

УДК 7.01; 791.43.01; 791.45.072

ББК 85.370

Кожокару Татьяна Игоревна

Магистр истории искусств, аспирант кафедры кино и современного искусства, факультет истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0002-8987-4032
ResearcherID: LMH-7025-2024
tatiana@journalist.com

Ключевые слова: анализ фильма, аналитический инструментарий, покaдровый анализ, текстология фильма, Реймон Беллур, Альфред Хичкок



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-2-448-481

Для цит.: Кожокару Т.И. Анализ фильма: методология Реймона Беллура // Художественная культура. 2025. № 2. С. 448–481.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-448-481>.

For cit.: Kozhokaru T. I. Film Analysis: Raymond Bellour's Methodology. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 2, pp. 448–481.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-448-481>. (In Russian)

Кожокару Татьяна Игоревна

Анализ фильма: методология Реймона Беллура

Kozhokaru Tatiana I.

MA (in Art History), PhD Student of the Department of Cinema and Contemporary Art, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000-0002-8987-4032
ResearcherID: LMH-7025-2024
tatiana@journalist.com

Keywords: film analysis, analytical tools, frame-by-frame analysis, film textology, Raymond Bellour, Alfred Hitchcock

Kozhokaru Tatiana I.

Film Analysis: Raymond Bellour's Methodology

Аннотация. Статья посвящена выявлению алгоритма анализа игрового фильма, используемого французским теоретиком кино и литературы Реймоном Беллуrom (род. 1939) при разборе фрагмента картины Альфреда Хичкока «Птицы» (*The Birds*, 1963). Применяемый французским ученым аналитический инструментарий не только излагается как пошаговая процедура, но и отображается в виде схемы, что облегчает его применение на практике, а также позволяет адаптировать для различных исследовательских задач.

В результате изучения проведенного Р. Беллуrom анализа последовательности кадров из фильма «Птицы» было установлено, что французский исследователь использует аналитическую схему, в основе которой лежит подробная каталогизация элементов формы и содержания с последующим покадровым анализом, сопровождаемым выявлением ключевых принципов построения нарратива визуальными средствами. Кроме того, в работе описывается специфика подхода Р. Беллура к анализу кинематографического произведения и прослеживается эволюция взглядов автора на искусство движущегося изображения.

Проведенное исследование представляется актуальным, так как аналитические схемы, применяемые Р. Беллуrom, фактически остаются вне поля зрения отечественного киноведения: на русский язык переведена только одна статья французского ученого — «Недостижимый текст» (*Le texte introuvable*, 1975); а фундаментальный сборник статей и эссе «Анализ фильма» (*L'Analyse du film*, 1979) лишь указывается в посвященном кино энциклопедическом словаре под редакцией С.И. Юткевича среди наиболее известных трудов, отсылающих к «текстологии фильма» — теоретическому направлению, основы которого были сформулированы в работе Р. Беллура «За киностилистику» (*Pour une stylistique du film*, 1966).

Abstract. The article is devoted to the identification of the algorithm for analysing a feature film used by the French film and literary theorist Raymond Bellour (b. 1939) when analysing a fragment of Alfred Hitchcock's *The Birds* (1963). Not only are the analytical tools employed by the French scholar presented as a step-by-step procedure, but they are also displayed in the form of a diagram, which makes it easier to apply in practice and to adapt for different research tasks.

The study of R. Bellour's analysis of the sequence of shots from the film *The Birds* reveals that the French researcher uses an analytical scheme based on a detailed systematization of form and content elements followed by a frame-by-frame analysis accompanied by the identification of key principles of narrative construction by visual means. In addition, the paper describes the specifics of R. Bellour's approach to film analysis and traces the evolution of the author's views on the art of the moving image.

This study is relevant because the analytical schemes used by R. Bellour remain virtually out of sight in Russian film studies: only one article by the French scholar, *Le texte introuvable* (1975), has been translated into Russian. His fundamental collection of articles and essays *L'Analyse du film* (1979) is only listed in the encyclopaedic dictionary on cinema edited by S.I. Yutkevich among the most famous works referring to 'film textology' — a theoretical trend whose foundations were formulated in R. Bellour's work *Pour une stylistique du film* (1966).

Введение

Анализ фильма — направление исследований, теоретическая дисциплина, в основе которой — конкретный взгляд на кинематографическое произведение, его структуру, взаимодействие различных частей, механизмы порождения смысла, эстетику, специфику киноязыка [Усманова, 2007, с. 193].

В современном киноведении используется множество различных аналитических схем, и выбор инструментария для разбора фильма зависит от целей и точки зрения автора, а также особенностей рассматриваемого произведения. Алгоритм анализа не всегда артикулируется киноведами, и тогда каждый этап разбора фильма приходится выявлять посредством тщательного изучения текста. Многообразие и гетерогенность применяемых к фильму аналитических инструментов затрудняют процесс их систематизации, однако этот шаг представляется необходимым для развития дисциплины.

Одна из ключевых проблем анализа фильма — отсутствие универсального метода, единого инструментария, что, с одной стороны, объяснимо и логично: «каждый феномен культуры в силу своей единичности требует своего подхода» [Усманова, 2007, с. 193]. С другой стороны, отсутствие строгих рамок нередко приводит к обилию интерпретаций, противоречащих уникальной формосодержательной целостности фильма — зафиксированному [Штейн, 2019, с. 292], «разрушается сам принцип дисциплинарности, подменяемый познавательным волюнтаризмом, в том числе размывающим понятие методология» [Штейн, 2021, с. 6]. Так, одни из самых распространенных подходов к анализу фильма, интерпретационные [Штейн, 2017, с. 35], рассматривают кинематографическое произведение с определенной точки зрения — позиции З. Фрейда, Ж. Лакана, К. Маркса, феминистской теории кино и других.

Существующее дисциплинарное киноведение испытывает давление со стороны всевозможных дискурсов, часть из которых претендует на дисциплинарность [Штейн, 2021, с. 7]. Наша задача — дистанцироваться от дискурсивного, так как «научное исследование — не игра в порождение каких-то смыслов, но попытка формирования знания» [Штейн, 2021, с. 7].

В связи с тем, что предметом нашего исследования является алгоритм анализа, применяемый Реймоном Беллуром без рефлексивного закрепления, наиболее целесообразно использовать метод распределения — разложение имеющегося знаниевого представления на составные компоненты, образующие его структуру — онтологическую схему предмета и совокупность условностей познавательной активности в его отношении [Штейн, 2020, с. 182–184]. Изучив разбор фрагмента картины Альфреда Хичкока (1899–1980) «Птицы» (The Birds, 1963), вычленим используемый Р. Беллуром алгоритм анализа, а также отобразим инструментарий в виде схемы, что облегчит его применение на практике, с одной стороны, и позволит адаптировать для тех или иных исследовательских задач — с другой.

Реймон Беллур (Raymond Bellour, род. 1939) — французский ученый и писатель, теоретик кино и литературы, почетный профессор Национального центра научных исследований (CNRS) в Париже, автор ряда статей и книг. Беллур выступал сокуратором нескольких персональных и групповых художественных выставок, в числе которых знаковый проект *Passages de l'image* (Центр Помпиду, Париж, открылась осенью 1990) — это был первый случай, когда музей полностью посвятил выставку механически и электронно воспроизводимым изображениям. Аналитические схемы, применяемые Беллуром, описаны в ряде эссе, часть из которых была объединена в сборник *L'Analyse du film* [Bellour, 2014], переведенный на английский в 2000 году [Bellour, 2000].

Среди зарубежных исследователей, анализирующих и интерпретирующих наследие французского ученого, — Ч.Ф. Альтман [Altman, 1977, p. 257–272], Дж. Бергстром [Bergstrom, 1979, vol. 1–2, № 3–4, p. 70–103], М. Годар [Goddard, 2009, p. 256–265], К. Китли [Keathley, 2011, p. 176–191], Х. Уиллис [Willis, 2012], К. Масиэль [Maciel, 2017], Х. Рэднер, А. Фокс [Radner, Fox, 2018], Ю. Васильева, Д. Уильямс [Beyond the Essay Film, 2020], К. Ватт [Watt, 2020]. В киноведческом словаре А. Кун и Г. Уэствелла в статьях, посвященных терминам *segmentation* и *textual analysis (film analysis)* [Kuhn, Westwell, 2012], упоминается проведенный Реймоном Беллуром анализ картины «Жижи» (Gigi, 1958), в основе которого — синтагматическое деление, выявляющее 47 ключевых фрагментов в визуальной последовательности фильма [Bellour, 2000, p. 197].

Что касается отечественного киноведения, инструментарий, применяемый Беллуrom, фактически остается вне поля зрения российских исследователей: на русский язык переведена лишь одна статья французского ученого — «Недосягаемый текст» [Беллур, 1984, с. 221–230], опубликованная в недавно переизданном сборнике «Строение фильма» [Беллур, 2024, с. 431–439].

В посвященном киноискусству энциклопедическом словаре упоминается теоретическое направление «текстология фильма», основы которого были сформулированы в работе Беллура «За киностилистику» (*Pour une stylistique du film*, 1966) [Кино, 1987, с. 185]. Цель текстологии — выявление киностиля через методический анализ отдельных произведений. «Анализ фильма» авторства Беллура указывается среди наиболее известных трудов кинотекстологов [Кино, 1987, с. 185].

Надо заметить, что упоминания французского исследователя в российских киноведческих трудах редки: например, ссылаясь на «Недосягаемый текст», вскользь касаются воззрений Беллура относительно фотограмм и стоп-кадров А.Р. Усманова и А.Г. Чикирис в статьях, посвященных поэтике «фильмического» в работах Ролана Барта [Усманова, 2019, с. 150–176] и эстетической зависимости в опыте киноискусства [Чикирис, 2007, с. 147–154] соответственно. Также стоит обратить внимание на диссертационное исследование С.В. Федоткина, в котором отмечается, что «Беллур выделил парадигму движения в картине Альфреда Хичкока „На север через северо-запад“ в качестве смыслового ядра, объединяющего все образы в фильме» [Федоткин, 2017, с. 26].

Таким образом, цель исследования — выявить и методически закрепить используемые Реймоном Беллуrom аналитические схемы исследования игровых фильмов — представляется весьма актуальной. В статье обозначается специфика подхода Реймона Беллура к анализу кинематографического произведения, а также выявляется алгоритм анализа игрового фильма, используемый французским исследователем при разборе фрагмента картины Альфреда Хичкока «Птицы».

Специфика методологии Реймона Беллура

Будучи одним из исследователей кино и движущегося изображения, оказавших значительное влияние на эту область знаний, Реймон

Беллур остается менее известным среди современных киноведов, чем следовало бы [Radner, Fox, 2018, p. 1]. Одна из причин сравнительной непопулярности Беллура заключается в том, что его теоретические воззрения разбросаны по множеству эссе, опубликованных на французском языке, большинство из которых не переведены на английский. Кроме того, Беллур проявил себя как исключительно тонкий и непростой для восприятия мыслитель [Radner, Fox, 2018, p. 1]. Характерная черта подхода Реймона Беллура, которая зачастую ставит в тупик читателей, воспитанных в англо-американской традиции, — осознание неоднозначности, присущей любому на первый взгляд безоговорочному утверждению, признание которой подрывает возможность формирования окончательного вывода на основании простых обобщений. Беллур также склонен к метафорическим и другим образным формам выражения, из-за которых его идеи ускользают, остаются трудными для понимания и описания.

Реймон Беллур выделяется среди других известнейших французских ученых второй половины XX века, таких как Ролан Барт (1915–1980) и Кристиан Метц (1931–1993), потому что траектория его исследований движется от рассмотрения сингулярности кинематографического опыта в период классического кино к обсуждению новых форм зрительского восприятия под эгидой цифровых медиа в XXI веке. Поскольку творчество Беллура охватывает этот исторический этап, пересмотр оказанного им воздействия на теорию кино важен и своевременен.

Необходимо подчеркнуть, что, несмотря на неоспоримое влияние, труды и взгляды Беллура по-прежнему трудно классифицировать. Он начал свою карьеру с написания рецензий на фильмы для широкой публики в Лионе, одновременно работая над диссертацией о поэзии эзотерического писателя и художника Анри Мишо (1899–1984). Хотя Беллур наиболее известен в англоязычном мире своими работами по кино и видеоарту, он тем не менее не оставил литературу, когда обратился к теории и критике киноискусства. Более того, исследования литературы продолжали влиять на научную деятельность французского ученого на протяжении всего XX века, кульминацией чего стало трехтомное издание произведений Анри Мишо (1999–2004). Привязанность к слову и литературному произведению будет и в дальнейшем определять отношение Беллура к кино как к чему-то, что

должно быть переведено на письменный язык. Возможно, поэтому его подход к изучению кинематографа был отмечен двумя тенденциями: увлечением изображением и потребностью «прочитать» и объяснить произведение в его текстовых деталях. Хотя Беллур отказался от роли кинорецензента, как только фильмы стали для него объектами научного исследования, он продолжает подчеркивать, что его работа вытекает из первоначальной роли критика.

Специфика подхода Реймона Беллура формировалась под влиянием ряда противоречивых интеллектуальных течений, вышедших, с одной стороны, из структурализма, особенно из работ Кристиана Метца, наиболее ярко выраженных в его концепции большой синтагматики, а с другой — из психоанализа (как фрейдистского, так и лакановского) и более поздних работ Ролана Барта. Влияние последнего привело Беллура в тупик: структуралистские тенденции вступали в противоречие с идеями Барта. Наиболее ярко это выражено в статье 1985 года *L'Analyse flambée*, не совсем точно переведенной как *Analysis in Flames* и истолкованной некоторыми учеными как объявление о смерти киноанализа в его традиционной форме — Констанс Пенли в предисловии к английской версии «Анализа фильма» пишет, что Беллур стремился уничтожить лишь то, чем стал анализ фильма, чтобы увидеть, возможно ли вдохнуть жизнь в мертвое тело текста и теории [Bellour, 2000, p. 4].

Беллур всегда стремился противостоять превращению анализа фильма в теоретический жанр — узаконенную дисциплину с фиксированными методами и очерченными границами. В *L'Analyse flambée* он предполагает, что, возможно, мы пришли к неизбежности институционализации, но призывает не оставлять призрачные надежды [Bellour, 2000, p. 4]. Вместо этого следует заменить жесткие методы и четкие границы «жестами», под которыми Беллур понимает новые творческие стратегии, которые могли бы открыть ускользающую науку анализа фильма более широкому миру образов и отношений между изображениями и текстами.

Эти «жесты» парадоксально произрастают из проблем и возможностей анализа фильма. Беллур настаивает на необходимости «незамыленного взгляда», «легко очаровываемого глаза», напоминая о переломном моменте в поздние 60-е и ранние 70-е, когда кинокритики впервые поместили фильм на монтажный стол, чтобы суметь

увидеть его кадр за кадром, останавливая и запуская в соответствии с задачами анализа, а не ритмами «нормального» времени просмотра. Этот простой ход открыл целый мир новшеств в семиотике и риторике фильма.

Неизменно акцентирующий внимание на нецитируемости, неприводимости фильма, подчеркивавший сложность перевода даже одного зафиксированного изображения, Беллур тем не менее призывает воспользоваться всеми преимуществами новых технологичных способов остановки картинки, которые начались с VCR. Почти бесконечные возможности остановки кадра позволяют превратить анализ фильма в творческую игру, вне зависимости от его целей и задач.

Беллур считает, что трудность написания тестов о фильме, который может быть остановлен, запущен и остановлен снова, подталкивает теоретиков кино к тому, чтобы научиться писать таким способом, который бы совпадал с новой формой творческой игры с изображением. Беллур хвалит Сержа Дане (1944–1992) за то, что тот был среди первых критиков, которые открыли, как писать так, чтобы паузы в предложении соответствовали остановленным кадрам, проецируемым в воображении читателя. Внедрение теоретической тактики Дане в отношении фильма хорошо показывает взаимодействие, которое имеет место между теорией и критикой.

Истинная мысль Беллура в *L'Analyse flambée* заключается в том, что мы должны оставить в прошлом не анализ фильма как таковой, а скорее анализ целого фильма. Французский исследователь всегда был склонен к самоанализу, не отрицая «сумасшествия» в своем методе, в желании «потрогать тело фильма», охватить его посредством перечисления, расшифровки и систематизации каждого существенного элемента. Но что, если анализ фильма естественным образом превратился в кинематографическую теорию? Если так, тогда не нужно анализировать целый фильм ради анализа целого фильма, но только те его части, которые могли бы внести вклад в решение теоретической проблемы, и в каждом конкретном случае «стратегия должна соответствовать ставкам анализа» и определяться внутренним расчетом, принимающим во внимание технические средства проведения анализа.

В настоящее время можно исследовать историю и теорию киноискусства, анализировать фильмы посредством цитирования

изображений, а не с помощью попытки превратить картинку в язык. Беллур цитирует французский телевизионный сериал *Cineastes de notre temps* (1964–1972) как ранний пример широких возможностей, открываемых использованием кадров и отрывков для цитирования. В утопическом духе, вторя Ж.-Л. Годару (1930–2022)⁽¹⁾, Беллур также полагает, что эти творческие стратегии анализа фильма могут вывести на новый уровень не только теорию кино, но и само кинопроизводство.

После того как Беллур расстался с идеей написания статей о системе целого фильма, он вернулся к такому проекту в 1992 году в публикации в *Trafic* — журнале о кино, который он основал вместе с Сержем Дане и несколькими другими критиками в 1991 году с целью развития новых теоретических подходов и способов создания текстов о кино и других медиа в посткинематографическом мире. Несмотря на весь энтузиазм Беллура насчет использования изображений для их анализа, он не предлагает перестать прилагать усилия к развитию искусной науки письменного слова о всегда недостижимых визуальных образах.

Рассматривая методологию Беллура в более общем масштабе, можно отметить ряд ее ключевых черт. Итак, первая особенность научного подхода Беллура заключается в связи с идеей произведения, первоначальное столкновение с которым, «встреча», как это называет ученый, лежит в основе любого проекта анализа. Произведение стоит на первом месте, до теории, процесс исследования подчеркнuto индуктивен. Беллур берет за отправную точку конкретные детали, а не общую гипотезу, которая может вдохновить исследователя подбирать иллюстрации из конкретных фильмов, демонстрирующих ту или иную модель.

Вторая черта заключается в ностальгии по прошлому — по кинематографу, каким его когда-то видел Беллур, в частности до появления телевидения. Несмотря на то что очарование изображением привело ученого к попыткам его оживить, описать — в частности фотографию и ее ближайшего соседа, движущуюся картинку, — с помощью слов, он также неизменно подчеркивает фактическую невозможность

осуществления этого проекта. Капитуляция до начала битвы едва ли привлечет союзников: многие исследователи, которые так или иначе оставались приверженцами практики тщательного анализа — прочтения фильма с точки зрения его мельчайших формальных деталей, как, например, Дэвид Бордуэлл (1947–2024), потеряли интерес к публикациям Беллура, вследствие чего многие из них, как было отмечено ранее, так и остались не переведенными на английский язык.

Другое следствие одержимости описанием образов — исключительная внимательность к объекту: кино, движущееся изображение (а не философия) обеспечивает Беллуру моменты вдохновения, а это значит, что его работы не могут быть настолько философскими, как хотелось бы философам, и в то же время они слишком абстрактны для ученых, чьи интересы проистекают из определенных англо-американских традиций, таких как жанровые исследования. Для многих специалистов, продолжавших заниматься постструктурализмом, позиция Беллура представлялась погруженной в эмпиризм, что противоречило их практике. Стоит отметить, что Беллур всегда заявлял о своей идеологической независимости от сменяющих друг друга направлений критической теории и теории культуры, отказываясь присоединяться к какому-либо движению или школе [Radner, Fox, 2018, p. 3], что до некоторой степени стало препятствием для восприятия его исследований в англо-американском профессиональном сообществе.

Как пишет в предисловии к «Анализу фильма» Констанс Пенли, метод Реймона Беллура сыграл важную роль в развитии феминистской теории кино, изначально возникшей в результате внимательного чтения различных фильмов, часто теперь считающихся культовыми, в которых часть воспринимается как представление целого [Radner, Fox, 2018. p. 4]. Подход Беллура к анализу фильма также замечен в продолжающейся традиции формального анализа, начатой Дэвидом Бордуэллом и представленной в написанном им в соавторстве с Кристин Томпсон учебнике *Film Art: An Introduction* (1979), неоднократно переиздававшимся на протяжении тридцати лет, однако французский ученый упоминается только в самых ранних версиях книги.

Нельзя не отметить, что Реймон Беллур был очень рано вовлечен в качестве критика, куратора и исследователя в эксперименты с тем, что сейчас известно как художественные инсталляции, основанные

(1) *Histoire(s) du cinema* (1989–1999, режиссер Ж.-Л. Годар).

на временных эффектах, и в 2013 году заявил, что за последнее десятилетие нашел больше «кино» на Венецианской биеннале, чем на Венецианском кинофестивале. Акцент на «новых медиа» возник в результате инвестиций в то, что он называл «entre-images» — рассеянное пространство: в нем новые виды изображений появляются как следствие взаимопроникновения, перемещения и трансляции различных медиаформ, существование которых привело к провозглашению «querelle des dispositifs» (спор и конфликт между различными диспозитивами) [Raffnsøe, Gudmand-Nøyer, Thaning, 2014]. Сборник статей, собранных под этим названием, появился через три года после его увесистого тома *Le Corps du cinéma* («Тело кино», 2009). В книге *La Querelle des dispositifs* (2012) Беллур подтверждает смерть кино, присоединяясь к другим французским интеллектуалам, в первую очередь к Жан-Люку Годару, для которого кино как форма искусства и учреждение было преобразовано новыми технологиями и социальными практиками до такой степени, что его больше нельзя признать таковым.

Итак, Реймон Беллур прошел путь от специалиста, рецензирующего кино, которого, по его собственному признанию, больше не существует, к тому, чтобы стать одним из главных апологетов и сторонников нового искусства движущегося изображения, демонстрируемого в галереях и музеях. Эта эволюция интересов означает, что творчество французского автора имеет особую ценность для ученых, стремящихся определить место кинематографа как исторического феномена в XX и XXI веках.

«Птицы» Альфреда Хичкока: алгоритм анализа

В предваряющем основные тексты сборника «Анализ фильма» эссе Беллур отмечает, что только определенная конфигурация фильма поддерживала в нем стремление к анализу, утверждая, что это желание было единичным, уникальным [Bellour, 2000, p. 9].

Рассказывая о том, как он пришел к анализу одной из самых знаменитых картин Хичкока, Беллур пишет: «По счастливой случайности мне удалось получить от Трюффо раскадровку финального эпизода „Птиц“. Мне удалось убедиться, что во фрагменте фильма, логику которого я набросал в более раннем тексте (*Le monde et la distance*),

было не 71 или 72 кадра, а 82. У меня был „текст“, как я считал, гарантированный безупречной объективностью профессиональной раскадровки. Думаю, я был счастлив тому, что мне удалось избежать процесса остановки изображения, таким образом несколько магически воздействуя на него: фильм как будто отрицался во всей полноте его непрерывности и тяжести его неисчерпаемой феноменальности; и мне было легче отделиться от него, чтобы я мог построить его, реконструировать по своему желанию из того, что казалось мне его наиболее внутренней формой — скажем, из „бессознательного“» [Bellour, 2000, p. 9].

Беллур отмечает, что на пути к анализу фильма Хичкока он столкнулся с некоторыми трудностями, включая сопротивление неуловимого материала, пресловутую невозможность цитирования, а также проблему статуса фрагмента, несмотря на то что его границы представлялись неоспоримыми [Bellour, 2000, p. 10]. Автор задается вопросом о том, насколько возможно легализовать использование выбранного фрагмента по отношению к фильму как целому: «Какое значение я должен был придать этому совершенно поразительному систематическому завершению, которое, казалось, было зеркальным отражением всего фильма и подгоняло целое под часть? Как я должен был понять его в связи с понятиями „oeuvre“ и „auteur“, „enunciation“ и „subject“ или, в более широком смысле, в соотношении с классической моделью американского кино?» [Bellour, 2000, p. 10]. Неслучайно текст, содержащий анализ ленты Альфреда Хичкока, носит название «Система фрагмента» [Bellour, 2000, p. 28].

«Система фрагмента», как пишет сам автор, представляет собой очерк о системном анализе, в котором собрано как можно большее количество элементов, составляющих кинематографический «текст» в пределах ограниченного сегмента. При этом Беллур указывает, что приводимый анализ, хотя длинный и подробный, но все же неполный, поскольку верно, что каждая подобная попытка обречена на вхождение в круг, условия которого были так восхитительно определены Фрейдом: «Анализ конечный и бесконечный» [Freud, 1937].

Кроме того, Беллур подчеркивает, что вполне сознательно ограничился лексикой, лишенной каких-либо полулогических или лингвистических отсылок: «Кино, как и любой объект коммуникации, несомненно, является системой знаков и когда-нибудь сможет

получить санкцию кодифицированной формализации; но я предпочел позволить ему раскрыться как таковому во всем богатстве его логической провокативности, а не сдерживаться и маскироваться подчас поспешной и ненавистной риторикой преждевременной концептуализации» [Bellour, 2000, p. 28]. В качестве примера Беллур приводит использование «довольно неточного слова» «рифма», которое применялось исключительно для обозначения «мощных формальных гомологий», а также понятий «уплотнение» (condensation) и «смещение» (displacement), четко передающих опыт материальной абстракции фильма.

Наконец, Беллур добавляет, что с самого начала не предполагал, что работа над картиной Хичкока будет убедительной, окончательной. Это объясняется рассмотрением фрагмента, что не позволяло прийти к точным выводам, не требующим дальнейших расширений и проверки, как в отношении глобального объекта — творчества режиссера Хичкока, — так и кинематографического повествования и собственно анализа. Однако исследователь полагает, что читатель, возможно, распознает в получившемся тексте некий идеализм. Всегда считалось, что прекрасное не поддается анализу и в конечном счете сводит произведение к романтической неопределенности его излишеств. Но именно с прекрасным встречается анализ в самой его возможности, когда он выводит на свет всегда шаткое, всегда сложное равновесие множества форм и структур, которые конституируют творение — объект эстетического наслаждения — как источник красоты [Bellour, 2000, p. 28].

Прежде всего, стоит отметить, что текст, представляющий анализ фрагмента ленты Альфреда Хичкока «Птицы», состоит из трех частей:

- «Предварительные замечания»;
- «Последовательность»;
- «Комментарий», включающий следующие подразделы:
 - «Два центра»: а) *взгляд*; б) *кадрирование*; в) *движение*
 - «Конец и начало»: а) *птицы*; б) *люди*;
 - «Кадр 33»;
 - «Цепь»;
 - «Автор».

Рассмотрим каждый раздел.

1. Предварительные замечания. Первый раздел, занимающий всего одну страницу, содержит основные сведения о цели анализа, его специфике, преимуществах и недостатках избранной аналитической схемы.

Беллур пишет о том, что цель анализа последовательности кадров из фильма «Птицы» — продемонстрировать, как смысл возникает по мере развития истории в картинках благодаря двойному ограничению повторов и вариаций, иерархизированных в соответствии с логическим продвижением симметрии и асимметрии [Bellour, 2000, p. 28]. Элементы, с которыми связаны смысловые эффекты, собраны здесь во фрагмент, который следует естественному развитию сюжета, несмотря на то что, возможно, было бы выигрышнее, если бы они были сформулированы иначе, чем другие похожие или непохожие элементы, распределенные в поле всего сюжета или, лучше, той паутины сюжетов, на которой стоит печать имени Альфреда Хичкока. С другой стороны, крошечные фрагменты, на которые распадается эпизод, позволяют нам вычленивать элементы с помощью простейшего вида перечисления — нумерации последовательных кадров.

Таким образом, избранная последовательность кадров облегчает анализ, в частности, неизменно предположительное цитирование кинематографического «текста». Но у этой простоты есть и обратная сторона. Фрагмент ограничен строгостью порядка следования кадров и их большим количеством. Полезно помнить, что «последовательность» (sequence) — это приблизительный термин, часто описательный в том искусстве гибкого и непрерывного повествования, которое свойственно классицизму великого американского кино. Таким образом, хотя указанный отрывок имеет свое обоснование, он также имеет свою произвольность. Ни о начале, ни о конце нельзя сказать, что этот фрагмент фильма представляет собой замкнутую и строго определенную единицу. Анализ может выйти за их пределы, вплоть до того, чтобы заново открыть весь фильм. Но, наоборот, именно анализ определяет автономию этого сегмента фильма, именно в той дистанции, которую он преодолевает, и в его возможности.

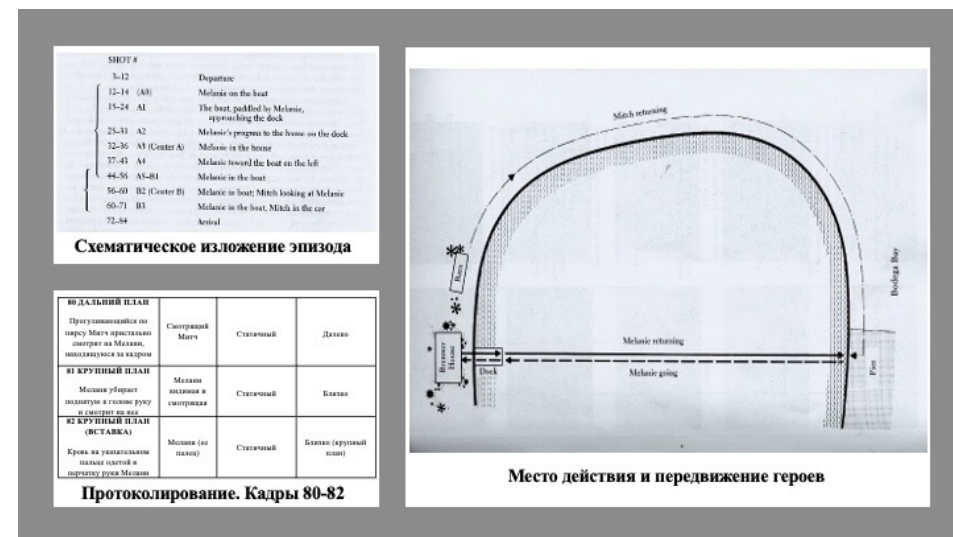
Слово «последовательность» (sequence) оказывается столь же неадекватным для обозначения фиксированной единицы киноповествования, как «кадр» (shot) — для фиксированной единицы фотографии. Произвольность отрывка, а также намеренное отсутствие какой-либо

лингвистической отсылки не позволяют использовать усовершенствованные категории, предложенные Кристианом Метцем, для перечисления синтагматических единиц непрерывности фильма.

Беллур предполагает, что было бы неверно называть этот сегмент «обыкновенной последовательностью», его можно было бы назвать «чередующейся синтагмой повествования», если бы расщепление между тем, кто видит, и его видением, ставшее двойным действием, интерпретировалось как двойная временная последовательность; или, наконец, «сценой», если бы мы признали в ней закон одной единственной и непрерывной последовательности. Это последнее слово звучит наиболее правдиво: его простота предполагает замкнутое пространство, в котором взаимодействуют герои. Оно также затрагивает миф, который Фрейд выводил из глубин раннего младенчества как «первобытную сцену» [Bellour, 2000, p. 29].

2. Последовательность. Во втором разделе Беллур обозначает принцип разложения рассматриваемого эпизода (19:19–26:13) на составные части, протоколирует анализируемую последовательность кадров. Протоколирование — неотъемлемый элемент системного анализа, основа для дальнейших исследований. Последовательная каталогизация «вынуждает гораздо внимательнее всмотреться в фильм», позволяет глубже изучить произведение киноискусства [Корте, 2020, с. 82].

Разбираемая Реймоном Беллуrom последовательность кадров из фильма «Птицы» состоит почти исключительно из коротких дублей, «точная продолжительность которых не имеет значения для искусства, не подчиняющегося, в отличие от музыки, ритмической нотации в условных единицах [Bellour, 2000, p. 30]. Французский ученый делит фрагмент на называемые группами или сериями сегменты, объединяя иногда большее, иногда меньшее количество кадров. Большинство серий группируется в два набора, называемые А и В: отсюда обозначения А1 и т.д. для серий первого набора, В1 и т.д. для серий второго набора. Каждый набор определяется центром, называемым центром А и центром В. Начальная и конечная серии обозначаются словами «отправление» и «прибытие». Некоторые кадры, как мы увидим, входят в две серии одновременно. Приведенное ниже схематическое изложение эпизода окажет некоторую помощь в его прочтении и разборе.



Ил. 1. Схема эпизода из фильма «Птицы» (режиссер А. Хичкок, 1963). Место действия и передвижение героев (фильм «Птицы», режиссер А. Хичкок, 1963). Источник: Bellour R. The Analysis of Film / Ed. by C. Penley. Bloomington: Indiana University Press, 2000. P. 30–31. Текстовая часть протоколирования анализируемого фрагмента (фильм «Птицы», режиссер А. Хичкок, 1963). Кадры 80–82. Таблица. Составитель: Т.И. Кожокару

Fig. 1. The scheme of the episode from the film *The Birds* (directed by A. Hitchcock, 1963). Location and movements of the characters (*The Birds*, directed by A. Hitchcock, 1963). Source: Bellour R. The Analysis of Film / Ed. by C. Penley. Bloomington, Indiana University Press, 2000. P. 30–31. The textual part of the systematization of the analysed fragment (*The Birds*, directed by A. Hitchcock, 1963). Shots 80–82. Table. Compiler: T.I. Kozhokaru

Итак, место действия — Бodega-Бей, небольшой калифорнийский городок. Мелани Дэниелс (Типпи Хедрен), молодая светская львица из Сан-Франциско, приезжает сюда, чтобы подарить Кэти Бреннер на одиннадцатилетие пару попугаев-неразлучников. Она не знает девочку, но познакомилась с ее братом, Митчем Бреннером (Род Тейлор), в зоомагазине в Сан-Франциско, и их полунасмешливый-полуагрессивный разговор так заинтересовал Мелани, что она проделала путь в шестьдесят миль до Бodega-Бей. Сцена начинается как раз в тот момент, когда Мелани Дэниелс прибывает на пирс в Бodega-Бей, чтобы отвезти птиц в дом Митча Бреннера, виднеющийся вдали на другом берегу [Bellour, 2000, p. 30].

Беллур схематично отображает место действия и перемещения персонажей, а также протоколирует анализируемый фрагмент,

обозначая содержание каждого из 84 кадров, движение камеры (статичный план / в движении), крупность плана, ракурс, точку зрения (seeing / seen — персонаж видящий / персонаж видимый).

3. Комментарий. Третий раздел «Системы фрагмента» посвящен непосредственно подробному анализу избранной части картины.

В небольшом вступлении Беллур отмечает, что последовательность построена на симметричном движении — дороге туда и обратно, — отмеченном асимметрией в разнице между первой и второй итерацией. Путешествие туда осуществляет один персонаж, Мелани Дэниелс, в то время как обратный путь проделывает еще и Митч Бреннер. В подобном дублировании, в простом действии проявляется иерархизация симметрии и асимметрии, что заставляет изображение и сюжет, чьим секретом и законом этот принцип является, отсылать друг к другу [Bellour, 2000, p. 50].

Как утверждает Джанет Бергстром, работу Реймона Беллура по анализу фильмов можно рассматривать как попытку «примириться» с увлечением, очарованием логикой движения нарратива в классическом кино, особенно в американском классическом кино [Bergstrom, 1979, vol. 1–2, № 3–1 (3–4), p. 39]. Осуществленные им разборы фильмов — попытка продемонстрировать на разных уровнях функционирование абстрактной системы, текстовой системы — с помощью конкретных деталей, примеров актуализации кодов, того, что Беллур называет «материальной абстракцией» фильма. Схема и направление взаимодействия кодов, кадр за кадром, порождают повествование, формируют его. Текстовая система — логика этой траектории, система систем. Это очарование сосредоточено для Беллура на ряде операций — зеркальных или рифмующихся [Bergstrom, 1979, vol. 1–2, № 3–1 (3–4), p. 39].

Два центра. В первом подразделе третьей части Беллур один за другим разбирает два набора серий кадров — А и В. Проследим за развитием мысли ученого и приведем сделанные им выводы, переводя на русский язык и снабжая комментариями основные этапы алгоритма анализа. В силу ограниченности объема статьи остановимся на серии кадров А. Сегмент В рассматривается схожим образом.

1 (А). Вначале конструкцию последовательности поддерживает цель Мелани. Центральная точка ее маршрута — комната в доме Бреннеров, куда она намеревается принести попугаев-неразлучников.

Group A1: the journey to the Brenners' house:

15. MELANIE still piloting the boat looking off foreground right (engine louder).
16. THE BRENNERS' HOUSE. Mitch, Lydia, Cathy walking towards the truck.
17. MELANIE piloting the boat, watching offscreen right; she cuts off the motor.
18. THE BRENNERS' HOUSE. All get in the truck except Mitch.
19. MELANIE watching the group. Silence, sound of water against the boat.
20. THE BRENNERS' HOUSE. The truck drives off, left to right. Mitch runs to barn.
21. MELANIE looking to the right (Mitch). She begins to paddle towards platform.
22. THE BARN. Mitch opens the door and goes inside.
23. MELANIE paddling, towards camera, looks to the right.
24. THE PLATFORM seen from Melanie's POV. Forward movement.

Group A2: Melanie moves towards the house:

25. MELANIE paddling. She steps out of the boat, picks up the cage.
26. THE BRENNERS' HOUSE. The barn door wide open. Water noises. Birds.
27. MELANIE smiling. The camera tracks backwards.
28. THE BARN. Large tree in foreground and retaining wall.
29. MELANIE smiling.
30. THE BARN behind the trees. Camera tracks.
31. MELANIE climbing up the steps.

Group A3: Melanie inside the house: (Center A)

32. THE BRENNERS' HOUSE.
33. [INSERT], Melanie's hand putting the note in front of the cage.
34. MELANIE moving inside the house.
35. THE BARN, seen by Melanie from inside the house.
36. MELANIE in the hallway.

Group A4: Melanie returning to the landing platform:

37. MELANIE leaving the house.
38. THE BARN, tree in the foreground (30).
39. MELANIE moves along the house, away from it.
40. THE BARN (27).
41. MELANIE walking rapidly towards the boat, looks back.
42. THE BARN.
43. MELANIE steps down from deck to platform into the boat, looks to the left; she paddles away.

Group A5/B1: (Departure)

45. MELANIE puts down the oar and hides behind the boat engine.
46. MITCH enter the house.
47. MELANIE watching the house.
48. THE BRENNERS' HOUSE.
49. MELANIE watching intently.
50. MITCH comes out of the house and goes near the garage and stops to look.
51. MELANIE watching.
52. MITCH turns around, walks back to the house, stops and sees something.
53. MELANIE reacts by hiding a little more.
54. MITCH runs to the house (slight pan left).
55. MELANIE stands up and tries to start the motor.
56. MITCH comes out of the house with binoculars, sound of engine, BIRDS in foreground.
57. MITCH with binoculars. Sound of engine.

Ил. 2. Содержание групп кадров А (фильм «Птицы», режиссер А. Хичкок, 1963). Источник: Bergstrom J. Enunciation and Sexual Difference. Part I // Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies. 1979. Vol. 1–2. № 3–1 (3–4). P. 42–43
Fig. 2. Contents of the A group of shots (*The Birds*, directed by A. Hitchcock, 1963). Source: Bergstrom J. Enunciation and Sexual Difference. Part I // Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies. 1979. Vol. 1–2. № 3–1 (3–4). P. 42–43



Ил. 3. Кадры 32–36 (А3) (фильм «Птицы», режиссер А. Хичкок, 1963). Источник: скриншоты автора

Fig. 3. Shots 32–36 (A3) (*The Birds*, directed by A. Hitchcock, 1963). Source: the author's screenshots

Таким образом, кадры 32–36 (А3), на которых мы видим Мелани в доме, составляют поворотный момент последовательности — это центр сегмента А.

Они являются паузой в путешествии Мелани туда и обратно, а действия в начальном и конечном кадрах этого отрывка перекликаются, подчеркивая их срединное положение. Более того, кадры 32–36 (А3) выделяются на фоне остальной части сцены, так как сняты в интерьере. Наконец, их центральное значение можно распознать в нескольких чертах, отмеченных различиями в формальной операции «уплотнения» и «смещения» на трех уровнях: взгляд, кадрирование и движение [Bellour, 2000, p. 50]. Эти три составляющие рассматриваются Беллуrom отдельно, в одноименных частях подраздела «Два центра».

а) Взгляд. Сегмент А3 окружен двумя сериями кадров, которые разворачиваются, с одной стороны, симметрично, а с другой — в соответствии с двойным чередованием согласно простому принципу: в кадре смотрящая Мелани / в кадре то, что Мелани видит. Это создает

нерушимую гармонию между кадрами 15–31: путешествие туда (А1 — Мелани на лодке подплывает к причалу у дома Бреннера; А2 — дорога Мелани к дому) — и кадрами 37–56: путь обратно (А4 — движение Мелани по направлению к причалу и на нем; А5 — ее отплытие на лодке и ожидание); указанные серии кадров перекликаются и находятся в оппозиции друг с другом — симметрично относительно центра.

Однако кадры 32–36 явно нарушают обозначенный выше принцип чередования. Кадры 32 (движение Мелани по коридору дома и ее вход в столовую) и 36 (путь Мелани по направлению к двери) рифмуются друг с другом, но каждый из них соседствует (следует в случае кадра 32 и предшествует в случае кадра 36) с кадрами, на которых мы видим Мелани вне дома в тот момент, когда она заходит и уходит (кадры 31 и 37).

Кадр 33 (руки Мелани и два конверта рядом с клеткой неразлучников) не является частью того, что видит Мелани, он просто показывает детали ее действий. Только кадр 35 (сарай Бреннеров, увиденный через окно) восстанавливает принцип чередования — в кадре то, что Мелани видит / в кадре смотрящая Мелани — и навязывает конструктивную непрерывность взгляда в серии, в которой она была резко нарушена. Однако это не совсем так: если кадр 34 действительно показывает смотрящую Мелани, то кадр 36 — нет (мы видим путь Мелани по направлению к двери). Данное расхождение не очень существенно: это происходит в те моменты в серии, когда чередование кадров имеет явную функцию выражения субъективности видения [Bellour, 2000, p. 51].

б) Кадрирование. Четыре серии кадров — А1, А2, А4, А5 — симметрично распределены вокруг сегмента А3, добавляя к чередованию «смотрящий персонаж / то, что персонаж видит» варьирование крупности плана, которое может быть сформулировано как оппозиция «близко / далеко» («близко» включает диапазон от крупного плана до среднего, «далеко» — от среднего до дальнего). Этот контраст не соблюден в группе кадров А3. Единственные два кадра, которые маркируют чередование «видящий / видимое» (34–35) в сегменте А3, характеризуются одинаковой крупностью плана (общий план). Отсутствие противопоставления усиливается относительной эквивалентностью между крупностью плана кадров 34–35 (общий план) и кадров 32 и 36 (дальний план) — двумя крайними кадрами сегмента

А3: Мелани перестает быть видящей и становится видимой — не глазами персонажа, а камерой. Этот эффект особенно силен в кадре 32: когда Мелани открывает дверь, камера ждет ее и обозначает расстояние взглядом, который нарушает привычную непрерывность входа героини небольшим пространственным и временным отклонением [Bellour, 2000, p. 51].

Чередование крупности плана также лежит в основе переходов между сериями кадров А2–А3, А3–А4: от кадра 31 к кадру 32, от кадра 36 к кадру 37 осуществляется переход от среднего к дальнему плану и наоборот. Однако постепенная смена крупности плана в кадре 32 (от дальнего к среднему), с одной стороны, несколько снижает эффект противоположности, а с другой — одновременно противопоставляется паузе в чередовании взглядов: связь, которая тут же дублируется в кадре 33 [Bellour, 2000, p. 52].

Единственный кадр в серии А3, который демонстрирует оппозицию близко / далеко, это, по сути, кадр 33 (первый крупный план в сцене). Но замечательно то, что этот кадр избегает чередование взгляда.

б) Движение. Сегмент А3 характеризуется чередованием оппозиции «статика / движение». Этот контраст разворачивается на протяжении пяти кадров следующим образом: движение / статика / движение / статика / движение. Один из эффектов подобной смены ритма — сгущение в центральной серии двойного чередования статики и движения, которое противостоит сериям А1 и А2, с одной стороны, и сериям А4 и А5 — с другой [Bellour, 2000, p. 52]. Важно подчеркнуть, что формальное равновесие анализируемого фрагмента достигается чередованием серий кодических вариантов, например видящий / видимое / видящий / видимое / видящий. Разрыв в схеме чередования на одном уровне, например точки зрения (видящий / видимое), сглаживается продолжением чередования на другом — допустим, движением камеры. Согласно Беллуру, чередование смещается на другой уровень. Например, центр серии А (Мелани в доме Митча) отмечен разрывом чередования на двух уровнях: кадрирования и взгляда. Однако стабильное чередование на уровне движения камеры не только переносит ритм сегмента через эти разрывы, не очень заметные из-за смещения чередования с крупности плана и точки зрения на движение камеры, оно также уплотняет предыдущую и последующую



Ил. 4. Кадры 31, 37, 3, 5, 76, 77, 11, 12, 33, 57 (фильм «Птицы», режиссер А. Хичкок, 1963).

Источник: скриншоты автора

Fig. 4. Shots 31, 37, 3, 5, 76, 77, 11, 12, 33, 57 (*The Birds*, directed by A. Hitchcock, 1963). Source: the author's screenshots

серии кадров на своем собственном уровне [Bergstrom, 1979, vol. 1–2, № 3–1 (3–4), p. 41].

Конец и начало. Первая симметрия очевидна: прибытие повторяет отъезд. Сюжет в сериях кадров А и В построен вокруг двух многократных рифм: рифмы между людьми и рифмы между птицами [Bellour, 2000, p. 56].

а) Птицы. Когда Мелани подъезжает к пирсу в Бodega-Бей (кадр 3), везя в машине клетку с попугаями-неразлучниками, слышен плач чаек; это повторяется и в кадре 5. Когда, возвращаясь, Мелани плывет к пирсу, где ее ждет Митч (кадр 76), в небе разлетается стая громко кричащих чаек (кадр 77). В следующем кадре одна из чаек атакует Мелани, задевая ее голову [Bellour, 2000, p. 56].

В первом случае Мелани связана с неразлучниками, предназначенными сестре Митча, но во втором случае она также удивительным образом связана с чайками в момент, предшествующий их встрече. В первом случае она — субъект, во втором — объект. Логическая связь между птицами также предложена в кадре 3 во взаимодействии

изображения и звука: неразлучники (не видимые, но подразумеваемые и вновь увиденные в кадре 5) кричат в этом кадре голосами чаек [Bellour, 2000, p. 56].

б) Мужчины. Прежде всего Беллур обращает внимание на соотношение фигур рыбака и Митча. Первая черта, которая их объединяет, — положение в пространстве. Рыбак помогает Мелани спуститься в лодку, Митч — забраться на пирс. Вторая особенность — диалог. Обмен репликами между Мелани и рыбаком в 6-м кадре касается лодки, которую зарезервировала Мелани, чтобы отвезти попугаев-неразлучников в дом Митча; диалог Мелани и Митча в 84-м кадре — о напавшей на Мелани чайке. Разговор Митча и Мелани сразу же дублируется диалогом Митча и другого рыбака. Возникает вопрос, с чем рифмуется второй рыбак, который появляется в самом конце последовательности, когда Митч сопровождает раненую Мелани. Беллур утверждает, что помимо особого удовольствия, которое ум получает от комбинирования и варьирования фигур, присутствие рыбака должно быть оправдано следующим образом: он будто задает Мелани, раненной чайкой, вопрос, повторяющий молчаливый вопрос первого рыбака о клетке, которую она несла; но, будучи призванным таким образом рифмоваться с первым рыбаком по гомологии поведения и функции, он смещает и уточняет эквивалентность, которая объединяет Митча и первого рыбака, фокусируя ее на существенном факте — отношениях с Мелани, особенно в том виде, в каком они выражены в третьей черте, придающей рифме реальный вес: во взгляде, точке зрения [Bellour, 2000, p. 56–57].

Рыбак наблюдает за отъездом Мелани точно так же, как Митч — за ее приездом. Сюжет приобретает свою логическую строгость благодаря эквивалентности в изображении. Взгляд рыбака в 11-м кадре субъективен: снятый средним планом, он стоит на лестнице и смотрит в сторону удаляющейся на лодке Мелани; высокий ракурс 12-го кадра не оставляет сомнений в том, что это его точка зрения.

Дальний план дает понять, что этот взгляд настойчив, он надолго задерживается на Мелани. Кроме того, он следует за немым вопросом рыбака, заданным Мелани, обозначенным сначала недвусмысленным взглядом (кадр 7), а затем покачиванием головы (кадр 9). Мелани же, напротив, не обращает на рыбака никакого внимания. Таким образом, бинарный ряд, заданный чередованием взглядов, нарушенный, как

только он начинается, повторением Мелани в кадрах 13 и 14 (пересечение залива), но тут же восстановленный, когда она наблюдает за обитателями дома Бреннеров (начиная с кадра 15), оборачивается, так сказать, не в пользу Мелани и ставит ее в позицию объекта, хотя инициатива принадлежит ей [Bellour, 2000, p. 57].

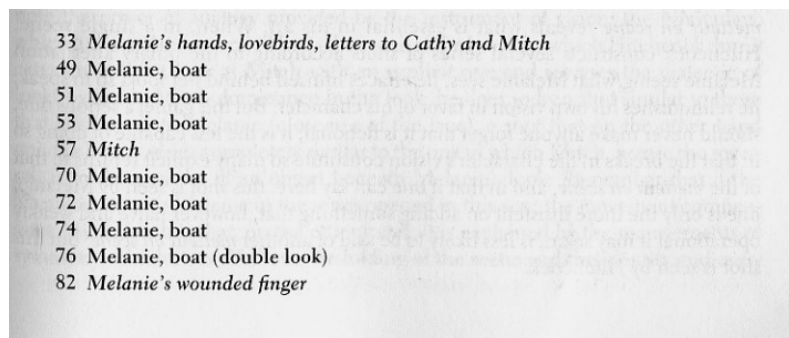
Аналогичным образом скрупулезно анализируются сегменты А и В, сопоставляются отдельные кадры, выявляются закономерности построения нарратива посредством изображения, обозначаются схемы чередования кадров на уровне крупности плана, точки зрения, движения, подчеркивается принцип симметрии.

Кадр 33. В этом небольшом фрагменте Беллур отмечает особую значимость кадра 33, показывающего руки Мелани. Он связан с кадром 57, в котором Митч обнаруживает Мелани с помощью бинокля: сначала по положению, поскольку они осуществляют разрыв каждого из двух центров серий; затем по характеру, так как оба выражают это переходом от общей картины к детали, от общего плана к крупному [Bellour, 2000, p. 62].

Кадр 33, который демонстрирует Мелани там, где должен показывать Митча, метафорически иллюстрирует то, что видит Митч, когда в кадре 57 он обнаруживает Мелани — то, что он увидел бы, если бы был в доме, когда Мелани зашла туда. Этот перенос подтверждается именно в текстуре сюжета: взаимность конденсации, связывающей две серии А3 и А5, и соединение, создаваемое инверсией между сараем и домом — каждый из которых по очереди увиден Мелани в кадрах 35 и 48, — делают этот пропущенный кадр кадром, в котором Митч уже был бы на пути, ведущем к узнаванию Мелани [Bellour, 2000, p. 62–63].

Цепь. Цепочка крупных планов очерчивает «логическое развертывание желания» во всей сцене; Митч и Мелани являются его взаимным субъектом и объектом. Серия крупных планов подтверждает тот факт, что кадр 33 является одновременно и центром сцены, и ее началом, и что он находит отклик в кадре 57, расположенном в центре цепочки, прежде чем вновь появиться в инвертированной форме [Bellour, 2000, p. 64].

Автор. Заключительную часть анализа фрагмента Беллур посвящает режиссеру картины Альфреду Хичкоку. Французский исследователь полагает, что автор фильма, заставляющий то, что видят его



Ил. 5. Цепь крупных планов, характеризующая отношения Мелани и Митча (фильм «Птицы», режиссер А. Хичкок, 1963). Источник: *Bellour R. The Analysis of Film / Ed. by C. Penley. Bloomington: Indiana University Press, 2000. P. 63*

Fig. 5. A chain of close-ups characterizing the relationship between Melanie and Mitch (*The Birds*, directed by A. Hitchcock, 1963). Source: *Bellour R. The Analysis of Film / Ed. by C. Penley. Bloomington: Indiana University Press, 2000. P. 63*

персонажи, вмешиваться в последовательность изобразительного сюжета, делегирует им свои собственные полномочия, тем более что эта характерная для любой истории операция дублирования в данном случае осуществляется на уровне самой формы — именно здесь режиссер раскрывает суть своего искусства. Когда в одной сцене Хичкок строит несколько серий кадров в соответствии с бинарным чередованием «Мелани смотрит / то, что видит Мелани», он словно исчезает за ее взглядом, отказывается от своего собственного видения в пользу своего персонажа, но эта игра никогда не должна заставлять забыть, что она вымышленная [Bellour, 2000, p. 64].

Тщательно анализируя взгляд автора, опираясь на конкретные кадры и их взаиморасположение, Беллур приходит к выводу о том, что, несомненно, Хичкок отождествляет себя с Митчем, который исследует взгляд Мелани и позволяет ему околдовать себя; но еще меньше сомнений в том, что режиссер идентифицирует себя с Мелани, чьи глаза несут в себе «фантом», воздействие которого он описывает и анализирует в том чисто нарциссическом искусстве, которым является для него мизансцена [Bellour, 2000, p. 67].

Заключение

Рассмотрев разбор фрагмента картины Альфреда Хичкока «Птицы» (*The Birds*, 1963), можно выявить алгоритм анализа фильма, применяемый Реймоном Беллуром:

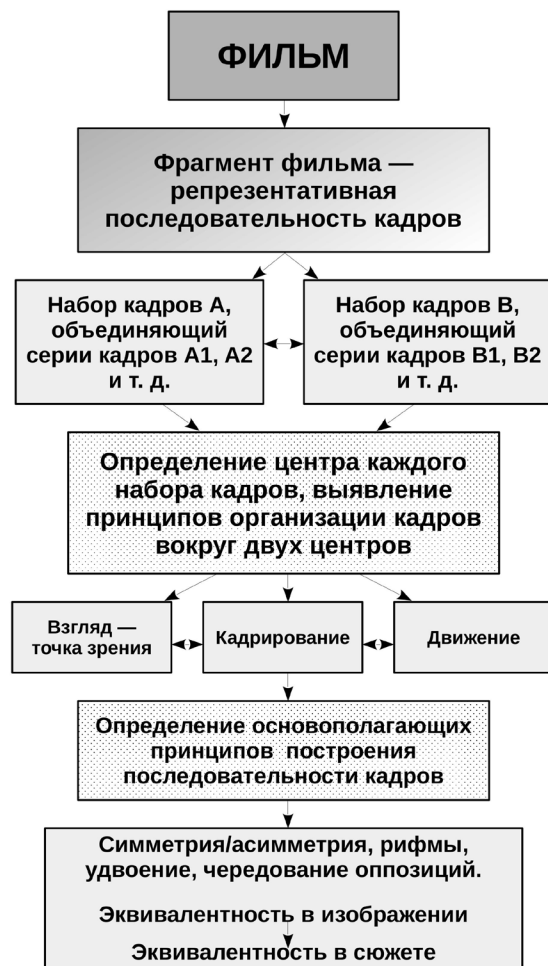
1. Выбор репрезентативного фрагмента фильма — анализированной последовательности кадров.

2. Каталогизация элементов формы и содержания — создание таблицы, включающей четыре столбца с текстом и кадры из фильма. В первом столбце обозначается номер кадра, заглавными буквами указывается крупность плана, строчными прописывается краткое содержание кадра и при необходимости траектория движения камеры. Во втором указывается точка зрения — мы имеем дело с видимым объектом персонажем, или персонаж — объект взгляда другого: например, «смотрящий рыбак» или «видимая Мелани». В третьем — статичный кадр или в движении (*static / movement*). В четвертом — близко или далеко снято (*close / distant*; «близко» включает диапазон от крупного плана до среднего, «далеко» — от среднего до дальнего). Справа помещаются кадры.

3. Разделение кадров на группы, или серии, объединяемые в свою очередь в два набора кадров — А и В. Каждый набор определяется смысловым ядром, называемым центром А и центром В. Некоторые кадры входят в две серии одновременно.

4. Создание вспомогательных схем: таблицы, представляющей ключевой эпизод, учитывая проведенную ранее систематизацию кадров (указываются номера кадров, группа, в которую они объединены, и краткое содержание фрагмента); перечней кадров, входящих в каждую группу, а также схемы, иллюстрирующей места действия и обозначающей движение персонажей.

5. Тщательное изучение соотношения изображения и порождаемых им смыслов, с тем чтобы объяснить функционирование текстовой системы с помощью конкретных визуальных деталей. Как результат — **определение основополагающих принципов построения рассматриваемой последовательности кадров.** Например, в случае анализа фрагмента «Птиц» важнейшую роль играет принцип симметрии и рифмовки кадров, а также чередование оппозиций на разных уровнях — точки зрения, движения камеры и крупности плана.



Ил. 6. Аналитическая схема, применяемая Реймоном Беллуром (фильм «Птицы», режиссер А. Хичкок, 1963). Схема. Составитель: Т.И. Кожокару
Fig. 6. The analytical scheme employed by Raymond Bellour (*The Birds*, directed by A. Hitchcock, 1963). Scheme. Compiler: T.I. Kozhokaru

6. Подробное описание проведенного анализа, доказывающее существование основополагающих принципов построения последовательности кадров и иллюстрирующее их применение на множестве конкретных примеров. **Разделение** текста анализа на смысловые части в соответствии с задачами исследования.

В виде схемы отобразить применяемый Беллуром алгоритм анализа можно следующим образом:

Таким образом, при разборе фильма Альфреда Хичкока «Птицы» Реймон Беллур применяет аналитическую схему, в основе которой лежит подробная каталогизация элементов формы и содержания с последующим покадровым анализом, сопровождаемым выявлением ключевых принципов построения нарратива визуальными средствами.

Тщательное исследование фрагмента фильма позволяет понять, как можно извлечь смысл из визуального сегмента картины — восьмидесяти четырех последовательных кадров. Беллур интерпретирует, кадр за кадром, то, как эти кадры дополняют и «параллелят» друг друга, чтобы передать динамику между Митчем и Мелани и, в конечном счете, самим Хичкоком. В интерпретируемой Беллуром сцене имеют место два центра, вокруг которых течет повествование: Мелани и Митч, хотя Митч предстает в этом качестве только во второй половине сцены.

Главный фокус внимания Беллур — выявление оппозиций в различных формах: статика и динамика, центрирование и децентрирование, «взгляд», то есть когда мы видим Мелани, и то, что видит она, а также оппозиции в кадрировании сцены. Беллур проводит параллель между визуальной формой и движением сюжета, от Мелани как центра — к вхождению Митча в ядро сцены, а также рассуждает о том, как с помощью взаимодействия изображений выстраиваются отношения Мелани с двумя доминирующими силами — мужчинами и птицами.

Также необходимо отметить, что Беллур, анализируя фрагмент, особую роль отводит автору ленты — Альфреду Хичкоку, утверждая, что он скрывает себя за точкой зрения Мелани, отказываясь от собственного видения в пользу своего персонажа, а также одновременно является Митчем и Мелани в связующем их двойном взгляде. Мысли Беллур в заключительном разделе анализа вызывают множество вопросов об авторстве: кто является подразумеваемым творцом, а кто реальным, в чем разница между рассказчиком и повествуемым. Беллур в большой степени заставляет анализировать избранный им фрагмент с точки зрения Хичкока, не вполне учитывая тот факт, что автором представленных убеждений является он сам, а не мастер саспенса.

Список литературы:

- 1 Беллур Р. Недостигаемый текст // Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сборник статей / Перевод; сост. К. Разлогов, ком. М. Ямпольского. М.: Радуга, 1984. С. 221–230.
- 2 Беллур Р. Недостигаемый текст // Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г., Разлогов К.Э. Строение фильма / Отв. ред. Н.А. Кочеляева. М.: Культура; Альма Матер, 2024. С. 431–439. (Методы культуры: кино).
- 3 Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С.И. Юткевич. М.: Советская энциклопедия, 1987. 640 с.
- 4 Кортэ Г. Введение в системный киноанализ / Пер. с нем. М. Юдсон, Е. Смирновой. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2020. 360 с.
- 5 Усманова А.Р. Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сборник научных статей / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов: Научная книга, 2006. С. 183–204.
- 6 Усманова А.Р. Поэтика непроговариваемого и «фильмическое» в работах Ролана Барта // Философско-культурологический журнал *Toros*. 2019. № 1–2. С. 150–176.
- 7 Федоткин С.В. Лейтмотивный анализ фильма: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова. М., 2017. 26 с.
- 8 Чикирис А.Г. Эстетическая зависимость в опыте киноискусства // Знание. Понимание. Умение. 2007. № 1. С. 147–154.
- 9 Штейн С.Ю. Методология в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2017. № 4–1. С. 32–46.
- 10 Штейн С.Ю. Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу / В.Д. Черный, А.В. Марков, В.А. Колотаев, И.А. Добрицына, С.Ю. Штейн. М.: РГГУ, 2019. С. 234–314.
- 11 Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки: Методологический трактат. М.: РГГУ, 2020. 192 с.
- 12 Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Методология // *Артикульт*. 2021. № 4 (44). С. 6–59. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-021-4-6-59>.
- 13 Altman C.F. Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse // *Quarterly Review of Film & Video*. 1977. Vol. 2. № 3. P. 257–272.
- 14 Bellour R. L'analyse du film. Paris: Calmann-Lévy, 2014. 320 p.
- 15 Bellour R. The Analysis of Film / Ed. by C. Penley. Bloomington: Indiana University Press, 2000. 303 p.
- 16 Bergstrom J. Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour // *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*. 1979. Vol. 1–2. № 3–4. P. 70–103. https://doi.org/10.1215/02705346-1-2-3-1_3-4-70.
- 17 Bergstrom J. Enunciation and Sexual Difference. Part I // *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*. 1979. Vol. 1–2. № 3–1 (3–4). P. 32–69. https://doi.org/10.1215/02705346-1-2-3-1_3-4-32.
- 18 Beyond the Essay Film: Subjectivity, Textuality and Technology / Ed. by J. Vassilieva, D. Williams. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. 250 p.
- 19 Freud S. Analysis Terminable and Interminable / Transl. Joan Riviere // *The International Journal of Psychoanalysis*. 1937. Vol. 18. № 4. P. 373–405.
- 20 Goddard M. Raymond Bellour // *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers* / Ed. by F. Colman. Abingdon: Routledge, 2009. P. 256–265.
- 21 Keathley C. La caméra-stylo: Notes on Video Criticism and Cinephilia // *The Language and Style of Film Criticism* / Ed. by A. Klevan, A. Clayton. Abingdon: Routledge, 2011. P. 176–191.
- 22 Kuhn A., Westwell G. A Dictionary of Film Studies. Oxford: Oxford University Press, 2012. 528 p.
- 23 Maciel K. Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017. 409 p.
- 24 Radner H., Fox A. Raymond Bellour: Cinema and the Moving Image. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. 232 p.
- 25 Raffnsøe S., Gudmand-Hoyer M.T., Thaning M.S. What Is a Dispositive?: Foucault's Historical Mappings of the Networks of Social Reality. Frederiksberg: Copenhagen Business School, 2014. 27 p.
- 26 Watt C. Circuits of Fascination and Inspiration: Blanchot, Bellour, Grandrieux // *Postmodern Culture*. 2020. Vol. 30. № 2. URL: <https://www.pomoculture.org/2021/01/07/circuits-of-fascination-and-inspirationblanchot-bellour-grandrieux/> (дата обращения 25.06.2024).
- 27 Willis H. Theoretical Ecstasy // *Film Comment*. 2012. Vol. 48. № 3. URL: <https://www.proquest.com/docview/1019443915?sourcetype=Scholarly%20Journals> (дата обращения 25.06.2024).

References:

- 1 Bellour R. Nedosyagaemyi tekst [The Unattainable Text]. *Stroenie fil'ma: Nekotorye problemy analiza proizvedenii ehkrana: Sbornik statei* [The Structure of a Movie: Some Problems of Analyzing Screen Works: Collection of Articles], translation, comp. K. Razlogov, com. M. Yampolsky. Moscow, Raduga Publ., 1984, pp. 221–230. (In Russian)
- 2 Bellour R. Nedosyagaemyi tekst [The Unattainable Text]. Lotman Yu.M., Tsivyan Yu.G., Razlogov K.E. *Stroenie fil'ma* [The Structure of a Movie], ed. N.A. Kochelyaeva. Moscow, Kul'tura Publ., Al'ma Mater Publ., 2024, pp. 431–439. (Metody kul'tury: kino [Methods of Culture: Cinema]). (In Russian)
- 3 *Kino: Ehntsiklopedicheskii slovar'* [Cinema: Encyclopedic Dictionary], ed. S.I. Yutkevich. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya Publ., 1987. 640 p. (In Russian)
- 4 Korte H. *Vvedenie v sistemnyi kinoanaliz* [An Introduction to Systematic Film Analysis], transl. from German M. Yudson, E. Smirnova. Moscow, Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki Publ., 2020. 360 p. (In Russian)
- 5 Usmanova A.R. Nauchenie videniyu: k voprosu o metodologii analiza fil'ma [Teaching Vision: Toward a Methodology for Analyzing Film]. *Vizual'naya antropologiya: novye vzglyady na sotsial'nyu real'nost': Sbornik nauchnykh statei* [Visual Anthropology: New Views on Social Reality: Collection of Scientific Articles], eds. E.R. Yarskaya-Smirnova, P.V. Romanov, V.L. Krutkin. Saratov, Nauchnaya kniga Publ., 2006, pp. 183–204. (In Russian)
- 6 Usmanova A.R. Poetika neprogovarivaemogo i "fil'micheskoe" v rabotakh Rolana Barta [The Poetics of the Unspoken and the 'Filmic' in the Works by Roland Barthes]. *Filosofsko-kul'turologicheskii zhurnal Topos*, 2019, no. 1–2, pp. 150–176. (In Russian)
- 7 Fedotkin S.V. *Leitmotivnyi analiz fil'ma* [Leitmotif Film Analysis], Dis. abstract ... Candidate of Arts, 17.00.03, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography. Moscow, 2017. 26 p. (In Russian)
- 8 Chikiris A.G. Ehsteticheskaya zavisimost' v opyte kinoiskusstva [Aesthetic Dependence in the Cinema Experience]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, 2007, no. 1, pp. 147–154. (In Russian)
- 9 Schtein S.Yu. Metodologiya v iskusstvovedenii [Methodology in Art Studies]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganova*, 2017, no. 4–1, pp. 32–46. (In Russian)
- 10 Schtein S.Yu. Granitsy kinovedeniya kak subdistsiplinarnoi predmetnosti iskusstvovedeniya [The Boundaries of Cinema Studies as a Subdisciplinary Subject of Art Studies]. *Logika vizual'nykh reprezentatsii v iskusstve: ot ikonopisnogo prostranstva i arkhitektury k ehkrannomu obrazu* [Logic of Visual Representations in Art: From IconPainting Space and Architecture to Screen Image], V.D. Cherny, A.V. Markov, V.A. Kolotaev, I.A. Dobritsyna, S. Yu. Schtein. Moscow, RGGU Publ., 2019, pp. 234–314. (In Russian)
- 11 Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoi nauki: Metodologicheskii traktat* [Matrix of Humanities: Methodological Treatise]. Moscow, RGGU Publ., 2020. 192 p. (In Russian)
- 12 Schtein S.Yu. Metodiko-metodologicheskaya skhema issledovani kinematografa. Metodologiya [Strategies and Methodological Scheme of Cinema Research. Methodology]. *Artikul't* [Art & Cult], 2021, no. 4 (44), pp. 6–59. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-021-4-6-59>. (In Russian)
- 13 Altman C.F. Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse. *Quarterly Review of Film & Video*, 1977, vol. 2, no. 3, pp. 257–272.
- 14 Bellour R. *L'analyse du film*. Paris, Calmann-Lévy, 2014. 320 p.
- 15 Bellour R. *The Analysis of Film*, ed. C. Penley. Bloomington, Indiana University Press, 2000. 303 p.
- 16 Bergstrom J. Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 1979, vol. 1–2, no. 3–4, pp. 70–103. https://doi.org/10.1215/02705346-1-2-3-1_3-4-70.
- 17 Bergstrom J. Enunciation and Sexual Difference. Part I. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 1979, vol. 1–2, no. 3–1 (3–4), pp. 32–69. https://doi.org/10.1215/02705346-1-2-3-1_3-4-32.
- 18 *Beyond the Essay Film: Subjectivity, Textuality and Technology*, eds. J. Vassilieva, D. Williams. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020. 250 p.
- 19 Freud S. Analysis Terminable and Interminable, transl. Joan Riviere. *The International Journal of Psychoanalysis*, 1937, vol. 18, no. 4, pp. 373–405.
- 20 Goddard M. Raymond Bellour. *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, ed. F. Colman. Abingdon, Routledge, 2009, pp. 256–265.
- 21 Keathley C. La caméra-stylo: Notes on Video Criticism and Cinephilia. *The Language and Style of Film Criticism*, eds. A. Klevan, A. Clayton. Abingdon, Routledge, 2011, pp. 176–191.
- 22 Kuhn A., Westwell G. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford, Oxford University Press, 2012. 528 p.
- 23 Maciel K. *Transcinemas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2017. 409 p.
- 24 Radner H., Fox A. *Raymond Bellour: Cinema and the Moving Image*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018. 232 p.
- 25 Raffnsøe S., Gudmand-Høyer M.T., Thaning M.S. *What Is a Dispositive?: Foucault's Historical Mappings of the Networks of Social Reality*. Frederiksberg, Copenhagen Business School, 2014. 27 p.
- 26 Watt C. Circuits of Fascination and Inspiration: Blanchot, Bellour, Grandrieux. *Postmodern Culture*, 2020, vol. 30, no. 2. Available at: <https://www.pomoculture.org/2021/01/07/circuits-of-fascination-and-inspirationblanchot-bellour-grandrieux/> (accessed 25.06.2024).
- 27 Willis H. Theoretical Ecstasy. *Film Comment*, 2012, vol. 48, no. 3. Available at: <https://www.proquest.com/docview/1019443915?sourcetype=Scholarly%20Journals> (accessed 25.06.2024).