

ЕВГЕНИЙ ЖАРИНОВ

ЕВГЕНИЙ ЖАРИНОВ

СЕРИАЛ
КАК ИСКУССТВО

ЛЕКЦИИ-ПУТЕВОДИТЕЛЬ

Издательство АСТ
Москва

УДК 008+ 004.358
ББК 71.4+32
Ж34

В книге используются фоторепродукции и кадры из фильмов в качестве образовательного материала.

Статья «Параллельный монтаж» написана в соавторстве с Жариновым Н.Е.
Статьи «Французская "новая волна"» и «Сериалы как продолжение традиций французской новой волны и авторского кино в целом» написаны Жариновым С.Е.

Жаринов, Евгений

Ж34 Сериал как искусство. Лекции-путеводитель \ Е.В. Жаринов. – Москва: Издательство АСТ, 2015. – 304 с. – (Звезда лекций).

ISBN 978-5-17-093204-7

Просмотр сериалов – на первый взгляд несерьезное времяпрепровождение, ставшее, по сути, частью жизни современного человека.

«Высокое» и «низкое» в искусстве всегда соседствуют друг с другом. Так и современный сериал – ему предшествует великое авторское кино, несущее в себе традиции классической живописи, литературы, театра и музыки. «Твин Пикс» и «Игра престолов», «Во все тяжкие» и «Карточный домик», «Клан Сопрано» и «Лиллехаммер» – по мнению профессора Евгения Жаринова, эти и многие другие работы действительно стоят того, что потратить на них свой досуг. Об истоках современного сериала и многом другом читайте в книге, написанной легендарным преподавателем на основе собственного курса лекций!

Евгений Викторович Жаринов – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Московского государственного лингвистического университета, профессор Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, ведущий передачи «Лабиринты» на радиостанции «Орфей», лауреат двух премий «Золотой микрофон».

УДК 008+ 004.358
ББК 71.4+32

ISBN 978-5-17-093204-7

Кино и искусство

Смотреть кино, а тем более сериалы любят все. Кажется, нет ничего проще. Смотри и получай удовольствие. При этом почти все уверены, что понять любой фильм может каждый. Сериал же, вообще, представляется чем-то бытовым. Мы смотрим его на диване, за столом и так далее. Чтобы посмотреть сериал, не надо даже вставать с дивана, одеваться и идти в кинотеатр. Кажется, что здесь и понимать-то нечего. Ведь каждый понимает, что такое фотография. А кино, как и сериал, по своей природе соблазняет нас на такую простоту восприятия, возникнув в далеком 1895 году как ожившая фотография: тогда братья Люмьер сняли и показали в парижском кафе, как проезжает поезд на станцию. Говорят, что этот аттракцион вызвал шок у зрителей, и поэтому еще много десятилетий кинематограф был желанным гостем на всех балаганах и ярмарках. Поначалу это казалось очень далеким от искусства. Так, игрушка для «тупой, бессмысленной толпы». То есть приблизительно то же самое, что собой являет сейчас мейнстрим прославленного Голливуда, ориентированного в основном на подростковую аудиторию. Мне могут возразить и сказать, что голливудские блокбастеры

смотрят с удовольствием и взрослые дяди и тети. А кто вам сказал, что они действительно взрослые? Возраст — явление психологическое, и каждый человек живет в том возрасте, в котором ему наиболее комфортно. Я, например, знаю парочку старцев, которые так и застряли где-то в своем детстве. Смотря голливудский блокбастер, мы отправляем свою голову в отпуск, мы развлекаемся, как когда-то наши предки на ярмарке, когда они глядели какого-нибудь «Политого поливальщика» и хохотали при этом над его неумелым обращением со шлангом. Тогда не было никаких спецэффектов, без которых нам сейчас трудно представить себе успешную в коммерческом плане ленту. Наши требования возросли, наши представления о развлечении усложнились. Кино, вообще, весьма быстро устаревает, и то, что смотрели всего десятилетие назад, сейчас уже кажется анахронизмом. Сидя в кинозале и наслаждаясь очередным блокбастером, мы даже и представить себе не можем, какой сложнейший путь, какую эволюцию совершил язык кино за последние сто лет. А зачем это нам надо знать? Мы ведь всего лишь потребители. И что изменится от того, что нам расскажут, как это сделано, и какую эволюцию совершил язык кино? Вопрос весьма разумный. Смотри и жуй попкорн. Правда, есть небольшая опасность, что таким образом ты можешь сжевать и собственные мозги. У меня есть один знакомый молодой человек. Он, не отрываясь от своего планшетника, постоянно что-то смотрит и считает, что без спецэффектов кино просто не существует. Скажу честно, глупее человека я не встречал в своей жизни. И такое восприятие того, что вы смотрите — это прямой путь к идиотии. Вот и причина, по которой я взялся за эту книгу: не дать людям поглупеть в массовом порядке, потому что, чтобы понимать кино или тот или иной сериал, нам надо представлять себе, на каком языке разговаривает с нами этот вид искусства. И если человек общается с вами на непонятном языке, то вряд ли ваше общение будет продуктивным. Но почему простая и бездумная насмотренность не столько полезна, сколько вредна нам? Дело в том, что в киноо-

бразе непосредственно отсутствует Логос. То есть Слово, а именно на уровне слов и существует наша мысль. Посмотрите сами. Как убога речь какого-нибудь тупицы. Как он думает, так и говорит, чаще всего используя слова-паразиты или пошлые речевые кальки, которые и не слова вовсе, а их молчаливая замена. Посмотрите, как сейчас модно покупать поздравительные открытки с готовыми слоганами? У человека нет слов, чтобы поздравить родственника, и он делегирует эту функцию другому, некоему компьютерному анониму. Представляете себе ситуацию, что вы живете вместе со стариком-родителем и даже не заходите к нему в комнату, но зато у дверей вы повесили плакат: «Чти отца своего!» Ведь это напоминает безумие, не правда ли? Вот чтобы не скатиться окончательно в подобное безумие, нам и надо обращаться к Логосу, то есть к Слову, и уметь именно словами объяснять свои впечатления. И тогда мы неизбежно откроем для себя всю неистраченную мощь кинематографа, и вместо того, чтобы делать нас дураками, он будет делать из нас библейских мудрецов, наполняя нашу жизнь смыслами и открывая нам перспективы, страшно сказать, бессмертия. У некогда ожившей фотографии откроется неожиданно второй, третий и другие планы, которые погрузят нас в бесконечные смыслы. Как сказал поэт? «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать», а без мысли и страдания нам грозят только обмороки от здоровья.

Современный зритель разучился смотреть фильмы высокого уровня, такие как фильмы Тарковского, Германа, Пазолини, Феллини-классику, которая заставляет думать. Все, что является арт-хаусом, становится ругательным и непонятным.

Раньше разделения на арт-хаус и не арт-хаус не существовало. Большое кино влияло на массы и обогащало зрителя. Сейчас фильм становится развлечением. Многое объясняется тем, что фильм-развлечение никак не затрагивает нас на глубинном уровне. Мы в массе своей обыватели, потребители, мы боимся о чем бы то ни было думать всерьез, ибо, как сказал мудрец: «Во

многой мудрости великие печали, и кто умножает мудрость, тот умножает скорбь». А у нас на дворе сейчас время веселенькое, и скорбь нам противопоказана. Мы все делаем сейчас как бы понарошку, а все печальное пытаемся выбросить из нашей жизни. Над нами царит протестантская концепция Успеха, а Успех сам по себе предполагает бесконечную Радость и Счастье, где нет места Скорби. Но не будем о философии.

Если убрать развлекательную составляющую кино, а эта составляющая, безусловно, присутствует, то вспоминаем мы лишь те фильмы, которые оставили у нас в душе эмоциональный след. Это достигается лишь с помощью художественного образа, и других вариантов здесь просто не существует. Есть образ — и картина «цепляет», нет — и мы ее благополучно забываем почти сразу после просмотра. Ну поди вспомни, что там было в каком-нибудь шедевре под названием «Снеговик-убийца 2». Мимоходом замечу, что был еще номер первый и, скорее всего, выйдет и третий вариант подобной саги. Короче: «Автоботы! Вперед!» Для знатоков штучка, конечно. Но детям Печали и Грусти важнее ведь не ржать над происходящим, умирая от коликов. Мимоходом напомним один из романов Виктора Астафьева, «Печальный детектив», кажется, в котором он описал случай, как подвыпившая веселая толпа на кладбище забыла даже зарыть своего покойника, и бедолага еще несколько суток мок под дождем (сюжет для какого-нибудь развлекательного телешоу из разряда «Уральские пельмени» с лицами искренних имбецилов). Так вот, детям Печали и Грусти важна серьезность, потому что они, столь любимые мною дети Печали и Грусти, понимают, что есть и «другая жизнь», жизнь Души, а не только жизнь брэнного и сытого Тела, рвущегося всеми правдами и неправдами к Успеху и бесконечной ржачке в стиле «Камеди-клуб». Итак, образы! Но как они создаются?

Как они появляются в кино? Кажется, они создаются из ничего: камера, игра актеров, монтаж... Но начнем с самого начала, с первоэлемента этой Вселенной под названием Кино. Любой фильм — это игра света и от-

брасываемой им тени. Вот, в принципе, и все. Но так создается кадр, фотографическая основа киноповествования. Кадр — вот первоэлемент любого кино, он стремится к максимальной насыщенности с точки зрения информации. Уже здесь рождается мысль, эта Великая Мать Печали и Скорби, эта обитель для всех детей Грусти. И это сфера оператора. История кинематографа знает имена великих операторов. Их работа, в идеале, заключается в том, чтобы превратиться в некое всевидящее божественное око. Великий оператор — это именно Глаз божий. Он видит все, он проникает всюду, он делится с вами своим божественным видением. Как я люблю этих молчаливых людей! Известно, что в жизни они мало говорят и много пьют. Видно, заглядывая каждый раз за кулисы нашего бытия, эти люди становятся буквально одержимы Вселенской Скорбью, как Веня Ерофеев в своем романе «Москва-Петушки». Честь и Слава этим молчунам, ибо сказано: «Тот, кто увидел Бога, — умрет!» Оператор стремится возвысить вашу душу одним точным ударом, одним мазком, как в картинах Брейгеля или Босха, когда точно выверенным ударом кисти мелкие фигуры заднего плана становятся необычайно выразительными, и создается потрясающая панорама космической драмы под названием «Человеческая комедия». Оператору, и только ему, дано видеть на съемочной площадке. Известно, какого высокого мнения о своем операторе был Ингмар Бергман, режиссер, чье творчество без преувеличения было направлено только к одной цели: запечатлеть присутствие Бога на экране. И на мой непросвещенный взгляд, ему это удалось в полной мере. Но не будем забывать, что первым Бога увидел все-таки оператор и затем показал его Бергману. А разве бесподобный Урусевский не показал вам, как отлетает в небытие душа убитого на войне героя Баталова в знаменитой ленте «Летят журавли»? И на фестивале в Каннах все аплодировали стоя, аплодировали, по сути дела, одному лишь кадру, но какому! Баталов потом вспоминал, как мучился Урусев-

ский с этим эпизодом, на какие опасные эксперименты шел. Ведь это сейчас функция элементарного наложения одного кадра на другой присутствует в любом продвинутом лэптопе и подобное может повторить любой первокурсник ВГИКа. А что за операторы работали со Стэнли Кубриком над картиной «Одиссея 2001-го года»? Они ведь создавали совершенно новую реальность, реальность, которой в 1968 году просто и существовать не могло, это была наша с вами современная реальность, реальность продвинутого Хай-тека. Не случайно Стив Джобс, вдохновленный когда-то этой картиной, предложил форму 4-го iPhone, взяв эту форму из фильма 1968-го года. И по всему миру поплыл знаменитый Черный монолит Стэнли Кубрика, придуманный режиссером вместе с его великими операторами. Эти бесподобные ребята признавались как-то, что им чуть-чуть не хватило времени для того, чтобы создать само Совершенство, потому что Бог Совершенен. Неслучайно до сих пор не утихают споры: слетали американцы на Луну или нет? Многим это представляется, как гениальный голливудский кинопроект, снятый в стиле документалистики. Действительно, если операторам Кубрика удалось создать несуществующую эстетику Хай-тека, то почему бы им не создать видимость реального полета на соседнюю планету и тем самым утереть нос русским в общей космической гонке? Все уже отмечали, что на лунных кадрах хроники американский флаг гордо трепещется на ветру, в то время, как на Луне нет атмосферы, и, значит, ветров там тоже нет. Может быть, это было скрытое послание какого-нибудь операторского гения? Как знать?

Любой кадр должен быть выстроен. Речь идет о внутрикадровом монтаже или о композиции кадра, наподобие композиции полотен великих художников. Кинематограф, в этом смысле, словно вбирает в себя традиции классической живописи. Если нет выразительной картинки, то нет и кино. Оно, прежде всего, показывает, а затем уже говорит. Вспомним, что несколько де-

сятелетий кино было безмолвным, но при этом сам Лев Толстой назвал кинематограф «великим немым». Значит, звук и слово в кино появились позже. Значит, Эйзенштейн, Гриффит, Мурнау, Дрейер и многие другие гении могли обходиться не только без звука, но и без цвета. Несколько лет назал «Оскар» получила лента «Артист», которая была снята в стилистике черно-белого немого кино. И это в современную-то эпоху! О чем говорит подобный факт? О том, что для кино важнее всего изображение, картинка, а затем уже все остальное. Уметь видеть кино означает лишь одно: уметь считать кадр во всей его глубине. Это как в художественной галерее: можно надеть спортивную обувь и обежать все разом, а можно у одной-двух картин провести весь день, погружаясь в бесконечный гипертекст, созданный художником, и тем самым вступая с ним, с художником, то есть, в непосредственный диалог. Великий Михаил Ромм сказал как-то своим ученикам, среди которых были Тарковский и Шукшин: «Надо снимать фильм так, чтобы весь его смысл был выражен в одном, самом удачном кадре».

Как организовано само повествование? Ведь перед нами не просто фотография, а фотография движущаяся. Здесь начинается сфера монтажа. Монтаж и есть основа киноповествования. С его помощью режиссер нам рассказывает какие-то увлекающие нас истории, становится нашим собеседником. Монтаж привносит, что называется, божественную динамику. В том и сила великих режиссеров, что они могут заставить играть актеров так, как нужно, камеру снимать так, как им нужно, и соединить это все таким образом, то есть смонтировать, что в результате появится шедевр. И картина, которая строится по принципу простого параллельного монтажа, создает совсем не простую историю. Она дает ассоциации с Библией и общемировыми проблемами. Если речь шла о монтаже, об этом, по выражению Эйзенштейна

«параде аттракционов», то их в языке кино существует несколько видов.

Первый — это так называемый внутрикадровый монтаж или композиция кадра. Этот монтаж взят кинематографом из классической живописи. Принцип прост: почему знатоки могут подолгу и весьма содержательно объяснять вам смысл той или иной картины? Потому что они умеют эту картину увидеть в смысловой динамике, т.е. умеют считать ее как текст с обязательным наличием конфликта и скрытого сюжета.

Второй тип монтажа — это монтаж параллельный, очень близкий к простой фабульности, но всем понятной событийности. Событийность и есть то, в основном, главное, что и привлекает в кино даже самого неискущенного зрителя. Но научиться выстраивать простую событийную канву кинематограф научился не сразу. Это первыми придумали американский режиссер Гриффит и русский Кулешов (знаменитый эксперимент Кулешова с актером Мозжухиным).

Третий тип монтажа — это монтаж ассоциативный. Он был впервые предложен испанским режиссером Бунюэлем совместно с Сальвадором Дали в их совместной картине «Андалузский пес», которую сейчас анализируют во всех киношколах мира. Этот тип монтажа называют еще поэтическим.

Четвертый важный элемент киноязыка был предложен великим американским режиссером Орсоном Уэллсом в его выдающейся картине «Гражданин Кейн». Здесь удалось соединить в рамках одного повествования и параллельный, т.е. исключительно событийный монтаж, и монтаж ассоциативный, или поэтический, что открыло невероятные перспективы для развития будущего великого кино: Бергман, Кубрик, Феллини, Пазолини, Тарковский, Годар, Трюффо, Ален Рене и многие другие. Неслучайно мэтры французской «новой волны» называли кинематограф Уэллса «папино кино». Они признавали отцовство этого гения, вдохновившего их на самые смелые художественные эксперименты.

Пятым видом монтажа является монтаж звука и изображения. В кинопроизводстве это еще называется «пост-продакшн». Звук возник не сразу и был поначалу очень примитивен, но в дальнейшем, с развитием технического прогресса, звук самым невероятным образом, как позднее и цвет, стал неотъемлемой частью киноповествования. Здесь нужно сказать, что кинематограф неслучайно возник именно накануне XX века, века технического прогресса. Кинематограф не мыслим без техники, и новые открытия приносят свои изменения, может быть, не всегда благостные, но все-таки изменения в природу киноповествования. Так, не изобрети инженеры чувствительной пленки, и не имели бы мы потрясающих кадров ночного Парижа в фильме Трюффо «400 ударов», а успех «Одиссеи» Кубрика всем был обязан технике, разработанной к этому времени в американской космической программе, готовящейся к высадке на Луну.

Кинематограф — явление синкретическое: в нем многое взято из литературы, живописи, скульптуры и, конечно, музыки. На уровне развития современной звукозаписи некоторые специалисты даже склонны считать, что природа кино необычайно близка симфонизму и приводят в пример великую картину Ф.Феллини «И корабль плывет».

Любой хороший фильм — это не следование ожившей фотографии, а слом, показ новой проекции этой же фотографии, вскрытие невидимых и мощных значений, которые могут буквально растворяться в группе человеческих тел, предметов, в тех или иных деталях появившегося на экране пейзажа. Это и есть высшая задача режиссера, это и есть кино. Наличие сюжета, гениальная игра актеров и великолепная драматургия не делают еще настоящее кино. Необходимо наделить кадр метафорическим содержанием, начать с самого первоэлемента киноязыка. Ю.М. Лотман считал, что именно кадр является эквивалентом Слова, и если речь идет о великом режиссере, то это Слово-Кадр превращается в божественный Глагол. Кино рождается тогда, когда вы начинаете понимать, что вам передают нечто большее, чем простую картинку или

простую историю, когда у вас в голове начинается скрытый процесс смыслообразования.

За не сложным, казалось бы, эпизодом из фильма Бергмана «Вечер шутов», когда вам показывают, как муж, актер бродячего цирка-шапито, в дурацком костюме бежит спасать от позора свою больную, сумасшедшую жену, вы начинаете вдруг видеть другую сцену: перед вашим внутренним взором разворачивается рассказ про изгнание из рая Дюрера. Не случайно Бергман будет просить своего оператора с помощью игры света и тени вызвать у вас ассоциации с известным полотном. И в результате на фоне обычного фотографического изображения появляется полотно на библейский сюжет. Это принцип средневекового палимпсеста, когда из экономии пергамента невежественные и полуграмотные монахи старый языческий текст срезали острым ножом и писали на нем текст библейский, но следы языческого прошлого в виде не до конца затертых букв все равно давали знать о себе. В кинематографе — это прием наложения кадров, что прекрасно использовал Урусевский в одном из эпизодов фильма «Летят журавли». В фильме Бергмана нет прямого наложения кадров, как у Урусевского, но оно все равно существует, но существует скрыто, и если вас по какой-то причине задел этот эпизод, то вы сами начнете проглядывать своим внутренним взором скрытый смысл кадра. И теперь в фильме Бергмана лично для вас каждый шаг босых ног несчастного мужа-шута, шаг по острым камням, подчеркиваю, по острым, разрывающим вашу собственную плоть, будет наделен особым акцентом. Эта боль скворчком начнет биться у вас в районе виска, это вы спасаете свою любимую женщину от позора, принимая в шутовском наряде весь позор на себя, это только вас двоих будут публично изгонять из рая самодовольного большинства. И только вы одни будете знать, что вас свело вместе, а толпе этого никогда не понять, потому что, по Бергману, Бергману-протестанту, человек обречен на тотальное одиночество, и Бог, сам Бог, молчит и не говорит с вами. Перед вами во всю свою мощь предстанет картина зрительно воплощен-

ного человеческого страдания и одиночества, и страдание это буквально у вас на глазах начнет достигать библейского смысла. Вот он процесс «заражения» искусством, о котором в свое время писал еще Лев Толстой в статье «Что такое искусство?»

Когда мы говорим о кадре, да еще таком насыщенном, как у Бергмана, то невольно обращаемся к опыту классической живописи. На малом пространстве застывшей картины великие мастера прошлого умели с необычайным искусством включить наш процесс внутреннего смыслообразования, то есть, по Толстому, «заразить» нас своим полотном. Кадр, наверное, самый архаический элемент во всей структуре киноязыка. Он, кадр, наследие многовековой классики. Не случайно многие великие режиссеры были прекрасными художниками, которые прекрасно разбирались в истории мировой живописи. Загляните в собрание сочинений того же Эйзенштейна и посмотрите, как он блестяще, с точки зрения композиции кадра, разбирает знаменитый портрет Ермоловой кисти Серова. Если кино в техническом отношении — это оптика, а зеркало тоже имеет непосредственное отношение к этой части физики, то в связи с этим неплохо было бы посмотреть, как в истории мировой живописи у разных мастеров «обыгрывалось» зеркало, можно сказать, то, без чего кинематограф просто не мыслим. Получается такой своеобразный диалог через века живописи и искусства будущего.

На ум сразу приходит знаменитый шедевр ван Эйка «Чета Арнольфини».

Внешне, при первом просмотре, перед нами ни что иное, как самая обычная цветная брачная фотография. Сколько таких фотографий вы найдете в различных семейных альбомах. Их делают непрерывным потоком в любом ЗАГСе. Кстати, жених очень похож на нашего нынешнего президента. Невольно поверишь в переселение душ. Но сейчас не об этом. Чтобы проникнуть за этот внешний, так называемый фотографический слой картины, и абстрагироваться от всех современных аллюзий вплоть до конкретных совпадений, нам надо начать, что называется, блуж-