

ИКОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И АНАЛИЗ ФИЛЬМА

Марина Ю. Торопыгина

Научно-исследовательский институт теории и истории искусств Российской
академии художеств, Москва, Россия, toropygina@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматриваются возможности интерпретации фильма, в первую очередь, с опорой на визуальное решение. Опыт иконологии как метода искусствознания включает внимание к деталям и подробностям изображения и мизансцены, а также прочтение и понимание разных уровней содержания и смысла произведения.

Ключевые слова: кино, интерпретация, иконография, жанр, иконология, Панофский, Хичкок

Для цитирования: Торопыгина М.Ю. Иконологическая традиция и анализ фильма // Academia. 2021. № 2. С. 185–194. DOI: 10.37953-2079-0341-2021-2-1-185-194

ICONOLOGICAL TRADITION AND FILM ANALYSIS

Marina Y. Toropygina

The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian
Academy of Arts, Moscow, Russia, toropygina@yandex.ru

Abstract: The article discusses film interpretation as reading and analysis of the visual part. Iconology as one of the methods in art history inspires concentration on details of the image and the scene as well as understanding of different layers of meaning in film.

Keywords: film, interpretation, iconography, iconology, genre, Panofsky, Hitchcock

For citation: Toropygina, M. Yu. (2021), "Iconological tradition and film analysis", // Academia, 2021, no 2, pp. 185–194. DOI: 10.37953-2079-0341-2021-2-1-185-194

Начиная разговор о фильме, зрители и критики, как правило, обращаются к фабуле «про что кино?». Наше понимание фильма начинается с того, что мы сканируем мелькающие на экране кадры — прибывающий поезд, человека в котелке и нелепых ботинках, кружащуюся межпланетную станцию, смеющиеся или печальные лица — и выстраиваем в голове историю. В зависимости от индивидуальных особенностей зрительского восприятия с одной стороны и режиссерской интенции — с другой, сложение истории из картинок может оказаться простой задачей или, наоборот, вызвать определенные затруднения. Сложность задачи вызывает сильную эмоциональную реакцию, от неприятия до восторга: это случалось с такими фильмами, как «Андалузский пес» Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали, «Привидения перед завтраком» Ханса Рихтера, «Зеркало» Андрея Тарковского или «Криминальное чтиво» Квентина Тарантино.

Отталкиваясь от истории, зритель анализирует то, как устроен фильм, понятны ли причинно-следственные связи, насколько убедительно мотивированы поступки героев, какие проблемы и этические вопросы занимают авторов. При этом многое из того, что зритель видит на экране, остается у него в пассивном запасе. То есть мы все видим (если не уснули в зале во время просмотра), многое запоминаем (это уже зависит от индивидуальных возможностей), но не все и не сразу включаем в наше понимание и интерпретацию фильма. Некоторые детали и приемы визуального решения кажутся нам настолько естественными, что мы не придаем им значения. Например, в фильмах о войне, как правило, более сдержанная цветовая гамма, близкая к монохромной; здесь преобладают холодные цвета, а иногда режиссеры, в том числе и современные, отдают предпочтение черно-белому изображению. И это не потому, что в момент проведения военных действий всегда пасмурно, холодно или темно. Цветовая гамма — сознательный выбор авторов фильма. В свое время Джон Стерджес, снимавший римейк «Семи самураев» Акиры Куросавы, переживал, что ему пришлось перенести действие в другую страну: дело в том, что в японском фильме большую часть времени на экране идет дождь, а в Мексике, где снимали «Великолепную семерку», постоянно светит солнце, и хотя основные события и судьбы героев в обоих фильмах совпадают, общее настроение в американской версии меняется, история становится яркой и кажется более оптимистичной.

В этой статье мне бы хотелось обратить внимание на то, насколько важными могут быть различные аспекты изображения, и как пейзаж, внешний вид персонажей, детали обстановки или костюма могут быть приняты во внимание в интерпретации содержания фильма. Поразмышлять о том, какие подробности визуального решения фильма могут сделать «перевод» содержания увиденного на экране более точным, открыть в простой истории скрытые смыслы или предложить новый взгляд на известный сюжет.

Здесь можно обратиться к опыту истории искусства, а точнее, к иконографической и иконологической традиции. Напомню, что «икконография» означает «описание образа», а «икконология» — его объяснение, интерпретацию. Иконография и иконология изучают традицию изображения различных сюжетов в искусстве.

С одной стороны, художественные образы обладают определенной устойчивостью, персонажи сохраняют свою иконографию: рядом со св. Иеронимом обязательно будет лев, один из атрибутов св. Екатерины — колесо, а аллегория Свободы можно узнать по фригийскому колпаку и кошке. Постоянство изобразительной традиции позволяет зрителям узнавать сюжеты и героев изображений, а иконографам — определять, кто изображен на картине или фреске, созданных много веков назад. Некоторые истории и персонажи с течением времени становятся менее популярными, и на смену им приходят новые герои: так, молодому человеку в наши дни легче узнать Бэтмена среди героев комиксов, чем Геракла среди олимпийских богов.

Можно предположить, что изображения мифологических персонажей или сцены Ветхого и Нового Завета, которые приходилось «идентифицировать» и расшифровывать иконографам XX века, современниками художника узнавались так же легко, как в наши дни зритель отличает Человека-паука от Железного Человека в историях про «Мстителей». Для того, чтобы определить героя, нужно быть знакомым с традицией его изображения. Характерные атрибуты и жесты позволяют отличить Венеру от Афины, императора Августа от Адриана или Антиноя, узнать на древних фресках св. Николая и св. Христофора. Сравнивая различные изображения одних и тех же

персонажей, можно наблюдать, как менялись акценты, какие новые смыслы приобретал тот или иной сюжет — например, поклонение волхвов или похищение Европы. Или наоборот, как близки по смыслу могут быть далекие, казалось бы, изображения: так, великий немецкий историк искусства Аби Варбург увидел в работающих крестьянах на бургундских коврах XV века античных сатиров, почувствовав их дионисийский пафос, а взмахнувшую клюшкой гольфистку сравнил с кружащейся в экстазе менадой.

Входивший в круг библиотеки Варбурга в Гамбурге Эрвин Панофский предложил схему интерпретации, включающую несколько уровней описания и анализа визуального образа: до-иконографический, иконографический и иконологический [Панофский, 1999, с. 43–73]. Первый, до-иконографический уровень требует от интерпретатора определенного практического опыта, а также понимания того, как могли меняться формальные аспекты изображения, то есть готовности принять его условность. Необходимо разбираться в том, как работает перспектива в живописи, какие пропорции фигур характерны, например, для эпохи готики или как могут располагаться отдельные части тела на портретах кубистов. В кино, как и в живописи, мы тоже имеем дело с различными условностями изображения. Черно-белое изображение не мешает нам воспринимать фильм: мы понимаем, что на самом деле люди на экране одеты в цветные костюмы, у них розоватый, а не белый цвет лица, а трава и деревья не серые, а зеленые.

Второй, иконографический, уровень предполагает распознавание персонажей и определение сюжета, представленного в живописи (или скульптуре). Для того чтобы «прочитать» эту историю, необходимо знание литературных источников, но не только: сюжет или персонаж может быть идентифицирован на основе сравнения с другими подобными изображениями. Панофский приводит пример, сравнивая изображения Саломеи и Юдифи: если изображена молодая женщина, а рядом с ней на блюде отрубленная голова мужчины, то перед нами Саломея, получившая в награду за свой танец голову Иоанна Крестителя; если же в руках у женщины меч, а рядом отрубленная голова — то это Юдифь, победившая Олоферна. Как правило, она несет голову в руке или в мешке, а рядом с ней часто изображают старую служанку. Но если на картине рядом с красавицей есть и блюдо, и меч, то выбор все же в пользу Юдифи — у Саломеи не могло быть оружия.

В кино мы редко сталкиваемся с подобной задачей идентификации персонажа, но и здесь мы имеем дело с иконографической традицией. Существует определенная «иконография злодея» — мы узнаем его по выражению лица, одежде или походке. Одного взгляда на Чезаре в фильме «Кабинет доктора Калигари» достаточно, чтобы понять, что это отрицательный персонаж. Можно говорить об иконографии определенного жанра кино, например, вестерна — обязательными атрибутами такого фильма будут лошади, ковбойские шляпы и огнестрельное оружие, а также просторные пейзажи (которые сейчас снимают не только в Америке, но и в Европе, и даже в Австралии).

В своей работе «Стиль и медиум в кинематографе» [Panofsky, 1999, pp. 21–57] Эрвин Панофский отмечал, что в период немого кино складывается иконография персонажей и сюжетов: «Появились благодаря своей установленной внешности, поведению и атрибутам хорошо известные типы Женщины-вамп и Хорошей девушки (вероятно, наиболее убедительный современный эквивалент средневековым образам дев разумных и неразумных) ... Ночные сцены печатались в синем или зеленом цвете... Клетчатая скатерть раз и навсегда была закреплена за домом «бедных, но честных людей» [Panofsky, 1999, p. 43]. В приключениях маленького мышонка Микки Мауса Панофский видит своеобразный парафраз истории Давида, победившего Голиафа, благодаря общей теме победы того, кто кажется меньше и слабее, над, казалось бы, более сильным противником [Panofsky, 1999, p. 39].

И наконец, третий уровень анализа, иконологическая интерпретация, предполагает раскрытие внутреннего смысла произведения. Здесь исследователь опирается на то, что Панофский называет «синтетической интуицией», которая есть «знакомство с основными тенденциями человеческой мысли», обусловленное мировоззрением и личностными установками интерпретатора. Корректирующим принципом интерпретации на этом уровне будет расширенное представление о том, в каких темах, концепциях и образах находили выражение определенные идеи. То есть толкование изображения или сюжета предполагает ряд сопоставлений. Здесь в качестве примера можно привести

интерпретацию «Поклонения волхвов» Леонардо да Винчи, где меняются акценты в изображении библейского сюжета: в отличие от распространенной в итальянской живописи XV века темы пышной процессии, Леонардо в своей композиции подчеркивает мотив поклонения Младенцу и торжества нового мира.

Применительно к кино можно говорить о том, как менялась иконография героев бондианы на протяжении всей истории существования франшизы (от Шона Коннери и Роджера Мура до Пирса Броснана и Даниэля Крейга в роли Бонда и назначения на роль М леди Джуди Денч) — и как это можно связать с определенными тенденциями кинопроцесса, принимая во внимание, что распределение ролей в очередном фильме всегда вызывает большой резонанс. Интересно наблюдать, как меняется иконография известного персонажа при переносе действия из той эпохи, которой этот персонаж принадлежит, в современную обстановку: так, Шерлок Холмс, мрачноватый и замкнутый сыщик, превращается в блестящего молодого интеллектуала (Бенедикт Камбербэтч, «Шерлок») или в экстравагантного «англичанина в Нью-Йорке»¹ (Джонни Ли Миллер, «Элементарно»). Пристрастие Холмса к опиуму в последнем случае вырастает в наркозависимость, доктор Ватсон оказывается женщиной и к тому же китайкой (Люси Лиу), а миссис Хадсон — прекрасным трансгендером с обширными познаниями в области античной истории и культуры.

Образ героя или героини фильма может быть поставлен в ряд с персонажами, которые на первый взгляд кажутся далекими — и исторически, и географически. Например, Камилла Палья, анализируя фильм «Основной инстинкт» Пола Верховена, комментирует кадр, в котором впервые появляется главная героиня, Кэтрин Трاملл (Шэрон Стоун). Мы видим ее на открытой террасе, на фоне пейзажа — внизу кромка моря, кругом коричневато-серые скалы и немного деревьев. Заметим, что кадр представления героя всегда очень важен в фильме. Палья сравнивает «парадный портрет» героини со знаменитой «Джокондой» Леонардо² — и такое неожиданное сравнение открывает дополнительные аспекты понимания характера Кэтрин: она уже не просто модная писательница и персонаж детектива, пусть даже психологического, а современная реинкарнация прекрасного, загадочного и отчасти пугающего женского начала.

Итак, методология исследования, вдохновленная работами Панофского — это, во-первых, интерпретация изображения (пейзажа или персонажа) в сопоставлении с другими образами из истории классического искусства и кино. Во-вторых, вслед за Панофским можно говорить о нескольких уровнях интерпретации. Но здесь следует сделать важное замечание: описанные Панофским три уровня интерпретации — это не пошаговая инструкция. Содержание и смысл произведения искусства всегда воспринимаются целостно и сразу. Интерпретация не обязательно должна «подниматься» по ступенькам: до-иконографическое — иконографическое — иконологическое. Минувя первую ступень понимания, студент-искусствовед сразу узнает не «сидящих за столом мужчин», а изображение Тайной вечери. Точно так же фанат «Звездных войн» видит не «белую круглую коробочку с лампочками», а робота R2-D2. Ступени возникают в процессе рефлексии интерпретатора, описывающего постфактум ход своей мысли. Даже если он мгновенно схватывает иконографию и содержание произведения, всегда интересно вернуться и посмотреть, как организовано изображение, какие смыслы мы можем прочесть при сравнении с другими подобными образами, и как раскрывается стоящий за произведением искусства мир символических ценностей.

Собственно, метод многоуровневой экзегезы, или герменевтической интерпретации был известен и до Панофского. Он применялся и применяется для толкования текстов, в первую очередь Священного писания. Но Панофский одним из первых систематически объяснил возможности этого метода в анализе произведений изобразительного искусства.

Современный историк и теоретик кино Дэвид Бордуэлл также говорит о возможности определения различных значений и смыслов (meaning) фильма. Бордуэлл

¹ То есть почти «инопланетянина», если вспомнить строчку из известной композиции Стинга «I'm an alien, I'm a legal alien, I'm an Englishman in New York».

² Камилла Палья выступает одним из комментаторов в лицензионном издании фильма на Blue-Ray диске, комментарий по поводу сходства с Джокондой звучит на 10-й минуте фильма.



Ил. 1.1–1.3. Джеймс Стюарт в фильме «Окно во двор», режиссер Альфред Хичкок. Главный герой, профессиональный фотограф Л. Б. Джеффрис (Джефф), начинает наблюдение.



Ил. 2. Кадр из фильма «Окно во двор», режиссер Альфред Хичкок. Окно дома напротив превращается в экран.

не определяет их как уровни, но по смыслу его классификацию можно сопоставить со схемой, которую предложил Панофский. В своей совместной с Кристин Томпсон книге «Искусство кино. Введение» Бордуэлл приводит такие варианты значений фильма «Волшебник из Страны Оз»: 1) описательное (referential meaning): во время великой депрессии ураган уносит девочку из родного дома. После ряда приключений она возвращается домой; 2) явное (explicit meaning): девочка стремится покинуть дом, где у нее проблемы. Только покинув его, она понимает, насколько она любит свою семью и друзей; 3) скрытое, подразумеваемое (implicit meaning): подросток, который сталкивается с миром взрослых, стремится вернуться в мир своего детства, где все просто, но в конце концов принимает вызов взросления. Заметим, что названия значений похожи на те, которые предлагает Панофский (intrinsic meaning—implicit meaning). Бордуэлл приводит также значение, которое он называет симптоматическим (symptomatic meaning): в обществе, где ценность человека измеряется деньгами, дом и семья кажутся последним прибежищем для человеческих ценностей [Bordwell, Thompson, 2008, pp. 54–74].

Опираясь на изложенные выше теоретические положения и опыт анализа, мне бы хотелось предложить свой вариант прочтения содержания и определения жанра фильма Альфреда Хичкока «Окно во двор», обращая внимание на некоторые особенности визуального решения.



Ил. 3.1–3.2. Кадры из фильма «Окно во двор», режиссер Альфред Хичкок. Джефф (Джеймс Стюарт) и Лиза (Грейс Келли) наблюдают за мисс Одинокое Сердце (Джудит Эвелин) и ее гостем (Гарри Ландерс).



Ил. 4. Кадр из фильма «Окно во двор», режиссер Альфред Хичкок. Крупный план обручального кольца на руке Лизы (Грейс Келли). Кадр, в котором зритель видит улику детективного расследования, намек на планы Лизы в отношении Джеффа, а также прием, характерный для эпохи немого кино.



Жанр этого фильма обычно определяют как детектив и триллер. Профессиональный фотограф Джефф из-за травмы ноги вынужден сидеть дома. Наблюдая в окно за соседями, он начинает подозревать, что в одной из квартир произошло убийство. Джефф делится своими подозрениями сначала с сиделкой, потом со своей подружкой Лизой и наконец обращается за помощью к профессиональному детективу. Но тот объясняет, что все предположения Джеффа не имеют под собой оснований. И только когда фотографу удастся привлечь на свою сторону обеих женщин — подругу и сиделку, преступление оказывается раскрыто. Этот уровень прочтения для зрителя оказывается связан с достаточно поверхностным «наблюдением за фильмом». Мы можем идентифицировать героев, понять характер их отношений, определить время и место действия и смысл событий, в которые они оказываются вовлечены, мотивы их поступков и т.п., что позволяет нам пересказать сюжет. Здесь мы видим определенное совпадение с тем до-иконографическим уровнем прочтения изображения, о котором пишет Панофский, или тем, что Джеймс Бордуэлл называет «описательным значением». Конечно, уже в этом случае от зрителя требуются определенные знания: умение различать людей разного возраста, социального положения и профессий, понять характер их отношений, узнать вид типичного нью-йоркского двора в нижнем Манхэттене и т.д.

При более внимательном (или повторном) просмотре у зрителя могут возникнуть сомнения: действительно ли преступление имело место? Это не такой наивный вопрос, как может показаться. Мы видим поведение соседа, слышим комментарии Джеффа, Лизы или сиделки, и их предположения о том, что убийца расчленил тело жертвы, что его ванная комната полна крови и т.д., но все это Хичкок не показывает в фильме. Вместо этого он показывает нам реакцию главного героя, который буквально давится завтраком, услышав обо всех этих подробностях. Мы так и не узнаем (не говоря уже о том, что не увидим), что же было в шляпной коробке и что именно нашли в Ист-Ривер. Мне совсем не хочется шокировать читателя сообщением о том, что преступления на самом деле не было, я лишь обращаю его внимание на то, что преступление показано в фильме не самым наглядным образом. Наиболее ярким доказательством того, что жена



Ил. 5.1–5.2. Кадры из фильма «Окно во двор», режиссер Альфред Хичкок. Первое появление Лизы (Грейс Келли) на негативе фотографии, и она же в финальных кадрах фильма.

соседа не уехала, а была убита, оказывается обручальное кольцо, которое Лиза обнаруживает в спальне пропавшей женщины и демонстрирует Джеффу. В этот момент сосед по направлению ее жеста понимает, кто за ним наблюдает. Обручальное кольцо связывает детективную интригу со следующим сюжетом фильма — историей отношений Джеффа и Лизы.

Любовная линия позволяет рассматривать фильм не только как детектив, но и как вариацию на тему *screwball* — историй, большей частью комедийных, где мужчина и женщина вначале выступают как противники («Это случилось однажды ночью», 1934, Фрэнк Капра; «Ниночка», 1939, Эрнст Любич) и конфликтуют, но в финале приходят к примирению и пониманию. «Окно во двор» не комедия, но в фильме есть остроумные шутки, в том числе визуальные. Например, абстрактно-эротические скульптуры, которые создает экстравагантная художница, соседка Джеффа, или эпизод с вернувшимся из армии женихом Балерины, который с порога бросается к холодильнику, — так появляется тема утоления голода как намек на другой голод. Джефф и Лиза, как и полагается в *screwball*, слишком разные: красавица-модель любит дорогие платья и рестораны, а фотограф-экстремал привык к суровым условиям работы и ужасной еде. Лиза предлагает Джеффу руку и сердце, но он сопротивляется. Если задуматься, это почти невероятная ситуация: как можно отвергнуть ухаживания прекрасной героини, которую играет звезда Голливуда в зените славы и красоты, будущая принцесса Грейс Келли? Но отношения Джеффа и Лизы начинают по-настоящему складываться только тогда, когда девушка решает помочь своему другу раскрыть преступление — то есть когда у них появляется общее дело. В процессе этого сотрудничества Лиза добывает важную улику (обручальное кольцо пропавшей женщины), которую она демонстрирует Джеффу — и как улику, и как знак того, что скоро на руке у нее будет и собственное обручальное кольцо. «Баттл» Лизы и Джеффа отражается в сценах из жизни мужчин и женщин, которые Хичкок показывает в окнах соседских квартир: это только что переехавшие в новый дом молодожены (постепенно их романтическая влюбленность проходит); несчастная одинокая женщина, разыгрывающая ужин при свечах с воображаемым возлюбленным; балерина, окруженная толпой поклонников; пожилая бездетная пара с любимой собачкой; солидный коммерсант и раздражающая его больная жена. Наблюдая за ними, Джефф и Лиза имеют возможность видеть и комментировать сценарии развития собственных отношений. Это подчеркивает и определенное сходство Лизы с Балериной: отношения с мужчинами, а также внешнее сходство — молодость, привлекательность, манера поведения и даже цвет волос и прическа; иногда Хичкок делает акцент на этом в монтажном соединении кадров. С мисс Одинокое сердце Лизу связывают не только похожие костюмы и украшения, но и общее желание создать семью. Также есть что-то общее между Лизой и женой предполагаемого преступника (внешность, шелковое ночное платье). Ситуации в окнах могут быть зеркально-противоположными: если в одном из окон зритель видит больную женщину и ухаживающего за ней раздраженного мужа, то в квартире напротив капризничает закованный в гипс Джефф, а его подруга Лиза ухаживает за ним. Семейная тема усиливается благодаря персонажам второго плана: приходящая к Джеффу сиделка Стелла уговаривает его жениться, она на



Ил. 6.1–6.2. Кадры из фильма «Окно во двор», режиссер Альфред Хичкок. Камера как орудие наблюдения в руках Джеффа (Джеймс Стюарт).

стороне Лизы и в вопросах брака, и в детективной истории: женщины вместе отправляются искать улики. В отличие от Лизы, фронтовой друг Джеффа, частный детектив Томас Дойл, не готов его поддержать: «Торвальд такой же убийца, как и я», — говорит он (поскольку детектив женат, эти слова Дойла звучат несколько зловеще). Детали раскрытия преступления также имеют отношение к теме брака (обручальное кольцо). В финале Джефф оказывается окончательно закован в гипс (обе ноги), а рядом с ним сидит Лиза: она сменила роскошные вечерние наряды на более удобную и практичную одежду и читает книгу о Гималаях (уступка Джеффу), но как только он засыпает, вновь открывает модный журнал (осталась верна себе).

С окнами, в которых разыгрываются все эти сцены из семейной жизни, связан еще один (возможно, главный) сюжет этого фильма — история о том, как связаны зрение и воображение, имеющая непосредственное отношение к кино. Отметим, что сцены, которые мы видим в окнах, редко сопровождаются речью: можно лишь иногда расслышать отдельные реплики — то есть мы видим немое кино, и здесь уместно вспомнить, что первые фильмы Хичкока были созданы еще в немой период. Ключевой кадр с Лизой и кольцом дан на экране в форме круглого каше — прием, который также отсылает к немому кино.

Форма окон, в которые заглядывает Джефф, соответствует формату широкого киноэкрана и пропорций кадра 16:9. «Экран» перед Джеффом, то есть окно в его собственной комнате, несколько раз по ходу фильма открывается и закрывается с помощью жалюзи. В одной из сцен «экран» закрывает Лиза, комментируя, что шоу окончено. Джефф — профессиональный зритель, наблюдатель, который умеет остановить нужный момент (он фотограф) и готов рисковать ради своего снимка, о чем свидетельствуют фотографии на стенах его квартиры (фото аварии, в которую он попал — там он был в эпицентре событий, как и на войне). Теперь он готов рисковать ради того, чтобы раскрыть преступление. Подобно кинозрителю в зале, Джефф неподвижен или почти неподвижен — он не может изменить точку зрения. А то, что он видит и как понимает события и отношения людей в кадре (в окнах), зависит от его воображения и способности проецировать в эти окна собственные идеи или проблемы. Воображение и проекция связаны и с темой сна: мы часто видим в фильме, как Джефф засыпает и просыпается; более того, мы видим его спящим в первом кадре (он один), и в финальном эпизоде он снова засыпает (на этот раз рядом с Лизой). При своем первом появлении Лиза будит Джеффа, появляясь как бы из его сна, даже не появляясь, а «проявляясь», ведь мы впервые видим ее изображение на негативе, который вставлен в портретную рамку. Это тоже важно: незнакомый человек не может узнать изображенного по негативу, для узнавания нужен отпечаток. Но Джефф знает Лизу, и ему легко представить себе ее, «прочитать» изображение, вызвать внутри ее образ, используя портрет как напоминание, стимул для работы воображения.

Джефф в фильме действует не только как зритель, но и как оператор (photographer) и даже как режиссер. Объектив и вспышка — его оружие. Занимаясь наблюдением, он вооружается все более мощными объективами, чтобы его взгляд мог проникать все дальше, туда, куда направлено его воображение. В самом начале фильма сломанная

камера и военные самолеты на снимках образуют единую тему, хотя камера была сломана не на войне, а на съемках автогонок. В столкновении с Торвальдом камера и вспышка становятся его оружием в прямом смысле слова. Режиссерская, авторская тема важна и в отношениях с Лизой: с того момента, как Лиза начинает участвовать в его «фильме», Джефф смотрит на нее со все возрастающим восхищением — она «актриса», которая действует по его указаниям, и он может видеть ее в «кадре» — Лиза воплощает замысел, появившийся в его воображении.

Таким образом, в фильме можно выделить несколько уровней, вариантов прочтения смысла и версий интерпретации содержания. «Окно во двор» можно рассматривать как детективную историю, любовную историю *screwball* и фильм о возможностях зрения и воображения, то есть кино о кино. Важно, что все версии оказываются связанными, но в то же время свободными; три сюжета сосуществуют, не мешая друг другу, а наоборот, дополняя и расставляя неожиданные акценты. Разные уровни сюжета создают 3D, но не в пространстве зрительного зала, а в пространстве смыслов. В детективной истории окно работает как естественная возможность подсмотреть за соседями. Оно же становится киноэкраном для демонстрации «семейных» фильмов. Важно, что и экран, и сами истории являются результатом проекции: в кино нам нужен проектор, а в данном случае кино «проецирует» еще и сам герой — истории, которые он видит в окнах, можно считать результатом его размышлений, опасений и предчувствий. Кольцо — улика для детектива и символ для любовной истории; фотокамера становится биноклем для наблюдения, оружием в схватке с соседом и камерой для «съемок» фильма.

«Окно во двор» стало источником вдохновения для целого ряда других фильмов, причем с точки зрения фабулы связь между ними не кажется очевидной. Так, под впечатлением от фильма Хичкока Хулио Кортасар написал рассказ «Слюни дьявола», который, в свою очередь, вдохновил фильм Микеланджело Антониони «Фотоувеличение», где история совсем другая: у фотографа нет ни подруги, ни военного прошлого, а есть друзья, художник и его жена, благополучная семейная пара. Герой «Фотоувеличения» вполне здоров, в отличие от Джеффа он охотно работает для модных журналов (хотя в поисках настоящего искусства готов снимать персонажей ночлежки). Предполагаемое убийство происходит не в доме напротив, а в парке, и будет обнаружено уже на готовом снимке, а в процессе фотоувеличения снимка начнет растворяться и исчезать. Таким образом, кроме мотива раскрытия преступления и профессии главного героя, фильмы Антониони и Хичкока объединяет общая тема возможностей зрения, воображения и интерпретации того, что видят их персонажи.

Далее размышления о том, как работает наше воображение и можно ли доверять технически воспроизведенному фрагменту реальности, продолжает фильм Копполы «Разговор» (1974), снятый под влиянием «Фотоувеличения». Здесь детективный сюжет совершенно изменен, но сохраняется тема наблюдения (подслушивания) и возможности или невозможности расшифровать увиденное и услышанное. Сюжетные ходы «Окна во двор» повторяются и в фильме «Паранойя» (2007, реж. Ди Джей Карузо). И хотя здесь акцент сделан на раскрытии преступления, режиссер все же добавил «психологическую» линию — отношения мальчика с матерью и ревность к подозрительному соседу, а также использовал тему наблюдения и подглядывания, но уже с подчеркнутым вниманием к возможностям техники цифровой видеозаписи.

Приведенные в этой статье примеры не претендуют на то, чтобы представить новый метод описания и анализа фильма. Скорее, мне хотелось бы напомнить о том, насколько опыт иконографии и иконологии может быть полезен за пределами классической истории искусства. В первую очередь, это означает внимание к деталям и подробностям визуального решения фильма, что иногда открывает неожиданные возможности интерпретации на разных уровнях понимания его содержания.

Литература

1. Панофский 1999—Панофский, Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса // Он же. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб., 1999.
2. Bordwell and Thompson 2008—Bordwell D. and Thompson K. Film Art: An Introduction, NY, 2008.
3. Panofsky 1999—Panofsky E., Stil und Medium im Film // Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Frankfurt/Main, 1999.

References

1. Bordwell, D. and Thompson, K. (2008), Film Art: An Introduction, New York.
2. Panofsky, E. (1999), *Stil und Medium im Film, Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*, Frankfurt/Main, 1999.
3. Panofsky, E. (1999), Panofsky E. "Ikonografia i ikonologia: vvedenie v izuchenie iskusstva Renessansa" [Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art], *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva*, St Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Марина Ю. Торопыгина, кандидат искусствоведения, доцент, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; toropygina@yandex.ru

Author Info

Marina Y. Toropygina, Cand. of Sci. (Art History), associate professor, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, 21, Prechistenka St, 119034, Moscow, Russia; toropygina@yandex.ru