



Фильм как «недописанный сценарий»: проблема композиционного построения

В.В. Коршунов

АННОТАЦИЯ

В кинематографе первого десятилетия XXI века намечается любопытная тенденция. Появляются картины, в основе которых лежит модификация сюжета «фильм о фильме», которую можно обозначить условным термином «фильм как недописанный сценарий». Фабулой кинематографического произведения становится сам процесс ее создания. Это особенно отчетливо видно на примере пяти картин: «Адаптация» С. Джонза (2002 г.), «Кино про кино» В. Рубинчика (2002 г.), «Реконструкция» К. Боэ (2003 г.), «Официант» А. ван Вармердама (2006 г.) и «Персонаж» М. Форстера (2006 г.). Специфика композиционного решения этих фильмов, принципы построения сюжетной модификации «фильм как недописанный сценарий», а также попытка осмысления причин возникновения этого феномена в кино последних лет и стали предметом данного исследования.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинодраматургия,
композиция,
сюжет, фабула,
интертекст,
ризома

Одним из излюбленных сюжетов практически во все периоды истории кинематографа был «фильм о фильме», «кино о кино». Среди самых знаменитых примеров – «Восемь с половиной» Федерико Феллини (1963 г.), «Всё на продажу» Андрея Вайды (1968 г.), «Начало» Глеба Панфилова (1970 г.), «Американская ночь» Франсуа Трюффо (1973 г.). Из недавних примеров следует назвать картину «Тень вампира» Элиаса Мериге по сценарию Стивена Каца (2000 г.), в которой рассказана история съемок фильма Фридриха Вильгельма Мурнау «Носферату».

Однако в последнее десятилетие появился вариант этого сюжета – «фильм как недописанный сценарий», где фабулой становится сам процесс ее создания.

Этот принцип организации сюжета, который можно назвать также «ситуацией включенного автора», имеет глубокие корни в культуре. Необходимо назвать литературные образцы, и в первую очередь, пьесу Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1921 г.), когда герои обрели плоть – из элемен-

та текста превратились в живых людей. К моменту выхода этой пьесы в мировой литературе уже прочно закрепился принцип «текста в тексте».

Ю.М. Лотман отмечает: «„Текст в тексте“ – это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл и т. д.»¹.

Однако «текст в тексте» не только элемент художественной формы. Он отражает философскую, точнее, онтологическую позицию автора, и в первую очередь его отношение к реальности. Английский философ Джон Уильям Данн в своей книге «Серийное мироздание» (1927 г.) описывает следующую ситуацию: художник пишет картину, на которой изображает мироздание. Но результат его не устраивает – на картине не хватает художника, ее пишущего. Он «раздвигает» рамки полотна и вписывает в них себя. Но и это кажется ему недостаточным: чтобы изображение мироздания было полным, необходимо дописать художника, наблюдающего за художником. Но второй живописец тоже становится частью мироздания, и потребовалось написать третьего художника, наблюдающего за художником, который, в свою очередь, также наблюдает за художником, который пишет картину. Чтобы написать всеобъемлющую картину мироздания, автору пришлось бы «раздвигать» раму полотна до бесконечности.

«Художник, пытающийся изобразить в своей картине существо, снабженное всеми знаниями, которыми обладает он сам, – подчеркивает Д.У. Данн, – обозначает эти знания посредством рисования того, что могло нарисовать нарисованное существо. И совершенно очевидным становится, что знания этого нарисованного существа должны быть заведомо меньшими, чем те, которыми обладает художник, создавший картину. Другими словами, разум, который может быть описан какой-либо человеческой наукой, никогда не сможет стать адекватным представлением разума, который может сотворить это знание. И процесс корректировки этой неадекватности должен идти серийными шагами бесконечного регресса»².

Благодаря кинематографу с его мощным эстетическим арсеналом серийное мышление обрело плоть, стало ярким, зримым.

¹ Лотман Ю.М. Текст в тексте. // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб, 1998. С. 431.

² Цит. по: Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М., 1999. С. 269.

Однако долгие десятилетия оно получало художественное выражение преимущественно в таких сюжетных модификациях, как «кино о кино» и «фильм в фильме». И лишь на рубеже XX–XXI веков кинематографисты стали активно обращаться к ситуации «фильм как недописанный сценарий».

Необходимо отметить, что это принципиально новая модель построения кинематографического произведения. В «кино о кино» первая реальность (создание фильма) и вторая реальность (сам фильм) естественным образом смыкаются – в ходе съемок, являющихся непосредственным экранным действием, фантазия обретает плоть, становится кинокартиной.

В «фильме как недописанном сценарии» две эти реальности разделены: а) сценарист пишет, и б) мы видим, что он пишет. Эти реальности параллельны, по пространственно-временным законам физической реальности они не могут пересечься. И тем не менее, они пересекаются. Смыкание реальностей – главная тема подобных фильмов. Однако возникает вопрос: почему эта проблема стала актуальной именно сегодня?

Интертекстуальная композиция как манифест. «Кино про кино»

Открывает эту тему в кинематографе XXI века – российский фильм с красноречивым названием «Кино про кино», который вышел на экраны 1 января 2002 года. Режиссером выступил Валерий Рубинчик, сценарий написал Анатолий Гребнев. «Кино про кино» – это фильм-разоблачение: в нем иронично показан кинопроцесс изнутри. Но, пожалуй, еще в большей степени – это фильм-манифест: Валерий Рубинчик снял его после семи лет молчания. Но это и фильм-прощание. Он оказался последней работой Анатолия Гребнева, который погиб летом того же 2002 года.

Фабулой фильма становится не столько процесс съемок фильма, сколько процесс переписывания сценария. Режиссер Виталий Сергеевич (Валерий Николаев) снимает картину по сценарию маститого кинодраматурга Льва Андреевича (Евгений Стеблов). Свой день рождения сценарист встречает на съемочной площадке: он хочет контролировать все этапы реализации своего замысла, поэтому беспрестанно вмешивается в творческий процесс – дает советы молодой актрисе Асе (Ольга Сутулова), обсуждает роли со «звездами» – востребованным Славой Гаврилиным (Алексей Кортнев), молодящимся Георгием Ивановичем (Станислав Любшин) и живущей прошлым Татьяной Юрьевной (Татьяна Лаврова).

Композиционное решение картины маркировано жанровыми структурами, доминирующими в тот или иной момент



«Кино про кино»: Кинозвезда (С. Любшин) и Продюсер (Ф. Бондарчук)

действия – съемок фильма. Длинная экспозиция (около 40 минут экранного времени – более трети картины) посвящена съемкам триллера. Но в разгар работы, когда натура уже снята и остались съемки в интерьере, на площадку приезжает продюсер Николай Жильцов (Федор Бондарчук). Ему решительно ничего не нравится, и в первую очередь –

сценарий. И так как Автор оказывается «под рукой», Продюсер резко меняет концепцию.

По иронии Рубинчика и Гребнева, именно малограмотному и амбициозному Продюсеру отдан страстный монолог о том, что зритель устал от погонь, перестрелок и бандитов с проститутками в качестве главных героев. Теперь продюсер требует превратить проститутку в тургеневскую девушку, которая должна читать набившие оскомину стихи из школьной программы. Сценарист подсказывает Продюсеру: «Вы, видимо, хотите поменять жанр». Тот с радостью соглашается: долой триллер, отныне мы снимаем мелодраму. Герой Бондарчука уезжает, и съемки мучительно продолжают. Автор пишет «по ходу пьесы», актеры путаются в вариантах сценария, режиссер перестает понимать, что он снимает.

Но вскоре следует второй поворотный пункт – вновь, с очередной инспекцией, появляется продюсер. Теперь мелодрама, как и триллер, летит в корзину. Эпизодическая роль Татьяны Юрьевны становится главной. Фильм превращается в музыкальную драму о стареющей актрисе и ее несыгранных ролях.

Кульминация картины – почти абсурдистская сцена празднования дня рождения одного из членов съемочной группы, причем никто не знает, кого именно – виновника торжества нет. Выясняется, что это ассистент режиссера Саша. Но на празднике он так и не появляется: накануне Ася отказалась выходить за него замуж, и он уехал. Режиссеру передают оставленную Сашей хлопушку. Это принципиальная для понимания фильма сцена – на месте человека оказывается его чистая, «оголенная» функция. Думается, что именно осознание этой случайной, самой реальностью подброшенной метафоры становится последней каплей – Режиссер взрывается и вслед за своим ассистентом выходит из проекта.

И всё же сюжет фильма здесь намного сложнее, глубже и многограннее фабулы. Как справедливо отмечает кинокритик Лидия Маслова, «Валерий Рубинчик тонко чувствует природу страшного и искушен в психологии любовных отношений, но его триллер не просто триллер, и его мелодрама – всегда больше, чем мелодрама»³.

Нечто большее, глубинное просматривается главным образом за счет игры с реальностью, которую ведут Рубинчик и Гребнев. Картина начинается с «обманки»: мы видим головокружительную погоню, которая оказывается фикцией, – выясняется, что это съемки фильма. Финал картины – двойная «обманка»: после декларативного ухода режиссера мы вновь видим всю съёмочную группу, которая во главе с ним мчится куда-то на платформе. Значит, он все-таки не покинул проект. Затем границы кадра расширяются, и мы видим, что съёмочная группа стоит на месте, а движется фон. Весь фильм, таким образом, – это бег на месте, иллюзия движения, иллюзия действия.

Режиссера Виталия Сергеевича лишь условно можно назвать главным героем. Как отметил критик Виктор Распопин, «в картине, по существу, нет больших ролей – все эпизодические»⁴. В экспозиционной части фильма на первый план выходит молодая актриса Ася, во второй половине – пожилая актриса Татьяна Юрьевна. Финал тоже не проясняет, чья это история. И заключительная сцена с «расширением» границ кадра – своеобразный намек на то, что эта картина о чем-то большем, чем просто о съемках какого-то конкретного фильма. Становится прозрачным смысл названия – авторы намеренно не воспользовались привычной формулой «фильм о фильме». Это именно «Кино про кино» – некое метавысказывание об отечественном кинематографе, вступившем в новый век своей истории.

Перетекания сюжета фильма от одного «узлового момента» к другому (здесь трудно говорить о жестком фабулярном со-

ставе событий), смена героев на переднем плане повествования, зыбкость конструкции подчеркнута центральной особенностью фильма – интертекстуальностью. Сам термин «интертекстуальность» был введен французским ученым болгарского происхождения Юлией Кри-

³ Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Часть 1. Кинословарь. Т. III. – СПб, 2001. С. 35.

⁴ Распопин В. Кино про кино // Cinema. Краткий обзор фильмов: сайт. 2003. URL: <http://kino.websib.ru/article.php?no=969> (дата обращения: 13.11.2010).

«Кино про кино»: Режиссер (В. Николаев) отстаивает сценарий



стей, теоретиком постструктурализма. В самом общем виде интертекст – это феномен взаимодействия текста с другими текстами.

Классическое определение интертекста дал французский структуралист и постструктуралист Ролан Барт: «Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык»⁵.

Подобно палимпсесту, в каждом тексте проступают фрагменты других текстов – своеобразные отсылочные коды, которые существуют как в явном виде (цитата), так и неявном, скрытом (аллюзия) и, по выражению В.П. Руднева, «становятся залогом самовозрастания смысла текста»⁶.

В «Кино про кино» именно интертекст является своеобразным двигателем сюжета, стержнем, на который нанизаны «сюжетные узлы», специфическим способом повествования. Можно говорить об особом композиционном решении – интертекстуальном. С.И. Фрейлих отмечает, что в фильме С.М. Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“», способом ведения сюжета является не фабула, а монтаж, который сам рассказывает и комментирует. В картине «Кино про кино» таким способом ведения сюжета является интертекст.

Интертекст здесь разворачивается на двух уровнях. Во-первых, на уровне включения собственно кинематографических цитат и аллюзий. Съемки фильма проходят в бывшем Доме отдыха Союза кинематографистов. Кто-то из членов группы находит старые афиши классических советских кинокартин «Пышка», «Трактористы», «Летят журавли», хлопушку с надписью «Солярис», портреты Михаила Ромма, Андрея Тарковского, которые словно с укором смотрят на режиссера Виталия Сергеевича.

А сам он во снах видит кадры из «Зеркала» Тарковского, «Восьми с половиной» и «Ночей Кабирии» Феллини. Представляется крайне существенным, что это за кадры. Первый сон – это Режиссер (Марчелло Мастоияни), парящий над автомобильной пробкой. Во втором случае это зависшая под потолком избы Мать (Маргарита Терехова), в третьем – идущая Кабирия (Джюльетта Мазина), улыбающаяся сквозь слезы. Это не просто узнаваемые кадры из известнейших картин. Это кадры из фильмов-испове-

⁵ Цит. по: Степанов Ю.С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (к основаниям сравнительной концептологии) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2001. – Т. 61. – № 1. – С. 3–11.

⁶ Руднев В.П. Указ. соч. – С. 113.

дей, но, пожалуй, самое главное – это кадры движения, причем «движения вопреки» – вопреки трафику, вопреки силам гравитации, вопреки личной трагедии. Они удивительным образом рифмуются с финальной сценой – бегом на месте, иллюзией движения. Режиссер снимает одно, а мечтает о другом. Сновидческая реальность (бессознательное режиссера) в экзистенциальном смысле оказывается подлинной реальностью, «более настоящей», чем физическая, обыденная реальность (съемки фильма).

На ту же идею работает и второй интертекстуальный пласт – литературный. Речь Сценариста беспрестанно перемежается цитатами – от Лермонтова («Белеет парус одинокий») до Мандельштама («Бессонница, Гомер, тугие паруса...»). К середине картины эти литературные реминисценции оказываются настолько «утопленными» в речь Автора, что зритель перестает различать цитаты и его собственные реплики.

Еще более яркий пример интертекстуальных включений – сцена съемки монолога Татьяны Юрьевны. Актриса давно не снималась, для нее это очень сложный момент, она волнуется и из-за бесконечных переделок сценария путает текст. Режиссер разрешает ей наговорить «рыбу» – все, что приходит в голову, – а реальный текст будет подложен потом, на озвучании. Монолог Татьяны Юрьевны – это удивительный по красоте и силе воздействия пастиш, сотканный из цитат, переходящих одна в другую без перерыва, без маркировки. Актриса читает Блока («Они расстались без печали»), Чехова (реплику Елены Андреевны из «Дяди Вани»: «Вы безрассудно губите человека, и скоро благодаря вам на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою») и Ахматову («Я улыбаться перестала»).

Как и цитаты из фильмов, все эти фрагменты объединены одной темой, которая выражена стихами Ахматовой: «Одной надеждой меньше стало». Это тема увядания, осени, прощания. Но печаль оказывается светлой – «одною песней больше будет», пусть даже эту песню создадут другие поколения. Под интертекстуальностью здесь скрывается манифест, обращение к зрителю нового века.

Но это манифест не только авторов, но и всей съемочной группы фильма «Кино про кино». Среди найденных в завалах старых афиш – портрет Лели из «Девяти дней одного года». С фотографии на нас смотрит исполнительница этой роли Татьяна Лаврова – но не персонаж фильма Татьяна Юрьевна, а реальная актриса Татьяна Лаврова. В сцене последнего застолья Сценарист произносит стихи «Я сердце потерял в Арбатском переулке», по-

сле чего признается: «Стихи мои». Но это стихи не сценариста Льва Андреевича, их автор – сам Евгений Стеблов. Границы кинотекста окончательно разрушаются, перед нами – не персонажи, а реальные люди.

⁷ Мурзина М. Признание в любви. – Аргументы и факты. – 12.03.2003 // Кинозал. История кино: сайт. 2010. URL: http://www.kinoek.ru/kinoarc/Priznanie_v_lybvi_film.html (дата обращения: 13.11.2010).

«И вот тогда возникает горькое – тема невостремленности профессии, порой сжигающей, сжигающей души и жизни, – пишет кинокритик Марина Мурзина. – И все же это кино, кино штрихов, почти живописных по красоте «картинок»-кадров и киноэпюдов – о любви. К кино, конечно же. Но и к жизни, из которой оно прорастает. И к людям, которые его творят»⁷.

Подтверждением этой мысли служат взаимовлияния текста и интертекста в этом фильме. С одной стороны, изменение текста – в данном случае авторитарная смена жанровой интонации – рождает ответную реакцию – интертекстуальный протест, который можно трактовать как протест культуры против невежества. И в конечном счете отсылочные коды интертекста становятся слышимыми, артикулируются, превращаются в Текст. Услышав пастиш-центон в исполнении Татьяны Юрьевны, Продюсер принимает новое «жанровое» решение. «Насмотревшись» интертекстуальных снов, Режиссер принимает ответное решение – отказаться от съемок.

Формально (фабулярно) фильм заканчивается прекращением существования Текста – съемки фильма остановлены. Но фактически в финальной сцене мы видим, что процесс «текстопорождения» продолжается. Пусть иллюзорное, но это все же движение. А движение – это суть кино, заложенная в самом значении слова «кинематограф» – «изображение движения». И в этом смысле это действительно кино про кино, про тайны его природы.

Ризома как композиционный принцип. «Адаптация» и «Реконструкция»

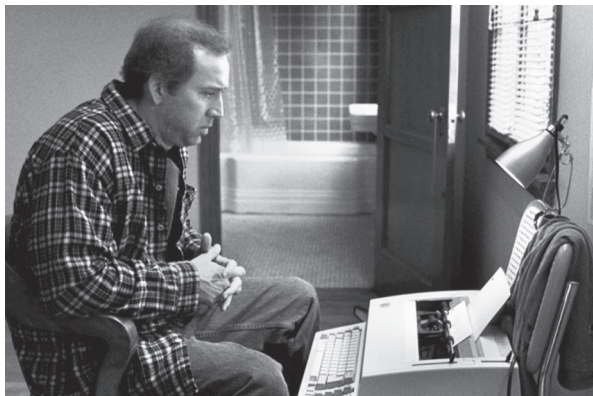
Спустя почти год после выхода на экраны картины «Кино про кино», 6 декабря 2002 года состоялась премьера американского фильма «Адаптация». Его поставил режиссер Спайк Джонз по сценарию Чарли Кауфмана.

Фабула картины, на первый взгляд, очень проста: знаменитому сценаристу Чарли Кауфману (Николас Кейдж) заказывают экранизацию (адаптацию) книги Сьюзен Орлин (Мерил Стрип). Но у сценариста творческий кризис – он не хочет делать типичный голливудский фильм, он хочет рассказать историю о цветах, какой еще не знало мировое кино.

В первой половине фильма очень четко обозначены три уровня реальности. Они маркированы хронологически.

1. «Настоящее время» – реальность написания сценария, творческих мук автора;
2. «Три года назад» – реальность написания книги;
3. «Много лет назад» – реальность самой книги.

Но к середине фильма временные маркеры исчезают, и эти слои реальности начинают смешиваться. Как и в «Кино про



«Адаптация»: творческие муки сценариста

кино», это особенно заметно на уровне жанровой структуры фильма. Картина начинается как комедия – сценарист оказался в нелепой, «дурацкой» ситуации, из которой должен выбраться. Но комедийные перипетии сменяются драматическими (терзаниями героя, самоедством, внутренними конфликтами) и мелодраматически-

ми – герой стремится к отношениям с девушкой, но боится их, внимание фокусируется на типичных мелодраматических мотивах – ущербный герой во враждебном черно-белом мире. Это усиливается контрастом с любовной линией писательницы и ее главного героя Джона Лароша (Крис Купер), которые переживают бурный роман.

Все осложняется тем, что у сценариста есть брат-близнец Дональд, который от скуки пишет свой сценарий. И Чарли просит Дональда помочь. Как только Дональд подключается к написанию сценария, жанровая интонация фильма резко меняется – он превращается в триллер со слезкой, преследованиями и убийствами. Причем в финале фильма выясняется, что Дональд – это alter ego Чарли. Получается, что нет никаких разных реальностей. Реальность одна – это мир фантазии сценариста.

Но если взять во внимание историю создания этого фильма, то все становится еще интереснее. Картина заканчивается тем, что Чарли находит нестандартный выход из ситуации – он не адаптирует книгу Орлин, а пишет о том, как Чарли Кауфман пытается адаптировать книгу Орлин. В действительности (не экранной, а физической) реальный сценарист Чарльз Кауфман на самом деле получил заказ на адаптацию книги реально существующей Сьюзен Орлин, но не справился с этой задачей. И написал сценарий о том, как Чарли Кауфман пытается адаптировать книгу и в итоге пишет сценарий о том, как он пытался это сделать.

Все окончательно запутывается в этой системе зеркал и в итоге становится непонятно: а где она, исходная реальность?

Композиционный принцип, лежащий в основе такого построения картины, можно назвать ризомным. Ризома – термин, заимствованный из ботаники. Он означает «способ жизнедеятельности многолетних травянистых растений типа ириса; в узком смысле ризома – это подземный горизонтально расположенный корешок таких растений, пускающий корни снизу и дающий покрытые листьями побеги сверху. <...> Ризому тяжело искоренять, поскольку каждый ее отрезок при благоприятных условиях может давать (и дает) жизнь новому растению»⁸.

Таким образом, растение развивается не традиционно-линейно («корень-стебель-ветки-листья»), а по принципу, прямо противоположному самой идее линейности: росток может пойти из любой части ризомы. Принцип ризомы – это отрицание единой исходной точки, линейных причинно-следственных связей, стержня, объединяющего разрозненные части. Это открытая система, которая может разрастаться, «расползаться» в любую сторону.

В философию и теорию культуры этот термин был введен в 1976 году постструктуралистами Ж. Делезом и Ф. Гваттари в совместной работе «Ризома». Они постулировали, что «мир потерял свой стержень»: наступила эпоха ризомы как принципиально внеструктурного и нелинейного способа организации целостности, в котором заложен потенциал для ее автохтонного, самостоятельного развития.

В композиции фильма, построенного по принципу «недописанного сценария», ризомность присутствует изначально, она



заложена в самой идее: текст рождается на наших глазах, фабула может повернуть в ту или другую сторону, новая сюжетная линия – «отпочковаться» в любой момент. Однако если в картине «Кино про кино» ризомность присутствует в свернутом виде – там все-таки просматривается «корневой», каузальный

принцип, то в «Адаптации» ризомность буквализирована. Физическая реальность растворяется в бесконечно порождаемых Авторских мирах. Причем число Авторов здесь постоянно увеличивается: сначала это Сьюзен Орлин, потом Чарли Кауфман, позднее

⁸ Гречко П. Концептуальные модели истории. Ризома как метапаттерн истории. // Библиотека «Полка букиниста»: сайт. 2006. URL: http://society.polbu.ru/grechko_models/ch29_all.html (дата обращения: 13.11.2010).

«Адаптация»: автор раздваивается (Н. Кейдж в образе братьев Кауфман)

Дональд Кауфман. И лишь в финале ризомность «сворачивается» – в последний момент близнецы Чарли и Дональд, две половины расщепленного сознания сценариста, наконец, совмещаются в едином образе Автора.

Гораздо сложнее ризомное построение следующего фильма – датской картины «Реконструкция» Кристофера Боэ по сценарию Могенса Рукова. Она вышла в прокат 18 мая 2003 года.

Если в «Адаптации» есть хоть какие-то маркировки уровней реальности, то здесь нет даже намек на них. Все зыбко, одно перетекает в другое. Неслучайно все главные события в фильме происходят вечером, изобразительно подчеркиваются мерцающие огни, морок, эфемерность происходящего.

Картина начинается с закадрового текста: «Все это фильм, конструкция, но от этого не менее больно». Неким подобием кон-



«Реконструкция»: Аме (М. Бонневи) и Алекс (Н. Ли Каас)

струкции, которая «держит» фильм, можно назвать несколько похожих сцен – встречи в кафе двух главных героев, молодого фотографа Алекса (Николай Ли Каас) и девушки Аме – явный намек на Анук Эме, исполнительницу главной роли в фильме Клода Лелуша «Мужчина и женщина». Герои встречаются – и кажется, что в

первый раз, совершенно случайно. Но выясняется, что они договаривались об этой встрече – во сне. Они говорят друг другу: «Если я твой сон, то ты мой». Это еще одна аллюзия – на этот раз «отыгрывается» классическая китайская притча об императоре и бабочке: однажды император увидел во сне бабочку, а проснувшись, задумался – бабочка снилась ему или он бабочке?

На следующей встрече в кафе Алекс и Аме... снова знакомятся. Что это – некая мистическая история или своеобразная игра двух влюбленных, «обновление» отношений? Так же построена и сцена расставания Алекса и Аме. Она говорит, что впервые видит его. Она на самом деле не знает его или делает вид, что не знает? Что это – начало или конец? Ризомное неразличение начала и конца – одна из главных тем фильма. Завязка и развязка постоянно перепутываются, меняются местами. Фильм – своеобразная лента Мёбиуса, где одно с другим намеренно «не сходится», не стыкуется.

Одна из наиболее ярких сцен – встреча с Симоной, девушкой Алекса, которой он изменяет с Аме. Симона очень похожа на Аме, эти роли играет одна и та же актриса – Мария Бонневи.

Алекс просит прощения у Симоны, но она говорит, что не знает его. Для него – это конец, катастрофа. Но Симоне интересен этот странный парень, и для нее это – начало отношений.

Распутать этот клубок может только один человек – писатель Огуст, муж Аме (Кристер Хенрикссон). Он пишет книгу, которую



«Реконструкция»: сцена второго «знакомства» героев

посвящает своей жене. Однажды он видит Аме и Алекса в кафе – и это слом истории, центральный поворотный пункт. После этого Алекс оказывается выброшен из жизни – его квартира буквально исчезает, его не узнают друзья и знакомые. Но при этом он продолжает встречаться с Аме. И в итоге зритель полностью дезориентирован – какая реальность первична, какая вторична?

Сюжет картины буквально «шит белыми нитками», все швы видны невооруженным глазом. Например, сцена в номере отеля. После того, как Алекс и Аме проводят вместе ночь, он встает, одевается, целует спящую Аме и уходит. И тут же – «грязная» склейка. Мы видим, как Алекс появляется в той же комнате – он выходит из душа, завернутый в полотенце – нет, это не конец, а продолжение.

Та же самая сцена повторяется в финале картины: Аме спит, Алекс уходит. Но на прощание он возвращает ей кольцо, которое она ему подарила. Самое любопытное, что в фабулярной, каузальной последовательности событий фильма она подарит кольцо много позже сцены в гостинице.

Эти сцены, как представляется, ключевые. Они дают понять, что вся эта история – многократная реконструкция одной и той же ситуации, но в разных вариантах. Автор пишет сцену, зачеркивает, пишет заново, выбрасывает Алекса из сюжета как скомканный лист бумаги. Алекс – единственный проводник по этим пластикам реконструкций, но кто он – реальный человек, прототип, персонаж? Или всё вместе?

«Осознавая некоторый объект как текст, – отмечает Ю.М. Лотман, – мы тем самым предполагаем, что он каким-то образом закодирован, презумпция кодированности входит в понятие текста. Однако сам этот код нам неизвестен – его еще предстоит реконструировать, основываясь на данном нам тексте»⁹.

Ускользающий код – главная тема и одновременно главное художественное решение «Реконструкции». К финалу фильма складывается некое рациональное объяснение – писатель Огуст

⁹ Лотман Ю.М. Указ. соч. – С. 424.

работает над романом, главной героиней которого он сделал собственную жену. Но в финале мы все-таки видим Алекса, который помимо воли писателя принимает осознанное решение – расстаться с Аме. И первая и вторая реальности вновь смещаются. Ризома здесь не сворачивается, как в «Адаптации», а наоборот, разворачивается, уходит в бесконечность.

И, пожалуй, самое существенное – в «Реконструкции», в отличие от «Адаптации», остается неясным, создан ли сам Текст. С одной стороны, мы видим рукопись, которую Огуст дарит Аме и которую она рвет. Но с другой стороны, мы не знаем, что там написано: имеет ли отношение история с Алексом к этому тексту? А финальную сцену с Алексом, существующим вроде бы помимо воли писателя, которая затемняет смысл, «смазывает» концепцию авторства Огуста, можно трактовать как торжество безграничного «самопорождения» Текста, триумф ризомы.

Реванш линейной композиции. «Официант» и «Персонаж»

10 сентября 2006 года состоялась премьера нидерландской картины «Официант», поставленной режиссером Алексом ван Вармердамом по его собственному сценарию. В отличие от предыдущих картин, здесь реальность создателя текста и реальность самого текста последовательно, скрупулезно разводятся. Отсюда и выбор традиционной линейной композиционной структуры.

Фильм начинается с представления главного героя – немолодого официанта Эдгара – и его скучной жизни: монотонной работы,



«Официант»: А ван Вармердам в заглавной роли

надоевшей жены и навязчивой любовницы. В финале экспозиционной части картины происходит разрыв этой реальности – мы видим сценариста Германа (Марк Ритман) и его девушку Сюзи (Текла Рютен), которые пишут эту историю. Точнее, пишет Герман, а Сюзи постоянно вмешивается в его работу. Поэтому сценарий постоянно «болтает» из стороны в сторону – из драмы, в

которой мало что происходит, в некую любовно-авантюрную историю. Реальности смыкаются уже в завязке – Эдгар приходит в дом автора и требует дать ему цель и характер – иначе сценарий развалится. На что Герман отвечает, что Эдгар ничего не понимает в искусстве, – он современный герой, у которого нет никакой цели.

Фильм оставляет ощущение необработанной фабулы – цепь эпизодов, которые довольно формально связаны друг с другом.

Это отражается и на жанровой интонации картины. Ее можно обозначить как абсурдистскую драму с элементами комедии и триллера. Кульминация решена в духе пародийного боевика: герой готовится к схватке с бандитами, требующими крупную сумму денег, но выбирает для этого весьма экзотическое оружие – лук со стрелами, пылившийся в лавке старьевщика.

В отличие от остальных трех фильмов, в «Официанте» эта игра с пластами реальности плохо заканчивается. Двойной анхэппи-энд



«Официант»: бунтующий герой

опрокидывает комедийную интонацию: в итоге сценарист теряет возлюбленную и убивает своего героя. То, что это все-таки игра – хоть режиссер и старательно выстраивает границы между реальностями, – зритель узнает уже из титров, когда выясняется, что роль персонажа играл сам режиссер Алекс ван Вармердам. Это своеобразное

прощальное подмигивание автора – для тех, «кто не в курсе».

Удивительно, что за день до премьеры «Официанта», 9 сентября 2006 года, вышел очень похожий на него голливудский фильм – «Персонаж». Режиссером выступил Марк Форстер, сценарий написал Зак Хельм.

Фильм построен по той же линейной фабулярной схеме – нам показывают однообразную, идущую словно по часам жизнь главного героя, налогового инспектора Гарольда Крика (Уилл Феррелл). Но однажды он слышит женский голос, который «озвучивает» все его действия и мысли. Выясняется, что голос не просто фиксирует реальность, а создает ее, управляет Гарольдом. И однажды голос «пробалтывается», что Гарольду предстоит умереть.

Тот начинает настоящее расследование и выясняет, что голос принадлежит писательнице Карен Эйфел (Эмма Томпсон), которая находится в творческом кризисе и вот уже 10 лет не может дописать новый роман. Главный герой романа – налоговый инспектор Гарольд Крик.

Здесь использован тот же механизм смерти, что и в «Официанте», – автобус, под который попадает главный герой. И та же сюжетная ситуация – бунтующий персонаж: Гарольд требует от писательницы, чтобы та сохранила ему жизнь.

Только в «Персонаже» все значительно проще, все приемы, которые были заявлены в первых четырех фильмах, редуцируются. Вместо недосказанности и ускользающих кодов – внятная

голливудская схема развития сюжета: героя – у него есть цель – на пути к цели подстерегают препятствия. Никакой размытости в жанровой структуре – это чистая комедия. Намек Кристофера Боз на «Мужчину и женщину» буквализируется – герои смотрят этот фильм по телевизору. Картина заканчивается традиционным голливудским хэппи-эндом – в последний момент писательница передумала убивать героя.

Этот финал не только реализует требование массового зрителя – воплощение «базисной иллюзии» – торжества справедливости (термин Ю.Н. Арабова). Он представляется принципиально важным для понимания самой сути феномена «фильм как недописанный сценарий».

В 1966 году французский историк и теоретик культуры Мишель Фуко в своей книге «Слова и вещи» описал соотношение мира и текста. В древности мир воспринимался как некий данный свыше Первичный Текст. Реальность и знаки этого текста совпадали. Но впоследствии, в эпоху Возрождения, вера в Первичный Текст была поколеблена. С тех пор каждый автор попадает в зазор между действительностью и знаками, он вынужден искать соответствие между ними. Каждый литератор должен «превратить действительность в знак, в знак того, что знаки языка вполне согласуются с самими вещами»¹⁰.

¹⁰ Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – СПб., 1994. С. 82.

Именно эта ситуация – мучительный процесс превращения реальности в текст, подбора знаков – и визуализирована в «фильме как недописанном сценарии». Действительность сопротивляется автору, не желает укладываться в прокрустово ложе текста. Образ бунтующего персонажа – своеобразная киноиллюстрация этого феномена. В «Официанте» конфликт персонажа и автора превращается в бескомпромиссную борьбу и заканчивается гибелью персонажа – в финале он окончательно заперт в пространстве Текста, превратился в Знак. В «Персонаже», напротив, писательница идет на уступки своему герою. Она прекрасно понимает, меняя трагический финал на хэппи-энд, она портит роман, но, тем не менее, оставляет Гарольду жизнь.

В «Персонаже», что крайне существенно, текст и реальность не замкнуты друг на друге, они существуют параллельно: Гарольд Крик – это реальный человек, который по воле каких-то странных обстоятельств оказался еще и персонажем книги. По воле писательницы он попал под автобус, но выжил. Реальность текста разомкнута, Гарольд будет жить «долго и счастливо» и после финала книги, когда текст кончится. Знак потеснился, уступил место Реальности. И это кажется очень симптоматичным сегодня, в эпоху, когда логоцентристская культура, построенная на

Тексте, уступает место рождающейся культуре нового типа. Она еще не сформировалась, но одно уже совершенно очевидно – это будет культура Антитекста.

* * *

За первое десятилетие XXI века «фильм как недописанный сценарий» прошел некий цикл. Известно, что все авангардное, нетрадиционное, бунтарское рано или поздно становится приемом мейнстрима. Жанровое кино и массовая культура «перемалывают» эти находки в нечто каноническое, которое спустя годы становится стереотипным. Разумеется, пяти фильмов недостаточно для однозначного выявления тенденции. И тем не менее, сама тенденция представляется достаточно очевидной.

Но остается главный вопрос – почему именно в начале XXI века кино так упорно возвращается к этой проблеме? Прозрачный намек дают Чарли Кауфман и Спайк Джонз в «Адаптации». Чарли Кауфман (не реальный сценарист, а персонаж Николаса Кейджа), когда принимает решение написать сценарий про то, как ему его писать, вдруг восклицает: «Я – змея, кусающая свой хвост, – вместо того, чтобы придумывать новую историю, я пишу про то, как я пытаюсь придумать историю». И эта фраза, думается, ключевая. Кино действительно осознало, что оно стало аутичным, замкнутым на себе самом, опрокинутым само в себя. В последнее время много говорят о кризисе идей, о том, что все уже сказано, а то, что было сказано, – давно уже высмеяно. И если судить по этим фильмам, кино может рассказать только одну более-менее новую историю – про изнанку самого себя.

Есть еще один очень важный намек – в упомянутом выше фильме «Тень вампира». В этой картине очень много говорят о том, что кино – это всего лишь целлулоид, что это не фиксация реальности, а другая – иллюзорная, вымышленная, сновидческая – реальность. И это очень важно: кино в поисках выхода из этого заколдованного круга – в ситуации змеи, кусающей свой хвост, – обращается к своим истокам, чтобы понять собственную природу. Природу ирреальности, условности, игры. Эту природу очень точно визуализирует «фильм как недописанный сценарий». Кино пытается «проговорить» эту проблему, «выговориться» до конца.

Но возникает закономерный вопрос – если все уже сказано и высмеяно, то что дальше? Ответ подсказывают эти пять фильмов. Либо кино должно вырваться из тисков традиционной повествовательной структуры, что и пытаются делать авторы первых трех картин, либо разорвать замкнутую систему «знак-знак» и обратиться к реальности, на что намекают авторы фильма «Персонаж». Об этой тенденции свидетельствует и

композиционное решение этих пяти фильмов. Если смотреть их последовательно, один за другим, то становится очевидным, что композиция упрощается, интертекстуально-ризомная игра в нелинейность сменяется линейным построением.

И в этом смысле кажутся очень актуальными слова Ж.-Л. Годара, сказанные более сорока лет назад: «До настоящего времени мы жили в закрытом мире. Кино питалось кино. Оно подражало самому себе. <...> Следует вернуться к жизни. Сегодня следует идти навстречу современной жизни и увидеть ее»¹¹.

Годар различает эпохи «организации и имитации» (для Годара – это прошлое) и «разрыва» (настоящее). В 1966-м, когда великий французский режиссер писал об этом, эпоха разрыва только начиналась. Сегодня, видимо, следует признать, что мы переживаем конец этой эпохи и рождение чего-то нового. Возможно, это будет прорыв Реальности сквозь толщу Текста.

И, пожалуй, самое главное. Во всех пяти фильмах, построенных по принципу «недописанного сценария», эстетические вопросы тесно переплетены с проблемой человеческих отношений. И значит, пока киноискусство все-таки интересуют проблемы человека, оно продолжает оставаться человековедением. ■

¹¹ Годар Ж.-Л. Страсть: между черным и белым. – 1991. С. 75.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арабов Ю.Н. Мастер-класс-01. Кинодраматургия. – М.: Мир искусства, 2009. – 90 с.
2. Вайсфельд И.В. Композиция в киноискусстве. – М.: ВГИК, 1974. – 83 с.
3. Валгина Н.С. Теория текста. – М.: Логос, 2003. – 278 с.
4. Крючечников Н.В. Сюжет и композиция сценария. – М.: ВГИК, 1976. – 120 с.
5. Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – 704 с.
6. Михалкович В. Читаем Пиотровского. // «Поэтика кино». Перечитывая «Поэтику кино». – СПб.: 2001. – с. 227–249.
7. Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. – М.: ВГИК, 2009. – 342 с.
8. Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Часть 1. Кинословарь. Т. III. – СПб.: «Сеанс», 2001. – 624 с.
9. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
10. Сальвинский Д. Наброски к проблеме жанров в кино. // Киноведческие записки. – 2005. – №69. – С. 175–203.
11. Степанов Ю. С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (к основаниям сравнительной концептологии) // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – 2001. – Т. 60. – № 1. – С. 3–11.
12. Туркин В. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007. – 320 с.
13. Толякова О.А. Композиция фильма: методология и методика целостного изучения. – М., 1990. – 179 с.
14. Фрейлих С.И. Теория кино. – М.: Акад. Проект: Трикста, 2008. – 508 с.
15. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – СПб.: А-сад, 1994. – 406 с.