

как смотреть
кино

Даулет Жанайдаров

Всеволод Коршунов

**Крупным
планом:**

как СМОТРЕТЬ

Кинопоиск
Яндекс Книги
Альпина нон-фикшн

КИНО

УДК 791.3
ББК 85.374.0,01
Ж27

Редактор: Василий Покровский
Дизайн: Евгений Николаев

Жанайдаров Д.

Ж27 Крупным планом: Как смотреть кино / Даулет Жанайдаров,
Всеволод Коршунов. — М. : Альпина нон-фикшн ; Кинопоиск ;
Яндекс Книги, 2026. — 320 с.
ISBN 978-5-00272-174-0

Даулет Жанайдаров и Всеволод Коршунов — ведущие подкаста Кинопоиска «Крупным планом». С 2020 года они обсуждают новинки проката и советуют, что посмотреть. В этой книге Даулет и Всеволод по пунктам раскладывают, как анализировать кино, и делятся списками любимых и важных фильмов.

УДК 791.3
ББК 85.374.0,01

© Кинопоиск, 2026
© Яндекс Книги, 2026
ISBN 978-5-00272-174-0 © ООО «Альпина нон-фикшн», 2026

Все права защищены. Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в интернете и в корпоративных сетях, а также запись в память ЭВМ для частного или публичного использования, без письменного разрешения владельца авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке издательства обращайтесь по адресу mylib@alpina.ru

На обложке:
«Фабельманы», 2022
Фото: Collection Christophel / Legion-Media



«Третий человек», 1949
Фото: Archivio GBB / Legion-Media

ОГЛАВЛЕНИЕ

Как устроена эта книга	9
Предисловие Даулета	13
Предисловие Всеволода	17
10 любимых фильмов Даулета	20
10 любимых фильмов Всеволода	22
Глава 1. Способы анализа	25
Любимые книги о кино	43
Глава 2. Тема и идея	51
Глава 3. Драматургия	67
Топ-5 драматургических приемов	90
Глава 4. Пространство: кадр, план, ракурс	93
Глава 5. Монтаж	117
Глава 6. Свет и цвет	133
Глава 7. Музыка и звук	163
Топ-10 фильмов по десятилетиям отечественного кино	187
Глава 8. Мифопоэтика	205
Глава 9. Интертекстуальность	221
Глава 10. Жанры, стили, авторская теория	243
Топ-10 фильмов по стилям мирового кино	267
Послесловие	317



как устроена эта книга

Всем привет!

Меня зовут Даулет Жанайдаров, я редактор видеоэссе и подкастов Кинопоиска.

А я Всеволод Коршунов, киновед, куратор курса «Практическая кинокритика» в Московской школе кино и доцент ВГИКа (Всероссийского государственного университета кинематографии).

С августа 2020 года мы ведем подкаст «Крупным планом». В нем мы разбираем новинки проката, иногда обсуждаем классические фильмы и советуем, что посмотреть.

В обсуждениях актуальных премьер мы стараемся не только делиться впечатлениями, но и задействовать киноведческий анализ. Разбирать фильмы с помощью академических приемов и показывать, как устроено кино.

Если и есть у нашего подкаста сверхзадача, то она состоит в том, чтобы дать слушателям инструментарий киноведческих приемов, с помощью которых просмотр кино станет интереснее и глубже, а картины — новые и классические — откроются с неожиданной стороны.

Книга «Крупным планом: Как смотреть кино» — попытка систематизировать то, как мы анализируем кино. Сразу оговоримся: это не строгий учебник, а серия синефильских разговоров, в которых мы обнажаем метод и раскрываем свои приемы. То, за что *мы* любим фильмы и сериалы и какими словами их обсуждаем.

Мы не хотим, встав на табуреточку, научить всех, как *надо* смотреть кино. Мы просто рады поделиться с вами, как *можно* смотреть кино.

В книге десять глав и пять смысловых блоков. Каждая из глав посвящена элементу фильма и тому, как можно его анализировать. Главы распределены по блокам. Начинаем мы с общего разговора, какие вообще способы разбора фильмов существуют. Затем переходим к тому, как понять, о чем фильм и что надо помнить, когда рассуждаешь о сценарии (главы 2 и 3). Третий блок (главы 4–7) посвящен аудиовизуальному уровню: пространству, монтажу, свету и цвету и звуковому сопровождению. В 8-й и 9-й главах мы говорим про цитаты и отсылки, в том числе к мифологии. Финальная 10-я глава про то, как анализировать жанровое своеобразие фильма, что такое стили и почему авторская теория до сих пор жива (хотя автор, как писал Ролан Барт, давно умер).

Формат каждой главы — диалог. Почти пьеса. Мы решили, что в печатном варианте стоит сохранить динамику отношений ведущих, которая уже сложилась в подкасте. Для каждой главы мы сначала записывали аудиовариант, живую беседу. Затем разговор монтировался, мы расшифровывали аудио и редактировали текстовый вариант, чтобы его было легче читать. Что-то дописывали, отдельные фрагменты сокращали, но суть и структуру оставляли нетронутыми.

Аудиоверсия книги «Крупным планом: Как смотреть кино» доступна эксклюзивно в Яндекс Книгах. Это не аудиокнига, начитанная по текстовому варианту, а непосредственные и живые записи бесед.

После каждого смыслового блока даны списки. В некоторых случаях они связаны с темами главы, к которой прикреплены: например, специально для этого издания мы собрали наши любимые книги и топ драматургических приемов. В других мы решили поделиться с вами списками важных фильмов для просмотра.

«Десятки» картин по десятилетиям отечественного кино и разнообразным «измам» (то есть кинотечениям) изначально были опубликованы в телеграм-канале «Общим планом». Их автор — Всеволод Коршунов, списки отражают его субъективный выбор.

Мы не стремились обсудить все аспекты кинематографа или охватить все имеющиеся кинотечения. Да и вряд ли это возможно. Наша книга — приглашение к разговору, начало (или продолжение!) прекрасной дружбы с удивительным миром кинематографа.

Мы надеемся, что наши беседы помогут вам чуть лучше понять, как устроены истории, зачем авторы манипулируют зрительским вниманием и почему мы плачем, смеемся, радуемся и злимся, когда смотрим кино.

Основа подкаста «Крупным планом» — любовь к кино. И очень хочется верить, что нам удалось передать это чувство и в книге.

Предисловие Даулета

Давайте познакомимся.

Меня зовут Даулет, и я очень люблю кино.

Иногда я иду по улице и представляю себя персонажем фильма. Вот меня снимают крупным планом. Вот я заворачиваю за угол, и камера движется за мной. Я включаю наушники, и в воображаемом кадре начинает звучать саундтрек.

Если где-то — в кафе, поликлинике, метро — есть экран и на нем идет фильм, то я пропадаю для окружающих. Взгляд фиксируется на изображении, остальной мир уходит в расфокус. Моя жена Маша пытается до меня докричаться, машет руками, но тщетно. Я уже не здесь.

Кажется, что кино всегда было частью моей жизни.

Когда я был маленьким, дома на полке возле телевизора лежали видеокассеты, разумеется, пиратские. «Парк Юрского периода», «Инопланетянин», «Терминатор» (прошу прощения, «Киборг-убийца»!). Джентльменский набор завсегдатая видеосалонов катком прошелся по моей нежной детской психике. На полке можно было найти и более подходящие по возрасту: «101 далматинец», «Король Лев» и почему-то «Семейка придурков». К последнему фильму до сих пор испытываю противоречивые, но светлые чувства.

Домашняя VHS-коллекция — первое мое знакомство с миром кино. Я по десять-двадцать раз пересматривал видеокассеты с гнусавым переводом и проваливался в прекрасные и завораживающие киновселенные. Плакал над смертью отца Симбы. Вместе с Люком Скайуокером открывал далекую-далекую галак-

тику. Пытался превратить кепку с Царицынского рынка в шляпу Индианы Джонса или хотя бы в котелок Чарли Чаплина (всякий раз с сомнительными результатами).

Было ли кино способом эскапизма? Думаю, нет. В детстве весь мир — пространство фантазии, и фильмы стали еще одной площадкой для игры.

Где-то в десять лет я узнал, что мне интересно не только смотреть кино. Оказалось, что еще интереснее было про него читать. Мой старший брат выписывал журнал «Афиша», и я зачитывался рецензиями на картины, которые даже не планировал смотреть. Путеводитель «Афиши» про 365 главных фильмов всех времен, блог «Спойлер» Романа Волобуева и Станислава Зельвенского, рубрика «Интересные факты» на тогда еще юном сайте kinopoisk.ru — список источников, которые сформировали мои первые представления о прекрасном, довольно типичен для столичного миллениала, росшего в интернете нулевых.

Что бы я ни делал в жизни, меня неизменно сносило в сторону кино. Я пробовал быть ученым-историком, школьным учителем, детским аниматором — и везде находил способы связать работу с чем-то киношным. Даже сейчас, когда я занимаюсь тем, что пишу и говорю про кино, мой основной вариант отдыха от фильмов и сериалов — смотреть фильмы и сериалы. Главная зона комфорта для меня — блуждать в лабиринте гиперссылок киноэнциклопедий или Википедии и читать, читать, читать про знакомые и незнакомые мне картины, узнавать новые имена, даты, названия.

Я не уверен, что готов называть себя кинокритиком, хотя и веду еженедельный подкаст про новинки проката. Скорее, я определял бы себя как редактора. Человека, который пытается собрать из хаоса букв, образов, эмоций и смыслов что-то понятное. Упорядочить мир, даже если это удастся только на ограниченном участке разговора о кино.

Самое приятное для меня в работе кинокритика (ладно, все-таки назову себя так) — это раскрывать знакомые всем произведения искусства с неожиданных сторон. Находить в массовых фильмах изобретательные формальные решения и неочевидные смыслы. Вы думали, что знаете «Доживем до по-

недельника» вдоль и поперек? Поглядите, эта школьная драма устроена гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд. Вы не считали «Титаник» шедевром? Зря-зря.

Популярное не значит плохое. Низких жанров не существует. Дуб — дерево, роза — цветок, «Шрек» — величайший фильм XXI века.

Кинокритики говорят, что первый просмотр — это второй просмотр. Что только когда ты знаешь сюжет и отстранился от эмоционального вовлечения в историю, тогда и начинается настоящий анализ. У меня эти два просмотра происходят одновременно. Я семь лет делаю видеоэссе Кинопоиска и уже не могу не замечать того, как фильм устроен с формальной точки зрения: монтаж, цветовые решения, движения камеры. Наверное, это называется профдеформацией.

Возможно, поэтому я больше всего ценю, когда у фильма получается пробиться сквозь броню рационального познания и я — как в детстве — проваливаюсь сквозь экран, а граница между реальностью и иллюзией становится мерцающей.

Мне кажется, основная ценность кино в том, что оно не только позволяет нам прожить тысячи жизней, но и помогает понять другого человека. Мы принимаем точку зрения совсем не похожих на нас людей, чувствуем то, что чувствуют они, и в идеальном мире, наверное, становимся терпимее и добрее.

К людям других эпох, национальностей, культур. К тем, кто похож или не похож на нас, говорит на том же языке, что и мы, или на другом. К тем, кого мы не замечали или о чьем существовании никогда не задумывались.

Кино в лучших своих проявлениях не только средство эскапизма, но и прививка эмпатии. Фильмы способны увлечь нас в путешествия по далеким галактикам и одновременно показать, что каждый человек — целая вселенная.

Я надеюсь, что вам понравится эта книга. Главная задача, которую я ставлю перед подкастом «Крупным планом», да и вообще перед собой, — не быть душным. В жизни это, увы, не всегда получается, но в наших с Всеволодом разговорах о кино, кажется, вполне. Мы старались разбавлять традиционное культурологическое бу-бу-бу шутками и киношными байками,

а заодно не уходить в википедийный стиль с сухим перечислением киноприемов. Получилось или нет — судить вам.

Структура, конечно, напоминает учебник для средней школы, но в этом издании спокойно можно писать на полях, делать пометки, обводить шариковой ручкой понравившиеся мысли и фильмы, загибать закладки и пририсовывать авторам на фотографиях рожки и усы.

Читать нашу книгу можно с любой главы и в любом порядке. Можете даже сразу переходить к спискам! Мы старались упомянуть как можно больше прекрасных фильмов (и иногда сериалов), так что рекомендательную функцию кинокритики эта книга тоже выполняет. Спойлеры есть, но их немного (честно).

Приятного вам чтения!

Предисловие Всеволода

Великий немецкий режиссер Вим Вендерс признается, что съемки для него — это свободное падение в фильм. Приключение с непредсказуемым финалом. Для меня просмотр и анализ кино тоже свободное падение. Разве интересно заниматься чем-либо, если заранее знаешь результат, к которому хочешь прийти? В зал я отправляюсь с трепетом, с предвкушением от встречи с чем-то невероятным.

К кинематографу я пришел довольно поздно. Я был болезненным мальчиком, часто сидел дома или лежал в больнице, смотреть телевизор мне запрещали — и так минус диоптрия каждый год. Единственное, что оставалось, — это книги. У бабушки с дедушкой была обширная библиотека с собраниями сочинений, читать не перечесть. Я открывал старый том и улетал в какой-то удивительный мир. Причем потрясало меня все — от затерянных островов Жюль Верна до балов русской знати в русской классике XIX века. Теперь я понимаю, что это и было кино, только не в зале с экраном, а в моей голове.

Как многие книжные мальчики, я довольно рано начал писать. Стихи, короткие рассказы. Первую повесть накатал лет в тринадцать под впечатлением от «Интердевочки» Владимира Кунина (сначала, естественно, была книга, фильм я увидел много позже). Бабушка одобрила стиль, но была возмущена темой. Несмотря на это, я продолжил марафет бумагу, и это привело меня в печатную журналистику, потом на телевидение, а еще позднее — в документальное кино. И тут я понял, что фильмов не знаю вообще. То, что для моих сверстников оче-

видно, — какие-то словечки, ситуации, персонажи — мне нужно объяснять. Какие-то картины я, конечно, видел по телевизору, что-то в кинотеатре, но системно это был провал. И друзья начали меня водить в кино. Помню, мы пошли на «Модернистов» Алана Рудольфа 1988 года. Я совершенно не помню сюжета этой ленты, остался только смутный отпечаток: 1920-е годы, Париж, Хемингуэй. Что-то очень странное, небывалое и волшебное.

Мой учитель в документалистике Лев Николаевич Николаев, редактор легендарной передачи «Очевидное — невероятное», говорил на языке, который я понимал только интуитивно: сюжетный поворот, ритмический рисунок, управление вниманием. И чтобы выучить этот язык, я пошел на сценарное во ВГИК, к Александру Эммануиловичу Бородянскому, автору «Афони», «Курьера», «Зимнего вечера в Гаграх». Именно там началось мое кинематографическое образование: просмотры по субботам в девять утра, десять фильмов в неделю, какой-то дикий салат из Антониони, Бунюэля, Джармуша, Пудовкина, Копполы, Мельеса, Луцика и Саморядова... Тогда в ходу были DVD, мы записывали фильмы на «болванки» и обменивались ими. Плюс, конечно, сценарии, которые мы читали совершенно запойно.

ВГИК меня не отпустил: после сценарного я пошел в аспирантуру и превратился в кандидата искусствоведения, специалиста по теории кинодраматургии — это научная область на стыке теории кино, теории литературы и нарратологии. Ну а дальше — больше: меня захлестнули и история кино, и критика. Так журналистика, документалистика, драматургия привели меня в киноведение. В НИИ киноискусства, где я работал в отделе кино стран Европы под руководством Владимира Вячеславовича Виноградова, мне досталось итальянское кино, и я улетел в мир Пастроне, Сольдати, Блазетти, Феллини, Висконти, Моретти и Соррентино.

Отдельной любовью стал, конечно, Сергей Михайлович Эйзенштейн. Я помню этот момент: Клара Михайловна Исаева показывает нам «Ивана Грозного», я смотрю его впервые, но вдруг понимаю, что все здесь знакомо — и низкие своды боярских палат, и искаженное злобой лицо Ефросиньи, и огромная тень царя Ивана на стене. Очевидно, я смотрел этот фильм

по телевизору в совсем раннем возрасте, но забыл об этом. И теперь он вышел из пассивной памяти. Это было какое-то нечеловеческое потрясение, столкновение с чем-то грандиозным, которое, оказывается, уже таилось где-то внутри меня.

Такой длинный маршрут, приближение к кинематографу окольными путями, позволил мне разработать «многоглазую» оптику. Когда я смотрю фильм, я свободно перемещаюсь по нескольким слоям восприятия: здесь у меня распахнутый детский взгляд, тут я анализирую сценарные инструменты и высчитываю длительность сцен, а в этом регистре я фиксирую отсылки к шедеврам мирового искусства.

О фильме как многоярусной конструкции — торте со множеством коржей и прослоек — мы и говорим в этой книге. Я, в отличие от моего дорогого соавтора, не желаю вам приятного чтения, как обычно не желаю и приятного просмотра. Восприятие любого текста — будь то роман, фильм, симфония или спектакль — не только удовольствие, но и довольно непростой путь, наполненный непредсказуемыми поворотами и неожиданными препятствиями. Я желаю вам в первую очередь интересного чтения — вдумчивого и прочувствованного.

10 любимых фильмов Даулета

- 1 «Золотая лихорадка» (1925, реж. Чарльз Чаплин)**
Фильмы Чаплина — чистое счастье, а еще кино, понятное без слов и спустя сто лет.
- 2 «Летят журавли» (1957, реж. Михаил Калатозов)**
Революционный (по форме и содержанию) фильм про то, что война — зло, а любовь победит.
- 3 «Назад в будущее» (1985–1990, реж. Роберт Земекис)**
Трилогия о прекрасном, похожем на кино прошлом и о так и не сбывшемся красочном будущем — поможет в моменты, когда не хватает надежды и счастья в настоящем.
- 4 «Мой сосед Тоторо» (1988, реж. Хаяо Миядзаки)**
Тоторо пухлый и милый, что еще надо для счастья!
- 5 «Молчение ягнят» (1991, реж. Джонатан Демме)**
Невозможно оторваться от немигающего взгляда Ганнибала Лектера, но еще сложнее — от того, как хитро скроен этот вроде бы жанровый фильм.
- 6 «Вечное сияние чистого разума» (2004, реж. Мишель Гондри)**
История расставания, рассказанная в обратном порядке (то есть история обретения любви). Мастер-класс, как минимальными средствами показать работу памяти.



- 7** **«500 дней лета» (2009, реж. Марк Уэбб)**
Парень, насмотревшийся ромкомов, встречается девушку и думает, что это любовь (зря). Изобретательная деконструкция жанра, идеальный фильм для первого (и последнего) свидания.
- 8** **«Реальные упыри» (2014, реж. Джеймйн Клемент, Тайка Вайтити)**
Самый смешной фильм на свете по версии меня (и, наверное, Тайки Вайтити) — смотреть в минуты печали.
- 9** **«Every Frame a Painting» (2014–2016, созд. Тони Чжао, Тэйлор Рамос)**
Знаю, это YouTube-канал, а не фильм, но именно благодаря ему я начал видеть, как устроено кино (а значит, по-настоящему его любить).
- 10** **«Солнце мое» (2022, реж. Шарлотта Уэллс)**
Тоска о непрожитом прошлом, DV-цифровая съемка и воспоминания об одном летнем отпуске, когда папа был еще жив.

10 любимых фильмов Всеволода

- 1 **«Броненосец "Потемкин"» (1925, реж. Сергей Эйзенштейн)**
Революция, лестница, коляска — ба-бах! — и кино становится искусством.
- 2 **«Иван Грозный» (1944–1945, реж. Сергей Эйзенштейн)**
Фильм-предупреждение для всех, кто облечен властью. Ни для царей, ни для вахтеров хороших новостей у Эйзенштейна нет: любая власть развращает.
- 3 **«Работа» (1962, реж. Лукино Висконти, в альманахе «Боккаччо '70»)**
Роми Шнайдер, котики, чеховские мотивы, строгий и беспощадный в своем анализе Лукино Джужеппевич!
- 4 **«Персона» (1966, реж. Ингмар Бергман)**
Один остров, две женщины, три сосны. Заблудиться, раствориться и собрать себя заново.
- 5 **«Скромное обаяние буржуазии» (1972, реж. Луис Бунюэль)**
Фильм для тех, кто сидит на диете. Никто. Ничего. Не съест. Пока не проснется.
- 6 **«Любовь и смерть» (1975, реж. Вуди Аллен)**
Найди в этом фильме не только Толстого, Тургенева, Достоевского, но и Кулешова, Довженко, Эйзенштейна.



- 7 **«Выход рабочих с фабрики» (1995, реж. Харун Фароки)**
Фильм-эссе о первом и главном сюжете в истории мирового кино — пролетариат освобождается от хватки капитала, идет в синематограф и видит самого себя — как героя истории.
- 8 **«В другой стране» (2012, реж. Хон Сан-су)**
Изабель Юппер играет три роли в трех новеллах, сюжеты которых странным образом переплетаются. Время в этом фильме похоже на ленту Мебиуса, а реальность — на музыкальную тему и ее вариации.
- 9 **«Она» (2013, реж. Спайк Джонс)**
Грустная песня от The Breeders, голос Скарлетт Йоханссон, в который невозможно не влюбиться, и Хоакин Феникс в красной рубашке — удивительная смесь меланхолии, нежности и тепла.
- 10 **«Три билборда на границе Эббинга, Миссури» (2017, реж. Мартин Макдона)**
Мудрая и прекрасная Фрэнсис Макдорманд пропускает агрессию через себя и переправляет ее в уязвимость, чуткость, поддержку и понимание.



1

способы анализа

Почему никто не понимает
«500 дней лета» и правда ли
Дэвид Линч — лучший режиссер?

← «Зеркало», 1974
Фото: Collection Christophel / Legion-Media

Д

АУЛЕТ: Как анализировать кино? Ответ на этот вопрос начали искать почти сразу после появления этого диковинного аттракциона под названием «синематограф». Желание осмыслить произведение искусства, понять, что оно значит и как устроено, идет бок о бок со стремлением его создавать. Критика существует ровно столько же, сколько существует искусство. Как только какой-нибудь древний живописец нарисовал на скале мамонта и охотников, наверняка сразу нашлись те, кто сказал: «Что-то не очень удачно изображен мамонт». Или: «Не верю, все было не так». А может, они вместе пытались понять, что значит тот или иной рисунок.

То же самое с кинематографом. За прошедшие сто с лишним лет с рождения кино исследователи придумали множество способов его анализировать. Мы не будем сейчас перечислять все, но постараемся выделить основные направления и расскажем, какой взгляд на кино ближе всего нам, каких теорий мы придерживаемся, когда анализируем кино.

Всеволод, у тебя как преподавателя ВГИКа и МШК есть любимый теоретик кино или школа киноведческой мысли, к которой ты себя относишь?

ВСЕВОЛОД: Расскажу немножко о том, как я учу анализировать кино. Начинаю я всегда с формализма. Это литературоведческая школа, которая оформилась в 1920-е в СССР. Для ее представителей произведение искусства было суммой приемов, которые в нем использованы, а содержание как бы выносилось за скобки. Ключевой вопрос в том, как произведение сделано и почему именно так. Для меня это краеугольный

камень киноведческого анализа. А само киноведение (или film studies) как комплекс научных дисциплин окончательно оформляется после Второй мировой войны. Про фильмы тогда начали говорить с позиций психологии, социологии, герменевтики, семиотики и так далее. То есть кино оказалось способом приложения идей, иллюстрацией разных концепций. Можно даже сказать, что не сами фильмы интересовали исследователей, а метод. А фильмами той или иной метод проверялся.

ДАУЛЕТ: Так бывает, что академические исследователи кино используют фильмы или сериалы просто как иллюстрации к своим теориям. Яркий пример — Славој Жижек, который в «Киногиде извращенца» психоаналитические и марксистские идеи прикладывает к разным фильмам. Например, есть фрейдистская концепция первосцены, когда ребенок видит эротическую сцену между родителями, после чего хочет убить символического отца и заняться сексом с символической матерью (тот самый эдипов комплекс). Жижек объясняет это на примере «Синего бархата», где герой Кайла Маклоклена впервые видит, как персонаж Денниса Хоппера что-то эдакое делает с героиней Изабеллы Росселлини. Таким образом, Жижек не столько сам фильм анализирует, сколько знакомит нас с психоаналитическим термином. Это киноведческое эссе обогащает фильм, показывая, что у конкретного эпизода есть фрейдистский подтекст. Но не то чтобы в центре внимания сам фильм.

ВСЕВОЛОД: И да, и нет. Действительно, это как будто внешне прикрученная теория, но она все-таки высвечивает важные вещи в «Синем бархате». Но базовое положение формалистского и неформалистского подхода иное. Мы идем не снаружи внутрь — от фрейдизма к фильму, а ровно наоборот — изнутри вовне. В центре внимания — киноязыковые события. Вот появился цвет, а вот он исчез. Движение камеры, странная монтажная склейка, музыка закончилась. Все эти формальные элементы мы как киноведы пытаемся проанализировать, дать им объяснение.

ДАУЛЕТ: Я должен признаться тебе, что я неформалист. Я чту Дэвида Бордуэлла, Кристин Томпсон и их книгу «Искусство кино». Причем я пришел к неформализму не традиционным

путем, не через эту книгу, а через видеоэссе. Впервые я задумался о том, что кино каким-то образом сделано, когда увидел разборы на YouTube-каналах вроде Nerdwriter или Every Frame a Painting. Там мне не только рассказали, но и показали, что, скажем, движение камеры — это важно, разная крупность планов может выражать разные эмоции, а в фильмах Дэвида Финчера не просто так появляется ручная съемка. После этого я начал обращать внимание как раз на формальную сторону кино. Мне этот метод ближе всего, потому что он наиболее фундированный, то есть основан на конкретном доказательном материале.

Собственно, Дэвид Бордуэлл и школа неоформалистов, которые в 1970-е годы начали постепенно завоевывать все больший авторитет в киноведческом мире, оппонировали тому, что называется Теория (с большой буквы). В Теории есть некоторое количество аксиоматических положений, которые принимались на веру, хотя являлись не более чем метафорами. Например, что кино — это сон, а зрители ассоциируют себя с камерой или персонажем. В рамках такой Теории смыслы фильму приписывались, как правило, в рамках свободных ассоциаций.

Неоформализм был призван показать, что киноведение тоже наука, в которой есть четкие формальные основы, критерии анализа. Неоформалисты изучают поэтику кино: как внешние события влияют на появление элементов фильма (историческая поэтика), какие у приемов функции в рамках фильма (аналитическая поэтика) и как их воспринимают зрители (поэтика воздействия). Грубо говоря, неоформалисты задаются вопросом: каким образом конструируются фильмы, чтобы оказывать на зрителя определенное воздействие?

ВСЕВОЛОД: Слово «поэтика» всегда несколько смущает юных критиков. Поэтика ассоциируется с поэзией, метафорами, но на самом деле это строгое понятие, которое обозначает художественную структуру, строение художественного произведения. Важно тут еще соединять в анализе неоформализм со структурализмом, поскольку, помимо самих элементов киноязыка, исследуются еще и их взаимосвязи.

ДАУЛЕТ: Мне очень нравится неоформалистский подход тем, что, основываясь на эмпирическом материале, ты уходишь

от оценочных суждений. Не полностью, конечно, искусство в любом случае субъективно, но в таком случае можно более взвешенно определить, работает какой-то аспект или нет. Нравится ли ему кино, зритель сам разберется. Наша задача как исследователей — показать, что скрыто внутри фильма. Впрочем, неформализм исследует не только аудиовизуальное устройство фильма (скажем, монтаж, движение камеры или саунд-дизайн), но еще и драматургию, поскольку она тоже подчиняется определенным правилам и имеет внутреннюю структуру.

ВСЕВОЛОД: Кроме формализма и неформализма, я еще рассказываю студентам про Новую критику Аллена Тейта, которая появилась в середине XX века. Если формалисты делали ставку на автора и совокупность приемов, которые тот использовал, то Аллен Тейт утверждал, что произведение существует само по себе. Автор, конечно, важная фигура, но если говорить просто, то на него особого внимания обращать не стоит. И это было до того, как Ролан Барт провозгласил смерть автора! Лучший режиссер в этом смысле — Дэвид Линч, который никогда не формулировал, что он имел в виду. На мой взгляд, это правильная позиция: зритель остается наедине с произведением искусства.

ДАУЛЕТ: У меня есть любимая цитата Дэвида Линча про смысл фильма. Вот он говорит: «“Голова-ластик” — мой самый духовный фильм». Его просят пояснить, а он отвечает: «Нет». Он же очень раздражался, когда люди просили растолковать смысл фильма. Кино снято, оно говорит само за себя.

ВСЕВОЛОД: Если мы говорим про автора фильма, то кто это? С литературой все легко: это писатель. С живописью тоже: это художник. Да и с музыкой проблем нет: там есть композитор. А в кино, извините, закон об авторском праве гласит, что авторы — это режиссер, сценарист и композитор. А еще, вообще-то, есть художники, операторы, артисты и так далее.

ДАУЛЕТ: В анимационных фильмах по законодательству добавляется еще и художник-постановщик.

ВСЕВОЛОД: Фильм — это коллективное действие. Может быть так, что режиссер ничего не закладывал в кадр, а, допустим, художник хитро послал привет своему мастеру. Является ли



Дэвид Линч, съемки фильма «Синий бархат», 1986
Фото: Photo 12 / Legion-Media