

Кинематограф в одном кадре

МАКСИМ СЕЛЕЗНЕВ

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия, bagrien@gmail.com.

Ключевые слова: скриншот; кадр; видеоэссе; Франк Бовэ; Йоханнес Бинотто; Паскаль Бонитцер.

Статья посвящена статусу скриншота, отдельного статичного кадра, фрагмента кинематографического потока, его взаимосвязи с «целым» фильма, влиянию на зрительское восприятие, а также повседневным пользовательским практикам, предполагающим наблюдение и самостоятельное создание «снимков экрана». Исходной точкой текста становится попытка пересмотреть расхожее представление о скриншоте/кадре как о частице, находящейся в подчиненном положении по отношению к фильму (и шире — к истории кинематографа). На основе текстов Паскаля Бонитцера, Сергея Эйзенштейна, Ролана Барта формулируется базовый тезис о том, что взаимоотношение кадра и фильма может выстраиваться вне логики «кадр — элемент низшего порядка, вложенный в целое фильма»; напротив, кадр и фильм в некоторых случаях встречаются как равнозначные по масштабу явления или накла-

дываются друг на друга по принципу палимпсеста.

В статье разбираются три пространственные формы бытования кадров и скриншотов — рекламные и иллюстративные изображения, использование киноизображений в стикерпаках для мессенджеров, а также альбомы из картинок в социальных сетях. Поднимается вопрос о коммуникативной пластичности отдельных кадров, метаморфозах, происходящих с ними при извлечении из первоначального контекста, их включении в новые художественные и исследовательские практики. В качестве подобных практик особое внимание в тексте уделяется двум случаям — скриншот-проекту французского режиссера Франка Бовэ и современной аудиовизуальной кинокритике (на примере работ Йоханнеса Бинотто, Кэрри Гриффит, Дэниела Макилрайта).

БОЛЬШАЯ часть киноведческих теорий, равно как и повседневные практики просмотра кино, сходится в одинаковом отношении к отдельному кадру, скриншоту, фрагменту визуального потока, о котором пойдет речь в этом тексте. Отношении как к чему-то вторичному и частичному, подчиненному целому, где под целым подразумевается тело фильма или порой чуть шире — фильмография режиссера/актера или серия работ, созданных в определенной стилистике. Так или иначе, самой удобной и базовой единицей измерения истории кинематографа и собственных кинопросмотров как для ученого, так и для зрителя становится фильм. И даже при попытках концептуализировать отдельные операторские или монтажные приемы, цветовые и световые решения, актерские движения внутри кадра почти всегда эти элементы кинематографа оцениваются в контексте фильма, что придает каждому из таких явлений статус частичного. При всей кажущейся логичности такого подхода, если посмотреть повнимательнее, может оказаться, что за ним стоит инерция восприятия (автоматическое следование сложившейся структуре истории кинематографа), и даже в большей степени индустриальные стандарты, — фильм как единица измерения удобен потому, что его созданием и продажей легко отсчитывать производственный и финансовый циклы. Зритель отдает деньги за фильм (сколько бы он ни длился), но не за каждый отдельный кадр или поворот камеры.

Если же взглянуть на историю кинематографа (и ежедневную историю кинопросмотров, реальных практик взаимодействия с кино) под иным углом, то станет ясно, что отдельный кадр нередко вступает в более сложные взаимоотношения с целым фильма, иногда оказываясь равной величиной, иногда из своей неподвижности меняя восприятие фильма, иногда отделяясь от него, чтобы стать независимым явлением. На повседневной основе современный зритель сталкивается со статичными кадрами и скриншотами, более того, активно участвует в их циркуляции, гораздо чаще, чем может себе представить; гораздо чаще, чем, собственно, смотрит кино.

Статичный кадр, изъятый из фильма или иного визуального потока, в современном медиапространстве может претерпе-

вать различные метаморфозы, становясь далеким и непохожим не только на фильм, с которым он связан, но и на соседние изображения. Кадр становится частью промокампании и тиражируется изданиями, пишущими о кино; кадр, выхваченный при просмотре отдельным пользователем, превращается в скриншот и встраивается в новые коммуникационные цепочки — его пересылают знакомым, располагают рядом с изображениями из других источников, помещают среди других файлов на жестком диске; кадр превращается в мем или материал для стикерпака; кадр выбирается для анализа видеоэссеистом или киноведом (см., например, структурный подход Раймона Беллура или Тьерри Кунцеля, построенный на комментариях к опорным статичным точкам той или иной сцены, превращающийся в своеобразное картографирование фильма с помощью кадров).

Важно, что каждая из подобных практик не просто по-своему инструментализирует статичное изображение, но и всякий раз задает иные координаты для истории кино, новые силовые линии внутри нелинейной структуры, для описания которой давно недостаточно опоры только на фильмы. Лучшим эпиграфом к последующему тексту станет формула, некогда выведенная французским режиссером Леосом Караксом: «Чтобы любить кинематограф, не обязательно смотреть фильмы»¹. Кинематограф живет и продолжает свою работу отнюдь не только внутри фильмов, но и в скриншотах, цветах, словах, воспоминаниях. Маленькому сегменту этой зачастую неучитываемой и невидимой работы посвящен этот текст.

* * *

Начнем с той формы жизни статичного кинокадра, с которой каждый зритель, пожалуй, сталкивается чаще всего, — с рекламной или декоративной иллюстрацией. Будь то промокартинки, выбранные продюсерской компанией для продвижения проекта, или просто самые иконические и чаще всего тиражируемые изображения, презентующие фильм: в разделе «Изображения» в онлайн-кинотеатрах и на пиратских трекерах, как иллюстративные вставки в журналах. Кажется, что задача этих картинок интуитивно ясна — привлекать внимание ярким и многообещающим, даже дразнящим воображение, фрагментом. Изображения должны

1. *Coldiron P.* The First Impulse // Museum of Moving Image. 19.10.2012.
URL: <http://www.movingimagesource.us/articles/the-first-impulse-20121019>.

служить чем-то вроде покрывала, за которым скрывается фильм и который столь соблазнительно сбросить, приступив к просмотру. Вместе с тем подобные кадры, даже нацеленные на продажу конечного продукта, могут выглядеть довольно скромно, скорее давая потенциальному кинозрителю срез фильма, усредненный образ, по которому угадываются настроение, ритм, ключевые темы повествования. Так, удачно подобранный кадр может стать маленькой картой, скользя взглядом по которой отмечаешь опорные точки, между которыми развернется действие фильма.

Нередко две или три вещи, которые мы прежде всего знаем (*и узнаём*) о каком-либо фильме, — это изображения двух названных типов: во-первых, кадр-спецэффект, ослепительный и провоцирующий смотрящего к ответному действию; во-вторых, кадр-маркшейдер, производящий разметку и позволяющий угадать очертания целого. Достаточно вбить название более или менее известного фильма в *Google Images*, чтобы в первых строчках поиска найти оба типа изображения. Оттолкнемся от нескольких произвольных примеров из числа самых узнаваемых фильмов в истории кино (в действительности такое упражнение можно длить бесконечно, перебирая десятки и сотни заголовков).

Например, одним из первых изображений в контексте фильма Вима Вендерса «Париж, Техас» (1984) станет часть мизансцены из финала истории: герои Гарри Дин Стэнтон и Настасья Кински, разделенные стеклом кабинки пип-шоу; кадр, в котором интуитивно, даже без знания сюжета, прочитывается отчужденность персонажей, дисфункциональность отношений, болезненный изоморфизм двух наложенных друг на друга отражений лиц, ложное движение навстречу другому, изначально обреченное на неудачу. «Пепел и алмаз» (1958) Анджея Вайды равен кадру на руинах варшавской церкви: на фоне обломков и завалов по краям кадра расположены главные герои, Мачек и Кристина, а между ними, разрезая кадр острыми прямыми линиями, с потолка свисает перевернутая фигура распятия; опять же, оттолкнувшись от одной этой композиции, нетрудно начать разговор о послевоенной Польше, лежащей в руинах, о перевернутом мире, где бывший солдат Армии Крайовой в глазах новой власти из героя превращается в террориста, о деформированных и подавленных желаниях. Или «Похитители велосипедов» (1948) Витторио де Сики: отец и маленький сын сидят на римском тротуаре как две поломанные статуи, под тяжестью случайных обстоятельств придавленные к асфальту; мрачный взгляд отца направлен в сторону, сын же неуверенно и вместе с тем пытливо заглядывает в лицо взрослому. Последний

пример, возможно, покажется не столь прямолинейным, как первые два, и не вполне передающим динамику всего фильма. Но вот что пишет о «Похитителях» французский киновед и критик Андре Базен в рецензии для *Cahiers du Cinema*:

Именно ребенок придает событиям, переживаемым рабочим, их этическое значение и обогащает драму, которая могла бы иметь лишь социальный смысл, открывая в ней индивидуальную нравственную глубину. Удалите ребенка, и сюжет останется, казалось бы, неизменным; доказательство состоит в том, что его пересказ строился бы по-прежнему. Мальчишка ограничивается, собственно, тем, что следует за отцом, семена рядом с ним. Но он оказывается интимным свидетелем, эдаким «персональным» хором, сопровождающим трагедию².

Эстетический и этический строй неореализма действительно предполагает смещение центра тяжести повествования с конкретных героев и действий к чему-то чуть менее уловимому, промежуточному — соотносению поступков, типажей и социальных явлений. У де Сики точкой такого соотношения, регулятором и настоящим ядром фильма становится взгляд ребенка, и именно этот оценивающий и требовательный взгляд являет нам самый популярный кадр, описанный выше. В каком-то смысле для точной настройки, калибровки зрительского зрения на неореалистическое восприятие лучше всего подходит не сам фильм, но именно один статичный кадр. Это ситуация, когда кадр поглощает в себя фильм и делает его своей частью, но не наоборот.

Сказанного уже достаточно, чтобы обратиться к обобщениям теоретического порядка, к которым с разных позиций приближались некоторые теоретики кино в XX веке. Важнейшим высказыванием в этом контексте, высказыванием, аккумулирующим поиски разных авторов, представляется статья режиссера и кинокритика Паскаля Бонитцера «„Реальность“ обозначения», которая начинается с вопроса о статусе фрагмента в истории кино:

Вопрос, который, как можно предположить, не ограничивается несколькими элементами кинематографической практики, но касающийся кинематографического пространства в целом. С разрушением и потерей сценографической иерархии, которая априори определяла масштабы съемок в зависимости от нормативной (ан-

2. Базен А. Что такое кино? Сб. ст. / Пер. с фр. В. Божовича, И. Эпштейн, вступ. ст. И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972. С. 303–304.

тропоцентрической) модели, мнимых топологических центрирований, «фрагмент» больше не может располагаться в идеологическом (и, собственно говоря, богословском) «целом»³.

Далее Бонитцер обращается к «фрагментам речи» иных теоретиков и практиков, подрывающих стандартное восприятие иерархии целого и части, например цитируя Ролана Барта:

Фильм и кадр снова встречаются в отношении палимпсеста, так что нельзя сказать, который из них является частью высшего порядка или той, которая получается из них⁴.

Именно соотношение по принципу палимпсеста можно наблюдать при переборе кадров, подобном тому, что демонстрировался выше. Фильм «Париж, Техас» и кадр с отражениями героев растворяются друг в друге как изображения на двойной экспозиции. «Малхолланд Драйв» (2001) Дэвида Линча и мечтательно-испуганные взгляды Наоми Уоттс и Лоры Хэрринг с постера смотрятся друг в друга как равные по масштабу собеседники. В конце концов, даже примеряя обывательско-зрительскую логику: что мы помним о фильмах после завершения сеанса — движущийся поток или один застывший образ? Чаще всего и то и другое, на равных правах соседствующее в нашем сознании как знание о кинематографе.

К уже названным теоретикам фрагмента невозможно не добавить, пожалуй, самого последовательного режиссера, чей оригинальный проект киноязыка в значительной степени выстраивался на внимании к единичным кадрам, на перенесении внимания на них. Речь идет о Сергее Эйзенштейне (также обильно цитируемом в тексте Бонитцера). Так, например, на режиссерских курсах 1930-х годов он предлагал такую нетривиальную метафору для того, чтобы подчеркнуть неочевидное соотношение целого и части:

Если вы на базаре купите пуговицу, то вы не можете утверждать, что вы приобрели целый костюм; вам пуговица костюма не заменит. А в искусстве вы себе позволяете: вам нужно показать, что доктор выброшен в воду и погиб, а здесь показано одно болтающееся пенсне. Так что то, что в условиях бытовой практики невероятно, то, оказывается, в условиях искусства имеет место. Таких примеров можно привести очень много. <...>

3. Бонитцер П. «Реальность» обозначения (1971) / Пер. с фр. В. Лазарева // Cineticle. 07.09.2016. URL: <https://cineticle.com/pascal-bonitzer-reality/>.

4. Там же.

Например, если в определенной части Мексики, где только брезжит первоначальная культура, оденут на шею ожерелье с зубом или когтем пумы, тигра или медведя, то оказывается, что тот факт, что мы повесили это себе на шею, означает для того, кто повесил эти вещи, что вы приобрели медведя. Причем не только физически вы имеете медведя в своем распоряжении, но вы приобрели качество медведя, то есть якобы вы этим средством приобрели силу и мужество медведя. Такова практика так называемой примитивной магии. Они вам это подвешивают и якобы придают силу.

Какие здесь два фактора работают? Во-первых, часть, то есть зуб или коготь, и целое считаются одним и тем же, то есть различие между частью и целым не существует⁵.

Да, эйзенштейновский пафос направлен прежде всего на изобретение новых выразительных форм риторики в кино, и все же эти интуиции хорошо высвечивают особенности взаимоотношений зрителя с фильмом вплоть до сегодняшнего дня. Когда отдельные кадры присваиваются пользователем в качестве аватарок или обложек буквально как талисманы и обереги. Когда знание о каком-либо культовом фильме может ограничиваться рассматриванием нескольких самых популярных скриншотов. (Какой процент истории кино каждый из нас знает по застывшим кадрам, а не по просмотренным фильмам? При всей кажущейся курьезности доля подобного «пассивного» знания в мире, перенасыщенном визуальной информацией, как никогда, велика, и ею нельзя пренебрегать: наши вкусы и представления во многом обусловлены фильмами, которые мы никогда не видели дальше одного скриншота.) Наконец, даже знакомство с фильмом почти всегда начинается и заканчивается статичным изображением: сначала постером, затем скриншотом, увиденным при чтении текстов. Так мы храним в голове талисманы-кадры, но не фильмы целиком.

* * *

Все до сих пор приведенные в пример кадры можно назвать «покладистыми» и даже комплементарными по отношению к фильмам. При всей возможной независимости они разделяют общий набор идей со своим источником. Но так случается далеко не всегда. Простейший пример — среди самых распространен-

5. Эйзенштейн С. Стенограммы режиссерских семинаров 1933–1935. Тбилиси: Са.Га, 2017. С. 296.

ных кадров фильма «Восход солнца» (1927) Фридриха Вильгельма Мурнау чаще всего будет повторяться эффектное контрастное изображение, на котором главный герой лежит в объятиях любовницы. Сюжет фильма движется от измены героя к преступлению, раскаянию и примирению супругов, от черных тонов предательства к рассветным лучам и торжеству невинности. Однако избранный кадр не дает поверить в это до конца — самыми яркими и визуально привлекательными для зрителя становятся те сумрачные мгновения на болоте, где персонаж встречается с любовницей. По иронии фильм о моральном превосходстве добродетели узнается по кадру с изменой. И вместе с тем это идеальная иллюстрация для ключевого сюжета веймарского кинематографа с его интересом к расколотому сознанию, напряжением между затворническим уютом комнаты и гипнотическим хаосом улицы (Мурнау снимал «Восход солнца» в США, но в его логике ощущается опыт и идеи прежних, немецких работ режиссера).

Небольшое нарушение в восприятии, приглашающее зрителя к контакту и ответному действию, вносят и кадры иного типа, обозначенные ранее как кадры-спецэффекты, кадры-фейерверки, побуждающие к просмотру, но не только к нему. Иногда это могут быть в буквальном смысле ключевые спецэффекты фильма: творожная масса Луны, в которую врезается ракета путешественников в мельесовской феерии; человеческая шея, подобно резине растягивающаяся до потолка и прямо на глазах обрастающая жуткими лапками-отростками из хоррора Карпенстера; цветовой взрыв наряда Джоан Кроуфорд в вестерне Николаса Рэя. Иногда главным эффектом и аттракционом становятся главные герои фильма: перестав быть просто людьми, они превращаются в эмблемы. Так, «долларовую трилогию» (1964–1966) Серджо Леоне презентует прищур Клинта Иствуда, а «Звездные войны» Джорджа Лукаса — узнаваемые образы принцессы Леи, Хана Соло или Дарта Вейдера.

Но самым показательным типом таких кадров, пожалуй, можно назвать изображения, главное содержание которых аккумулируется во взгляде персонажа. Взгляде, словно бы возвращающем зрителю отражение его собственного взора, удваивающего ситуацию просмотра и оттого делающего ее двусмысленно игровой. Трэвис Бикл из «Таксиста» (1976), прикрыв лицо рукой, смотрит на кинотеатральный экран, Чарли Чаплин в финале «Огней большого города» (1931) весь превращается в огромные умильные зрачки, а Антуан Дуанель на последних секундах «400 ударов» (1959) прожигает взглядом пленку, по воле монтаже-

ра замирая в застывшем кадре. Взгляды (или порой жесты) с удивительной частотой становятся самыми важными и узнаваемыми кадрами фильмов. Конечно же, такие изображения выглядят очень интенсивными, буквально пробуждающими зрителя от автоматизма просмотра, требующими сознательного взгляда или какой-то эмоции в ответ. Взгляды актеров в камеру — сюжет идеальной киногоеничности, не случайно вокруг него нередко выстраивают сюжеты видеоэссеисты (см., например, работу Вугара Эфенди *Here's Looking At You*⁶ или *Pasolini — Eye Contact* Дэниэла Макилрайта⁷). Но ирония заключается в том, что такие изображения с той же невероятной легкостью, с какой они очаровывают зрителя, способны мгновенно вырваться из контекста фильма, стать чем-то не просто обособленным, но даже противоположным изначальному повествованию.

Частицы фильма, обладающие слишком большой притягательностью, побуждают зрителя остановиться, выхватить эти счастливые мгновения из потока, сделать скриншот. Скриншот, который впоследствии может быть перемещен в иной контекст и, потеряв связь со своей прежней средой, приобрести новые значения. Отследить до конца все траектории перемещения и форматы использования скриншотов едва ли представляется возможным — они распылены по множеству частных решений и частных чатов, недоступных постороннему взгляду и анализу. Потому присмотримся к двум вариантам бытования скриншотов в публичном поле — стикерпакам и фотоальбомам в социальных сетях, чтобы на их примере отследить наиболее характерные формы обращения с изображениями и новое эстетическое измерение, возникающее в этих практиках.

При беглом взгляде на пользовательские стикерпаки в мессенджерах и социальных сетях может сложиться упрощенная картина: персонажи популярных фильмов появляются в этих наборах картинок, чтобы произнести крылатую фразу (титр, помещенный поверх изображения), стать участником мема (расхождение мем-выражения нередко накладываются на героев, с ними изначально не связанных, образуя странноватую симбиотическую форму), наконец, чтобы просто выразить хорошо считываемую эмоцию, буквально заменить собой базовый набор эмодзи — улыбку, хо-

6. Efendi V. *Here's Looking At You* // Vimeo. 2016. URL: <https://thecuriousbrain.com/?p=83878>.

7. McIlwraith D. *Pasolini — Eye Contact* // Vimeo. 07.02.2017. URL: <https://vimeo.com/202964342>.

хот, слезы, недоумение. Но если говорить об уподоблении эмодзи (обусловленном в том числе технически — в большинстве мессенджеров каждый стикер привязан к конкретному эмодзи) и «упрощению» кинокадра до знака-иконки, то стоит внимательно присмотреться к разнообразию и пластичности самих эмодзи. Со значительной долей условности все эмодзи и случаи их использования можно разделить на две большие категории: 1) значок, призванный выразить однозначную и хорошо считываемую всеми участниками коммуникации эмоцию, жест, настроение; 2) значок, напротив сознательно применяемый для создания семантической путаницы, неоднозначности. Такая двусмысленность эмодзи может работать как вполне прямолинейный иронический сигнал, но может помогать фиксировать противоречивые впечатления говорящего, эмоцию, для точного обозначения которой в языке нет одного подходящего слова.

Любопытно, что по тому же принципу часто работают и стикерпаки — наряду с понятными картинками, на которых киногерои смеются, плачут или поднимают большой палец вверх, почти в любом наборе обнаруживаются и более причудливые варианты. Кадры, на которых персонаж застывает в каком-то неуклюжем промежуточном состоянии между одной и другой эмоцией, одним и другим жестом или действием, выражая нечто, не подвластное просто словам. Крайне важно, что, застав знакомых героев в столь неудобных позициях (зачастую комичных, но иногда с примесью жутковатого), мы понимаем, что никогда не видели их такими прежде, даже при самом внимательном просмотре фильма. Перед нами открываются «случайные» срезы движения, переходные мгновения, на которых взгляд не способен остановиться при просмотре, но которые формат стикерпака делает впервые видимыми. В видеоэссе *Dance*⁸, посвященном «Лицам» (1968) Джона Кассаветиса (фильма, который, к слову, можно также целиком описать с помощью быстро сменяющихся эмодзи), Кэрри Гриффит акцентирует внимание на похожих аспектах изображения с помощью экстремального замедления визуального потока. Те ситуации из фильма, которые на киноэкране промелькнули бы перед глазами за секунды, Гриффит растягивает до минут, позволяя остановиться на каждом микросдвиге

8. Witt M. Taking Stock: Two Decades of Teaching the History, Theory, and Practice of Audiovisual Film Criticism // NECSUS: European Journal of Media Studies. 28.05.2017. URL: <https://necsus-ejms.org/taking-stock-two-decades-of-teaching-the-history-theory-and-practice-of-audiovisual-film-criticism/>.

в мимике Фреда Дрейпера и Джини Роулэндс. Внезапно под таким видеоэссеистическим взглядом на лица знакомых актеров обнаруживаются десятки странных и будто бы неуместных гримас, не всегда привязанных к однозначной эмоции. Из складок визуального потока, как из ящика Пандоры, высвобождается незнакомое множество. Высвобождается Иное фильма, порой непохожее на фильм, каким мы его знали, противоречащее ему своими неуместными и нескромными проявлениями. Так, «низовая» практика пользовательских стикерпаков порой способна рассказать нам о *других* фильмах, созданных из фрагментов знакомых лент.

* * *

Что мы увидим, раскрывая случайный синефильский альбом из скриншотов, призванный стать дневником кинопросмотров, зафиксировать ключевые мотивы того или иного фильма или просто сохранить в качестве сувенира частички кинематографа? Как и положено сувенирам, эти вручную отобранные скриншоты нередко будут блеснуть перед взглядом, привлекать внимание особенно манким цветом, ракурсом или композицией. По тем кадрам, что сами просятся быть сохраненными, вообще удобно изучать базовые приемы кинематографа: крупные планы, игру с плоскостью и перспективой, внутрикадровый монтаж — именно это привлечет внимание зрителя и заставит его нажать на кнопку *print screen*, словно бы он работал прилежным иллюстратором монографий Рудольфа Арнхейма. Для большей конкретики обратимся к одному частному случаю синефильского альбома скриншотов — сверхтипичному и доводящему распространенные практики до радикального воплощения. Речь пойдет об онлайн-дневнике французского режиссера Франка Бовэ.

В 2019 году Бовэ закончил монтажный фильм «Не подумайте, что я закричу», также целиком составленный из сверхкоротких отрывков из чужих фильмов, с наложением на мелькающий визуальный ряд закадрового голоса — интимного дневника самого автора, рассказывающего об уходе из жизни его отца, расставании с любимым человеком и месяцах затворнической жизни. Отталкиваясь от этого яркого опыта, можно было бы указать на то, что любой заимствованный из чужого фильма фрагмент или кадр всегда содержит на себе след того, кто делает этот скриншот. Своим виртуальным присутствием мы оставляем отпечатки внутри фильмов, а затем эти частицы привлекают особое внимание, и то-

гда мы извлекаем их из потока. На сайте *MUBI* некоторое время существовала рубрика *One Shot*, в рамках которой критики выбирали одно изображение, через описание которого они могли раскрыть ключевые темы, стилистику и особенности режиссера. Так, для разговора о Франсуа Трюффо критик Карлос Вальядарес взял один из самых известных кадров «Украденных поцелуев» (1968): Жан-Пьер Лео смотрится в свое отражение и с маниакальным упорством повторяет три имени — двух возлюбленных девушек и собственное.

В конце концов Дуанель доходит до изнеможения. Чары неизвестного происхождения проходят. Он понимает, как глупо выглядит. Он брызгает водой себе в лицо, силясь очнуться от любовной лихорадки. Но безрезультатно. Он по-прежнему находится под ослепительными чарами тех слогов, что звучат в его сознании. Точно так же Трюффо удерживает нас в пространстве своих страстных мизансцен, даже когда они заканчиваются⁹.

Таким же самозаколдованным Дуанелем можно было бы назвать и Бовэ, объяснив весь его многолетний проект всматриванием в поверхность кинематографа как в зеркало. Однако то, что прозвучит вполне справедливо в контексте его фильма, приобретает уже иные очертания в скриншотах в личном блоге.

Лишенные хрупкого закадрового голоса и вообще какого-либо комментария (кроме названия фильма и имени режиссера в каждом посте), эти альбомы представляются гораздо более холодными и в то же время последовательными, доводящими подобный способ коммуникации с материалом до предела. Вот несколько случайных кадров, чья дата публикации совпадает со временем написания этого текста: крупный план блестящего ожерелья, женские духи на первом плане и слегка размытое женское лицо за ними из «Неприятностей в раю» (1932) Эрнста Любича; вирило-вый проигрыватель и комната в полумраке из «При свечах» (1933) Джеймса Уэйла; смятая порнокартинка и лезвие резака в чьей-то руке из «Сумерков» (2017) Эрлингура Тороддсена. Даже по нескольким примерам нетрудно проследить паттерн, знакомый еще по полнометражному фильму Бовэ: значительная часть кадров сфокусирована на предметах, фрагментах тела, разного рода частичных объектах. День за днем страница Бовэ раскрывается

9. Valladares C. François Truffaut in One Shot // MUBI Notebook. 24.08.2020. URL: <https://mubi.com/en/notebook/posts/francois-truffaut-in-one-shot>.

как сокровищница фетишиста, в своем откровенном наслаждении осколками фильмов совпадая с интересами большинства скриншот-пабликов, о которых шла речь выше. С интересами большинства кинозрительских тел, зачастую по инерции занимающих перед экраном положение коллекционера, охотника за крупными обнажающегося экрана. Да, в подборках Бовэ нередко возникают и люди, лица, даже эмоции. Но характерно, что почти всегда от целого тела, помещенного в рамку кадра, веет чем-то монструозным и зловещим. Будто перед нами не индивидуальности со своими чертами и характерами, а иллюстрации рода человеческого, маски людей, не убеждающие дальше чисто поверхностного сходства. Так кадр, довершая свое движение против фильма, становится чем-то враждебным не только повествованию, которое он останавливает, но и любым фигурам внутри себя, разъединяя их на части.

Впрочем, при всем очаровании проекта Бовэ хочется завершить этот текст открытым финалом и вопросом, идущим наперекор уже сказанному: возможна ли практика создания скриншотов и составления альбомов, основанная на другом, не-фетишистском, но столь же строгом принципе? В конце концов большая часть сохраненных картинок в действительности не попадает ни в стикерпаки, ни в открытые альбомы, ни даже в частные переписки, а просто остается лежать среди других файлов и изображений. В одной из глав проекта *Practices of Viewing*, посвященной скриншотам, швейцарский видеоэссеист Йоханнес Бинотто рассказывает о том, что порой начинает фантазировать, «как за пределами открытых окон в бессознательном моего компьютера все эти нагромождения скриншотов начинают образовывать новый фильм, бесконечное *found footage*... портрет моих профессиональных интересов и личных obsessions, планов и случайностей, открытий и ошибок; фильм, который я создаю прямо сейчас, сам того не осознавая»¹⁰. Хочется добавить к этому повороту мысли лишь небольшую поправку. Конечно, скриншоты, некогда сделанные человеком, являются его портретом. Но, обнаруженные спустя время, они неизбежно превращаются в своеобразный кристалл времени — рассказывают историю кого-то отсутствующего, о ком теперь уже нельзя ничего сказать наверняка.

10. Binotto J. Practices of Viewing: Screenshot // Vimeo. 18.08.2021. URL: <https://vimeo.com/589010075>.

Библиография

- Базен А. Что такое кино? Сб. ст. / Пер. с фр. В. Божовича, И. Эпштейн, вступ. ст. И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972.
- Бонитцер П. «Реальность» обозначения (1971) / Пер. с фр. В. Лазарева // Cineticle. 07.09.2016. URL: <https://cineticle.com/pascal-bonitzer-reality/>.
- Эйзенштейн С. Стенограммы режиссерских семинаров 1933–1935. Тбилиси: Са.Га, 2017.
- Binotto J. Practices of Viewing: Screenshot // Vimeo. 18.08.2021. URL: <https://vimeo.com/589010075>.
- Coldiron P. The First Impulse // Museum of Moving Image. 19.10.2012. URL: <http://www.movingimagesource.us/articles/the-first-impulse-20121019>.
- Efendi V. Here's Looking At You // Vimeo. 2016. URL: <https://thecuriousbrain.com/?p=83878>.
- McIlwraith D. Pasolini — Eye Contact // Vimeo. 07.02.2017. URL: <https://vimeo.com/202964342>.
- Valladares C. François Truffaut in One Shot // MUBI Notebook. 24.08.2020. URL: <https://mubi.com/en/notebook/posts/francois-truffaut-in-one-shot>.
- Witt M. Taking Stock: Two Decades of Teaching the History, Theory, and Practice of Audiovisual Film Criticism // NECSUS: European Journal of Media Studies. 28.05.2017. URL: <https://necsus-ejms.org/taking-stock-two-decades-of-teaching-the-history-theory-and-practice-of-audiovisual-film-criticism/>.

MAXIM SELEZNEV. National Research University — Higher School of Economics (HSE University), Moscow, Russia, bagrien@gmail.com.

Keywords: screenshot; frame; video essay; Franck Bovet; Johannes Binotto; Pascal Bonitzer.

The article examines the status of the screenshot, a separate static frame, a fragment of the cinematic stream, its relationship to the “whole” of the film, its influence on the spectator’s perception, as well as everyday user practices involving the observation and creation of screenshots. The starting point of the text is an attempt to reconsider the common notion of the screenshot/one-frame as a particle in a subordinate position to the film (and more broadly to the history of cinema). On the basis of texts by Pascal Bonitzer, Sergei Eisenstein, and Roland Barthes, the basic thesis is formulated — the mutual relation between the frame and the film can be constructed differently than the logic of “the frame is a lower-order element nested within the whole film;” on the contrary, the frame and the film in some cases meet as equivalent phenomena or they are superimposed on each other according to the principle of palimpsest.

The article deals with three common forms of using frames and screenshots: advertising and illustrative shots, the use of film images in sticker packs for messengers, and albums of images in social networks. The question is raised about the communicative plasticity of separate images, the metamorphoses that occur with them when they are taken out of their original context, and their insertion into new artistic and research practices. As such practices, the text pays special attention to two cases — the screenshot project of French director Frank Beauvais and contemporary audiovisual film criticism (based on the works of Johannes Binotto, Carrie Griffith, Daniel McIlwright).

DOI: 10.17323/0869-5377-2024-1-218-231

References

- Bazin A. Chto takoe kino? [Qu'est-ce que le cinéma?], Moscow, Iskusstvo, 1972.
- Binotto J. Practices of Viewing: Screenshot. *Vimeo*, August 18, 2021. Available at: <https://vimeo.com/589010075>.
- Bonitzer P. “Real’nost” oboznachenija (1971) [“Realite” de la denotation]. *Cineticle*, September 7, 2016. Available at: <https://cineticle.com/pascal-bonitzer-reality/>.
- Coldiron P. The First Impulse. *Museum of Moving Image*, October 19, 2012. Available at: <http://www.movingimagesource.us/articles/the-first-impulse-20121019>.
- Efendi V. Here’s Looking At You. *The Curious Brain*, 2016. Available at: <https://thecuriousbrain.com/?p=83878>.
- Eisenstein S. Stenogrammy rezhisserskih seminarov 1933–1935 [Transcripts From Filmmaking Seminars 1933–1935], Tbilisi, Sa.Ga, 2017.
- Pasolini — Eye Contact. *Vimeo*, February 7, 2017. Available at: <https://vimeo.com/202964342>.
- Valladares C. François Truffaut in One Shot. *MUBI Notebook*, August 24, 2020. Available at: <https://mubi.com/en/notebook/posts/francois-truffaut-in-one-shot>.
- Witt M. Taking Stock: Two Decades of Teaching the History, Theory, and Practice of Audiovisual Film Criticism. *NECSUS: European Journal of Media Studies*, May 28, 2017. Available at: <https://necsus-ejms.org/taking-stock-two-decades-of-teaching-the-history-theory-and-practice-of-audiovisual-film-criticism/>.