

Е.И. Гордиенко

«Взгляд в камеру»: эффект очуждения / присутствия?

Аннотация: В статье рассматривается прием обращения к зрителю, пришедший в кино из театра. Неправдоподобность жеста в условиях разделенности производства и показа фильма проблематизирует место зрителя в кинокоммуникации и характер его диалога с фикциональным говорящим.

Ключевые слова: театральность, четвертая стена, металепсис, Вуди Аллен, Годар, Карточный домик

Abstract: The paper deals with the feature of direct audience address in the cinema, borrowed from the theatre art. The improbable because of the noncoincidence of film production and perception gesture problematizes the role of a spectator in the cinematic communication and the nature of his dialogue with a fictional speaker.

Key words: theatricality, fourth wall, metalepsis, Woody Allen, Godard, House of Cards

Театр и кино представляют собой не только различные виды искусства, но и различные типы медиа. Центральное сходство – и театр, и кино репрезентируют «тело в движении»¹ – сопряжено с основополагающим различием: если в театре присутствие актера актуальное, то в кино – виртуальное². Происходящее на сцене и на экране воспринимается зрителем по-разному уже благодаря физически неравному структурированию актерско-зрительской коммуникации: в одном случае зрители физически включены в общее с артистами «театральное»³ пространство и существуют с ними в одном времени, в дру-

¹ Chabrol M., Karsenti T. (dir.) Théâtre et cinéma. Le Croisement des imaginaires. Presses Universitaires de Rennes, 2013. P. 18.

² См., напр.: Farcy G.-D., Prédal R. (Dir.) Brûler les planches. Crever l'écran. La présence de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2001; Bay-Cheng S., Kattenbelt Ch., Lavender A. and Nelson R. (Ed.) Mapping Intermediality in Performance. Amsterdam University Press, 2010.

³ Пространства в театре подразделяют по матрешечному принципу: «театральное пространство» включает в себя зрителей, это конкретное физическое пространство всего театра; внутри него располагается пространство «сценическое», т. е. материальное пространство сце-

гом хронотоп публики принципиально несоединим с хронотопом съемочного процесса, послание актеров до реципиента доходит не напрямую, а посредством проекции, и видят зрители не самих актеров, а только их «тени». Прямой контакт с публикой, с возможностью изменить игру в зависимости от реакции и обязательными, хоть и подчас микроскопическими, изменениями от спектакля к спектаклю противостоит опосредованности игры аппаратурой¹, фиксированности записи и одиночеству зрителя². Кино – это объект, продукт, в то время как театр – перформанс³.

Какая же существует в кино «театральность» – не в смысле фальши, декоративности, напыщенности, обычно подразумеваемых под этим термином, а в смысле свойств, характерных для театра именно как для отдельного медиума, отличного от кино способа репрезентации и актерско-зрительской коммуникации?

Одним из приемов, очевидным образом пришедшим в кино из театра и заимствующим его медиальные качества, является прямое обращение актера к зрителю, сопровождаемое взглядом в камеру. То, что кино наследует здесь театру, прослеживается уже визуально: как правило, не просто камера ловит взгляд актера, но актер целенаправленно оборачивается к фиктивному зрителю. Если на сцене это движение обусловлено прямой необходимостью поворота в сторону зрительного зала, то в кино такой необходимости нет, так как нет и непосредственно присутствующего при съемке зрителя. Для изменения ракурса в кино актер вовсе к тому же не обязан сам изменять свое местоположение, так как существует операторская работа и мы вправе ожидать внешней для актера смены планов. Тем не менее именно физический поворот головы стал маркером этого приема в кино: в «Безумном Пьеро» Годара или его же «На последнем дыхании», в «Энни Холл» Вуди Аллена или современном американском сериале «Карточный домик» герои сами переключаются из профиля в анфас, смотря на присутствующего якобы в их поле зрения зрителя. Обращаясь к театральному приему, кинематограф сохраняет его формальную сторону: апарте в кино в прямом смысле слова остается репликой «в сторону».

ны, где играют актеры; внутри сценического – «людическое пространство», место физической игры конкретного актера, ограниченное совершаемыми им движениями и контактами с другими артистами. Отдельно говорят о фиктивном «драматическом пространстве», создаваемом во время игры, воображаемом пространстве диетического мира. (*Biet C., Triau C. Qu'est-ce que le théâtre? Paris: Gallimard, 2006. P. 76–83.*)

¹ Последствия структурной для кинематографа замены живой публики на камеру для актерской игры анализировал еще Вальтер Беньямин в своей программной статье 1935 г. «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости».

² Ср. высказывание Андре Базена: «Театр строится на том, что зритель и актер сознают присутствие друг друга, делая это в интересах игры. Театр воздействует на нас, вызывая игровое соучастие в действии, осуществляемое поверх рампы и как бы под ее контролем. Наоборот, в кино мы находимся в одиночестве, спрятанные в темном помещении, и наблюдаем сквозь полуоткрытые жалюзи за зрелищем, которое нас игнорирует и которое представляет собой как бы частицу вселенной. Ничто не противостоит нашему мысленному отождествлению с миром, волнующимся перед нами, который становится Миром с большой буквы» (*Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 172*).

³ *Sontag S. Film and theatre // The Tulane Drama Review. 1966. Vol. 11. № 1. P. 31.*

Диегетические персонажи говорят с экстрадиегетическим зрителем: и в театре, и в кино это является нарушением конвенциональной иерархии нарративных уровней, пространственно-временных планов повествования, т. е. металеписом¹. Персонаж в классической схеме театральной и кино-коммуникации может обращаться только к персонажу, а на одном уровне со зрителем находится артист. Эффект неправдоподобности в кино при этом значительно выше, так как реального соприсутствия актеров и зрителей там нет. Это позволяет кинематографистам варьировать место и направление взгляда «в камеру». Герои могут обращаться к зрителям в кинотеатре, смотря перед собой, вынося адресата за пределы собственного мира-сцены и как бы соединяя этим приемом время своей игры и время восприятия публики в зале, а могут взглядом помещать собеседника внутри своего мира, т.е. внутри диегезиса², как если бы зритель был персонажем фильма и стоял в той же комнате, что и героиней. Так, в «Амели» главная героиня нашептывает свои мысли в кинотеатре, смотря сначала прямо перед собой (на публику в реальном зале?), а через несколько секунд – вправо вниз, глядя на соседнее с ней кресло.

Для чего же нужно кинематографу подобное обращение и именно в такой псевдотеатральной форме?

Логично предположить, что, заимствуя форму приема, кинематограф использует и его функцию. Апарте, как значится в классическом «Словаре театра» Патриса Пависа, «говорит о “действительном” намерении или мнении данного персонажа», это «моменты внутренней правды»³. Зрителю в апарте как бы дают услышать внутреннюю речь героя, а сам себе «персонаж никогда не лжет»⁴. Такой внутренней речью являются, на первый взгляд, ремарки Фрэнка Андервуда в «Карточном домике» и Элви Сингера в фильме Вуди Аллена «Энни Холл».

«Прямо не верится, что за семья. Мама Энни просто красавица. Говорят об обменных базарах, лодочных станциях... Пожилая дама в конце стола – классический тип юдофоба. Выглядит так по-американски, здоровьем пышет, словно никогда не болеет. Моя семья совсем другая. Семьи разные, как шелк и хлопок...»; «Очень удобно: когда кто-то с тобой не соглашается – это антисемитизм. Остальная часть страны считает, что Нью-Йорк – это сборище... левых коммунистических еврейских гомосексуальных порнографистов. Я сам иногда так про нас думаю, а я живу здесь» («Энни Холл», реж. В. Аллен, 1977).

«Фредди думает, если холодильник падает с фургона, нужно уклониться. А я считаю, что холодильник должен уклониться с моего пути»; «Как я люблю эту женщину. Даже больше, чем акулы обожают кровь»; «Он предпочел деньги

¹ Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 244–246.

² Термин «диегезис» используется здесь в значении, определяемом семиотикой кино: «совокупность фильмической денотации: сам рассказ, но также и пространство, и время вымысла, задействованные в этом рассказе, а также персонажи, рассматриваемые с точки зрения денотации» (Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1985. С. 130).

³ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 23.

⁴ Там же.

власти. В этом городе все совершают подобную ошибку. Деньги – это особняк в Сарасоте, который начинает разрушаться через десять лет. А власть – старое каменное здание, построенное на века» («Карточный домик», Netflix, 2013–2015).

Никто не будет оспаривать, что это настоящие мысли героев. Но главным в них, однако, кажется другое. Важно не только то, что сказано в репликах, но и как они сказаны. Эти герои не просто случайно «подслушаны» во время конвенционального внутреннего монолога «вслух», они сами заявляют о себе (знаком чего и является *действие* поворота). Апарте не просто раскрывают истинные чувства и мысли Фрэнка и Элви, но выделяют их среди других героев истории и устанавливают особый контакт со зрителем. Как подчеркивает исполнитель роли Фрэнка Андервуда Кевин Спейси, «он говорит не сам с собой, он говорит с вами»¹.

Апарте в «Энни Холл» и «Карточном домике» – это непосредственная игра на публику, выражение желания и возможности владеть умами. Театральный прием создает театральный же типаж Фигаро или Труффальдино, которые умнее своих более высоко по социальной лестнице расположенных собратьев, которые выпутываются из разных историй с блеском и играючи. И Фрэнк, и Элви прежде всего – актеры, для которых зритель необходим, причем не столько как конфиденант, сколько как внимающая перwokлассной истории и зрелищу публика. Для актера Сингера и политика Андервуда важно не только придумывать тексты / планы и воплощать их, но и вызывать восхищение. Очевидно, что обращения Элви к аудитории – это дополнительный перформанс, вписывающийся в профессиональный для него жанр стендапа, и когда он говорит о себе, он не просто вспоминает или думает вслух, но создает свой характер и делает его увлекательным для зрителя. «Раскрывая карты» перед зрителем, Фрэнк делает возможным совместное удовольствие от продуманной партии, где важен не только успех, но и «красота» многоходовки. С помощью апарте он утверждает себя как главного и единственного игрока, легко манипулирующего общественным мнением, в том числе и зрительским. Функция приема состоит здесь прежде всего в самом контакте со зрителем, в актерско-зрительской идентификации.

Произнести апарте – значит претендовать на особую роль. Апарте граничат здесь с повествованием с внутренней точки зрения героя и сигнализируют о месте произносящего его персонажа в просматриваемой истории, не просто внутри, но «над» ней, не только актора, но и рассказчика, не только актера, но и режиссера интриги. Герой, обращающийся к зрителю, знает как бы больше остальных и хочет, чтобы и зритель знал это, – он манифестирует свою «высшую эпистемологическую позицию внутри фикционального мира»². В подтверждение этого тезиса говорит и тот факт, что в фильмах апарте, как правило, дозволяются только главному герою – в отличие от апарте в театре, где

¹ House of Cards Season 2 Special Features: Direct Address. <http://www.youtube.com/watch?v=0h0NGLjwyjE>

² Brown T. Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema. Edinburgh University Press, 2012. P. 14–15.

«настоящие мысли» мы часто поочередно слышим от разных персонажей, в том числе и второстепенных. И сам герой произносит апарте тогда, когда уверен в себе: чем слабее и беспомощней по жизни становится Элви, тем меньше он обращается к зрителю. Апарте выступает как знак «агентности»¹.

Обращение к зрителю проблематизирует самого зрителя. Какова его роль в этом диалоге? Обращения Элви Сингера ставят нас подчас на место его психотерапевта, он взывает к нам за поддержкой и терапией, и вкупе с очевидным самолюбованием героя, типичного представителя *the Me Decade* Америки 1970-х, которую так иронично показывает Аллен², это создает особую комичность фильма. Зритель подсматривает за интимными подробностями жизни персонажей, но этические вопросы возникают скорее по отношению к главному герою, который все это и рассказывает-показывает. Тем не менее уже в «Карточном домике» проблематизируется этическая сторона именно зрительского смотрения. Сценаристы сериала неслучайно ссылаются на «Ричарда III» Шекспира³: оказываясь благодаря этому приему словно «в близком кругу» Фрэнка, который смеется над ничего не понимающими дураками-оппонентами, зритель не может устоять перед желанием узнать и увидеть воплощение замысла до конца, посмеяться самому вместе со злодеем, и тем самым сериал вскрывает латентное стремление аудитории к власти, любовь к власти, даже показываемой как грязная игра, если она – в его руках. Самый известный пример вуайеристского намека «взгляда в камеру» – фильм «Забавные игры» Михаэля Ханеке, где взгляд героя-садиста на зрителя обращает внимание на факт добровольного подсматривания за зверствами – и под вопрос ставится зрительская «пассивность».

Акцентирует внимание на зрителе и другое, брехтовское применение приема. В брехтовской традиции разрушение четвертой стены (происходит путем прямых обращений к зрительному залу, рассказа актеров о персонажах в третьем лице, физического выхода за пределы рампы, нарочитого показа отношения актера к роли и вообще «показа показа») было необходимым залогом рационализации зрительского восприятия⁴.

В кино крайне мало примеров разидентификации актера и персонажа; одним из немногих является шедевр Годара «Две или три вещи, которые я знаю о ней». Фильм начинается с фронтальной съемки героини, сопровождающейся закадровым голосом (Годар). Закадровый текст представляет зрителю стоящую женщину сначала как актрису Марину Влади, затем – как персонажа Жюльетт Жансон, причем представление совпадает почти дословно («На ней темно-синий свитер с двумя желтыми полосками. Она русская по происхождению. У нее темно-каштановые волосы, или светло-коричневые, точно не знаю. Сейчас она поворачивает голову направо, но это не имеет ника-

¹ Ibid. P. 13–14.

² См.: *LoBrutto V. Becoming Film Literate: The Art and Craft of Motion Pictures*. Westport, CT: Praeger, 2005. P. 8–12.

³ См.: http://www.huffingtonpost.com/2014/02/21/house-of-cards-shakespeare-_n_4823200.html

⁴ *Брехт Б. Покупка меди // Брехт Б. Театр: В 5 т. Т. 2. М.: Искусство, 1965. С. 277–476.*

кого значения»). Так с самого начала выявляется амбивалентность названия фильма («о ней» – об актрисе или о героине?). Прерывая произнесение «ремарочного» текста, Влади цитирует Брехта, настраивая аудиторию на остра-няющую технику игры: «Да, говорить, как будто цитируешь правду. Папаша Брехт так говорил. Что актеры должны цитировать». В течение фильма актриса будет часто бесстрастно произносить некие философские мысли или сентенции, и не всегда очевидно, кто субъект речи.

Даже говоря от первого лица, герои в фильме словно представляют свою роль и к тому же не скрывают, что отвечают на вырезанный из фильма вопрос режиссера-интервьюера, начиная свою реплику в камеру с частиц «нет» или «да». Их рассказы при этом не принадлежат документальному стилю, как можно было бы подумать, исходя из жанра «интервью». Описывая себя, они описывают не столько историю конкретного человека, сколько типаж («она» в фильме – это же еще и весь парижский регион, *la région parisienne*, на что указывает самый первый титр в фильме): «Я живу в одной из высоток, около южной автомагистрали. Я приезжаю в Париж два раза в месяц. Знаете, такие сине-белые высотки»; «Меня зовут Джон Богус. Я военный корреспондент газеты “Арканзас Дэйли” в Сайгоне. Мне надоели зверские убийства и кровопролитие. Поэтому я приехал сюда вдохнуть свежего воздуха».

«Американец» объясняет на камеру, кто он такой, находясь в комнате с раздевающимися девушками по вызову, – очевидно, что говорит он не им и что никакого реального «интервьюера» здесь нет. Одна из девушек замечает потом про себя, в отрыве от сказанного клиентом: «Я существовала, это все, что я знала. Это все, что я могла сказать». Эта откровенность, практически интимная, как и весь прием взгляда в камеру, здесь вынуждает зрителя выйти из зоны комфорта и задуматься о судьбе персонажей, причинах появления показываемых явлений, в том числе проституции, в целом социальной ситуации в обществе. Все, как завещал Брехт: человек выступает объектом исследования, «сцена» не вовлекает зрителя в действие, вызывая идентификацию с персонажем, а ставит в положение наблюдателя, дает знания¹.

«Нет, никакое событие не происходит само по себе. Всегда можно увидеть, что оно связано с тем, что его окружает. Может быть, зрителем этого спектакля являюсь я?»²

Проблематизация зрительского восприятия кажется центральной функцией «апарте». Зритель, к которому обращаются в таких фильмах, как «Забавные игры» Ханеке, «Иди и смотри» Климова, «400 ударов» Трюффо, оказывается в положении свидетеля, которого взгляд в камеру вынуждает занять какую-либо позицию по отношению к снимаемому, ощутить себя не в зоне комфорта «вне диегесиса», но внутри событий, в огне их. С помощью апарте создатели фильма преодолевают медиальную разделенность реципиента и

¹ Брехт Б. Примечания к опере «Расцвет и падение города Махагони» // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 1. М.: Искусство, 1965. С. 301.

² Монолог Жюльетт / Влади на 53-й минуте фильма «Две или три вещи, которые я знаю о ней».

актеров. Виртуальное обращение актера способствует виртуальному физически, но реальному эмоционально переживанию происходящего на экране.

Апарте как в театре, так и в кино разрушает так называемую «четвертую стену». Благодаря ему эксплицитно обнаруживается присутствие зрителя и его свидетельствование истории, что для классического миметического театрального и кино-нарратива является безусловным табу. Парадокс в том, что в театре, где четвертая стена – это только воображаемый конструкт, иллюзия, на которую достаточно обратить внимание, чтобы ее разрушить (так как на самом деле актеров от зрителей ничего не отделяет, они соприсутствуют в едином пространстве и времени), взгляд в зал чаще всего остраивает действие и выводит из катарсического миметического восприятия репрезентируемой реальности в рациональное, конвенциональное игровое поле – с осознанием того, что «это театр». В кино же же взгляд в камеру – именно камеру, а не напрямую на зрителя, так как никакого зрителя в момент съемок на самом деле нет и нет основополагающего для театра соприсутствия актера и зрителя, – чаще всего вызывает не столько эффект *очуждения*, сколько эффект присутствия: нам кажется, что мы – там, внутри диегетической действительности, нас словно забирает внутрь этой неживой с виду пленки. Тем не менее «очуждающий» и «втягивающий» эффекты «взгляда в камеру» не противоречат друг другу: они оба окунают публику в гущу вопросов, задаваемых фильмом, оба переключает пассивный режим восприятия фильма на активный диалог – с героями, с историей, с самим собой, в чем и состоит главная «театральность» приема.

Сведения об авторе:

Елена Игоревна Гордиенко,
канд. филол. наук
ст. преподаватель
кафедра культурологии и социальной коммуникации
Институт общественных наук РАНХиГС,
магистрант (программа «Визуальная культура»)
факультета гуманитарных наук
НИУ ВШЭ

Elena I. Gordienko
PhD
Senior Lecturer
Department of Cultural and Social Communications
School of Public Policy
Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration,
Master's student
Visual culture
Faculty of Humanities
National Research University Higher School of Economics
jelenagordienko@gmail.com