

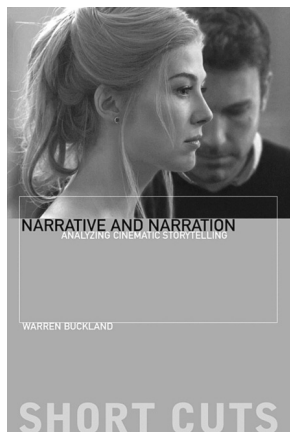
# Об основах кинонарратологии

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_180\_2\_316

## Buckland W. Narrative and Narration: Analyzing Cinematic Storytelling.

N.Y.: Wallflower Press, 2021. — XVI, 134 p. — (Short Cuts: Introductions to Film Studies).

Книга Уоррена Бакленда «Нарратив и наррация» вышла в серии, знакомящей широкую аудиторию с различными аспектами истории и теории кино, и призвана дать представление об основах кинонарратологии. Бакленд — пока мало известный российскому читателю исследователь кино, хотя «Нарратив и наррация» далеко не первая его работа; он автор таких монографий, как «Когнитивная семиотика кино» (2000), «Режиссер — Стивен Спилберг: поэтика современного голливудского блокбастера» (2006), «Теория кино: рациональные реконструкции» (2012), а в качестве редактора участвовал в подготовке таких изданий, как «Теория и современный голливудский кинематограф» (2009), «Голливудские фильмы-головоломки» и «Раутледжская энциклопедия теории кино» (оба — 2014)<sup>1</sup>. Некоторые из ранее сформулированных Баклендом концепций в сжатой форме отражены в рецензируемой работе.



Заглавие сразу подсказывает читателю, что речь пойдет о феномене киноповествования, занимающем исследователей уже около полувека. В предисловии Бакленд называет основные столпы кинонарратологии: работы Эдварда Бранигана и Дэвида Бордвелла, Раймона Беллура и Сеймура Чэтмена, Кристиана Метца и Андре Годро. Бакленд работает в русле англо-американской традиции, но временами также обращается к французской и советской теории. Книга состоит из восьми глав, введения и «коды». Первые четыре главы посвящены структурным основам повествования: первая — разделению показа и рассказа в кино на примере раннего кинематографа (периода, когда фильм утверждается в качестве нарративного медиума), вторая и третья — основным понятиям нарратологии и голливудской модели нарратива, четвертая — высказыванию и рефлексии в кино. Во второй части автор фокусируется на различных типах нарратива: женском нарративе, нарративе арт-фильма, ненадежной наррации, фильмах-головоломках, а также влиянии логики видеоигр на киноповествование. «Кода» подытоживает вышесказанное на примере анализа фильма Хичкока «Окно во двор» (1954).

1 Buckland W. The Cognitive Semiotics of Film. Cambridge: Cambridge University Press, 2000; *Idem*. Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster. N.Y.; L.: Continuum, 2006; *Idem*. Film Theory: Rational Reconstructions. L.; N.Y.: Routledge, 2012; Film Theory and Contemporary Hollywood Movies / Ed. by W. Buckland. N.Y.; L.: Routledge, 2009; Hollywood Puzzle Films / Ed. by W. Buckland. N.Y.; L.: Routledge, 2014; The Routledge Encyclopedia of Film Theory / Ed. by E. Branigan, W. Buckland. L.; N.Y.: Routledge, 2014.

Начнем с обсуждения теоретических предпосылок. Для Бакленда, безусловно, важны труды Бордвелла и его последователей. Между тем, несмотря на фундаментальное значение этих работ, в них все же присутствует, на наш взгляд, определенная двойственность подхода. С одной стороны, Бордвелл изучает историю кино, обращаясь к привычному кругу проблем, таких как развитие индустрии, творческая биография режиссера, стилевое разнообразие; с другой — занимается теорией нарратива на материале кинематографа разных стран, и в первую очередь хорошо знакомого ему голливудского кино. Автор выдвигает концепцию «классического голливудского фильма», которая одновременно отсылает к определенному периоду в истории кино и является универсальной теоретической моделью, по отношению к которой исследуются возможности кинонарратива как такового. Это приводит к тому, что фильмы других стран рассматриваются в терминах нарушения или отклонения от принципов кинематографа-«гегемона». Бакленд пишет, что его работа «независима от какой-либо специфической практики кинопроизводства; она не только позволяет исследователям выделить конвенции классического голливудского кино, обозначить их как доминирующий способ кинопроизводства, но также способствует выявлению и определению стратегий альтернативных практик кинопроизводства» (с. IX). И все же автор отнюдь не выглядит независимым от названной модели, занимающей место некой идеальной структуры фильма; в конце книги Бакленд даже характеризует «классическое голливудское кино» как «нормативное» (с. 117).

Конечно, этот подход подтверждается множеством убедительных примеров, однако его универсальность вызывает сомнения. Так, если рассматривать советское кино 1920-х гг. безотносительно к «законам» голливудского киноязыка, то можно заметить, что монтаж не столько нарушал некую привычную логику рассказа, сколько был призван преодолеть ограничения дореволюционного кино, в значительной мере еще зависимого от театральной эстетики. Также и «лубочное» кино в Российской империи едва ли можно назвать «монстрацией», скорее это наррация, только ее источник — лубочная литература; позже такого рода фильмы сменились «высокой» салонной мелодрамой, где нарративное начало, напротив, часто было ослаблено и на первый план выходила сложная мизансцена<sup>2</sup>. Таким образом, голливудский нарратив едва ли можно считать «нормой», пусть даже нарушаемой, скорее речь должна идти о многочисленных заимствованиях и взаимовлияниях, интенсивность которых варьировалась в разные исторические эпохи.

Теперь обратимся к основным разделам книги Бакленда. В первой главе, посвященной раннему кино и возникновению нарратива, можно обратить внимание на лишь вскользь упомянутое, но тем не менее ключевое понятие «монстрация» (Бакленд предпочитает пользоваться более простым термином «показ»). Оно восходит к известной книге «От Платона до Люмьера: наррация и монстрация в литературе и кино» канадского киноведа Андре Годро<sup>3</sup>, испытавшего сильное влияние французской теории. Эта книга, вышедшая на французском в 1988 г., была переведена на английский в 2009-м, после чего понятие «монстрация» было подхвачено англоязычными исследователями. У Годро наррация и монстрация — это современные эквиваленты платоновских категорий миметического и немиметического диегезиса. Монстрация наиболее характерна для раннего кино, предшест-

2 См.: В старинном российском иллюзионе...: Аннотированный каталог сохранившихся игровых и мультипликационных фильмов России. 1908—1919 / Сост. В.Ф. Семерчук. М.: Госфильмофонд, 2013.

3 *Gaudreault A. From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema* / Transl. by T. Barnard. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

вующего рождению кинонарратива, поскольку раннее кино не столько рассказывает историю, сколько показывает события. Раннее кино еще не знало синтаксиса монтажа, а значит, не подражало языку, передающему смыслы. Монстрация (прямой показ) в раннем кино более очевидна, чем в современном. Бакленд уходит от сложной, отсылающей к философской традиции терминологии Годро и опирается на работы американского киноведа Тома Ганнинга. В киноведении имя Ганнинга в первую очередь ассоциируется с понятием «кино аттракционов», отсылающим примерно к тем же реалиям, что и монстрация.

Переход от кинематографа аттракционов к фильмам «нарративной интеграции» может быть рассмотрен и в другой перспективе — гендерной, как это ни парадоксально. Бакленд упоминает исследование Джудит Мэйн<sup>4</sup>, для которой смена нарративной модальности в кино означает переход от эксгибиционизма к вуайеризму: «Мэйн соглашается с Ганнингом в том, что эксгибиционизм был ключом к кинематографу аттракционов, однако утверждает, что эта гендерно-нейтральная форма взгляда и демонстрации вскоре была заменена вуайеризмом, то есть процессами, генерирующими визуальное удовольствие для зрителей-мужчин» (с. 7). Таким образом, в книге Бакленда раннее кино оказывается на пересечении нескольких исследовательских подходов.

В следующей главе Бакленд разбирает нарратив с опорой на пропповскую «Морфологию волшебной сказки» (1928). Обращение к Проппу совсем не новость в науке о кино. Можно вспомнить, например, книгу Теренса Мёрфи, в которой «функции» Проппа увязаны с правилами написания киносценария в духе Сида Филда<sup>5</sup>, или даже работу советского киноведа Неи Зоркой, применившей понятие «функция» для анализа русского дореволюционного кино<sup>6</sup>. Бакленд соединяет пропповскую концепцию с концепцией Греймаса, у которого заимствует понятие «актант» для обозначения носителя действия, важного в структурном, а не психологическом смысле. Работа Проппа даже позволяет ему усилить концепцию «классического голливудского кино»: «Классические голливудские фильмы определяются как “классические” именно потому, что элементы их повествовательной структуры связаны между собой строгой каузальной логикой» (с. 16).

Далее автор, опираясь на пропповские понятия, анализирует фильм Хичкока «На север через северо-запад» (1959) и приводит ряд других примеров. Хорошо известен отклик Проппа на статью К. Леви-Стросса, одним из первых оценившего вклад советского ученого в гуманитарные науки: Пропп подчеркивал, что в своей работе он решал сугубо эмпирическую задачу по выявлению закономерностей хорошо ему известного материала — волшебных сказок<sup>7</sup>. У Бакленда мы вновь видим «универсализацию» понятий Проппа, что, с одной стороны, позволяет опираться на них при работе с далеким от фольклористики материалом, а с другой — неизбежно ведет к размыванию понятийного аппарата, разработанного для анализа волшебной сказки.

4 *Mayne J.* The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

5 *Murphy T.P.* From Fairy Tale to Film Screenplay: Working with Plot Genotypes. Basingstoke; N.Y.: Palgrave Macmillan, 2015.

6 *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России в 1900—1910 гг. М.: Наука, 1976.

7 Ср.: «...некоторые структуралисты не поняли того, что моя цель состояла не в том, чтобы установить какие-то широкие обобщения, возможность которых выражена в эпитетах, а что цель была чисто профессионально-фольклористическая» (*Пропп В.Я.* Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Пропп В.Я. Фольклор и действительность: Избранные статьи. М.: Наука, 1976. С. 134—135).

От уровня рассказываемой истории и актантной модели фильма Бакленд переходит к уровню наррации, справедливо замечая, что «кинонаррация выполняет посредническую роль между нарративом и зрителем» и «контролирует доступ зрителя к нарративной информации» (с. 29). Здесь же говорится о «нарративных агентах» с опорой на фундаментальную работу Эдварда Бранигана, посвященную проблеме субъективности и построению типологии точек зрения в кинематографе<sup>8</sup>. В конце главы дается анализ нескольких фильмов; особой терминологической точностью, на наш взгляд, отличается разбор фильма «Парк юрского периода» (1993, реж. С. Спилберг): Бакленд выделяет агентов действия и фокализацию и рассматривает нарратив с позиций предполагаемой реакции зрителя. При этом он несколько упрощает проблему зрительской идентификации, сводя ее к восприятию нарративной информации и эмоциональному переживанию. Между тем в исследованиях кино идентификация может пониматься более комплексно; в качестве примера можно назвать книгу Жака Омона и соавторов «Эстетика фильма», согласно которой изучение идентификации невозможно без выхода за пределы нарратологии и обращения к психоанализу<sup>9</sup>.

В следующей главе автор применяет к кинофильму теорию высказывания (enunciation), разработанную французским теоретиком кино Кристианом Метцем<sup>10</sup>. На первый план теперь выводятся понятия лингвистики: дискурс, адресат, дейк-сис. Бакленд отмечает, что в классическом голливудском кино маркеры высказывания скрыты: «Классический фильм называется классическим, поскольку он основан на приемах, скрывающих знаки высказывания, что и приводит к иллюзии “реализма” (монтаж, склейка кадров по линии взгляда, склейка по действию, мотивированные движения камеры, игнорирование актерами ее присутствия)» (с. 49). И напротив: «В модернистских фильмах монтаж, движение камеры и другие приемы остаются видимыми, потому что они не вполне мотивированы персонажами или событиями нарратива» (с. 49—50). Здесь автор, как представляется, вновь подпадает под обаяние метода, поскольку примеры лишь подтверждают избранный им установку на фильм как высказывание. С опорой на Метца он пишет: «Нейтральных образов нет, потому что так называемые нейтральные образы недискурсивны; в отсутствие стиля они представляли бы собой чистую историю...» (с. 57). Но можно возразить, что любое снятое на камеру изображение будет в той или иной мере «нейтральным», потому что невозможно различить случайные элементы изображения и то, что является результатом «интенционального показа» (В. Шмид). Следовательно, подобные утверждения — это палка о двух концах. Возможно, в разрешении этой проблемы полезны будут работы компаративного характера, в которых сопоставляется словесный и визуальный дискурсы, например известная в России статья Вольфа Шмида «Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической наррациях»<sup>11</sup>.

Может вызвать затруднения у читателя и другой аспект книги — попытка «состыковать» различные концепции. Она хорошо заметна в обсуждении проблемы высказывания: если концепция Метца базировалась на психоанализе, то Бакленд

8 *Branigan E. Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film.* Berlin: Mouton, 1984.

9 *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма / Пер. с фр. И. Чельшевой.* М.: Новое литературное обозрение, 2012.

10 *Metz K. Impersonal Enunciation, or the Place of Film / Transl. by C. Deane.* N.Y.: Columbia University Press, 2016.

11 *Шмид В. Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической наррациях // Narratorium.* 2011. № 1—2 (<http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636>).

психоанализ никак не задействует, но в то же время пользуется терминологией Метца. В результате читатель получает довольно смутное представление о субъективных инстанциях фильма. Согласно Бакленду, можно выделить несколько нарративных агентов: это нарратор, автор и субъект высказывания (*enunciator*); при этом остается неясным, почему «субъект высказывания» не тождественен нарратору.

Подобные неувязки заметны и в шестой главе, посвященной работам Бордвелла, чей «неоформалистский» подход с самого начала был ориентирован на полемику с психоанализом. Бакленд обращается к одной из статей Бордвелла, когда обсуждает модель арт-фильма (на примере «Алисы в городах» (1973) Вима Вендерса). В той статье дискурс арт-фильма анализировался с позицией его исторического бытования, формальных конвенций (в первую очередь стиля и наррации) и стратегий восприятия зрителем<sup>12</sup>. Бакленд пишет: «В арт-фильме рассказ уже не пытается скрыть себя (как в классическом кино), а вместо этого привлекает к себе внимание» (с. 83). Здесь он возвращается к уже известной по предыдущей главе проблеме; пожалуй, можно было бы просто сравнить концепции двух авторов, которые писали об одном и том же явлении, лишь подбирая для него разные интерпретации: психоаналитическую (Метц) или формалистскую (Бордвелл).

Седьмая глава посвящена ненадежной наррации и фильмам-головоломкам. Ненадежность киноповествования может быть обнаружена как на уровне истории, так и на уровне наррации — в этом, как пишет автор, сходятся большинство исследователей. Понятие же фильма-головоломки было разработано самим Баклендом в предыдущих работах, а здесь он лишь кратко поясняет, о чем идет речь: «Фильмы-головоломки предполагают нелинейность, временные петли и фрагментированную пространственно-временную реальность. В таких фильмах стирается граница между разными уровнями реальности, в них много пробелов, обмана, запутанных структур, двусмысленности и явных совпадений. Они населены персонажами, которые страдают шизофренией, потеряли память, стали ненадежными рассказчиками или умерли (правда, мы об этом не знаем или же не знают они сами)» (с. 99). Для таких фильмов характерна возможность развертывания событий, лишь потенциально присутствующих в нарративе; альтернативные действия и события в этих фильмах не подавляются, а играют неотъемлемую роль в их структуре. Эта особенность доведена до крайности в «Эффекте бабочки» (2004, реж. Э. Бресс и Дж.М. Грубер) — «типичном фильме-головоломке», поскольку посредством наррации в нем воссоздан «нелинейный, фрагментарный пространственно-временной мир истории, состоящий из множества незавершенных эскизов альтернативного временного порядка» (с. 101). Задача изучить потенциальные варианты развития событий в кино представляется перспективной даже безотносительно фильмов-головоломок. Возможно, с этих позиций стоило бы провести сопоставление различных прокатных версий фильма или проследить изменения событийного ряда под влиянием цензурных ограничений.

Завершается книга главой о влиянии цифровой культуры на кинематограф. Это вполне ожидаемый финал в исследованиях подобного рода, но вместе с тем в этой главе появляется то, чего не наблюдалось в предыдущих: автор вдруг пишет о своей приверженности одной из субдисциплин нарратологии. Как известно, по завершении классического этапа ее развития нарратология существует как совокупность субдисциплин: риторической, когнитивной, марксистской нарратологии и т.д. Среди них выделяется так называемая естественная нарратология, восходя-

12 *Bordwell D. Art Cinema as a Mode of Film Practice // Film Theory and Criticism: Introductory Readings / Ed. by L. Braudy, M. Cohen. 5<sup>th</sup> ed. N.Y.: Oxford University Press, 1998. P. 716—724.*

щая к трудам немецкой исследовательницы Моники Флудерник. Основным критерием нарратива для Флудерник является не структура, как было в классической нарратологии, например у Жерара Женетта или Мике Бал, а экспериенциальность (experientiality), связывающая воедино человеческое сознание и рассказываемую историю. Событийное наполнение нарратива Флудерник понимает как реализацию человеческого опыта — отсюда внимание к когнитивной науке: нарратив изучается на основе когнитивных фреймов, ранее описанных лингвистами Уильямом Лабовым и Джошуа Валецки. Если спонтанный устный нарратив личного опыта Флудерник рассматривает как прототипическую форму любого нарратива, то сложные письменные тексты изучаются ею уже в сравнении с прототипом, дающим возможность наиболее непосредственной передачи опыта. Базовый когнитивный фрейм нарратива подразумевает вовлечение личности в мир, соотносим с воплощением (embodiedness) — отсюда и наименование «естественная нарратология», избранное исследовательницей для своего проекта<sup>13</sup>.

В полемике с идеями Флудерник возникло целое научное направление — «неестественная нарратология». Пожалуй, главным оппонентом Флудерник стал американский нарратолог Брайан Ричардсон. Он пишет о неестественных нарративах, направленных против мимесиса, канонов реализма и конвенций устных естественных нарративов. Речь идет об очень широком круге текстов; в качестве яркого примера можно назвать роман Алена Роб-Грийе «Ревность» (1957). Именно эту полемическую линию избирает Бакленд в главе о влиянии компьютерной реальности на киноповествование. По его мнению, нарративы целого ряда современных фильмов следуют логике видеоигр. Он называет такие ее признаки, как интерактивность, прохождение героем различных уровней обучения, сериальное повторение действий, позволяющее герою лучше понять правила игры, разделение приключения на несколько уровней и т.д. Так, в фильме «Матрица», прежде чем приступить к действию, Нео должен пройти различные уровни обучения. Но речь идет, как оговаривает Бакленд, лишь о влиянии: «...никакой интерактивности в кинонарративах нет — это фиксированные, заранее заданные тексты» (с. 108). В качестве примера анализируется фильм Люка Бессона «Пятый элемент» (1997). Лилу, подобно персонажу видеоигры, переживает магическую трансформацию, а главные герои проходят несколько уровней испытаний, и, несмотря на традиционный финал (воссоединение героя и героини), в фильме важна не трансформация персонажей, а их выживание, как в игре. Персонаж формируется в основном в процессе действия, а не развития нарратива: «Даллас не столько развивается как персонаж, сколько осваивает правила игры и переходит на следующий уровень, получает свои очки и выигрывает главный приз — идеальную женщину» (с. 111—112).

Бакленд утверждает, что логика видеоигры подталкивает фильм по направлению к «неестественному или невозможному миру», и приходит к выводу вполне в духе неестественной нарратологии: «...миры историй не требуют подчинения реальному миру или литературному реализму во всех его формах (натурализм, правдоподобие)», а персонажи неестественного нарратива «осознают, что мир, в котором они живут, не соответствует реальности, является сконструированным» (с. 115—116). Между тем в предыдущих главах Бакленд приводил многочисленные примеры из области литературы, ничего не говоря об их «неестественности». Так, во второй главе при выделении нарративных инстанций была проанализирована новелла Эдгара По «Похищенное письмо» (1844), а кинонарратив рассматривался в качестве коррелята литературного нарратива. Конечно, та оптика исследований,

13 См.: *Fludernik M. Towards a "Natural" Narratology*. L., N.Y.: Routledge, 1996.

к которой отсылает Бакленд в последней главе, имеет определенную академическую традицию, но в то же время возникает вопрос, в какой мере неестественная нарратология действительно является «неестественной». Возражая оппонентам, Флудерник поднимала именно эту проблему, вполне справедливо утверждая, что приводимые Ричардсоном и другими исследователями примеры — это лишь частные случаи, эксперименты с когнитивными законами, саму действенность которых невозможно отменить подобным образом<sup>14</sup>.

Подводя итог, можно было бы отметить, что порой в книге Бакленда недостает объяснений, мотивирующих выбор того или иного источника или обращение к той или иной проблеме, но, с другой стороны, она, как и вся книжная серия «Short Cuts», ориентирована на популярное изложение киноведческих вопросов. Более серьезная проблема — неувязки, возникающие при соединении разнородных концепций... И все же рассмотренное издание подходит для первоначального ознакомления с этими концепциями и мотивирует на дальнейшие поиски в области кинонарратологии.

---

14 *Fludernik M.* How Natural Is “Unnatural Narratology”; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology? // *Narrative*. 2012. Vol. 20. № 3. P. 357–370. См. об этой полемике в: *Барышникова Д.* Беспорядок дискурса: (Обзор работ по «неестественной» нарратологии) // *Новое литературное обозрение*. 2014. № 130. С. 328–329.