

УДК 130.2

К.А. Родин

НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЕ ДЕЙСТВИЕ КИНЕМАТОГРАФА

Обсуждается возможность использования лингвистической категории несобственно-прямой речи в рамках анализа произведений киноискусства – с соответствующей ее трансформацией в понятие несобственно-прямого действия; рассматривается связь данного понятия с основными проблемами культурной саморефлексии; на примере исследования кинематографа Ларса фон Триера выявляется решающая роль приемов несобственно-прямого действия в формировании авторского стиля.

Ключевые слова: несобственно-прямая речь, несобственно-прямое действие, кинематограф.

Вместо эпиграфа:

Необходимо новое философское удивление
перед всем. Все могло быть другим.

М.М. Бахтин

1. Несобственно-прямая речь (или же свободная косвенная речь: *free indirect discourse, seemingly indirect style*) может рассматриваться: как лингвистическая категория; как момент обращения культуры в широком смысле к своим собственным основаниям (в попытке их отрефлексировать и/или преодолеть); как проблема авторского стиля. Сложность рассмотрения возрастает согласно последовательности. Более-менее общее определение в рамках лингвистики дает В. Шмидт: «...отрывок повествовательного текста, передающий слова, мысли, чувства, восприятия или только смысловую позицию одного из изображаемых персонажей, причём передача текста повествователя не маркируется ни графическими знаками (или их эквивалентами), ни вводящими словами (или их эквивалентами)» [8. С. 225]. Анализу явления сопутствуют два по существу мнимых различия: объективного и субъективного повествователя (автора и персонажа); косвенного и прямого режима передачи чужой речи (как аспектов речи несобственно-прямой). О. Аронсон замечает: «Дело в том, что косвенная и прямая речь являются интонационно разнонаправленными. Косвенная речь более аналитична в отношении чужого высказывания, в то время как прямая речь служит передаче (воспроизведению) эмоционально-аффективного состояния говорящего во всей его полноте. Совмещение этих форм дает в результате возможность автору и персонажу оказаться неразличимыми в экспрессивной составляющей высказывания» [1. С. 106].

Легкость, с которой отождествляются автор с прямой речью, а персонаж с косвенной, тогда как прямая или косвенная речь всегда чужая (персонажа), показывает, прежде всего, невнимательность автора. Тем не менее неразличение объективного и субъективного повествователя в несобственно-прямой речи (автор говорит от своего лица, но выражает точку зрения персонажа) обесмысливает также различие способов передачи чужой речи – по той

причине, что чужой речь может быть только на фоне объективного повествователя, который эту речь наблюдает (выражает) как чужую. Невозможность отличить язык и метаязык, кроме того что вскрывает недостатки приведенного выше определения (согласно определению, несобственно-прямая речь ведется от некоего лица, тогда как на деле точка зрения повествователя (как и он сам) – субъективного или же объективного (мнимое различие) – может не играть никакой роли), показывает также невозможность строго лингвистического рассмотрения феномена несобственно-прямой речи. При таком рассмотрении возникает ряд редукций теоретического порядка, когда анализ категории несобственно-прямой речи сводится к обнаружению различных способов модуляции признаков и функций косвенной и/или прямой речи, а также выявлению функций и форм несобственно-прямой речи самой по себе и в различных стилях и жанрах¹. Поскольку различие объективного и субъективного повествователя ситуативно и контекстуально, анализ вышеприведенного рода лишь дублирует примеры несобственно-прямой речи, существующие в самом языке.

Применительно к кинематографу несобственно-прямую речь Пазолини называл несобственно-прямой субъективностью. Ввиду номинальности различения субъективного и объективного, камера способна наблюдать за субъективной перцепцией персонажа только в порядке кинематографической иллюзии, временная ограниченность которой связана с переменой точек зрения, всегда потенциально возможной. «И разве не такова судьба образ-перцепции в кино – сопровождать нас от одного из собственных полюсов к другому, то есть от объективной перцепции к субъективной и наоборот» [4. С. 125]. Обращение к кинематографу выявляет фиктивность лингвистического анализа несобственно-прямой речи с использованием категории автора: не имеет смысла отождествление номинально объективной точки зрения (в некоторый момент А) с точкой зрения режиссера (автора). Так и в литературном тексте читаемая несобственно-прямая речь не содержит в себе авторской позиции; последняя растворяется в чистом аффекте (как замечает М. Бахтин, «...глубокое проникновение авторских интонаций в прямую речь почти всегда связано с ослаблением объективности самого авторского контекста» [3. С. 462]²); в кинематографе «камера не просто показывает мировидение персонажа, она еще и навязывает иное видение, в котором трансформируется и переосмысливается первое» [4. С. 127]. Функциональный характер несобственно-прямой субъективности (в частности, ее аффективность) связана с невозможностью для зрителя обрести привилегированную точку зрения на происходящее (в этом смысле не существует документального кино: фиксирован-

¹ См., напр., работу Б.А. Успенского «Поэтика композиции» [7]. Несобственно-прямая речь, по Успенскому, указывает на «использование некоторой субъективной позиции», «объединяет различные точки зрения», маркирует «смену авторской позиции и переход на точку зрения участника действия». См. также краткий пересказ различных точек зрения на природу несобственно-прямой речи в лингвистике и смежных областях в статье: О.С. Федотова «Соотношение интроспекции и несобственно-прямой речи».

² Там же, у М. Бахтина: «В объективном языковом явлении несобственной прямой речи совмещается не вчувствование с сохранением дистанции в пределах индивидуальной души, но акценты героя (вчувствование) с акцентами автора (дистанция) в пределах одной и той же языковой конструкции» [3. С. 482].

ная объективная точка зрения есть идеология¹). Несобственно-прямое действие, причиняемое и претерпеваемое, разрушая гомогенность системы репрезентации, изменяет рецепцию зрителя и тем самым вовлекает его в происходящее на экране. Относительно бахтинской концепции несобственно-прямой речи Ж. Делез замечает: «Здесь нет двух обычных составных субъектов высказывания, из которых один является сообщаемым, в другой содержится в сообщении. Речь скорее идет о схеме взаимодействия, заключенной в данном высказывании, оперирующей сразу двумя неотделимыми друг от друга актами субъективации, один из которых образует персонажа в первом лице, а другой присутствует при его рождении и выходе на сцену» [Там же. С. 126].

Акт субъективации обнаруживает (вдруг, в какой-то момент времени) рецепцию зрителя (в некотором смысле обнаруживает самого зрителя в его рецепции), того «другого», который обнаруживает персонажа. Безусловно, что весь пафос, связанный с тем, что кино способно изменить мир, обретается здесь. Для Делеза такой комментарий, однако, не имел бы смысла: следуя Бергсону, на классификации образов которого он и строит свою работу, Делез отказывается от наделения чьей-либо рецепции (хотя бы и рецепции зрителя, не автора и не персонажа) привилегированным статусом. Преодоление субъективного и объективного в несобственно-прямой речи идет по направлению к чистой форме, «чьей функцией является автономное видение содержания» [Там же. С. 127].

До тех пор пока проблема несобственно-прямой речи (субъективности, действия) обсуждается в рамках категорий – хотя бы и с учетом их критики – невозможно – как на уровне приема, так и на уровне теоретических построений – решить вопрос о всегда имеющей место специфике того или иного автора. Так, даже у Бахтина несобственно-прямая речь не только предмет анализа, но и способ сказать о диалогичности, идеологии, социальной ответственности и ценностях (см. ниже). Ясно, что несобственно-прямая речь не строится исходя из некой комбинации функции разных точек зрения, что в ней, как в чистой форме, есть только содержание (чтобы не было противоречия, следует говорить о неразличимости формы и содержания), или же вся она есть образ-движение, то есть действие, образ-перцепция и одновременно (либо же в зависимости от контекста и авторского стиля) аффект; иногда – перцепция самих вещей, иногда – аффект самого пространства. В последнем случае Ж. Делез приводит в пример Р. Брессона: «И знаменитое использование Брессоном голосов, беззвучность голосов означает не только проникновение несобственно-прямой речи во всякое выражение, но еще и потенциализацию происходящего и выражаемого, приравнивание пространства к выраженному аффекту, как к чистой потенциальности» [Там же. С. 168].

¹ Об этом же, применительно к литературе, у М. Бахтина: «Победа крайних форм живописного стиля в передаче чужой речи объясняется, конечно, не психологическим факторами и не индивидуально-стилистическими заданиями художника, но общей, глубокой субъективизацией идеологического слова-высказывания. Оно уже не монумент и даже не документ существенной смысловой позиции, оно ощущается лишь как выражение случайного субъективного состояния» [3. С. 485].

Способ, которым говорят герои фильмов Р. Брессона, а именно отсутствующая в голосах интонация, создает эффект, когда каждое слово, хотя и произносится прямо героем, кажется принадлежащим не ему. Однако Делез говорит не о голосовом выражении, но о любом вообще: в том числе – движения и пространства. Несобственно-прямую речь нельзя отождествить с безучастным голосом; последний выступает как авторский прием, с помощью которого несобственно-прямое действие (потенциально влияющее на зрителя) пронизывает всю материю фильма. Поэтому можно также утверждать, что пространственно-временная организация фильма сама по себе есть выражение несобственно-прямого действия. Например, построение кадра, когда дана только часть потенциально наблюдаемого объекта или персонажа, вовлекая нас в происходящее, не позволяет воспринимать нам самих себя в роли персонажа или – как находящихся в сходных пространственно-временных условиях. С другой стороны, сегментация пространства и фрагментация времени заставляют нас участвовать в действии вместо персонажа¹. Возможно наблюдать и фиксировать в анализе только приемы, с помощью которых «говорит» несобственно-прямая речь по направлению к чистой форме. В качестве формы или же категории несобственно-прямая речь неэксплицируема в принципе (как неэксплицируема внутренняя форма слова или общая форма фразы²).

2. Несобственно-прямая речь выступает как момент обращения культуры в широком смысле к своим собственным основаниям. Ощущение, что любая речь – несобственно-прямая, каждое слово – чужое (и не в смысле банальной интертекстуальности), неизменно сопутствует творческому знанию. Описанная ситуация – ситуация модерна. Так, в отношении Бахтина (и многих других) справедливо замечание М. Гаспарова: «Отсюда главное у Бахтина: пафос экспроприации чужого слова. Я приступаю к творчеству, но все его орудия уже были в употреблении, они захватаны и поношены, они – наследие проклятого прошлого, пользоваться ими неприятно, а обойтись без них невозможно. Поэтому я прежде всего должен разобраться в них («иерархизировать чужие языки в своем сознании») и пользоваться ими с учетом их поношенностей и погнутостей. Каждое слово – чужое, каждая фраза – чья-то несобственно-прямая речь» [3. С. 34].

Мы не можем согласиться с М. Гаспаровым, что «задача творчества – выложить свою мысль из чужих унаследованных слов» [Там же]. Ведь если несобственно-прямая речь как априорная общая форма предлежит слову, то задача творчества – осуществить движение по направлению к ней. На фоне

¹ В своих воспоминаниях о работе с Брессоном над *L'Argent* Джонатан Хориган верно замечает: «What is then clear, I believe, is that the film, with its use of a large number of characters and locations, with many extras and passers-by, conspires to draw us all into orbit around *l'argent, dieu visible* and into complicity with Yvon's fate [Burnett Colin. Inside Bresson's *L'Argent* – An interview with Jonathan Hourigan. (<http://www.mastersofcinema.org/bresson/Words/HouriganInterview.html>)]. Помимо уже отмеченного нами *off-screen space*, Хориган в воспоминаниях верно обращает внимание на отражающие поверхности (например, банкомат).

² У любого художественного произведения должна быть внутренняя форма (именно она и делает произведение художественным), вернее – набор авторских способов соотносить с ней внешний материал произведения, то, что А. Реформатский применительно к творчеству Л. Толстого называл трансцендентным сюжетом [6] и что применительно к кинематографу можно назвать грамматикой кино.

такого движения (диалога) любое конкретное слово уже устарело и требует пересмотра. В имманентности такого пересмотра заключается диалогичность культуры (о чем, собственно, и говорит Бахтин в словах, взятых эпиграфом к настоящей статье). Ответственность, с которой в модерне подходили к произнесению каждого слова, утрачивается в выхваченных наугад цитатах, где модерн еще пытался по-настоящему осмыслить свою судьбу. Так, имеющими цену остаются слова М. Бахтина, сказанные в контексте лингвистической работы и предполагающие выход за пределы этого контекста: «В формах передачи чужой речи перед нами именно объективный документ такого восприятия (чужой речи. – *К.Р.*). Этот документ, если уметь его прочесть, говорит нам не о случайных и зыбких субъективно-психологических процессах «в душе» воспринимающего, а об устойчивых социальных тенденциях активного восприятия чужой речи, отлагающихся в формах языка. Механизм этого процесса – не в индивидуальной душе, а в обществе, отбирающем и грамматализирующем (т.е. приобщающем к грамматической структуре языка) лишь те моменты в активном оценивающем восприятии чужого высказывания, которые социально существенны и константны и, следовательно, обоснованы в самом экономическом бытии данного говорящего коллектива» [2. С. 446–447].

Несобственно-прямая речь не может стать формой языка, в которой грамматализировалась бы чужая речь. Кажется, будто у О. Аронсона, в его осмыслении Пазолини, сохраняется тот же мотив: «Очевидно, что в соссюровской оппозиции «язык/речь» Пазолини отдает явное предпочтение речи, которая самой своей изменчивостью и вариативностью предполагает возможность сохранения смутных образов-воспоминаний, утрачиваемых в языке» [1. С. 105].

Неудачность использования соссюровского различения очевидна уже тем, что Делез (которого О. Аронсон пересказывает, часто неверно, как неверно употреблен термин образ-воспоминание в приведенной цитате) считает «несобственно-прямую речь» у Пазолини заимствованной из Бахтина, тогда как для последнего диалог является единицей языка-речи (именно так, без различения). Либо несобственно-прямая речь не может быть соотнесена с речью в соссюровском понимании (у О. Аронсона – соотносится), либо язык – неотъемлемое «свойство» речи, – по той же причине, по которой несобственно-прямая речь не существует в качестве чистой формы (в этом случае различение речи и языка также не имеет смысла). О. Аронсон полагает, что в противоречии между субъективной и объективной сторонами восприятия в несобственно-прямой речи (которые по неизвестной причине соотносятся им с языком и диалектом) для Пазолини заключено «основное противоречие его поиска» [5. С. 609]. Однако из авторской аннотации к Теореме ясно, каково было настоящее «противоречие»: «Что касается всего остального, то мне поневоле пришлось воспользоваться таким типично буржуазным приемом, как несобственная прямая речь» [5. С. 463].

Согласно О. Аронсону, несобственно-прямая речь оказывается тем, что можно эксплицировать в рамках стороннего рассмотрения (например, через различение речи и языка), что – соответственно – предстает как нечто внеисторичное. Предвосхищая такую возможность, Пазолини называл несобст-

венно-прямую речь, через которую у него неизменно осмыслились литература и кино, «типично буржуазным приемом». В «Медее» несобственно-прямое действие заключено в следующем: то что мы видим прямо перед глазами (образы природы, пейзаж) есть лишь выражение чего-то еще. Эффект создается колеблющейся камерой. С одной стороны, мы не можем не заметить отстраненную иронию автора (условно) в рассказе кентавра о вездеприсутствии богов (к тому же перед рассказом последний признается, что «всегда врет»), с другой – невозможно обойти несобственно-прямое действие; оно осуществляет слова именно этого рассказа, при том что их «осуществление» сохраняет в себе трагедию (Медее: «Поговори со мной, земля, дай мне услышать твой голос, я уже не помню твой голос. Поговори со мной, солнце, где то место, где я смогу слышать твой голос»). Пазолини говорит так: «Желание улыбнуться – пусть едва заметно, с тревогою в глазах» [5. С. 351]. Аронсон не замечает этого рефлексивного момента; так же ошибочна его интерпретация пазолиниевского отношения к смерти. Если жизнь и кино – неразличимы и представляют собой одну иллюзию (именно так считал Пазолини), то дело не в том, что смерть, будучи за пределами языка, выступает неким собирательным моментом, организующим историю, но в том, что это единственное «слово» (в случае реальной смерти Пазолини – предположительно поступок), которое – за пределами иллюзии – еще может быть настоящим. Дело не только в движении к чистой форме несобственно-прямого (для Пазолини еще и божественного), но в том, чтобы, отрефлексировав само движение в смысле невозможности последнего исхода, вступить в спор с его незавершенностью.

3. Несобственно-прямая речь проявляется только на уровне стиля; повторить стиль, вскрыть формальным образом приемы автора – задача, мнимо разрешимая, да еще и только при условии отсутствия рефлексии над тем, что Делез называл актом творения. Тем не менее остается некоторая возможность говорить о стиле конкретного автора, о способах, которыми несобственно-прямое действие проявляется в его работах. Принципиальным остается знание, что автор отстранен не только от закрепленных форм – того, что Бахтин называл грамматикализацией – но и от несобственно-прямого действия, которое репрезентирует любое катарсическое событие в рамках киноповествования и – с другой стороны – не может быть отождествлено с ним (по нашему мнению, таков критерий отнесения фильма к киноискусству). Собственно, противоречие, которое разрешается в стиль, таково: каким образом выразить отношение (дистанцию, отстраненность) к несобственно-прямому действию в рамках повествования, если несобственно-прямая речь есть его (повествования) априорная форма. Мы рассмотрели, в чем состояла пазолиневская рефлексия над этим противоречием, теперь обратимся к анализу кинематографа Ларса фон Триера.

В «Рассекая волны» работает тот же прием обнаружения божественного, что и в «Медее» (у Пазолини): действие в рамках сюжета происходит на фоне действия несобственно-прямого, и любая речь, если не звучит как несобственно-прямая, то как будто не имеет отношения к действию (что касается изображения социальной жизни и коммуникации людей, все диалоги в фильмах Триера намеренно наивны и глупы). Чтобы видеть этот прием, зритель должен не забывать о подвижной (колеблющейся) камере. Подвижная камера

обнаруживает взгляд со стороны – но не зрителя, а того нечто, которое является внутренней жизнью изображаемого (так, в «Медее» природа наделена статусом божественного, тот же эффект в отношении природы – хотя содержание фильма будет иным – сохранен в начале каждой части «Рассекая волны»). Существует внутренний смысл наблюдаемого, присутствие которого стремится совпасть с чистой формой приема, и однако же в каждом фильме существует идея (Делез бы сказал, что в фильме выражается подлинная идея), потенциально оказывающая влияние на зрителя (например, в «Рассекая волны» – идея добросердечия (она же – во всей трилогии «Золотое сердце»), в «Деньгах» Робера Брессона – идея непротивления злу, в «Святой крови» Алехандро Ходоровски – идея благодати как свободы). Несобственно-прямое действие в порядке «выражения» идеи не позволяет нам либо стать наблюдателем (материя фильма оказывается сильнее нас), либо отождествить себя с персонажем в том или ином его переживании (наш внутренний мир оказывается втянут в противоречие, переживаемое как аффект: такова идея мести в незавершенной трилогии об Америке). Идею, выражаемую в «Меланхолии», условно можно назвать идеей воскресения. Здесь работает система формальных, несоизмеримых отношений (прежде всего, связанных с движением): социальность – событие космического масштаба (обрывки разных нарративов говорят при этом, что несовместимые вещи как-то совмещаются, – чуть ли не до прямой зависимости), действие на экране – музыка Вагнера, быстрое движение в рамках обеих частей – медленное (почти пауза) движение в планах-эпизодах начала, конца и середины фильма (можно считать, что это единственный план-эпизод, разбитый на три части), а также колеблющаяся – неподвижная камера (соответственно в частях фильма и в медленном плане-эпизоде). «Меланхолия» в этом отношении – лучший пример образа-воспоминания, о котором Делез пишет так: «...косвенные образы времени могут существовать постольку, поскольку они проистекают от сравнения образов-движений между собой... центр неопределенности, занимающей особое положение в плане образов-движений, может иметь особые отношения с целым, с длительностью или со временем. Возможно, тут кроется и возможность непосредственного образа-времени: например, то, что Бергсон называет “образом-воспоминанием”» [4. С. 121].

Несоизмеримые отношения (не только между звуковым образом и образом визуальным и не только между двумя разными образами-движениями) составляют, вместе с подвижной репортажной камерой, основу стиля Л. фон Триера. Несоизмеримые отношения, помимо формальных, как в «Меланхолии», могут быть также аффективными (не в смысле делезовских образов-аффектов, но в смысле несобственно-прямого действия на зрителя) или рефлексивными. На первых строится незавершенная трилогия об Америке. Так, в «Догвиле» работает идея-аффект мести: зритель не в состоянии сочувствовать ни жителям Догвиля, ни Грейс и поэтому находится между двумя альтернативами: найти внутренние причины поведения Грейс (внешние причины даны так же схематично, как и обстановка американского городка), либо же, не находя таковых, солидаризироваться с жителями Догвиля в ненависти к Грейс (люди не могут поступать, как Грейс). Зритель ожидает (желает) акта возмездия (ему при этом неясно, кто должен быть отмщен и кем), который бы

позволил устранить аффект мести и привести в соответствие внешние и внутренние причины. После того как зритель «добивается» от Триера финальной казни, оказывается, что она остается только внешним проявлением, не затрагивая внутренний мир Грейс. Таким образом, аффект мести обретает свою наибольшую действенность (недаром фильм был подвергнут громкой критике со стороны общественности). На рефлексивных несоизмеримых отношениях построена трилогия «Европа». Голос, производящий внушение, заставляет нас принимать на себя роль главного действующего лица. Тем не менее, помимо нас, существует персонаж, который без нашего ведома действует или – вернее – оказывается пассивным проводником всех действий, совершаемых с ним на протяжении фильма, таким образом, он играет роль вместо нас (здесь же мастерское использование крупного плана, собственно делезовского образа-аффекта). В «Эпидемии» два молодых человека работают над сценарием, фрагменты которого встроены в фильм как осуществленная кем-то экранизация еще не написанного сценария. Мало того, что последствия событий, описанных в сценарии, в конце фильма становятся реальностью самого фильма, в середине мы еще имеем единственный пример в кинематографе, когда голос автора сам по себе становится несобственно-прямой речью (дело в том, что авторами сценария являются персонажи фильма, и их авторский голос мы узнаем во фрагментах экранизируемого как фильм в фильме сценария, но когда – единственный раз – авторский голос, возвещающий о том, что сценарий закончен, появляется в «главном» фильме, нам не удастся установить источник его происхождения; поскольку «главный» фильм снят в псевдо-документальной манере, голос не может быть просто авторским повествованием).

Итак, подвижная камера и несоизмеримые отношения (бесконечно разнообразные) – главные способы проявления несобственно-прямого действия в кинематографе Л. фон Триера.

Литература

1. Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003.
2. Волошилов В.Н. Марксизм и философия языка // М.М. Бахтин (под маской). М.: Лабиринт, 2000.
3. Гаспаров М.Л. М.М. Бахтин в русской культуре XX века // Михаил Бахтин: Pro et Contra. СПб.: Изд-во Христианского гуманитарного института, 2002.
4. Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004.
5. Пазолини П.П. Теорема. М.: Ладомир, 2000.
6. Реформатский А.А. Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1987.
7. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000.
8. Шмидт В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.