

**«Аффективная топология» во французском кинематографе 1930-1950-х гг.**

**Научный руководитель – Степанова Полина Михайловна**

***Шевченко-Рослякова Алина Константиновна***

*Аспирант*

Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения,

Санкт-Петербург, Россия

*E-mail: linnasileny@mail.ru*

Существуют несколько способов анализа пространства как одной из основных категорий кинематографа. Одним является анализ внутрикадрового пространства, например, в исследованиях, основанных на дихотомии плоскостной и глубинной организации кадра, от А. Базена [1] до С. Добротворского [3]. Другим - исследование пространства, созданного с помощью монтажа, например, в экспериментах с кинематографическим «творимым пространством» Л. Кулешова [4]. Третьим - анализ определенного типа пространства, который создается системой приемов в общей динамике фильма, например в исследовании образа лабиринта (в том числе, в кинопроизведениях) М. Ямпольским [6].

В отличие от других видов искусств, пространство, протяженное во времени, является материалом кинематографа, и пространственно-временные взаимосвязи неотделимы от понятия формы кинематографического объекта [7]. Связь этих категорий является объективной данностью, а не умозрительной конструкцией. В ряде случаев для анализа функционирования пространства в фильме недостаточно существующих методов. Деформации пространства, происходящие в течение фильма, можно исследовать, применяя к ним понятие топологии. Монтаж, обеспечивая цельность произведения, позволяет говорить о компактности топологического объекта, длительность обеспечивает связность, законы композиции монтажной фразы - ориентируемость.

В декабре 1939 года, в Морсбронне, в своих дневниках (позднее изданных под заглавием «Дневники странной войны») Ж.-П. Сартр описал аффект, который возникал у него и других солдат на пути к линии фронта: внутренние пространственные координаты смешались, что деформировало представление о карте Европы, - и назвал это «аффективной топографией» (Сартр [1983] 2002, с. 385). Аффект соответствовал объективной сущности «Странной войны» (*Drôle de guerre*) Франции и Германии 1939-1940 гг.: солдаты были дезориентированы продвижением в пустых пространствах к недостижимой цели [5]. Топографическое представление о пространстве соответствует превращению Франции в карту военных действий.

И перед войной, и во время оккупации нацистской Германией (1940-1944), и в первое десятилетие после освобождения во Франции был снят ряд фильмов, в которых узлом драматургии являлось обреченное желание главного героя сбежать из пространства, в котором он оказался: «Последний поворот» (*Le dernier tournant*, 1939) П. Шеналея, «Убийство Деда Мороза» (*L'assassinat du Père Noël*, 1941) и «Безнадежное путешествие» (*Voyage sans espoir*, 1943) Кристиан-Жака, «У стен Малапаги» (итал. *Le mura di Malapaga*, фр. *Au-delà des grilles*, 1949) Р. Клемана, «Плата за страх» (*Le salaire de la peur*, 1952) А.-Ж. Клузо и др. Пространственная организация этих фильмов напрямую зависела от трагедийного фатализма повторяющегося сюжета: побег невозможен [2].

Классическая модель этого сюжета была предложена Ж. Дювивье в фильме «Пепе Ле Моко» (*Réré le Moço*, 1936) и разработана М. Карне в трех фильмах «Набережная туманов» (*Le quai des brumes*, 1938), «Северный отель» (*Hôtel du Nord*, 1938) и «День начинается» (*Le jour se lève*, 1939) [2], ставших основополагающими для предвоенного

французского кинематографа. Мотив побега, один из основных в кинематографе Карне, связан с аффектами, которые движут героями [8]. Эта связь сохраняется при прочих изменениях в конструкции фильмов других режиссеров, продолживших тенденцию: Шеналея, Кристиан-Жака, Клузо и др. Так, в фильме «Последний поворот» герои пытаются покинуть придорожный мотель, но дороги, раз за разом, скручиваются в системе поворотов и возвращают их обратно. Открытое пространство с ровными дорогами, расходящимися от мотеля как от ядра, в течение фильма деформируется в подобие горного серпантина.

Трансформация промежуточного пространства в пространство судьбы в процессе «невозможного побега» обеспечена тремя условиями пространственной организации всего фильма. Во-первых, деформациями пространства во времени фильма как замкнутого произведения. Во-вторых, драматургическим соотношением деформаций с аффектом. В-третьих, присутствием цели, являющейся источником этих смещений, - пространства за пределами фильма, неопределенного пространства, куда стремится герой (Панама для героя «Набережной туманов», Париж для героев «Пепе Ле Моко» и «Платы за страх», Аргентина для героя «Безнадежного путешествия» и т.д.). «День начинается», где герой весь фильм не покидает комнаты и действие разворачивается в прошедшем времени через флешбеки, является исключением лишь потому, что предъясняет трагедийную модель в чистом виде. Но город как топологический объект также напрямую увязан с аффективным состоянием героя, попавшего в ловушку.

Родство между явлением, описанным Сартром в 1939 г., и спецификой пространственной организации фильмов, воспроизводящих модель «невозможного побега», сформированную также к 1939 году, дает основание для введения киноведческого понятия «топологии», в данном случае - «аффективной топологии». При сохранении смысловой нагрузки, вложенной Сартром, более уместно использовать понятие «топология» вместо «топографии», поскольку речь идет не о плоскостной организации топонимов, но о непрерывных аффектированных деформациях связного, замкнутого и пространственно-ориентированного кинематографического объекта во времени фильма.

Модель сюжета о «невозможном побеге» оказалась востребованной и за пределами французского кинематографа («Высокая Сьерра» (High Sierra, 1941) Р. Уолша, «Чайки умирают в гавани» (Meeuwen sterven in de haven, 1955) Р. Кейперса и И. Микильса), и за пределами выработавшего ее исторического периода («Поворот» (U Turn, 1997) О. Стоуна, «Транзит» (Transit, 2018) К. Петцольда). Использование понятия «аффективная топология» может способствовать выработке нового инструментария и предоставить новые возможности для киноведческого исследования.

### Источники и литература

- 1) Базен А. Что такое кино. М., 1972.
- 2) Гусев А. В. Месть шута // Сеанс. 2018. №69. С. 137-145.
- 3) Добротворский С. Н. Кино: история пространства // Источник невозможного. Сб. статей и интервью: 1988-1997. СПб., 2016. С. 559-599.
- 4) Кулешов Л. В. 50 лет в кино. М., 1975.
- 5) Сартр Ж.-П. Дневники странной войны сентябрь 1939 – март 1940. СПб., 2002.
- 6) Ямпольский М. Б. Демон и Лабиринт. СПб., 1996.
- 7) Epstein, J. Le Cinéma du diable. Paris, 1947. URL: [https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein\\_Le-Cinema-du-diable\\_1947.pdf](https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein_Le-Cinema-du-diable_1947.pdf)
- 8) Morrison, Ph., Binh N.T., Jeunet J.-P. Les magiciens du cinéma: Carné, Prévert, Trauner. Paris, 2012.