

Олег АРОНСОН / Oleg ARONSON

**| Микеланджело Антониони: переизобретение кадра / Michelangelo Antonioni: Reinventing the Cinematic Shot |**

Олег АРОНСОН / Oleg ARONSON

*Институт философии РАН, Москва, Россия**Старший научный сотрудник, кандидат философских наук**Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia**PhD in Philosophy, Senior Research Fellow**olegaronson@yandex.ru***МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ: ПЕРЕИЗОБРЕТЕНИЕ КАДРА**

Статья заново обращается к кинематографическому пониманию кадра. После дискуссий 1920-х годов о связи кадра и монтажа и после попыток осмыслить кадр как единицу языка кино в 1960-е годы, нынешнее состояние кинематографа требует нового осмысления кадра. Автор предлагает понимать кадр кинематографический (в отличие от фотографического, ориентированного на картину) исходя из его отношений с фильмом. В фильмах Микеланджело Антониони автор находит истоки нового понимания кадра, когда последний перестает быть техническим кинематографическим средством или единицей кинотекста, а предстает тем, что собирает воедино образную кинематографическую материю фильма. В статье анализируются отдельные статичные кадры в фильмах Антониони, которые словно замораживают движение изображения и повествования, концентрируя в себе ускользающий и неопределенный «смысл» фильма, сводя его к элементарному визуальному образу, становящемуся кинематографическим клише. Такие кадры противостоят всему диапазону исторического осмысления кадра – от «буквы» (минимального неизобразительного элемента кинематографического языка) до «иероглифа» (изображения, превышающего культурные возможности дешифровки фильма как текста). Антониони преодолевает лингвоцентризм, утверждающий кадр как языковую единицу. При этом также кадр теряет свою инструментальную составляющую и оказывается элементом неделимого континуума, в котором проявляет себя бессубъектная логика коллективных клише, сформированная кинематографическими образами. Кинематографическая манера Ан-

тониони предельно ослабляет монтажные функции перехода от одного кадра к другому и функции столкновения кадров друг с другом. Но он открывает возможность рассмотрения кадра как своеобразного фильма-в-фильме. Для такого рода кадров человеческого восприятия уже недостаточно, но они апеллируют к некоторой коллективной аффективности, способной обнаружить себя в знаках кинематографа.

**Ключевые слова:** кадр, монтаж, Антониони, фильм, язык кино, техническое средство, стихия.

**MICHELANGELO ANTONIONI:  
REINVENTING THE CINEMATIC SHOT**

The article raises the question of the cinematic understanding of the shot. After discussions on the connection between shot and editing in 1920s and after attempts to comprehend the shot as a unit of the language of cinema in the 1960s, the current state of cinema requires a new interpretation of the frame. The author suggests to understand the cinematic shot (as opposed to frame and picture-oriented image) based on his relationship with the film as a whole. In the movies of Michelangelo Antonioni, the author finds the sources of this new understanding of the shot. Here, it ceases to be a technical cinematographic tool or an atom of the film text, but appears as something that brings together the imaginative cinematic material of the film. The article analyzes specific static shots in Antonioni's films, which seem to freeze the movement of the image and narration. Its concentration in itself the



Олег АРОНСОН / Oleg ARONSON

**| Микеланджело Антониони: переизобретение кадра / Michelangelo Antonioni: Reinventing the Cinematic Shot |**

elusive and indefinite "sense" of the film, reducing it to an elementary visual image that becomes a cinematic cliché. Such shots resist the whole range of historical interpretation of the shot - from the "letter" (the minimal non-pictorial element of the cinematographic language) to the "hieroglyph" (an image that exceeds the cultural possibilities of interpretation). Antonioni overcomes lingua centism, which approves the cinema shot as a language unit. At the same time, the shot also loses its instrumental component and turns out to be an element of an indivisible continuum, in which the non-subjective logic of collective stereotypes, formed by

cinematographic images, manifests itself. Antonioni's cinematic style extremely weakens the editing functions of the transition from one shot to another and the function of clash of shots with each other. However he opens the possibility of considering the shot as a kind of film-in-film. Individual human perception is not enough in this situation, but such shots appeal to some collective affectivity, which capable to discover itself in the signs of cinematography.

**Key words:** shot, editing, montage, Antonioni, film, language of cinema, technical medium, element.

Говоря о кино, редко обсуждают отдельные кадры. Чаще они просто воспроизводятся как знак того или иного фильма, как демонстрация работы режиссера с ракурсом, светом или цветом. Однако бывают случаи, когда именно обсуждение и анализ отдельно взятого кадра становится ключом к пониманию фильма. Один из самых знаменитых примеров – фильм Микеланджело Антониони «Приключение» (1961), где финальный кадр поделён пополам, пространство справа – глухая стена дома, а слева – мужчина и женщина на фоне вулкана Этна, он сидит на скамейке, она – стоит рядом, положив ему руку на плечо.

У этого кадра было немало интерпретаций, одну из которых дал сам режиссер: «Значимость финала в «Приключении» несомненна. В зависимости от того, как его воспринимать, его можно считать оптимистическим или пессимистическим. Жорж Садуль верно объяснил то, что я намеревался сказать в последней сцене. Не знаю, помните ли вы ее. В одной стороне кадра – гора Этна во всей ее снежной белизне, в другой – обыкновенная стена. В из-

вестном смысле стена символизирует мужчину, а Этна – женщину. Кадр разделен точно пополам, одна часть, где находится стена, связана с пессимистическим началом, в то время как другая, изображающая Этну, – с оптимистическим»<sup>1</sup>.

В этом самоописании есть нечто наивное по отношению к вопиющей формальности изображения. Во-первых, акцентируя символическое значение горы и стены, Антониони словно забывает присутствующих в кадре людей. Между тем, возвышающаяся фигура женщины над спиной сидящего рядом мужчины – это своего рода кадр-в-кадре, дубликат конструкции гора-стена. Кроме того, этот кадр выглядит как совершенно некинематографический, как живописное полотно, навязанное киноизображению, для которого движение и изменчивость приоритетны. Возможно, это один из первых кадров в истории кинематографа, который заново поставил проблему взаимоотношения кадра и фильма. Но для понимания

<sup>1</sup> Антониони об Антониони. Статьи. Интервью. Тот кегельбан над Тибром. М: Радуга, 1986. С. 147-148.



Олег АРОНСОН / Oleg ARONSON

**| Микеланджело Антониони: переизобретение кадра / Michelangelo Antonioni: Reinventing the Cinematic Shot |**

этого необходимо сначала забыть о его сюжетных и символических интерпретациях, а затем вспомнить о том, что к году, когда снималось «Приключение», стало абсолютно незначимо, – о роли кадра как элемента кинотекста.

Когда применительно к кинематографу произносят слово «кадр», то зачастую, при всей простоте и очевидности сказанного, понять о чём идёт речь не всегда просто. Ясно лишь, что за этим словом стоит какая-то незыблемая базовая единица кинематографического материала или фильма.

Ясно также, что ответа на вопрос «что такое кадр?» ждать не приходится, поскольку кажется, что нет ничего проще. Несмотря на это, при попытке определить что же это всё-таки такое возникают немалые трудности. В частности, кадр не сводим только к фрагменту плёнки (это было очевидно ещё и в доцифровую эпоху), а значит, что есть различие между кадром и стоп-кадром, между кадром кинематографическим и кадром фотографическим; также он нечто иное, нежели просто изображение ограниченное рамкой, что делает его восприятие отличным от принципа восприятия картины; наконец, он всегда не один, он существует как вовлеченный в отношение с другими кадрами. Все эти проблемы затрагивались на заре кинотеории, когда кино вырабатывало свой язык, оттачивало свои выразительные средства. Когда же сегодня мы возвращаемся к проблеме кадра, то это значит, что кино изменилось настолько, что мы уже не можем полагаться на опыт прежних кинотеорий, для которых кино понималось исключительно как средство выражения или отображения мира, а кадр, как следствие, одним из его инструментов.

И хотя такой подход к кино по-прежнему популярен и даже господствует, особенно когда речь заходит о кино как искусстве, но всё сильнее заявляет о себе отношение к кино как к своеобразной эко-системе образов, в которой обитает современный человек. Другими словами, образы кино сформировали совершенно иное пространство (сегодня – это также и образы современных медиа), которое можно назвать *ареалом коллективных аффектов*, где привычные способы восприятия и понимания изображения оказываются всё менее и менее значимыми. Возвращение с этих позиций к проблематике кадра позволяет установить отличие не только между индивидуальным восприятием и коллективной чувственностью, но также понять топику бессубъектного мира, для описания которой языка всё ещё нет, и возможности философии в этом направлении также крайне ограничены.

Прежде, чем вернуться к кадру, отметим, что его понимание зависит от отношения к кино, к его месту в современном мире, к его возможностям высказывания. Одно понимание возникает, если мы рассматриваем кино как текст, требующий дешифровки, или даже как интертекст, наполняющий наше восприятие фильма культурными аллюзиями, каждая из которых, вне зависимости от воли оператора или режиссера, оказывается частью фильма как текста культуры. В этом случае кинематографический текст не есть нечто особенное по отношению к любым другим текстам культуры. Он сопоставим с литературными текстами, с живописными изображениями, с музыкальными и архитектурными формами, и даже с экономическими или политическими суждениями в том виде, в котором последние пред-



Олег АРОНСОН / Oleg ARONSON

**| Микеланджело Антониони: переизобретение кадра / Michelangelo Antonioni: Reinventing the Cinematic Shot |**

ставляют себя как часть обобщенного текста культуры.

Между тем, возможно и другое понимание кинематографического текста, в котором акцент переносится на способность текста быть кинематографическим, и тем самым выходить за рамки культуры, то есть тех нормативных и дискурсивных ограничений, которые наложены на сферу человеческой аффективности. Здесь «кинематографический» не значит предикат, а значит способ трансформации самого текста, его способность не быть равным себе, включать в себя то, что с точки зрения культуры полагалось как вне-текстовое. В этом случае само словосочетание «кинематографический текст» стремительно приближается к оксюмору. Это парадоксальное сочетание текста как эффекта культуры и «нашей» (коллективной) аффективности, которая стала уже неотделима от культурных артефактов, от клише и стереотипов массового общества. Казалось бы нечто подобное мы встречаем в средние века, когда природа во всех ее проявлениях была «читаема» как некий божественный текст, всё в ней имело символическую нагрузку и могло быть интерпретировано посредством Библии. Однако библейское превращение мира в текст (и как следствие, определенный культ текста), сегодня сменяется становлением текста частью новой технологической природы современного человека, которая всегда превышает пространство культуры и без того стремящееся к тотальности.

Кинематографический текст – это пространство разделённости текстовой культуры и того, что, находясь вне культуры, продолжает нами интерпретироваться в терминах текста. Так например, интерпретация фильма как произведения искусства сразу же помещает его в

систему культурных кодов, нивелируя те следы коллективной аффективности, которые этому сопротивляются и которые ранние теории кино связывали с его онирической природой. Сегодня, когда кинематограф всё больше инфантилизируется, ориентируясь на спецэффекты и простейшие жанровые клише, нельзя не вспомнить теорию монтажа аттракционов Эйзенштейна, которую он непосредственно связывал с бессознательными (эротическими) желаниями.

Одно из великих достижений Фрейда было как раз то, что он дал возможность «читать» сновидения и желания, придумав, как превратить это дезорганизованное пространство в текст. Его символы бессознательного рожались из речевой практики пациентов (talk cure), затрагивавшей сферу непристойного, ненормативного желания. В результате сами пациенты формировали своеобразные *буквы* этого нового алфавита. Однако чтобы сновидение или желание были читаемы, необходимой предпосылкой являлось наличие некоторого «бессознательного мышления», сцепляющей буквы, каждая из которых бессмысленна в своей отдельности.

Сводим ли кинематографический кадр к такому образом понимаемой «букве»? Мы могли бы ответить на этот вопрос так: да, сводим, но только в том случае, если он подобно бессознательному в интерпретации Жака Лакана структурирован как язык<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Потому так важна для Лакана была именно «буква» – связь желания и смысла («означивания») в той структурной единице языка, которая предшествует любой субъективности (см. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М.: Логос, 1997).



Олег АРОНСОН / Oleg ARONSON

**| Микеланджело Антониони: переизобретение кадра / Michelangelo Antonioni: Reinventing the Cinematic Shot |**

Между тем, Эйзенштейн, будучи поклонником психоанализа, совершенно иначе трактует кадр. Он пишет о нерасторжимости кадра и монтажа. И находит пример такого нерасторжимого единства в иероглифе. Иероглифическое письмо, согласно Эйзенштейну, это своеобразное «кино до кинематографии».

Фактически, в понимании кадра постоянно сталкиваются эти два принципа письма – *буква* и *иероглиф*. Первая представляет собой некий неделимый элемент, лежащий в основании любого «читаемого» высказывания. Причем сам этот элемент не имеет никакого значения, кроме того, которое он получает в соединении с другими такими же элементами. Эйзенштейн видит в этом принцип монтажа по Кулешову-Пудовкину. Он противопоставляет этому принципу другой, в котором кадры конфликтуют, сталкиваются друг с другом, но и невозможны друг без друга. В этом случае кадр является, говоря словами Эйзенштейна, «ячейкой» монтажа, или – иероглифом, который близок уже не букве, а бессознательному символу, в котором изобразительная сторона зависит от невысказываемых желаний общности, требующих повторяемости таких иероглифов, постепенно становящихся массовыми клише.<sup>3</sup>

Перед нами диапазон способов осмысления кадра. От «буквы», минимального не-изобразительного элемента кинематографического языка, до «иероглифа» – изображения, превышающего культурные возможности дешифровки. Фактически, это две разные семиотические модели, каждая из которых пытается найти для кадра обоснование в том или ином

<sup>3</sup> См. Эйзенштейн С. За кадром. – Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти томах, т. 2. М.: Искусство, 1964)

пространстве текста, в одном случае – ориентированном на язык с приоритетом голоса-смысла (как фонетическое письмо), в другом – на изобразительную сторону самой письменности. Интересно, что и в том, и в другом случае, мы имеем дело с неким лингвоцентризмом, утверждающим кадр как языковую единицу.

При этом и буква, и иероглиф связывает нас с онирической текстологией кино, сводящейся чаще всего к проблемам символической интерпретации коллективных желаний, воплощенных в фильмах как «снах наяву». Такие интерпретации были популярны в 20-е годы, когда как раз рефлексировалась именно проблема специфического языка кино.

Именно тогда возникло понимание кадра в его нерасторжимой связи с монтажом, и такое положение дел сохраняется в теории кино по сей день.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> В качестве примера можно привести книгу Н. Изволова «Феномен кино», где понимание кадра, несмотря на множество точнейших наблюдений, важных и очень четких формулировок, тем не менее, абсолютно наследует эпохе ранней (дозвуковой) кинотеории. Н. Изволов совершенно справедливо отмечает, что термин «кадр» остается неясным и размытым, и пытается воедино собрать ключевые характеристики такие, например, как «кадр – минимальный материальный кусок конструкции фильма», «кадр – документ предкамерного факта» и многие другие (см. Изволов Н. Феномен кино: истории и теория. М: Материк, 2005, С. 33). Также он отмечает, как важно различить кадр и фотографию, кадр и стоп-кадр, обнаружить в плёночном кино-кадре необходимое присутствие фотограммы... Однако ключевым представляется радикальное положение, что «монтажное строение фильма повторяет монтажное строение кадра» (Там же, С. 36). В этой формуле в определенном смысле доведено до предела эйзенштейновское представление о кино как единстве внутрикадрового и межкадрового пространств.



Олег АРОНСОН / Oleg ARONSON

## | Микеланджело Антониони: переизобретение кадра / Michelangelo Antonioni: Reinventing the Cinematic Shot |



Вернемся теперь заново к финальному кадру из антониониевского «Приключения». Он длится примерно 20 секунд, что позволяет оценить нарочитость композиции, и воспринять ее как подсказку если не в понимании смысла фильма, то, по крайней мере, в том, как этот фильм устроен. Действительно, в «Приключении» крайне ослаблен нарративный пласт фильма, а на первый план выходят отношения полов, их неразрешимый конфликт. Однако на всём протяжении фильма, то, что мы называем здесь словом «конфликт» слишком приглушено, рассеяно по, казалось бы, незначительным эпизодам, репликам, реакциям персонажей. Финальный кадр словно собирает все эти детали вместе, в концентрированном виде, и «говорящей» становится сама его композиция. Подобного рода геометрия почти невозможна в пространстве фильма, где господствует движение камеры и изображения, где

происходящее в кадре привлекает зрителя куда больше, чем сам кадр. В этом кино принципиально отлично от живописи и фотографии, в которых композиция и рамка – необходимые составляющие изобразительного языка. Для кино же принципиальным является не само изображение, а его динамическое соотношение с другими, отношения внутрикадрового и межкадрового пространства.

Казалось бы, последние секунды «Приключения» совершают своеобразную регрессию от кинематографа к живописи и фотографии. Однако это суждение было бы явно скоропалительным. Скорее, следует сказать, что живопись и фотография в их эстетической функции оказываются под давлением кинематографических образов, поскольку обсуждаемый нами кадр, структурирован как фильм и является составной частью фильма. Потому и отношение к нему многих зрителей, критиков



Олег АРОНСОН / Oleg ARONSON

**| Микеланджело Антониони: переизобретение кадра / Michelangelo Antonioni: Reinventing the Cinematic Shot |**

и самого режиссера не просто как к изображению, а как к своеобразному коду, где черта между стеной и горой важнее привлекательности итальянского пейзажа. Но и код и это не столько что-то дешифрует, сколько указывает на структуру, на способ организации материала, способ чтения.

Также важна геральдическая конструкция этого кадра, когда символическое прочтение горы и стены как женского и мужского становятся возможны (помимо предшествующих двух часов фильма) благодаря наличию в кадре мужчины и женщины. Без них это был бы голый символизм, они же привносят с собой в это пространство победившей геометрии всю образную и аффективную ткань фильма. Перед нами уже своеобразный фильм-в-фильме, или – доведенная до предела способность минимального кинематографического изображения быть фильмом, схватывать фильм как некое неделимое целое.

Этот кадр, с одной стороны никак не опровергает прежние теории, но явно указывает на совершенно иные возможности кинематографа в создании современной образности. Можно было бы считать его аномальным случаем, эффективным приёмом отдельного режиссера, но представляется, что в том 1960-м году Антониони поймал нечто большее. Почти во всех следующих его фильмах стали появляться подобные «эмблематичные» кадры, собирающие размытое аффективное поле фильма в целое. Зачастую они оказываются в финале фильма (как в семиминутный проезд камеры в

«Профессия: репортер» или бесконечная серия взрывов в «Забриски поинт»), но обычно оказываются своеобразными доминантами в его пространстве. Фактически Антониони открывает специфическую гравитацию кадра, который, даже будучи предельно изобразительно опустошен, вбирает в себя энергию всего фильма.

Конечно, такие слова как «гравитация» или «энергия» звучат достаточно метафорически, но мы попытаемся показать далее тот кинематографический принцип, который заставляет обратиться к подобным метафорам. Прежде всего, они возникают, когда мы испытываем нехватку языковых средств. Именно тогда появляются спасительные метафоры и прочие тропы, организующие поэтическое высказывание. Это касается и того, что осваивалось как «язык кино» и что сначала было средством коммуникации со зрителем, а затем стало средством выразительным. В случае с Антониони, представляется, мы имеем дело с принципиально иной ситуацией, когда поэтика уступает место определенной логике кадра, в рамках которой язык не имеет принципиального значения. Такие вещи как «гравитация» или «энергия» перестают быть тропами, а становятся местами, где структура (фильма) демонстрирует себя. Это такой своеобразный акт бессубъектного высказывания фильма, высказывания, которое не соотносимо с нашими представлениями о языке.



Олег АРОНСОН / Oleg ARONSON

## | Микеланджело Антониони: переизобретение кадра / Michelangelo Antonioni: Reinventing the Cinematic Shot |



Приведем еще несколько примеров подобных кадров из антониониевских фильмов. Например, в «Затмении» (1962) в сцене на бирже камера задерживается на колонне, занимающей почти всё пространство кадра, а справа и слева от нее мы видим по половине лица героев Алена Делона и Моника Витти. Формальным геометрическим построением этот кадр очень напоминает финал «Приключения». Однако еще более показательна сцена, где эти же персонажи дважды целуются через одно, а затем другое оконное стекло. Конечно, и кадр с колонной, и сцены с поцелуем, можно воспринимать как метафору разобщенности или некоммуникабельности, что неоднократно делали критики, да и сам режиссер давал повод для такого толкования. Но если мы анализируем фильм не с точки зрения его поэтического языка, а с точки зрения кинематографического понимания кадра, то не можем пройти мимо того факта, что эти два поцелуя, напри-

мер, давно соединились в один и стали своеобразным кинематографическим клише, которое используют уже и не вспоминая про Антониони. То есть, одно и то же изображение может восприниматься и как факт киноязыка, и как способ толкования кинотекста, и как пример внеязыкового образа, формируемого самим кинематографом и уже независимого ни от конкретного режиссера, ни от конкретного фильма. Нас интересует исключительно третья ситуация, поскольку именно в этом случае мы можем уловить те изменения, которые происходят в отношении кинематографического кадра, и которые остаются втуне, если мы акцентируем его языковую или поэтическую составляющую.

Итак, кадр становится кинематографическим, когда он собирает в себе некое «целое» фильма, которое превышает любую его интерпретацию, которое словно перенасыщает кадр неким *материальным содержанием*, по



Олег АРОНСОН / Oleg ARONSON

**| Микеланджело Антониони: переизобретение кадра / Michelangelo Antonioni: Reinventing the Cinematic Shot |**

сравнению с которым смысл кадра (прямой ли, метафорический или аллегорический) кажется банальным. Для такого кадра сам фильм становится его строительной материей. И именно потом подобные кадры достигают уровня клише, то есть максимально реализуют принцип коллективной аффективности, поскольку клише – это нечто общее, разделяемое со всеми вне индивидуального понимания. Обычно такие клише не изобретаются, а возникают непреднамеренно, в опыте кинопроизводства, а потому их создатели остаются в зоне анонимности. Благодаря Антониони, с его гипертрофированным вниманием к такого рода кадрам, мы можем видеть целую лабораторию трансформации изобразительной логики: от картины к фотографическому изображению и от фотографического изображения к кинематографическому.

В том же «Затмении» есть знаменитая сцена, когда на бирже объявлена минута траура. Абсурдность ситуации, когда все брокеры, еще пару секунд назад, экспрессией своих телодвижений выражавшие динамику рынка и мира капитала, вдруг замерли, когда насильственно остановилось движение, которое остановить невозможно, передается в том числе и невозможным соединением фотографического (приостановленного) изображения и кинематографического кадра. Подобный эффект соединения статики фотоизображения и кинемато-



графического движения был комедийно обыгран в фильме Рене Клера «Париж уснул» (1925). Но если тогда это был еще один киноаттракцион среди прочих, то у Антониони мы имеем дело с последовательным экспериментом наполнения кадра внекадровым фильмическим материалом (который мы легко принимаем за наши символические интерпретации). Потому у итальянского режиссера такое стремление к безлюдным и опустошенным пространствам. Это не столько поэтическая метафора, сколько вполне формальное движение к кинематографическим характеристикам кадра, проявляющим себя через силы и импульсы исходящие из закадрового пространства. Последнее не только в том, что происходит за рамкой изображения, оно и в звуках мира, наполняющих кадр, и в цвете, о котором сам Антониони говорил, что он доводит изображение до некоторой полноты. Оно также и в прочих кадрах фильма, и даже – других фильмов. В этом смысле кадр, который открывает Антониони – не единица киноязыка, кинописьма или кинотекста, а молчаливый элемент кинематографической материи. И в качестве такого элемента он образует нерасторжимое целое изображения (кадра в привычном его понимании), монтажа и движения.

Обратим внимание на слово «элемент» в данном контексте. Ранее мы писали букве и иероглифе как прообразах классического понимания кадра как повествовательной единицы и как ячейки монтажа. Такого рода понимание ориентировано на то, как кадр должен читаться или восприниматься зрителем. В нашем понимании, которое мы извлекаем из опыта Антониони, кадр удерживает в себе весь фильм как некую множественность образов. Он уже не часть фильма, а именно «элемент» в



Олег АРОНСОН / Oleg ARONSON

**| Микеланджело Антониони: переизобретение кадра / Michelangelo Antonioni: Reinventing the Cinematic Shot |**

его латинском звучании (*elementum*), или – «стихия», бессубъектная сила, действующая независимо от нас и превышающая наши способности ее контроля<sup>5</sup>. И как стихия эта сила, производящая материю фильмических образов, не может быть зависима от наших способностей восприятия и даже желаний. Потому, кстати, кинематографический кадр практически всегда выглядит как «плохое» изображение, за исключением тех случаев, когда режиссер сознательно его выстраивает, контролируя все детали. Но обычно из фильма практически не удастся выбрать кадр для рекламного плаката или буклета, где зачастую фигурируют специально сделанные фотографии<sup>6</sup>.

Композиционное и изобразительное несовершенство кинокадра – признак наполненности его внутрикадровым и внекадровым движением, то есть признак избытка его материального содержания, которое несводимо к фиксированному (читаемому, воспринимаемому) изображению.

Стремление кинокадра к живописной композиции или к фотографической остановке мира – знак нехватки жизни. Или, говоря на языке Бергсона и Делёза, – всего лишь изобразительный срез неизобразительной образности.

<sup>5</sup> В древнегреческом *στοιχεῖον*, от которого происходит русское слово «стихия» означает букву, но не букву алфавита, а некое начало, основу.

<sup>6</sup> На эту особенность кадров из фильма обращали внимание многие, а фотограф Синди Шерман в серии под названием «Untitled Film Stills» (1977-1980) наоборот попыталась сделать такие фотографические снимки, которые бы выглядели как кинокадры. Анализируя эту и другие работы Шерман, Елена Петровская отмечает ее стремление обнаружить в фотографии нечто нефотграфическое (более характерное уже для кинематографа), а именно – «коллективный фетиш» (Петровская Е. Антифотография. М.: Три квадрата, 2003, с.94-97).

Нехватка – это также и знак конечности, ограниченности возможностей индивидуального (человеческого) восприятия, понимания и интерпретации. То есть, нехватка в живописном (подражательном) и фотографическом (фиксирующем) пространствах, косвенно указывает нам на господство смерти, структурирующей изображение. Особенно это становится очевидно, когда речь заходит о фотографии<sup>7</sup>. Живопись и фотография, ориентированные на изобразительные и каноны, оказываются проводниками метафизики в материальном мире. Кино зачастую рассматривают в этом же русле, когда рассматривают его через призму мимесиса (живописного или повествовательного) или как документальное (фотографическое) схватывание жизни.

Но и введение различия между изображением и изображаемой реальностью, и фотографическая остановка движения – всё это указатели на нехватку, ту самую нехватку, которая, как писал Лакан, «всегда в избытке», и которая требует постоянного восполнения в виде искусства композиции или поэтического языка. Кинематографический кадр действует иначе. Он собирает в себе и полноту фильма и ту полноту реальности, которая оказывается по ту сторону мышления и восприятия, то есть всего того «человеческого» опыта мира, который

<sup>7</sup> Тема тесных взаимоотношений фотографии и смерти затрагивается в работе Андре Базена «Онтология фотографического образа», где он выводит ее из стремления человека к мумификации (см. Базен А. Что такое кино? Сб. статей. М.: Искусство, 1972) и книге Ролана Барта «Camera lucida», в которой «смерть» является необходимым условием разрабатываемой им для анализа фотографии аффективной феноменологии (Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997).



Олег АРОНСОН / Oleg ARONSON

## | Микеланджело Антониони: переизобретение кадра / Michelangelo Antonioni: Reinventing the Cinematic Shot |

Кант называл трансцендентальным единством апперцепции.

Все эти темы соединяются в фильме «Blow up» (1966), главный герой которого лондонский фотограф делает в парке несколько случайных снимков гуляющей пары, а когда проявляет их, то замечает то, чего не видел в момент съемки – скрытый в листве кустарника труп. Наметившаяся жанровая детективная линия в фильме быстро ослабевает, а на первый план выходит соотношение фотографии и той реальности, которую она запечатлевает. Драматургия строится не вокруг сюжета, а именно вокруг неполноты видимости данной нам в восприятии полагаемом как «естественное». Полноту видимости (способность видеть скрываемое, опасное, непристойное, сторонящееся взгляда) даёт именно *кадр*. Не фотография, запечатлевающая мгновение здесь и сейчас, а последующие манипуляции с ней, увеличение, внутренний монтаж, своеобразный тревеллинг с лупой по изображению, который устраивает главный герой, обнаруживая в фотографии некую «странность» поз, тел, взглядов. Эта сцена есть ни что иное как то, что мы выше назвали фильм-в-фильме. Фактически, фотограф в «Blow up» осуществляет ту самую функцию, которую в «Приключении» и «Затмении» выполняла сама кинематографическая материя, наполняя собой приуроченное режиссером статическое изображение. Здесь же мы имеем вполне показательный пример отличия фотографического изображения от кинематографического кадра. В последний всегда включено движение и монтаж, превращающие нехватку видимости в ту образную избыточность, на которой и построена логика кино: превышение нашей способности видеть (невозможная причастность к полноте видимости)

делает для нас неразличимыми образы кино и материя, из которой соткан мир.



Интересно, что для съемок «Blow up» Антониони выбрал именно Лондон, хотя пона-



Олег АРОНСОН / Oleg ARONSON

**| Микеланджело Антониони: переизобретение кадра / Michelangelo Antonioni: Reinventing the Cinematic Shot |**

чалу собирался снимать его в Италии. Сам он говорит об интуитивности этого выбора. Возможно, так оно и есть. Однако Лондон середины 60-х – настоящая фотографическая столица мира. Это период расцвета и английской социальной фотографии и эпоха гламура.<sup>8</sup> Главный герой соединяет в себе черты обоих этих фотографических направлений: он владеет дорогой студией в престижном районе, снимая рекламных моделей, и занимается документальной и репортажной съемкой (так, в первых кадрах мы застаём его среди рабочих, выходящих с фабрики после ночной смены – некий подспудный *homage* Люмьеру). И это напряжение между жизнью и ее изображением заполняет собой практически все сцены фильма, вплоть до финала, где клоунская группа играет в теннис отсутствующим мячом<sup>9</sup>.

Подведем некоторые итоги. Микеланджело Антониони, который всегда сторонился теоретических высказываний о природе кино, в своей режиссерской практике фактически заново ставит проблему кадра. Как мы пытались показать, его понимание, а точнее даже сказать, опыт кадра не предполагает те повест-

вательные и изобразительные, а по сути лингвистические, логики (буква и иероглиф), в которых обычно интерпретируется кадр в кинотеории. Его кинематограф предельно ослабляет монтажные функции перехода от одного кадра к другому и функции столкновения кадров друг с другом. Но он открывает возможность рассмотрения кадра как отдельного фильма, фильма-в-фильме. Для такого рода кадров человеческого восприятия уже недостаточно, но они апеллируют к некоторой коллективной аффективности, способной обнаружить себя в знаках кинематографа. Перед нами реализованная на практике модель пирсовского континуума<sup>10</sup>, который казалось, каждая часть которого повторяет структуру целого. То, что раньше казалось чистой математической абстракцией, оказывается обнаружимо в кинематографической логике кадра, поставляющего нам весь фильм и даже весь мир в акте моментального восприятия. И это во многом объясняет тот завораживающий эффект, который оказывает на зрителей самое примитивное изображение, и на который все реже способны даже лучшие образцы искусства прошлого.

<sup>8</sup> Подробный разбор взаимоотношений режиссера и английской фотографии 60-х годов см. Porcari G. Doubting Thomas: Michelangelo Antonioni's Blow Up // Cineaction, 2013. № 90.

<sup>9</sup> Стоит отметить, что задолго до «Blow up», в 1953 году, Антониони снял в Лондоне одну из киноновелл своего фильма «I vinti», которая также посвящена убийству в парке и также завершается панорамой теннисных кортов. На дальнем плане мы видим силуэты игроков, но – естественно – издали не можем видеть мяча. И это отсутствие мяча в поле видимости не является нехваткой, оно не воспринимается как нечто странное. И чтобы этот эффект был максимально ощутим, камера должна приблизиться к играющим (как в «Blow up») и *показать* отсутствующий мяч (или труп – как в сюжете фильма).

<sup>10</sup> В математике идея континуума Ч. С. Пирса, являющаяся условием функционирования его семиотики, альтернативна пониманию континуума как одного из вариантов бесконечного (несчетного) множества у Георга Кантора (подробнее см. Zalamea F. Peirce's Logic of Continuity. A Methodological and Mathematical Approach. Boston, Massachusetts: Docent Press, 2012).

