как бы застывают, превращаясь в «картины из жизни дореволюционной Грузии». Создается атмосфера вневременности, когда персонаж, несущий основную смысловую нагрузку, «выдвинут» на передний план, как в барочной живописи. Ощущение эфемерности, кажимости, театральности становится главным в повествовании. Возникает парадокс: эфемерной нам кажется сама бытовая реальность в фильме, а то, что, казалось бы, должно относиться к области символической, воздушной, неосязаемой, воспринимается как реальность. Вспомним, например, эпизод, где рассказывается притча «О призрачности всего в этом мире». Голос за кадром в финальной сцене повествует, как автор решил заехать в свою деревню, но на ее месте обнаружил лишь руины; все умерло, превратилось в дым, и только ярко-красное гранатовое дерево выросло и вспыхнуло из ниоткуда. Образ гранатового дерева аллегоричен: это и символ единства мира, и народное мифологическое сознание, как у С. Параджанова, и в то же время – «древо желания», на ветвях которого люди завязывают веревочки в надежде, что их мечты исполнятся.

В фильмах-сказках, как и в экранизациях классики, условность – категория изначально заданная. 1970-е годы внесли свои коррективы в стилистику и этого жанра: ес-

ли раньше сказка старалась быть максимально правдоподобной, «реалистичной» (как, например, фильмы А. Роу), то, начиная со второй половины 1960-х годов, стиль ее становится более условным («Айболит-66», реж. Р. Быков, 1967; «Волшебная лампа Аладдина», реж. Б. Рыцарев, 1966; «Король-олень», реж. П. Арсенов, 1969). Это проявляется и в особом типе декораций (они условны, как в шекспировском театре), и в манере актерской игры, отсылающей нас к пантомиме, и в использовании пародийных приемов. Но главным оказывается то, что вторичная театрализация в этих картинах становится самой реальностью.

Театрализация во второй половине 1960-х – 1980-х гг. не возникла спонтанно. Эстетической ее предпосылкой послужило живописно-поэтическое направление кинематографа 1960-х годов с его своеобразной композицией кадра, часто стилизованными декорациями и другими приемами театральной выразительности: «Тени забытых предков» (реж. С. Параджанов, 1964); «Каменный крест» (реж. Л. Осыка, 1968); «Вечер накануне Ивана Купалы» (реж. Ю. Ильенко, 1968); «Мольба» (реж. Т. Абуладзе, 1968); «Пиросмани» (реж. Г. Шенгелая, 1970). Стали появляться фильмы, в которых вводились знаки театра (порой сам театр), расширяющие смысловое поле фильма: «В огне брода нет» (реж. Г. Панфилов, 1967); «Берегись автомобиля» (реж. Э. Рязанов, 1966).

С активным вторжением телевидения в жизнь информа-

тивная функция кинематографа начала терять свою актуальность; для киноэкрана важным стало, прежде всего, не просто зафиксировать событие, а разобраться в нем, взглянуть в самую его суть. На смену доверию к окружающему миру, выраженному в репортажности, хроникальности фильмов начала оттепели, пришла аналитичность и рефлексивность. На первый план выходит лирико-субъективная форма экранного повествования, «в основании которой лежит способ отображения действительности, преломляющий события сквозь призму авторского «я»¹⁴. Кинематограф анализируемого периода начинает активно приобретать притчевый, иносказательный характер. Режиссеры достигают успеха в таких фильмах, используя принцип «очуждения» («остранения»¹⁵), т. е. «лишения события или характера всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно и вызывает по по-

¹⁴ Зайцева Л. Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране). М.: ВГИК, 1989. С. 79.

¹⁵ Остранение работает на многих уровнях театрального представления: • фабула рассказывает две истории: конкретную и притчевую (метафорическую); • декорация представляет узнаваемый объект (например, фабрику) и критику, связанную с ним (эксплуатация рабочих); • пластическая сфера рассказывает об индивидууме, его социальном облике, отношении к сфере труда, о его *gestus'e*; • речевая манера не психологизирует текст в его обыденности, она базируется на ритме и художественных задачах (например, произнесение александрийского стиха); • в своей игре актер не перевоплощается в персонаж, а показывает его, сохраняя некоторую дистанцию. • обращение к публике, зонги, перемена декораций на виду у зрителя также являются приемами, подрывающими иллюзию. (Павис П. Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 236.).

воду этого события удивление и любопытство»¹⁶.

Зритель анализирует происходящее на экране, реагирует на авторскую позицию как на приглашение к активному соучастию. За счет усиления условности срабатывает принцип вторичной театрализации (и зритель воспринимает экранное действие как настоящее). Стирая границу между представлением и повседневностью, режиссер создает единую модель бытового поведения – игровую. Игровая условность, сформированная на принципе нон-иерархии, становится благодатной почвой для возникновения феномена коллажности.

Использование коллажа различно¹⁷ на разных этапах существования кинематографа, но применительно ко второй половине 1960-х – 1980-х гг. можно сказать, что он становится в некотором роде способом мышления современного человека, вбирая в себя многосмысловые комбинации реальности и нереальности. Коллажность за счет своей поли-

¹⁶ Брехт Б. Об экспериментальном театре. Ст. в кн.: Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: «Прогресс», 1986, С. 341.

¹⁷ Впервые коллаж появился у кубистов как способ организации пространства и разрушения зрительского восприятия, как стирание пространственных границ и выражение субъективной точки зрения художника. Цель – формирование новой действительности. В дадаизме и поп-арте коллаж становится средством разрушения материального мира и отрицания логического мышления. Он является выражением хаотичности как внешнего, так и внутреннего состояния личности. Сюрреалисты стремились к сгущению материальности выразительных средств, полагаясь на случайное зарождение смысла. Возникающий в результате абсурд не только не пугал их, но и прокламировался как желанная цель.

фоничности есть не что иное, как театральность в сознании¹⁸. В Европе тенденции театрализации кинематографа начались значительно раньше, с приходом барочной стилистики Ф. Феллини («Сладкая жизнь», 1960; «Восемь с половиной», 1963), фильма А. Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) и других.

В сущности, барочность есть не что иное, как двойственность, возникшая в кинематографе благодаря театральности. Она предполагает наличие в тексте (фильме) двух уровней: «видимого и читаемого»¹⁹. Барокко при всей своей неоднозначности и противоречивости тяготеет к идее безграничности и многообразия мира, в котором совмещаются реальность и фантазия, пластически выражаемая в текучести форм, слиянии объемов в единую динамическую массу и т. д. В конфликте между этими образами возникают такие темы, как кальдероновская «жизнь есть сон», шекспировский «мир – театр», образ древнегреческого «Протея»²⁰, «искусство как игра» и проч. Барокко – это форма самопреодоления классицизма.

После Ф. Феллини и А. Рене театрализация кинематографа была подхвачена многими ведущими европейскими ре-

¹⁸ Подробнее про это см. Можейко М.: Коллаж. В кн.: Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Книжный дом, 2001. – 369 с.

¹⁹ Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М.: ЛОГОС, 1998. С. 57.

²⁰ Протей – морское божество, сын Посейдона, обладавший способностью принимать любой облик.

жиссерами: Л. Висконти («Гибель богов», 1969), М. Феррери («Диллинджер мертв», 1969), Б. Блие («Холодные закуски», 1979; «Вечернее платье», 1986), Ф. Баррелем («Право посещения», 1965), Ж.-Л. Годаром («Уик-Энд», 1967; «Веселая наука», 1969), К. Расселом («Влюбленные женщины», 1969), Д. Джарменом («Все, что осталось от Англии», 1988), П. Гринуэем («Отсчет утопленников», 1988; «Повар, вор, его жена и ее любовник», 1989) и др. В Западной культуре после бунтарских 1960-х годов наступает охлаждение, период, который многие исследователи назовут постмодернистским. Власть, человек, отношения между людьми начинают восприниматься как нечто неподлинное, как шоу, зрелище, когда буквально «все, от политики до поэтики, стало театральным»²¹

²¹ Ulmer G. Applied grammatology. Baltimore, 1985. P. 277.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.