

ФОРМАЛЬНАЯ И ЭКСПРЕССИВНАЯ СТОРОНА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА КАК ПРОБЛЕМА В ТЕОРИИ КИНО АНДРЕ БАЗЕНА

ЕКАТЕРИНА СТРУГОВА

Екатерина Александровна Стругова — бакалавр философии, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: st063206@student.spbu.ru

Данная статья посвящена анализу реализма как свойства кинематографического образа, которое в контексте теории Андре Bazена приводит к прояснению возможности того, что эстетические качества приобретают конвенциональный и нормативный характер. Его положение об имперсональных особенностях записывающих устройств кино, а именно тезис об отсутствии посредника осуществления эстетического опыта, инициировало возникновение психоаналитической, семиотической и марксистской линий исследований, которые были противопоставлены изучению кинематографа преимущественно согласно реалистическому критерию. Последнее предполагает выявление в определенных работах Bazена оснований, на которых реализм действительно приближается или отождествляется им с эстетическими свойствами кинематографа, а интерпретация фильма приводит к преуменьшению статуса зрителя. Данный вопрос является второй тематической областью данной работы. Если модель «отпечатка реальности» обуславливает объективность медиума фильма, то она должна способствовать встраиванию реципиента в режим эстетического отношения, что в случае концепции реалистического кино имеет определенные ограничения. Следует ответить на вопрос, по какой

причине анализ эстетического отношения в контексте так называемого «интегрального реализма» необходимо осуществлять за счет поиска оснований для того, что приравнивание объема формального качества — единства опыта — реализуется согласно горизонту ожиданий зрителя до фиксации им опыта просмотра. Кроме того, тезис о реальности фильма соответствует конвенциям именно эстетической релевантности, зрительское же принятие иллюзии реальности — это вид конвенции, которая не в полном объеме детерминируется положениями о непосредственном реализме камеры.

Ключевые слова: Репрезентация, реализм, эстетические свойства, индексальный аргумент, нарратив

FORMAL AND EXPRESSIVE ASPECT OF AESTHETIC EXPERIENCE

FORMAL AND EXPRESSIVE ASPECT OF AESTHETIC EXPERIENCE AS A PROBLEM OF ANDRE BAZIN`S FILM THEORY

Ekaterina Strugova

St. Petersburg State Universit, St. Petersburg, Russia

E-mail: st063206@student.spbu.ru

This article is devoted to analysis of realism as a property of cinematic image that, in the context of Andre Bazin's theory, leads to clarification of the possibility of aesthetic properties acquire a conventional and normative character. His opinion on the impersonal characteristics of recording devices of cinema, as the claim of an absence of a facilitator of beginning of aesthetic experience, initiated emergence in psychoanalytic, semiotic, Marxist tendency of cinema studies opposed to realist criteria. The latter involves identification of causes in certain works of Bazin, according to which realism is, indeed, close or identified with aesthetic properties of movies, and understanding of ones leads to misevaluation of the status of spectator's agency. This is the second thematic area of this article. If the model of the 'imprint of reality' determines the objectivity of cinematic medium, it should contribute to integration of a recipient in aesthetic attitude, which given the notion of realistic cinema has certain limitations. It should answer the question why the analysis of aesthetic attitude in the context of so called 'integral realism' is to be accomplished by search for grounds to argue that equating formal quality — unity of experience — is carried out according to the horizon of expectations of a spectator before fixing the cinematic experience by him. In addition, the notion of cinematic reality corresponds to the conventions of aesthetic

relevance, the audience's acceptance of the illusion of reality is a kind of convention which isn't fully determined by statements of direct realism of camera.

Key words: Representation, realism, aesthetic properties, indexical argument, narrative

Постановка кинематографических практик под вопрос в контексте их онтологии, эстетики и эпистемологии подразумевает рассмотрение определенных элементов, которые имеют отношение к свойствам и условиям их медиума, характеристикам взаимодействия со зрителем, а также к кинематографическому опыту как проблеме. Осуществление интерпретации различных сценариев кинематографического опыта в качестве опыта опосредования требует конкретизации. Во-первых, при подобном условии за отправной пункт принимается предположение о том, что реальность находится в некотором списке непосредственных форм, является неизменяемой и превосходит влияние времени. Во-вторых, если в случае кинематографа реальность подвергается процедуре репрезентации, то это предоставляет возможность повторного рассмотрения варианта так называемого нерелективного кинематографического опыта.

Проблемы реалистической тенденции в исследованиях кино получили свое развитие в так называемой «классической» линии, среди представителей которой стоит упомянуть Р. Арнхейма, З. Кракауэра, Ж. Митри, А. Базена, С. Кэвелла. Рассмотрение словосочетания «природы реальности», которое было употреблено Базеном, и разнообразных его формулировок в теории кино, связано с прояснением предварительных условий сферы его применения как иллюзии на уровне восприятия. Также последний пункт может быть дополнительно детализирован на примере обоснования и выявления причин того, что у представителей рецепции положений Базена действительно существовали основания утверждать о конвенциональном и нормативном характере свойств кинематографа, которые признавал теоретик. Так, например, несмотря на то, что его непосредственный современник, автор «Эстетики и психологии кино», Жан Митри больше сходится во мнении

с Базеном, чем не принимает его базовые утверждения, он подвергает пересмотру центральное понятие об объективной реальности фильмического образа, а также аргументы о глупинной мизансцене (Mitry, 1997).

За отправную точку, а также в качестве утверждения, которое необходимо подвергнуть анализу в данной работе, представляется необходимым принять тезис о том, что из выводов, к которым отсылают определенные фрагменты аргументации А. Базена, следует то, что зрительская активность сводится к реагированию на направления нарратива, одним из основных условий чего является осуществляемая режиссером процедура отбора фрагментов будущего фильма.

Конвенциональный и нормативный характер эстетических качеств кино

Рассмотрение многопланового термина «реализм» в данной работе на примере концепции А. Базена может быть обусловлено несколькими причинами. В первую очередь, наличие в теории кино тенденции, возникшей после так называемой «базенианской эры», «эпохи аксиом *Cahiers du Cinema*», отмечается утверждениями о том, что в аспекте работ Базена и его наиболее близких последователей онтологические вопросы кинематографа приобрели первостепенное положение в сравнении с эпистемологическими. Результатом стало то, что реалистический характер кино стал ассоциироваться с последствиями иллюзии самого фильмического медиума, эффектами его идеологического, знакового и психологического аппарата (Heath, 1981; Baudry, 1986). Последние в полном объеме детерминируют и структурируют кинематографический опыт как опыт взаимодействия с проективными технологиями кино, работа которых остается скрытой от зрителя.

Например, в эссе «*On L'Espoir, or Style in the Cinema*» Базен упоминает о составляющих кинематографического опыта, противопоставленных автономии зрительского статуса, в частности о «состоянии пассивности по отношению к образу, противоположном интеллектуальному действию», «препятствовании интеллектуальным операциям зрителя посредством необратимости зрелища» (Bazin, 1981, 145).

Однако последний пункт может быть дополнительно детализирован. С одной стороны, имеется необходимость обоснования и выявления причин того, что у представителей рецепции положений Базена действительно существовали основания утверждать конвенциональный и нормативный характер свойств кинематографа, который отстаивал теоретик. С другой стороны, сосредоточенность Базена на зрительском взаимодействии с объектами в кино, которое происходит только через активное понимание, не позволяет говорить о том, что в его концепции изображение соответствует объекту, как если бы зрители воспринимали его способом, идентичным восприятию некинематографических или нефотографических объектов. В частности, утверждение Базена о том, что «эстетические качества фотографии следует искать в ее силе обнажать реальность» (Bazin, 1967, 15), — в связи с более «базовыми» категориями сближается с определением эстетических качеств, представленным в традиции англо-американской эстетики. Так, А. Голдмэн упоминает о них как о «тех качествах, на которые наиболее мгновенно реагирует красота и художественное достоинство [...] они — сами по себе эстетические и оценочные». При этом «приписывание первых свойств может быть оспорено, поскольку их защита требует дальнейших причин, которые отсылают к неэстетическим свойствам [...] базовым» (Goldman, 1993, 31).

В первую очередь представляется необходимым обратиться к аспекту конвенционального характера качеств кино, возникающего в условиях первостепенной для него задачи «выйти за пределы реальности, а не воспроизводить ее» (Bazin, 1997, 181). Если принимать за основу то, что пространственная непрерывность фильма способна служить в определенной степени свойством, которое наличествует в фильме и детерминирует кинематографический опыт, то главное основание для изолированного рассмотрения особенностей опыта, которые были вызваны физическими свойствами кино, и объективностью как подтверждением автономной реальности фильма является предположение об изменении режима регистрации неэстетических свойств кинематографического медиума. При рассмотрении обнаруживаемых посредством него абстрактных

визуальных паттернов, постановка вопроса о том, по какой причине они могут быть в такой же степени эффективными, как и некинематографические, приводит к тому, что таким образом репрезентация приобретает второстепенное значение.

Акцент Базена на том, что реализм допускает модификации таких характеристик кинематографического объекта как строение внутрикадрового пространства, предоставляет многообразные альтернативы, внутренне присущие статусу фильма как независимому объекту, а не только фрагменту реальности. Поэтому во избежание того, чтобы утверждать о неспособности зрителя регистрировать в восприятии примеры «кинематографического», или, «правдивого» реализма, Базен также упоминал о «феноменологическом» типе реализма. Например, в связи с некоторыми деталями в фильме Д. Хьюстона «Алый знак доблести» (*The Red Badge of Courage*, 1951) автор делает замечание о том, что «экран — это лишь часть события», а те объекты в структуре нарратива, рассматриваемые как правдоподобные или неправдоподобные, свидетельствуют лишь о своем «феноменологическом» реализме, однако не удовлетворяют «критерию кинематографического реализма в целом» (Bazin, 2014, 125-126). Данное разделение говорит о том, что были отождествлены или рассмотрены совместно формальная и экспрессивная сторона кинематографического опыта.

Следовательно, если Базен ставит акцент на том, что не все художественно или эстетически релевантные особенности фильма — это внутренние свойства его изобразительной стороны, то определенные свойства относятся к контексту их фиксации. Таким образом осуществляется двойная процедура по прослеживанию активности зрителя в отношении себя как реципиента опыта — отбора и субординации наиболее важных и интересующих его элементов: «Поскольку все в кадре фильма могло быть увидено с одинаковой ясностью, то аудитория должна была решать для себя, что ей значительно или интересно (монтировать фильм в своем уме)» (Bazin, 1971, 93-101). Однако даже в случае, если подобные процедуры были осуществлены, данные контекстуальные связи не находятся на одном уровне с окончательной художественной структурой, а факт «верного» их прочтения не является

подтвержденным. Так, например, П. Ливингстон (Livingston, 1998), упоминая о статусе интенций во взаимодействии с объектами, объясняет относительность критериев, выдвигаемых заверяющей их инстанцией — зрителем, — тем, что вопрос о контексте решается посредством знания об отношении между целями художника и итоговой структурой произведения, что необходимо хотя бы для некоторых утверждений интерпретационного и оценочного характера в отношении «объективности» медиума определенного типа искусства.

Базен уделяет внимание тому, что зрительское приписывание фильмическому объекту свойства «реалистического» приближается к суждению, детерминирующему кинематографический опыт. За фотографической базой кинематографа закрепляется признак реализма, свойство реальности, которое способствует эстетическому отношению за счет транслирования характеристик действительного пространственного объекта. Однако определенные намерения, исходящие от режиссера, занимающего по отношению к фильму авторскую позицию, могут быть не в полном объеме восприняты и зафиксированы зрителем. Таким образом, предполагая совпадение зрителя с временем фильма, следует предварительно заключить о направленности реципиента на приравнивание объема формального качества — единства — кинематографического опыта к объему его ожиданий до наступления времени регистрации опыта. Такая форма его протекания как единство не является последствием интерпретации намерений режиссера или действий по созданию объекта кинематографического опыта.

Реалистический аспект кинематографического образа как аксиологический

Статус эстетических качеств в контексте реалистического характера репрезентации одновременно устанавливает способ их обнаружения в восприятии. В статье «*О реализме*» 1944 года, за которой следует «*Онтология фотографического образа*», Базен обозначает определенные поворотные пункты и понятия, достойные упоминания при разграничении реализма на различные типы. Так, структура более ранней статьи

близка с последующей: когда «механический генезис фотографии делает ее особые свойства отличными от тех, которые присущи живописи», «в первый раз реализм образа достигает полной объективности и делает фотографию видом онтологического эквивалента модели» (Bazin, 1981, 71). Однако уже в «Онтологии» им указываются причины заключать об отсутствии необходимости «веры» в тождественность объекта и воспроизведенного образа.

Более того, во фрагменте работы 1944 года А. Базен осуществлял другое разграничение двух видов реализма — «технического» и «эстетического», а не «настоящего» и «псевдореализма». Следовательно, для автора отсутствовали причины отрицать и опровергать изначальный «реалистический» характер кино, в котором «объективный реализм камеры и фильма безвозвратно определяет его эстетику» (Bazin, 1981, 72). Однако особенности реализма, противоположного «настоящему», следует подвергнуть дополнительной конкретизации за исключением того, что они соответствуют технологическому происхождению кинематографического объекта.

Также необходимо поставить проблему генерализации сторон и условий одного конкретного кинематографического просмотра. Вступают ли в зависимость эти условия с эффектом и последующим отношением зрителя к кинематографическому материалу, который в дальнейшем должен осознаваться им как отображение реальности? «Когда изображение проецируется на широкий экран, угол зрения зрителя не только расширяется..., но глубина его восприятия сфотографированной реальности действительно увеличивается... при этом само изображение не варьируется: оно все еще определено оптической природой этого конкретного просмотра» (Bazin, 2014, 267). Из данного фрагмента можно выделить два условия для того, чтобы подобный процесс не утрачивал своего постоянства: независимость физических свойств экрана и его содержимого от восприятия зрителем, и наличие методов для изменения «глубины» восприятия, которая, в отличие от самого его объекта, имеет степень.

В случае, если, напротив, эстетические качества кинематографа могут быть восприняты, поскольку они были различным

образом проявлены за счет его физических качеств, к примеру, фотографической основы, то следует задать вопрос о роли последних в процессе изменений эстетического отношения. Возникающий вопрос отсылает к тому, что до того момента, пока зритель не зафиксирует перцептивные качества, он не обнаружит финальное — эстетическое. Ответ может быть сформулирован как условие, при соблюдении которого «режиссер выстраивает кадр в глубину, позволяя зрителю отбирать определенные особенности в кадре, на которые он затем мог отреагировать» (Bazin, 1967, 37), что является противоположностью той ситуации, которую Базен называет «экспрессионистской [...]», которая доверяет больше киноухищрениям — то есть, тому, что обычно подразумевают под “кино”, — чем действительности, на которую эти ухищрения накладываются» (Bazen, 1995, 80). Следовательно, двусмысленность возможной зрительской реакции сопоставляется Базеном именно с двусмысленностью, укорененной в реальности.

Если определенный аспект образа обуславливает зрительскую установку по отношению к нему, которая в равной степени вызывается неэстетическими качествами фильма, то имеет основание предположение о том, что в подобном случае имеет место пример супервентности (supervenience). Колин Мак Гинн, в частности, полагает, что такие вторичные характеристики объектов, как цвета, имеют онтологическую основу: они не физические и не ментальные, а находятся вне данных категорий (McGinn, 1996, 537). Однако если отсылка к ценности и индивидуальному опыту является неизбежной, то появляется необходимость повторного обоснования того, по какой причине эстетические качества становятся не только относительными, но и проявляющимися в опыте определенного типа. Поскольку зрители получают разный опыт от одного и того же фильма и расходятся в своих оценках, неэстетическая основа свойств кино должна генерировать предпосылки для выделения различных типов эстетического отношения зрителей.

Постановка акцента на перцептивном происхождении эстетических качеств, которые принимаются за основу при наделении процедуры репрезентации реалистическим потенциалом,

не исключает такого развития кинематографического опыта, когда способность зрителей обнаруживать неэстетические качества будет далека от способности обнаруживать эстетические. Данный ход может противоречить тому условию, согласно которому эстетические свойства конституируются набором неэстетических, что принимается в качестве допущения при придании фильму статуса «отпечатка реальности» или «следа» техник воспроизводства. «Естественно, “реальность” не должна пониматься в терминах количества. То же самое событие или объект возможен в нескольких различных репрезентациях», — утверждает Базен о модифицируемости неэстетических качеств, которые сохраняют при этом равнозначность. «Каждая из них отбрасывает и сохраняет некоторые качества», — которые приводят зрителей к опознанию качеств объекта на экране (Bazen, 1995, 81). Однако по причине того, что репрезентативный характер фильма предполагает неизбежную абстракцию, которая может принимать различные степени, «она не позволяет оригинальному объекту заменять его в своей полноте» (Bazin, 2014, 22). Зритель же, заинтересованный в следовании за линиями сюжета и элементами кинематографического пространства, не является сосредоточенным на буквальной правде нарратива. Реалистический статус последнего по отношению к установке зрителя при просмотре не влияет на появление у реципиента эстетического интереса, большинство объектов которого с необходимостью должны сохранять в сознании зрителя свой воображаемый характер.

Несмотря на то, что Базен допускал многообразие путей фиксации и обнаружения объективных свойств реальности, транслируемых на экране, он не определял понятия «объектив» и «реализм» как подпадающих под абсолютно однозначное применение. «Именно этот факт (абстракции) придает определенную значимость (достоверность) общекритическому стандарту здравого смысла, который рассматривает “реализм” как критерий качества», — полагает Базен (Bazen, 1995, 60). Правда эстетически удовлетворительна, только поскольку она может быть охарактеризована как правда определенного разворачивающегося слоя нарратива, но не правда фактов. Однако в контексте положений Базена об эстетическом отно-

шении утверждение о наличии подверженного репрезентации объекта зачастую не является эквивалентным высказыванию о том, что эстетический интерес зрителя не обуславливает соответствие объектов способу своей репрезентации.

С одной стороны, при условии проекции фильма любого типа — в том числе экспрессионистского характера, что представляет из себя первую стадию перехода фильма в разряд «реалистического», — кинематографический объект сопоставляется с критерием «соответствия» и «правдоподобия», гарантирующим процесс запуска эстетического опыта посредством неэстетических свойств. Однако, с другой стороны, уже на второй стадии взятые по отдельности или приведенные в сумму приемов неэстетические свойства перестают вступать в обратную зависимость с эстетическими. Таким образом, лишь последние могут вызывать такую зависимость, что также оставляет возможность утверждения о реалистическом характере фильма с позиции ценности.

Исключения из «индексального аргумента» и статус зрителя

Подобные взаимоотношения между эстетическими и неэстетическими свойствами, которые проявляются в теории рассматриваемого автора также могут быть объяснены за счет того, что помимо простых неотносительных перцептивных свойств важны иные аспекты кинематографа. Ведь, если брать за основу тот факт, что «технический» реализм не полностью детерминирует «правдивый», или «эстетический», то сведение к проявляющимся свойствам кинематографического образа исключает генетические определения, которые могут подпадать под описание, предоставляемое им в «индексальном аргументе».

Следует еще раз обозначить, согласно данному аргументу, что фильм является «следом» или «отпечатком» профильмической реальности. В связи с этим одна из тенденций рассмотрения и повторного пересмотра теоретического корпуса Андре Базена затрагивала вопросы «индексального» и временного характера кино (Т. Бинкли, Д. Родовик, Л. Малви, Н. Ниссен, Т. Ганнинг, С. Принс, М.-Э. Доан, В. Собчак, Ф. Казет-

ти и Ф. Розен). Более того, для перечисленных авторов такой тезис являлся свидетельством того, что в контексте работ Базена индексальность кинематографического изображения следует ассоциировать в первую очередь с эффектом его совпадения с иллюзорным референтом.

Репрезентация в техническом типе реализма, воспроизводящая особенности предметов в естественном мире, выполняет двойную функцию: она служит подтверждением их правдоподобной передачи и одновременно способствует тому, чтобы зритель перешел на стадию регистрации и отбора максимально сопоставимых с условиями естественного восприятия свойств. Именно от последних требуется обеспечивать предварительное условие для перехода зрителя с «опознавательной» стадии опыта на эстетическую.

Последний пункт необходимо дополнительно обосновать, ведь если принимать за допущение то, что, с позиции Базена, такие специфические свойства кинематографа, как движения камеры, обладают привилегией по отношению к привлечению зрительского внимания и наделены «разумностью» (Bazen, 1995, 65), то «следящее движение» камеры обозначает ее как автономный объект в профильмическом событии. Так, например, в фильме Ж. Ренуара «Преступление господина Ланжа» (*Le crime de monsieur Lange*, 1935), собственный анализ которого также проводит Базен, движения камеры выполняют двойную функцию. С одной стороны, они отмечаются немотивированностью, что производит эффект «*рипроекции*», впоследствии модифицирующий зрительский объем ожиданий, временно нарушив его соотношение с «действительным» действием. С другой стороны, работа камеры становится мотивированной, когда она принимает статичное положение. Последнее усугубляется глубинным фокусом и разбивкой сцены на несколько планов, причем задний план не всегда играет второстепенную роль по отношению к переднему. Довольно часто ситуационные кадры используются Ренуаром в качестве субъективных, но, при этом, движения камеры не только становятся эксплицитными для зрителя, но и, при допущении попадания в центральные части кадра второстепенных деталей, немотивированными. Складываются условия для

отведения первостепенной роли не фильму, рассматриваемому как медиум или нарративный источник, но самому процессу просмотра, в результате которого зритель становится осведомленным лишь о своих реакциях, кульминационных моментах. «Перформативность» фильма состоит в компенсации работы «внешней» инстанции монтажа движениями камеры, которые восполняют нехватку монтажных переходов.

Упомянутые стилистические приемы у Ренуара выступают в качестве необходимой причины для продвижения нарративных элементов. Однако репрезентация имеет потенциал модификации неэстетических свойств оригинальных объектов в такой степени, что зрительская активность по перемещению данных свойств в разряд эстетических приобретает неоднозначный статус: «...эстетическая ценность фильма определяется не столько идеями его автора, сколько тем, как эти идеи интегрированы в мизансцену» (Bazin, 2014, 108). Оценочный компонент, с необходимостью присутствующий в суждении о фильме, а также являющийся его определяющим основанием, позволяет сделать предварительный вывод о том, что некоторые свойства экранного образа генерируют ценность, только когда они комбинируются через взаимодействия и отношения среди формальной базы свойств в общем опыте от фильма.

Следовательно, если перцептивный реализм необходим на этапе правдоподобия образа, который может интерпретироваться как относительно реалистичный, то нереальные изображения могут быть относительно вымышленными, но перцептивно реалистичными. При этом индексальный аргумент не является универсальным инструментом для приписывания свойства реализма изображению, а неоправданное кадрирование и смещение точки зрения в фильме способствуют рефлексии зрителя о свойствах фильма как медиума.

Взаимоотношения формальной и экспрессивной стороны эстетического опыта в кино

Принимая в качестве допущения то, что в концепции реализма кинематографический опыт связан с влиянием физических свойств образа на зрителя, следует предположить, что

признание некоторых фильмов «великими» согласно особому критерию или схеме, которым удовлетворяет их просмотр, не является частным случаем суждения о киноопыте. Однако установление Базеном в качестве образцов реализма кино определенных работ отдельных режиссеров позволяет сделать предположение, что такое решение теоретика приводит его к описанию эстетического опыта в кино преимущественно в «позитивных терминах». В частности, такая «позитивизация» упоминается Э. Земачем, утверждавшим, что реципиенты приходят к опыту неудовольствия лишь после взаимодействия с определенными эстетическими свойствами, вынося суждения о форме объекта в целом. Однако основание суждения в универсальном смысле, а также сам процесс обнаружения и описания свойств, отличается некоторой «односторонностью», и также существует ложные логические отношения между эстетическим опытом и эстетическими свойствами (Zemach, 1971, 393).

Базен не предполагал возможности развития событий кинематографического опыта таким образом, что некоторые зрители находятся в более выгодном положении, чтобы произвести суждение об эстетическом потенциале фильма, чем остальные:

Публика всегда предпочтет *при соблюдении определенных психологических условий* хороший фильм плохому, поскольку мы просто знаем, что качество фильмов не может быть изменено посредством первоклассно обученных и обладающих вкусом критиков, но, наоборот, необходимо в первую очередь изменить качество фильмов так, чтобы они могли образовывать публику. (Bazen, 1995, 54)

Однако его формулировка «*при соблюдении определенных психологических условий*» все-таки отсылает к выводу, представленному традицией анти-реализма в аналитической эстетике. К примеру, Дж. Левинсон допускает возможность того, что могут существовать различные перцептивные чувствительности, а также, что эстетические свойства могут «относиться к ситуации» в определенных «группах чувствительности» (Levinson, 2011, 134-159). В соответствии с тем фактом, что такие же базовые свойства могут производить различные

эстетические свойства для разных зрителей, не может быть принципиальной границы между первыми свойствами и последними, поэтому Базен утверждает, что не существует никаких принципов для конструирования успешных работ киноискусства (Bazen, 1995, 60).

При этом, для Базена в контексте скорости обнаружения определенных сторон образа остается нерешенным вопрос о том, «какая уверенность имеется у нас на счет того, что зритель, действительно, найдет [образ] или даже, что он заметит его происшествие» (Bazen, 1995, 54). Учитывая, что эстетика приобретает второстепенную значимость в проблеме механизма формирования эффекта реальности, имеет свои основания утверждение, что технические приспособления и психологические эффекты способны привести к такому развитию событий при просмотре фильма, что «образ не может вызвать добровольного размышления о нем» (Bazin, 1981, 151). Следовательно, первая проблема интерпретации реализма в кинематографе относится к психологическому аспекту реализма в негативном смысле, противопоставленному эстетическому или кинематографическому его аналогу.

Вторая проблема реализма в контексте кино — это предоставление ответа на вопрос о том, каким образом эстетические свойства кино предоставляют «автономию» зрительской активности. В том случае, если при вызывании различающихся режимов просмотра, начиная с режиссерского замысла и завершая воспроизведением, фильм манифестирует себя при сокращении дистанции по отношению к зрителю, то суждения о качестве фильма выстраиваются на основании того, из чего именно состоит изобразительная система кадра или фильма в целом. Однако для осуществления перехода в «эстетический режим» зрителю необходимо иметь в виду определенный элемент в качестве посредника. Подобным посредствующим элементом в эстетическом отношении зрителя к фильму становится прием «эллипсиса», «представления пустоты между объектами и их примерами», «болезненный для мышления кинозрителя» (Bazin, 1981, 145), так как рассматриваемая техника сопоставляет время и нарратив в единственном образе. При подобном условии расхождение

временных или пространственных планов диегезиса фильма принимает на себя роль субординационного механизма, где единство, становящееся формальным свойством эстетического опыта, ретроспективным образом восстанавливается уже не относительно объекта, но как единство в опыте. Нарратив, таким образом, приходит к элиминации времени собственного продвижения в предпочтение самопрезентативности или идентичности, ясного представления о нем у зрителя.

В контексте различных допущений автора, теории которого посвящена данная работа, в рамках реализма кино выстраивается следующая схема принятия зрителем эстетической установки, включающей в себя противостоящие друг другу сценарии. Физические свойства кинематографического медиума, а также автономный характер камеры как источника интенсификации активности зрителя, способствуют преобразованиям и даже модификациям в особенностях фильмического материала в целом. Затем фильм перестает восприниматься лишь как конгломерат физических свойств и приобретает пространственно-временное единство, что обуславливает, во-первых, уравнивание его с диегезисом, а, во-вторых, возможность утверждать, что история производства фильма может иметь достаточный объем для того, чтобы получить предикат «эстетический».

Для того, чтобы раскадровка и движения камеры как средства артикуляции фильмического материала совершили переход к регистрации зрителем момента просмотра, требуется дополнительная предпосылка, которая превосходит «кадр» в качестве единицы кинематографической наррации, обладающей исключительно описательным потенциалом. Подобной предпосылкой является зрительское откладывание по восприятию «пропусков» в кинореальности как признаков нарушения опыта просмотра, сопоставления образа с заранее сформированным им стереотипом «персонажа» или элемента мизансцены. Данная процедура, по мнению А. Базена, признается мотивом того, что зритель из режима сосредоточенности на медиальных свойствах фильма переходит в режим эстетического отношения.

Заключение

Рассмотрение А. Базеном кинематографа в смысле, предполагающем расширение категории «реализм», соотносится с психологическим или перцептивным типом, который занимает в концепции автора второстепенное положение по сравнению с эстетическим или кинематографическим аналогом реализма. Кинематографический объект выполняет функцию модификации зрительского объема и горизонта ожидания, поскольку его свойства формируют у реципиента отношение, которое превосходит отношение к статусу профильмического материала, объективный характер которого должен подтверждать кинематографический аппарат. Значение подобных контекстуальных преобразований свидетельствует о том аспекте кинореализма, когда такие неотъемлемые черты киноматериала, как дисконцентрирующие эффекты монтажа, выступают в качестве признаваемых теоретиком, но необходимых «лакун в реальности» по причине того, что монтаж является завершающим этапом возникновения эллипсиса как способа артикуляции кинематографического материала.

В том случае, если при постановке проблемы «реализма» концентрация происходит на активности зрительской интерпретации как на отправной точке для размышлений о происхождении кинематографического объекта, фильм как конгломерат релевантных свойств перестает выступать критерием формирования и направления смысла. Более того, проблема реалистических свойств кино и их отношения к эстетическому опыту зрителя состоит не в значимости немотивированных технических приемов, таких как движения камеры или разбиения кинематографического пространства на менее крупные фрагменты, что должно свидетельствовать о проявлении иллюзии и, следовательно, об опровержении следования эстетических свойств кино напрямую из реальности. Скорее, неполнота зрительского опыта признается Базеном определенной неполнотой «фактов», выступающей в качестве нормы. Необходимость обоснования подобной неполноты в форме своего рода «легитимации» отходит на второй план, поскольку факт просмотра фильма как первоначальный пункт взаимодействия с медиумом кино исключается из его

конечных результатов — эстетического опыта и определения пространства восприимчивости в некотором объекте.

Таким образом, постановка проблемы кинореализма и выделение в зрительской активности нескольких режимов может быть обоснована тем, что в положениях А. Базена прослеживается идея о том, что определенные режиссеры прогнозируют опыт от своих работ так, что он совпадает с рядом типов эмоциональных сценариев при просмотре. Данные сценарии находят свой основной потенциал в риторических приемах, приобретающих форму конвенций. Именно в таком случае появляется возможность воспроизведения определенного реактивного сценария зрительского режима опыта. Исключая основную объяснительную силу из суждений о кино как об удовлетворяющем критерию реализма, а также определяя, были ли они вынесены с применением эстетических терминов, следует сделать вывод об описательных границах подобной процедуры. Принятие зрителем эстетического отношения, которое может быть зафиксировано при помощи четко очерченных и вербально выраженных феноменальных впечатлений или эффектов, ассоциирующихся с такими терминами как «реалистичный», является необходимым допущением. Однако это необходимое допущение, выявляющее условия возникновения феноменальных впечатлений в опыте просмотра, не гарантирует установление себя как принципа определения некоторого набора структурных свойств.

REFERENCES

- Baudry, J.-L. (1986). The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema. In P. Rosen (Ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology* (299-318). New York: Columbia University Press.
- Bazen, A. (1995). *Zhan Renuar* [Jean Renoir]. Moscow: Muzej kino. (In Russian).
- Bazin, A. (1967). *What Is Cinema? Volume I*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bazin, A. (1971). *What Is Cinema? Volume II*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bazin, A. (1981). *French cinema of the occupation and resistance: the birth of a critical esthetic*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.

- Bazin, A. (1997). *Bazin at Work: Major essays and Reviews from the Forties and Fifties*. New York: Routledge.
- Bazin, A. (2014). *André Bazin's new media*. Oakland: University of California Press.
- Goldman, A. H. (1993). Realism about Aesthetic Properties. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 31–7. doi: 10.2307/431968.
- Heath, S. (1981). *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Livingston, P. (1998). Intentionalism in aesthetics. *New Literary History*, 29(4), 831-846. doi: 10.1353/nlh.1998.0042.
- McGinn, C. (1996). Another Look at Colour. *The Journal of Philosophy*, 93(11), 537-553. doi: 10.2307/2941048.
- Mitry, J. (1997). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.