

Предметные референты фильма: основания типологии и анализа.

О. В. Конфедерат

Челябинский государственный университет, Челябинск, Россия

Для корректного историко-культурологического анализа визуальных источников, в данном случае, фильмов, немаловажен порядок рассмотрения их референтной части, то есть фактов предметной, пространственной и метафизической (интеллектуальной, идеологической и др.) реальности, к которым производится образная референция фильма. Исходной установкой такого порядка может быть различие референта и его интерпретации в визуальном образе, имеющее целью определение круга аутентичных объектов исследования. При этом документальная или игровая природа визуального образа не имеет существенного значения для процедур различения, поскольку а) в любом случае авторами производится отбор фактов реальности, включаемых в «образ времени», б) специально созданные для фильма предметы, стилизованные в соответствии с отдаленной эпохой, являются референцией к фактам современной метафизической реальности.

В задачи статьи входит определение предметных референтов, то есть аутентичных вещей эпохи, современной фильму. Предлагается начальная типология таких референтов на основании их культурной функции (вестиментарные, алиментарные, интерьерные, технически-бытовые и т. д.) и нарративной оптимальности (оптимальные, минималистические, избыточные).

Ключевые слова: *фильм, предметный референт, интерьерный референт, нарративная оптимальность, минимализм, нарративная избыточность.*

Для исследователя, работающего с визуальным источником, немаловажным является различие знака и референта. Когда речь идет о фотографическом документе или кинохронике, эта процедура порой кажется не заслуживающей отдельного внимания, в особенности, если задача исследователя состоит не в анализе источника, а в выявлении поля эмоциональной и предметно-содержательной памяти конкретного человека или социальной группы. Оно активизируется при контакте, например, со старой фотографией и в этом состоянии представляет интерес для визуальной социологии:

«— Вот видите, как это выглядело, вот она Покровская улица, а вот здесь, вот здесь, вот второе окошечко на втором этаже, то есть первое окошечко на втором этаже, и с той стороны окно, вот угловая моя кровать здесь стояла. Так вот это вот всё было снесено. И вот видите ворота, вот сейчас эти ворота остались. Вот эти ворота остались...» — так при помощи фотографии здания информант реконструирует ощущения от физического, а, следовательно, и социального пространства своего детства» [Романов, Ярская-Смирнова, 2007].

Но когда предметом исследования становится сам визуальный источник, держать дистанцию между референтом и образом необходимо, чтобы избежать возможных ошибок в ходе и в результатах исследования.

Мы понимаем референт как объект внеязыковой действительности, к которому отсылает знак [Падучева, 1985; Коровина, 2010; Киосе, 2013]. Вербальный знак (слово или словосочетание) и его референт (реальный объект) не имеют иконического сходства, что упрощает задачу их различения. Живописный, графический, скульптурный знак отсылает к референту путем большего или меньшего числа иконических соответствий (пластических дескрипций). Однако и здесь различие знака и его референта само собой разумеется, даже если произведения графики и живописи используются как источники в историко-культурологическом исследовании предметного бытового мира прошлых веков и для упрощения процедуры живописно-графического образа вещи рассматривается как сама вещь. (Хотя для искусствоведческого и философского дискурса различие живописного знака и референта уже принципиально важно¹).

В фотографии и кинематографе различие референта и иконического знака не может быть проведено так основательно, как это происходит в лингвистике и классических искусствах. Эту особенность аппаратно-программной референ-

¹ См., например, эссе М. Фуко «Это не трубка», посвященное полотну Р. Магритта «Вероломство образов (Это не трубка)».

ции отмечают многие теоретики фотографии. Р. Барт в «Фотографическом сообщении» называет фотографию «сообщением без кода»: «<...> все подражательные «искусства» содержат в себе два сообщения: денотативное, то есть собственно аналог реальности, и коннотативное, то есть способ, которым общество в той или иной мере дает понять, что оно думает о ней. Такая двойственность сообщений очевидна во всех видах репродукции, кроме фотографической: сколь бы «точным» ни был рисунок, сама точность его превращается в стиль («веристский»); какая бы сцена ни снималась в кино, в конечном счете, ее объективный характер прочитывается как знак объективности» [Барт, 2003, с. 380].

«Неуступчивый» референт фотографии провоцирует условность разговорных выражений типа «а это я в Крыму» (указывая на снимок в альбоме или на дисплей смартфона). Однако научный подход требует строгости. Это может показаться излишней щепетильностью, особенно если речь идет о документальной фотографии. Принимая вслед за Бартом «неуступчивость фотографического референта», можно не затрудняться различением «маршала Пелисье» или «Омера Люфти-паши» на снимке Роджера Фентона «Council of War held at Lord Raglan's Head Quarters.» (1855) и реальных исторических референтов этих образов. Это допустимо, если историку надо удостоверить факт их совместного присутствия в штаб-квартире фельдмаршала лорда Реглана 7 июня 1855 в день взятия редута «Камчатка» (форт Мамелон). Но понятие референта будет необходимым и плодотворным, если потребуется различение того же Омера Люфти-паши как реального человека и как публичного образа, имиджа, которому вынужден соответствовать этот человек при официальных социальных контактах, в том числе в процессе позирования перед фотокамерой.

В еще большей степени это относится к референтам предметным или ландшафтным. Объем их собственных качеств и значений порой заметно не совпадает с объемом качеств и значений референции, к ним произведенной. В зависимости от поставленных исследовательских задач визуальный образ может быть либо главной целью, либо контекстом для изучения предметно-референтного содержания источника. И в том, и в другом случае строгое различение референта и референции необходимо для того, чтобы выявить механизмы интерпретации реальности.

Значимость процедур различения референта и референции сегодня возрастает, во-первых, потому, что развитые технические коммуникации, в частности, кабельное телевидение и Интер-

нет расширяют область отраженной реальности, функционирующей как «первая» реальность, как бы в обход интерпретации. Например, в сетевых каталогах товаров, новостных видеопотоках, видеоблогах и т. д. Во-вторых, высокотехнологичные цифровые способы отражения реальности позволяют создателям пренебрегать самой реальностью, фальсифицировать ее, генерируя визуальные образы с высокой степенью жизнеподобия. В первом случае есть риск некритического доверия к содержанию источника, во втором, напротив, растет риск тотального недоверия к «цифре».

Мы различаем четыре вида фото-кинематографических референтов, то есть фактических объектов, по отношению к которым совершается аппаратно-программная и/или художественная референция: предметные, телесные, пространственные (ландшафтные) и мыслительные. Каждый из них имеет свои особенности, требующие внимательного учета при работе с визуальным источником. В данной статье мы рассмотрим основания типологии и анализа предметных референтов.

Вещи фильма могут представлять для историка или культуролога ценность материально-документального свидетельства времени. Эта функция, казалось бы, не нуждается в особых комментариях. Но, отслеживая предметный ряд фильма, стоит держать уже упомянутую дистанцию между образом и референтом. Как бы ни были, например, достоверно воспроизведены в «Андрее Рублеве» А. Тарковского нагольные тулупы, онучи и опашни XV века, для исследователя, ориентированного на аутентичность данных, они являются лишь свидетельствами важного для советских 1960-х годов процесса ревизии национальных мифологем. «Андрей Рублев» (1966) находится в ряду таких лент, как «Зной» (1964) Ларисы Шепитько, «Первый учитель» (1965) А. Кончаловского, «Застава Ильича» (1965) М. Хуциева, где проблема самоопределения молодого человека в стране, пережившей глубочайшие потрясения войны и утратившей идеологические опоры 1920-1940-х годов, ставится с такой же резкостью и прямоотой. К тому же «сырость», грубая фактура, отсутствие ладности, с какой льнет к телу комфортная одежда или удобная вещь, — все это в вещном ряду «Андрея Рублева» говорит не столько о действительных культурных практиках русского средневековья, сколько о ригоризме тридцатилетнего московского интеллигента середины 1960-х. Вопрос «незаменимости человеческого опыта»¹, необходимости личного риска, труда преодоления,

¹ Из открытого письма А. А. Тарковского А. И. Солженицыну, 1985 г. URL: <https://www.museikino.ru/exposition/themes/put-inoka/>

опыта поражений ставится в фильме Тарковского с жесткостью, поддержанной всем чувственно-предметным рядом фильма.

Все разнообразие предметов в фильмах можно систематизировать как группы алиментарных, вестиментарных, интерьерных, архитектурных, полиграфических, технически-бытовых референтов, транспортных средств, инсигний, оружия, арт-объектов, выступающих в функции референта. Список далеко не исчерпан. Нам кажутся особенно важными интерьерные, алиментарные и вестиментарные референты. В совокупности своей они являются ближайшим культурным окружением человека, повседневно и непосредственно (телесно) связаны с ним и представляют наиболее точную пластическую форму его социокультурной идентичности. Порядок их анализа и оценки может быть применен и к другим предметным группам, но с соответствующей корректировкой. Например, инсигнии и оружие могут быть предметом отдельного интереса исследователя, но, связанные с особым порядком человеческой жизни, ритуальным или экстремальным, заведомо ограничены в объеме потенциальной информации сравнительно, скажем, с интерьерными или технически-бытовыми референтами.

Все предметные референты в визуальном источнике, независимо от их вида, могут представлять для историка или культуролога ценность документального свидетельства в трех аспектах:

- как отдельные культурные артефакты,
- как часть воспроизведенного в источнике порядка мира,
- как материальное основание референции к мыслительным установкам своего времени.

Важные для исследователя качества предметных объектов и комплексов сводятся к следующим оппозициям.

Аутентичность/стилизация

Внимательный исследователь никогда не совершит ошибку, трактуя художественные референции к быту прошлых эпох (созданные художниками фильма образы одежды, утвари, оружия давних лет) как сам референт. Но он вполне способен предъявить источнику претензии на том основании, что предметные образы фильма не соответствуют референтам, описанным в специальной литературе или хранящимся в музеях. Этот аргумент является слабым, прежде всего потому, что последние тоже не являются референтами в точном смысле этого слова, поскольку самим актом описания или музеефикации изъяты из своей живой реальности. Отбор предметов старины и размещение их в музейном пространстве уже ме-

няет их исходные функции и значения, обращает вещь в символ и приписывает ей смыслы, актуальные для самих создателей музея.

«...когда мы входим в музей, мы переживаем настоящий разрыв с внешним миром: время останавливается, предметы, которые мы воспринимаем — здесь как египетские мумии, похищенные у времени, застывшие навсегда. <...> для музея единственно реальный мир — это мир структурированный, прямолинейный и вневременной, короче, классический, в котором каждый имеет свое место» [Куклинова, 2015, с. 63].

Благодаря музейной «ухронии»¹ первоначальная реально-бытовая функция предмета замещается символической. Это происходит даже в случае естественных музеев быта, какими, например, являются старинные английские поместья Wentworth Woodhouse, Castle Howard, Wrotham Park, Ardgowan House или интерьеры российских музейно-исторических комплексов. Подлинные вещи эпохи: обшивка стен, лестницы, скульптурный декор, картины, мелкая кабинетная пластика, лампы, кухонная утварь, посуда, — все воспринимается сегодняшним посетителем иначе, чем воспринималось когда-то бывшими владельцами, все приобретает иные функции в сравнении с изначальными. Коннотации культурной ностальгии, эскейпизма, гедонизма начинают довлеть над бытовыми функциями аутентичного предмета. Это несложно понять, наблюдая, как используются аутентичные предметные комплексы «кухонная утварь» или «ванная комната» в британских «исторических» фильмах и сериалах XXI века: «Госфорд-парк» (2001, снимался в поместье Wrotham Park), «Возвращение в Брайдсхед» (2008, снимался в поместье Ardgowan House), «Аббатство Даунтон» (2010, 2019, снимался в поместье Wentworth Woodhouse). Точно так же отбираются и интерпретируются аутентичные детали интерьера Зимнего дворца в фильме А. Сокурова «Русский ковчег» (2003).

В каких случаях можно положиться на аутентичность вещи-референта? Во-первых, высоким уровнем аутентичности обладают вещи, расположенные на периферии кинематографического текста, не задействованные в его сюжете, попадающие в кадр с той или иной степенью случайности, в обход строгого авторского контроля. В особенности это касается документальных фильмов или фильмов, снятых в эстетике документальности, характерной, например, для послевоенного авторского кино: итальянского неореализма, французской «новой волны» или московской кинематографической школы 1960-х.

¹ По аналогии с «утопией», указание на вневременное существование предметов.

Так, например, документальный фильм В. Ерофеева «К счастливой гавани» (1929-1930), снятый в Германии (Берлин, Гамбург, Бремен), предоставляет богатейший аутентичный материал для исследователя жизни Германии между двумя войнами. Не только коммунальное хозяйство городов, архитектура, вывески и афишные тумбы, повседневная и праздничная одежда горожан, автомобили и витрины, интерьеры административных учреждений, но даже ресторанный сервировка и меню, обустройство дачных участков, бытовая техника, снятые методом прямого наблюдения при минимальном интерпретирующем вмешательстве автора становятся надежными источниками информации.

Точно так же игровые фильмы «На последнем дыхании» (1959) Ж. Л. Годара или «Июльский дождь» (1966) М. Хуциева, снятые в документальной манере наблюдения за персонажами-актерами в аутентичной городской среде, дают визуальную информацию о предметном мире своего времени: о вестиментарном стиле уличной толпы, об ассортименте газетных киосков и торговых лотков, о содержимом витрин в больших магазинах, о дизайне ресторанной посуды, телефонов, авторучек, спичечных коробков, автомобилей, салонов общественного транспорта, интерьеров служебного кабинета, кафе и т. д.

Во-вторых, не подлежит сомнению аутентичность вещей, если они специально созданы для фильма дизайнером, вошедшим в историю культуры как знаковая фигура своего времени. Так фильмы 1930-х годов с участием М. Дитрих представляют важный источник информации о «гламурном» вестиментарном дизайне этой эпохи, представленном модным домом Айрин. Аутентичные образцы знаменитых дизайнов одежды 1960-х годов можно найти в фильмах «В прошлом году в Мариенбаде» (1961, р. А. Рене, дизайнер К. Шанель), «Барбарелла» (1968, р. Р. Вадим, в числе дизайнеров П. Рабани), «Бассейн» (1969, р. Ж. Дерре, дизайнер А. Куреж). Стиль мебели 1960-х можно изучать по фантастическому фильму С. Кубрика «2001: Космическая Одиссея» (1968), использующему столы и кресла, спроектированные ведущими дизайнерами этого времени Э. Саариненом (серия Tulip, 1957), Дж. Нельсоном (серия Action Office 1964 г.), О. Моргом (серия Djinn, 1965) [Benson, 2001].

Нельзя не упомянуть и так называемый плейсмент (placement), то есть размещение в кадре аутентичного предмета (транспортного средства, косметики, ювелирного изделия, бытовой техники, упаковки с пищевым продуктом и т. д.) в целях рекламы продукции той или иной фирмы,

инвестирующей в фильм. Так, например, подлинность автомобиля Aston Martin DB5 и наручных часов OMEGA в фильмах о Бонде не подлежат сомнению. Более того, по предметным рядам в «бондиане» 1960-1980-х годов можно изучать дизайн и потребительские интересы этого времени.

Тем не менее, во всех перечисленных выше случаях предметной аутентичности существует аспект выбора референтов, которые должны войти в кадр. В случае плейсмента выбор определяется, исходя из интересов инвестора. При документальном методе съемки такой выбор как бы снят: в кадр попадает то, что существует здесь и сейчас в реальности. На самом деле, однако, выбор продуман, но касается не отдельных предметов, а локусов (улица, ресторан, общественный транспорт, рынок), определяющих базовый комплекс функционирующих предметов. В упомянутом фильме В. Ерофеева выбор таких локусов съемки как центральная улица города в воскресный день, биржа труда, ресторан и т. п. определяет общий характер и смысл авторской интерпретации состояния Германии накануне Третьего рейха.

Наиболее интересны случаи преднамеренного отбора аутентичных вещей для игрового фильма. Так, например, отражая апокалиптические настроения своего времени, Р. Скотт и его художники создают в фильме «Бегущий по лезвию бритвы» (1983) своего рода руину цивилизации или гигантскую свалку культурной рухляди, куда включены подлинные бытовые предметы знаменитых дизайнов столетия: стулья Argyle Ч. Р. МакКинтоша (1897), кофейный столик Coonley Ф. Л. Райта (1908), потолочные вентиляторы Ф. Диеля (1920-е), бокалы Tumbler Арнольфо ди Камбио (1974), портативный Panasonic TR-535 (1976) и т. д. [Cole, 2014]

С иной целью, но столь же тщательно подбирается аутентичный предметный ряд в российских фильмах 1970-х годов. Изъятые из фамильных запасников венские стулья, вязаные салфетки и резные рамки фотографий 1930-1950-х годов, часы Павла Буре, диваны с полочками для фарфоровых статуэток, сами эти статуэтки Ленинградского фарфорового завода, а то и разрозненные золоченые чашки и блюда Императорского фарфорового завода в фильмах «Монолог» (1972, р. И. Авербах), «Солярис» (1972, р. А. Тарковский), «Зеркало» (1975, р. А. Тарковский), «Мелодии белой ночи» (1978, р. С. Соловьев), равно как аутентичные артефакты этнических культур в фильмах «Цвет граната» (1968—1970, р. С. Параджанов), «Лаутары» (1972, р. Э. Лотяну), «Белая птица с черной отметиной» (1971, р. Ю. Ильенко) суть не просто подлинные предметные референты, но в совокупности своей являются референцией к важ-

ному духовному процессу в сознании общества: переопределению понятия «советский», включающего теперь и более глубокие, генетические уровни, связанные с историей России и ее этносов, с семейной историей и памятью.

Минимализм / оптимальность / избыточность

Вещи в фильме могут иметь сюжетно-драматургическое значение, то есть включаться в механизм действия или работать на характеристику персонажа. При этом их самостоятельное значение практически полностью поглощается драматургической референцией фильма, включая актерское исполнение (вещи действуют как «приспособление» для актерской работы). В этом случае, мы можем говорить о драматургической или нарративной оптимальности предмета. Так нарративно оптимальны все вещи в фильмах Ч. Чаплина, работающие как особые предметные участники комических скетчей: уличный фонарь в «Тихой улице», часы-луковица в «Цирке», булочки и вилки в «Золотой лихорадке» и т. д. Оптимальной предметностью отличается студийное жанровое кино 1950-х—1960-х годов, будь то голливудские фильмы или советские репертуарные мелодрамы и комедии, вроде «Разных судеб» (1956) Л. Лукова, «Девчат» (1962) Ю. Чулюкина, «Операции Ы, и других приключений Шурика» (1965) Л. Гайдая, «Еще раз про любовь» (1967) Г. Натансона, и др.

Небольшой пример — шкура белого медведя на полу комнаты Евдокимова в мелодраме Г. Натансона. Не вполне вписываясь в интерьер и даже в характеристику героя, она работает как актерское приспособление для Т. Дорониной, позволяя ей пластически подчеркнуть невинность и робость своей героини, принявшей приглашение мало знакомого молодого мужчины. Актриса скованно движется по комнате, боясь наступить на раритет, а нежные признания адресуется, в силу застенчивости, медвежьей голове.

Могут ли подобные предметы представлять специальный интерес для исследователя-историка или культуролога, если их присутствие полностью поглощается драматургией фильма? Было бы странно делать заключения о жилище ученого-физика 1960-х на основании медвежьей шкуры в фильме Г. Натансона. Так же как досужими будут заключения, скажем, о питании советского студента 1960-х, основанные на трапезе персонажей «Наваждения» (новелла «Операции Ы»). Сосиска и бисквитное пирожное здесь нужны лишь для механизма комической ошибки персонажей, слишком занятых чтением: горчица попадает не туда, куда следует.

Когда вещи служат не для фабульного трюка, а становятся атрибутом персонажа, выполняя по от-

ношению к нему предикативную функцию, внимание исследователя к ним более оправдано. С такими вещами связаны важные для авторов качества героя, а качество экранного героя уже является референцией к приоритетам социума, к системе ценностей исторически конкретных людей.

Например, тропическая аглаонема в цветочном горшке, которую так оберегает киллер Леон («Леон», 1994, Л. Бессон), и которую, в конце концов, после его гибели, высаживают в грунт, читается зрителем в рамках фильма как предметно-ботаническая ипостась наивной и трепетной души киллера. Но для исследователя она представляет симптом общего авантюрно-сентиментального романтизма массовой культуры 1990-х, склонной если не к апологии преступности, то, по крайней мере, к эмоциональному оправданию нарушителя закона. «Леон» симптоматичен целому направлению подобных фильмов и сериалов, начиная с «Бешеных псов» К. Тарантино (1991) и заканчивая «Бандитским Петербургом» В. Бортко (2000).

Один из наиболее распространенных приемов в кино — интерьерная характеристика персонажей. Например, в фильме М. Калатозова «Дом, в котором я живу» (1957) жильцы большой коммунальной квартиры ярко характеризуются в своих социальных функциях и социальных добродетелях через предметные среды своего обитания. Комнаты рабочей семьи, ученого, художницы, номенклатурного чиновника, актрисы разнятся и набором предметных референтов, и их качеством, и пространственными дистанциями, их разделяющими. Еще более демонстративно это различие в нравоучительной комедии «Взрослые дети» В. Азарова (1961), пластически моделирующей конфликт двух поколений как противопоставление двух интерьеров: традиционного, со славянским шкафом и обеденным столом под кружевной скатертью, и «модернового» с трехногим треугольным столиком и репродукцией Пикассо на стене.

Функционально-драматургическая оптимальность предметного референта имеет отклонения в сторону минимализма или избыточности. В первом случае предметов в кадре недостаточно для прояснения драматического конфликта, во втором, помимо необходимых вещей, есть такие, чья драматическая функция неопределенна или является факультативной. При этом необходимо учесть, что референтный минимализм не обязательно означает пустоту, а нарративная избыточность не означает перегруженности кадра вещами. Речь идет о недостаточности или избыточности информации, поставляемой кадром.

Пример минимализма дает «Застава Ильича» М. Хуциева, а именно: сцена в квартире отца Ани, ве-

роятно, бывшего до «оттепели» номенклатурным чиновником или даже партийным работником. М. Хуциев отказывается от возможностей интерьерной характеристики персонажей: в квартире отца Ани ремонт, все вещи вынесены, а полы и стены покрыты старыми газетными листами, как это обычно и делается при ремонте. Есть искушение придать этому факту символическое значение «оттепельной» перестройки порядка жизни, его «обновления». Или навязать режиссеру критику советской партийной демагогии (газета, наверняка, «Правда»), но фильм не дает для этого серьезных оснований. Приходится принять пустую квартиру бывшего чиновника или партийца за преднамеренную лакуну, поскольку и в этой сцене (принципиальный диалог Ани с отцом), и далее авторы фильма отказываются выставлять оценки и прошлому, и настоящему. Такие же минимальные предметные характеристики Хуциев дает и трем лирическим героям, более других занятых рефлексией: Сергею, Николаю, Ане. Вопросы, которые стоят перед ними, не имеют пока определенного ответа ни для персонажей, ни для авторов фильма. 1960-е — это скорее время духовного поиска, чем перемена декораций. Единственный, кто получает оптимальное предметное определение — это рабочий-строитель (персонаж С. Любшина). Отдельная квартира, новая мебель, шторы, холодильник, детская кроватка, в общем, исчерпывают его простые и правильные претензии к жизни.

Другое отклонение от оптимальности — это нарративная избыточность, превосходящая сюжетно-драматургические задачи. Понятие нарративной избыточности вводит У. Эко, разбирая «повествовательную машину» приключенческого нарратива на примере романов Й. Флеминга: «Флеминг использует весьма изощренную словесную стратегию; но эта стратегия направлена именно на то, чтобы внушить нам любовь к избыточному, а не к информативному. Язык выполняет ту же задачу, что и сюжет в целом» [Эко, 2007, с. 277]. Благодаря стереотипности авантюрного сюжета, считает Эко, читатель охотно воспринимает большие объемы не-сюжетной информации, с которой готов соотносить свои собственные культурные и идеологические приоритеты. Не участвуя напрямую в развитии действия, эти предметные комплексы формируют метатекстуальное целое, представляя не столько материальную, сколько ментальную среду, общую и для персонажей, и для создателей фильма, и для зрителя-современника. Так, например, в романах Флеминга подробно описаны трапезы Бонда. Они ничего не добавляют к перипетиям сюжета, зато окрашивают текст оттенком потребительского гедонизма, характерного для 1950-х годов («Бонд взял с серебряного блю-

да еще ломтик семги. У нее была восхитительно масляная текстура, какая получается только в копильнях Северной Шотландии. Он скатал тончайший бутерброд в трубку и наслаждался им в полной мере». Я. Флеминг, «Лунный гонщик»).

По замечанию У. Эко, читатель ведет себя в отношении нарративной избыточности в литературном сюжете иначе, чем в тот момент, когда следит за действием. Он может удовлетворять свое праздное любопытство, как это происходит при чтении романов Флеминга, изучением меню обеда в элитном клубе, подробным изложением правил покера, тонкостями сервировки черной икры или каталогом самых знаменитых алмазов, попутно получая ненужные ему знания о том, как различить подделку, какие дефекты и насколько снижают ценность камня и каков ежегодный уровень добычи алмазов в африканских колониях. Но может и мельком пробежать эти пассажи, удерживая в фокусе внимания сюжетное действие.

Описательная предметная избыточность в фильме более императивна, чем в литературе, поскольку зрителю, в отличие от читателя, установлен лимит времени и задан темп восприятия. В силу этого визуальная избыточность не всегда осознается как излишняя описательность или пауза в действии. Тем не менее, как и литературная, она служит не столько драматургии, сколько задачам эмпирической идентификации зрителя.

Согласно социальной антропологии, существует два типа человеческой идентичности: онтологическая («тип внутреннего метафизическо-природного единства, человека, закреплённого в его социокультурно-биологическом геноме» [Галмагова, Кокаревич, 2018, с. 53]) и эмпирическая: политическая, сословная, половая, возрастная, автохтонная, производственно-функциональная и т. д. Эмпирическая идентификация при этом есть процесс развертывания онтологической идентичности в сфере жизнедеятельности человека.

Предметные референты фильма апеллируют к разным уровням зрительского опыта (телесного, социального, интеллектуального, эстетического и т. д.), заставляя зрителя, по крайней мере, на время просмотра принять тут или иную форму эмпирической идентичности. При этом они могут действовать через посредство персонажа, создавая сферу его личных атрибуций и предикатов, акцентируя, аранжируя и дополняя психологический и телесный тип, с которым может соотносить себя зритель. Но могут быть и относительно свободными, образуя локусы избыточной предметности, которая служит для «производства идентичности», важнейшей цели предметного дизайна [Суджич, 2013. С. 3].

Для исследователя здесь есть возможность выявления некоторой оптимальной формы идентичности, важной для определенной эпохи, и, как следствие, возможность наблюдения за эволюцией таких коллективных форм на протяжении исторического времени.

В качестве примера можно сравнить две экранизации романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: 1968 года (режиссер А. Зархи) и 2009 года (режиссер С. Соловьев). Костюмно-исторические фильмы особенно внимательны к предметному ряду и традиционно представляют научный интерес для историка и культуролога. Кроме того, роман Толстого принадлежит к числу литературных констант, к которым на протяжении более чем ста лет кинематограф обращается с целью идентификации своего времени и своего современника.

Литературоведческие исследования предметно-пластических деталей в романе Толстого указывают на значение вестиментарной детализации текста «Анны Карениной» [Дудукалова, Сысоева, 2019], и это справедливо, так как именно такими деталями, наиболее интимно связанными с персонажем и его состоянием, в основном, ограничивается предметность в толстовском тексте. Образов предметной среды, интерьера, в романе практически нет. Отдельные замечания об открытой шифоньерке, из которой Долли выбирает вещи, готовясь покинуть мужа, о зеленом картонном столе, на котором Кити и Левин чертят мелом свои признания, о бюваре Каренина или перламутровой пепельнице-раковине Облонского не создают связной и качественно полной вещной среды как своего рода модели внешнего мира, в котором обитают персонажи.

Как пример можно привести описание детской в доме Анны и Вронского: «В детской роскошь, которая во всем доме поражала Дарью Александровну, еще большее поразила ее. Тут были и тележки, выписанные из Англии, и инструменты для обучения ходить, и нарочно устроенный диван вроде бильярда, для ползания, и качалки, и ванны особенные, новые. Все это было английское, прочное и добротное и, очевидно, очень дорогое. Комната была большая, очень высокая и светлая¹».

Называние отдельных предметов, их устройства и функций, упоминание об их стоимости и месте производства не создают среды обитания ребенка. Здесь сказывается скорее логика ума, считающая аргументы к доказательству какого-то нравственного положения.

Обращаясь к экранизации 1968 года, мы встре-

¹ Толстой Л. Н. Анна Каренина. М.: Художественная литература, 1976. С. 592.

чаем тот же толстовский предметно-интерьерный минимализм. В романе он не так заметен из-за плотной лингвистической ткани, созданной описаниями положений, действий и состояний персонажей, а также их диалогами. В визуальном образе пустота интерьера неизбежно замечается зрителем. Но кроме интерьерных деталей А. Зархи опускает и многие столь любимые Л. Н. Толстым детали украшений и аксессуаров, тканей и отделки в дамских нарядах, а также описания блюд и трапез, имеющие для романа существенное значение. Экранизация аскетична во всех отношениях, она сосредоточена на этической проблематике романа и как будто избегает чувственной, феноменологической его стороны.

Строгая функциональная оптимальность вещи и разреженность предметных сред в фильме А. Зархи не является особенностью именно этого авторского стиля. То же самое обнаруживается в «Даме с собачкой» (1960) И. Хейфица, в «Воине и мире» С. Бондарчука (в особенности, в «мирных» эпизодах серий «Андрей Болконский» и «Наташа Ростова», 1966—1967), в «Гранатовом браслете» (1965) и «Цветах запоздалых» (1969) А. Роома, в «Воскресении» (1960—1962) М. Швейцера. В последнем фильме мы встречаемся с истинно толстовским акцентированием деталей, связанных с телом персонажа (подробно показанный набор туалетных и косметических принадлежностей в ванной и в дорожном несессере Нехлюдова), но интерьерные среды по-прежнему относительно скудны. Используя ограниченный арсенал предметной моделировки исторической эпохи, комплектуя локальные малые группы предметов (ломберный столик и кресло, секретер и две-три картины в рамках, комод и зеркало, письменный стол с чернильным прибором и т. д.), устанавливая между ними дистанции, достаточные, чтобы зритель ощутил слегка неуютную холодноватую пустоту жилого пространства, авторы преследуют цель сосредоточить внимание зрителя на лицах, жестах, позах актеров, дать человеку в кадре больше места. Этические и интеллектуально-философские контрверсы, — вот что занимает в первую очередь кинематограф 1960-х.

Причин тому может быть несколько, в том числе и связанных с идеологией, социальной психологией послевоенного поколения, занявшего лидерские позиции в духовно-интеллектуальной жизни общества, но также, возможно, с ограниченными потребительскими запросами широких кругов населения, существующих в ситуации перманентной нехватки предметно-бытового комфорта и привыкших к этому как к естественному условию жизни. Как бы то ни было, жизненная

энергия зрителя переводится советским кинематографом из области чувственной (в том числе связанной с чувственным комфортом вещей) в область этическую. Эта стратегия находит отклик у зрителя, различающего «наше» и «западное» еще и в рамках оппозиции духовное/чувственное.

В советском прокате второй половины 1960-е годов в число кассовых чемпионов входили «Королева Шантеклера» (Испания, 1966), «Шербурские зонтики» (1966, Франция-ФРГ), «Фантомас» (1967, Франция-Италия), «Мужчина и женщина» (1968, Франция), «Искатели приключений» (1968, Франция-Италия), «Анжелика и король» (Франция—Италия—ФРГ, 1968) и др. Предметная и вестиментарная насыщенность этих лент была вполне оценена советским зрителем. Однако предъявлять те же требования к быту советских экранных героев ему, как правило, не приходило в голову. Так же, кстати, как требовать от советских актеров той раскованности в эротических сценах, какую проявляли актеры французского и итальянского кино. Эту сторону зарубежного кинозрелища советские зрители вполне могли оценить и даже создавали в своем кругу эротические иконы исполнителей вроде Алена Делона или Мишель Мерсье, но родное, российское кино все же было «не о том».

С. Соловьев, автор экранизации «Анны Карениной» 2009 года, принадлежит поколению 1970-х, и его стиль сложился в фильмах «Станционный смотритель» (1972), «Сто дней после детства» (1975), «Мелодии белой ночи» (1976). Выше мы уже говорили о предметных референтах в российских фильмах этого времени, поэтому сейчас не вправе трактовать предметную избыточность «Анны Карениной» Соловьева исключительно как симптом потребительского гедонизма, отличающего состояние массовой культуры 2010-х годов. Тем не менее, это фильм своего времени и находится в ряду столь же «интерьерных» фильмов и сериалов: «Аббатство Даунтон» (сериал, Великобритания, 2010), «Оттепель» (сериал, Россия 2013), «Великая» (сериал, Россия, 2015), «Орлова и Александров» (сериал, Россия, 2015), «Солнечный удар» (2014, р. Н. Михалков), «Три сестры» (2017, р. Ю. Грымов), «Отель «Гранд Будапешт» (США-Германия, 2014, р. У. Андерсон), «Назови меня своим именем» (Италия—Франция—США, 2017, р. Л. Гуаданьино) и др.

Предметная избыточность «Анны Карениной» С. Соловьева заключается даже не в том, что балльная зала, пустая и холодная у А. Зархи, здесь заставлена вдоль стен декоративными растениями, белыми резными стульями, светильниками и скульптурами, что гостиная Бетси Тверской заполнена

лампами с шелковыми абажурами, пальмами в кадках, золоченой мебелью, обитой алым бархатом, что в кабинете Каренина видное место занимает коллекция ваз в японском стиле, а спальня декорирована, помимо зеркал, резной мебели и драпировок, трехстворчатой лакированной ширмой с застекленными окошками. Нарративно избыточным здесь является, например, всего один чайник Императорского фарфорового завода, синий с золотом и подглазурной росписью в виде пейзажных миниатюр, расположенный на полированном круглом столе в левой части кадра, в то время как в правой части Анна, только что оправившаяся от тяжелой болезни, переживает серьезный нервный срыв. Она бьется на ковре в рыданиях, и зритель, безусловно, сочувствует ей, хотя при этом поглядывает на роскошный антикварный чайник.

В одной из начальных сцен Левин возвращается к себе в поместье, расстроенный отказом Кити выйти за него замуж. Он сидит, сжимая виски, в кресле слева, а справа в дверном проеме открывается часть ярко освещенной соседней комнаты с умывальным столиком, где разместились живописный натюрморт: белый фарфоровый кувшин с золотой каймой, такой же таз для умывания, белое широкое полотенце. И вновь внимание зрителя раздваивается между мучениями персонажа и зрелищем красивых комфортных вещей.

В сцене встречи с Долли Анне, чтобы пройти к невестке, сидящей в глубине комнаты, приходится долго лавировать между занимающим первый план старинным вольтеровским креслом, обитым яркосиним шелком, между вычурной сквозной ширмой из гнутого дерева (венской) и застекленным шкафом для декоративных мелочей (горка).

В большинстве своем эти вещи аутентичны, частью заимствованы из музейно-исторических комплексов в местах, где снимался фильм (Ясная Поляна, Царское село), частью предоставлены участниками съемочной группы из личных коллекций антиквара. Если интерес исследователя культурной истории направлен на предметные референты фильма, датированные последней третью XIX века, то при соответствующей искусствоведческой консультации он вполне может достичь своей цели.

Если же его интересы связаны с состоянием российского и европейского общества 2010-х, то предметная избыточность фильма станет комплексной референцией к этому духовному состоянию.

Таким образом, изучая предметно-вещное содержание визуальных образов в фильме и следуя при этом правилу строго различения референции (образа) и референта, историк и культуролог может сделать заключения о духовно-нравственных и ценностных ориентациях социума, современ-

ного созданию фильма. При этом определение предметных сред как нарративно оптимальных (функционально соразмерных драматургическому действию), минималистических или избыточных придает таким заключениям достаточную степень подробности и аргументированности.

Список литературы

1. Барт Р. Фотографическое сообщение // Р. Барт. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М, 2003. 512 с.
2. Галмагова Г. М., Кокаревич М. Н. Типология форм социокультурной идентичности // Вестник науки Сибири. Гуманитарные науки. 2018. № 3 (30). С. 48—60.
3. Дудукалова М. В., Сысоева О. А. Атрибуты гардероба главной героини в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» / *Studia Humanitatis*. 2019. № 1. URL: <https://st-hum.ru/content/dudukalova-mv-sysoeva-oa-atributy-garderoba-glavnoy-geroini-v-romane-ln-tolstogo-anna> (дата обращения: 15.11.2022).
4. Коровина Ирина Валерьевна Соотношение понятий «Знак», «Референт», «Денотат» и «Концепт» как основных элементов референции Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2010. № 4 (1). С. 332—336
5. Киосе М. И. К вопросу о категориальной организации структуры образа референта в тексте / Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 35 (326). Филология. Искусствоведение. Вып. 85. С. 60—63.
6. Куклинова И. А. А. Мальро и Б. Делош: взгляд на природу художественного музея / Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Том 212. Музей в мире культуры. Мир культуры в музее. 2015. С. 56—66 .
7. Михалков-Кончаловский А. С. Парабола замысла М. : Искусство, 1977. URL: <https://mybiblioteka.su/tom3/4-14619.htm> (дата обращения: 15.11.2022).
8. Падучева Е. В. Высказывание и его соотнесённость с действительностью. М. : Наука, 1985. 272 с.
9. Романов П., Ярская-Смирнова Е. Ландшафты памяти: опыт прочтения фотоальбомов // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. С.146—168. URL: https://www.academia.edu/5568758/Ландшафты_памяти_опыт_прочтения_фотоальбомов (дата обращения: 15.11.2022).
10. Суджич Д. Язык вещей / пер. с англ. М. : Strelka Press, 2013. 240 с.
11. Сысоева О. А. Кольца главной героини как составляющие мотива «заколдованного круга» в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» Тамбов: Грамота, 2019. Т. 12. Вып. 9. С. 69—72.
12. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / перев. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб. : «Симпозиум», 2007. 02 с.
13. Benson P. A Space Odyssey — a close look at those fabulously futuristic Djinn chairs and how Kubrick’s vision of the future was brought to life through ‘product placement’ // *Film and Furniture*, 30 April, 2014. URL <https://filmandfurniture.com/2014/04/kubricks-vision-of-the-future-brought-to-life-through-product-placement-in-2001-a-space-odyssey/> (дата обращения: 15.11.2022).
14. Cole M. How Blade Runner combines a multi-cultural past with a retro-fitted present (plus details on those iconic whiskey glasses) // *Film and Furniture*, 5 September, 2014. URL <https://filmandfurniture.com/2014/09/blade-runner-design-whiskey-glasses/> (дата обращения: 15.11.2022).

Сведения об авторе

Конфедерат Ольга Владимировна — кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры истории России и зарубежных стран Челябинского государственного университета, Челябинск, Россия. olga.confederat@yandex.ru

Magistra Vitae: online journal of historical sciences and archeology.
2023. No. 1. P. 126—135.

Film Object Referents: Foundations of Typology and Analysis

O. V. Confederat

Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russia, olga.confederat@yandex.ru

A correct historical and cultural analysis of any visual sources, films in this case-study, requires a proper consideration of their referential part, that is, the facts of object, spatial and metaphysical (intellectual, ideological, etc.) reality, to which a film is figuratively referred.

The initial setting of this consideration can be the distinction between the referent and its interpretation in a visual image, aimed at determining the range of research authentic objects. At the same time, documentary or feature nature of the visual image does not play a significant part for the procedures of distinction, since a) in any case, the authors select the reality facts referred to the “image of time”, b) objects, which are specially created for the film and stylized according to a distant era, are a reference to the facts of modern metaphysical reality.

The article aims at defining object referents, that is, authentic things of the era which is contemporary to the film. The work proposes an initial typology of such referents based on their cultural function (vestimentary, alimentary, interior, technical and household, etc.) and narrative optimality (optimal, minimalistic, redundant).

Keywords: *film, object referent, interior referent, narrative optimality, minimalism, narrative redundancy.*

References

1. Bart R. Fotograficheskoe soobshhenie [Photography report]. *Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury*. — Moscow, 2003. 512 p. (In Russ.).
2. Galmagova G.M., Kokarevich M.N. Tipologija form sociokul'turnoj identichnosti [Typology of forms of social and cultural identity]. *Vestnik nauki Sibiri. Gumanitarnye nauki*, 2018, no. 3 (30), pp. 53. (In Russ.).
3. Dudukalova M.V., Sysoeva O.A. Atributy garderoba glavnoj geroini v romane L. N. Tolstogo «Anna Karenina» [Outfit features of the main female character in the novel by L.N. Tolstoy “Anna Karenina”]. *Studia Humanitatis*, 2019, no. 1. Available at: <https://st-hum.ru/content/dudukalova-mv-sysoeva-oa-atributy-garderoba-glavnoy-geroini-v-romane-ln-tolstogo-anna> (In Russ.).
4. Korovina I.V. Sootnoshenie ponjatij «Znak», «Referent», «Denotat» i «Koncept» kak osnovnyh jelementov referencii [Correlation of definitions “Sign”, “Referent”, “Denotat” and “Concept” as basic elements of reference]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2010, no. 4 (1), pp. 332-336 (In Russ.).
5. Kiose M.I. K voprosu o kategorial'noj organizacii struktury obraza referenta v tekste [To the question of category organization of the image structure of a referent in the text]. *Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2013, no. 35 (326), Filologija. Iskusstvovedenie, iss. 85, pp. 60-63. (In Russ.).
6. Kuklinova I. A. A. Mal'ro i B. Delosh: vzgljad na prirodu hudozhestvennogo muzeja [A. A. Malro and B. Delosh: views on the nature of arts museum]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. Tom 212. Muzej v mire kul'tury. Mir kul'tury v muzee*. 2015. Pp. 63. (In Russ.).
7. Mihalkov-Konchalovskij A.S. *Parabola zamysla* [Parabola of a conception]. Moscow, Iskustvo, 1977. Available at: <https://mybiblioteka.su/tom3/4-14619.htm> (In Russ.).
8. Paducheva E.V. *Vyskazyvanie i ego sootnesjonnost's dejstvitel'nost'ju* [Utterance and ego correlation with the reality]. Moscow, Nauka, 1985. 272 p. (In Russ.).
9. Romanov P., Jarskaja-Smirnova E. Landshafty pamjati: opyt prochtenija fotoal'bomov [Memory landscapes: reading photoalbums]. *Vizual'naja antropologija: novye vzgljady na social'nuju real'nost'*. Saratov, Nauchnaja kniga, 2007. Pp.146-168. Available at: https://www.academia.edu/5568758/Landshafty_pamjati_opyt_prochtenija_fotoal'bomov (In Russ.).
10. Sudzhich D. *Jazyk veshhej* [Language of things]. Moscow, Strelka Press, 2013. 240 p. (In Russ.).
11. Sysoeva O.A. *Kol'ca glavnoj geroini kak sostavljajushhie motiva «zakoldovannogo kruga» v romane L. N. Tolstogo «Anna Karenina»* [Rings of the main female character as a motive part of “bewitched cycle” in the novel by L.N. Tolstoy “Anna Karenina”]. Tambov, Gramota, 2019. Vol 12, iss. 9. Pp. 69-72. (In Russ.).
12. Jeko U. *Rol' chitatelja. Issledovanija po semiotike teksta* [Reader role. Research on text semiotics]. St. Petersburg, Simpozium, 2007. 502 p. (In Russ.).
13. Benson P. A Space Odyssey — a close look at those fabulously futuristic Djinn chairs and how Kubrick's vision of the future was brought to life through ‘product placement’. *Film and Furniture*, 30 April, 2014. Available at: <https://filmandfurniture.com/2014/04/kubricks-vision-of-the-future-brought-to-life-through-product-placement-in-2001-a-space-odyssey>.
14. Cole M. How Blade Runner combines a multi-cultural past with a retro-fitted present (plus details on those iconic whiskey glasses. *Film and Furniture*, 5 September, 2014. Available at: <https://filmandfurniture.com/2014/09/blade-runner-design-whiskey-glasses>.