

Секция «Литературный процесс и журналистика: история, критика, публицистика»

**Методы эпического театра в киноязыке Гаспара Ноэ как способ
рационализации дискуссии о насилии**

Научный руководитель – Благодаров Кирилл Сергеевич

Степаненко Лада Константиновна

Студент (бакалавр)

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Факультет
журналистики, Кафедра литературно-художественной критики и публицистики, Москва,
Россия

E-mail: adres.lada@gmail.com

Эпический театр — теория Бертольда Брехта, предлагающая способ преодоления натурализма и аристотелевского театра, основными положениями которой является эффект «очуждения» и превращение актера из «простого рупора персонажа» [2] в носителя осмысленного взгляда на него. В фильмах Гаспара Ноэ методы Брехта расширяют режиссерский инструментарий, что позволяет режиссеру уйти от критического реализма к более тонкой форме представления, которая позволяет сделать насилие, показанное на экране, предметом осмысления, а не исключительно источником аффекта, брехтовских *“кошмарных снов”*, которые должна преодолеть драматургия [1].

Связь теории эпического театра и кинопрактики Гаспара Ноэ опосредована традицией французского кинематографа. Первым на экран эпический театр перенес Жан-Люк Годар. В 1960-х–1970-х годах он мыслил себя политическим режиссером, и идеи Брехта о дистанции, позволяющей не вовлекать зрителя эмоционально в привычную идеологическую фантазию, а *“творчески отдалиться за пределы непосредственно наблюдаемых событий”* [1], нашли отражение в его методе. Годар был особенно увлечен «Ме-ти» Брехта, описанные в которой практики «очуждения» принес в кино: прерывание действия интертитрами с режиссерскими размышлениями (знаменитое «Этот фильм можно было бы назвать: “Дети Маркса и кока-колы”» в «Мужском–женском»), прямым указанием на источник (в «Китайке» с доски стираются все имена, кроме имени Брехта), длинных монологов, во время которых актеры смотрят прямо в камеру, позволяя реализовать максимум Брехта: *“Актер должен и сам акт показа тоже осуществлять как художественное зрелище”* [1]. Ноэ, несомненно, отлично знаком с творчеством Годара: плакат фильма «Женщина есть женщина» появляется в интерьере квартиры стариков в «Вихре» (по словам Ноэ, плакаты на стенах в этом фильме взяты из его личной коллекции), в «Вечном свете» один из героев – кинооператор – представлен профессионалом, работавшим с Годаром, и в этом же фильме в интертитрах цитируется сам Годар. Кроме того, «разрыв звука и изображения между сценами, кажется, возвращает нас к более политизированному кино Годара» [4], не говоря про буквальный повтор конкретных сцен (в «Падали» звук выстрела резко обрывает кадр, как в «Мужском–женском»).

Несмотря на тенденцию к *“высокому художественному реализму”* [4], свойственную Новому французскому экстриму, Ноэ отказывается от восприятия кино как безусловной реальности. Это достигается работой с титрами: они полностью появляются в начале, а не в конце фильма, оформляются резко контрастным цветом, крупным шрифтом и предваряющей действие музыкой — контрастное использование которой напоминает действие брехтовских зонгов. Благодаря этому режиссер появляется в фильме как режиссер, и зафиксированные в кино действия сами становятся художественной условностью. Такие кинематографические приемы, как джамп-кат, дисторшн, шаттер, стробоскоп искажают

реальность, нарушают автоматизм зрительского восприятия и дистанцируют от происходящего на экране: *“первичная реакция зрителя на изображение не связана с повествованием”* [4], оно предлагается как материал для анализа, а не эмоционального сближения. Всё это приводит к тому, что разные искусства и характерные для них приемы, как писал Брехт, *“взаимно осуждаются”* [1]. В этом ключе следует рассматривать и добавление документального начала в полностью фикциональное произведение. «Вход в пустоту» содержит псевдодокументальные части, снятые от первого лица, псевдооперативную съемку, а кроме того кадры, передающие перспективу изнутри женского тела. Это дает зрителю возможность взгляда со стороны, а значит, пространство для собственного анализа, не прерванного чувствами героя. Включая в «Необратимость» девятиминутную сцену изнасилования, Ноэ заставляет зрителя переживать *“такой же процесс длительности, как и персонаж”* [5], что следует рассматривать как установку на документальность. В фильме «Вечный свет» кроме метанарратива (это фильм о создании фильма), отдаляющего зрителя от действия, присутствует обилие неоновых цветов и минутные вставки фотостимуляции, прерывающие линейное восприятие, как это делал хор в античной драме. За счет сенсорной перегрузки зрителя достигается возвращение к рациональному размышлению о фильме. В «Вечном свете» же впервые появляется разделение экрана, которое затем станет формообразующим приемом для «Вихря»: необходимость одновременно следить за двумя параллельными действиями требует осознания зрителем акта искусства, происходящего перед ним.

Говоря о «Вихре», необходимо подчеркнуть параллель с тем, что о работе актера писал Брехт. Роль пожилого киноведа Луи исполняет Дарио Ардженто, легендарный итальянский режиссер, работавший в жанре джалло. История Луи для него органична и соотносима с собой, потому он способен создать полноценный образ героя без превращения в него, без любых родов *“вчувствования”*, вроде столь критикуемой Брехтом системы Станиславского, а значит, оставить дистанцию между собой и ним. В «Необратимости» применен тот же прием: роль девушки Алекс, чья красота и сексуальность дарят ей любовь, но вместе с ней насилие и консьюмеристское отношение со стороны всех мужских персонажей, исполняет Моника Беллуччи, которая построила блестящую карьеру в том числе благодаря внешности, однако это модельная карьера — то есть, в бизнесе, построенном на культуре потребления и объективации женщин. Героиня и актриса достаточно похожи, чтобы исполнительница при этом смогла держать дистанцию. Сходства только подчеркивают небольшие, но имеющие ключевое значение отличия, что и создает эффект *«осуждения»*, которого сам Брехт добивался тем же методом (например, выбирая Эрнста Буша на роль Галилея — человека, который должен сделать выбор между честностью перед собой и благосклонностью государства).

Ноэ выбирает рационализм эпического театра для разговора о насилии, чтобы перенести его из привычной эмоционально-аффективной плоскости в плоскость прямого, неэвфемизированного обозрения. Последовательная фиксация событий с акцентом на сам факт их существования, которой режиссер добивается благодаря перенесению канонов эпического театра Брехта на кинополотно, создает дистанцию между актерами и героями, между фильмом и зрителями, чтобы получить новый разговор о насилии в актуальном художественном дискурсе. Это формирует основу киноязыка Ноэ на пути от эмоционального к рациональному. Разумеется, нельзя говорить о прямом переносе канонов эпического театра в творчестве Ноэ, но на примере фильмов этого режиссера мы видим, как театральный проект Брехта дал всходы во французском кинематографе.

Источники и литература

- 1) Брехт Б. О театре: сборник статей. М., 1960.

- 2) Сурков Е.Д. Путь к Брехту // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М., 1963—1965. Т. 5 (1).
- 3) Фрадкин И.М. Творческий путь Брехта-драматурга // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М., 1963—1965 Т. 1.
- 4) Angelo, A. From Spectacle to Affect: Contextualizing Transgression in French Cinema at the Dawn of the Twenty-First Century // Irish Journal of French Studies. 2012. № 12. P. 157—178.
- 5) Kenny, O. Beyond Critical Partisanship: Ethical Witnessing and Long Takes of Sexual Violence // Studies in European Cinema. 2020. № 19(2). P. 164—178.