

**Правительство Российской Федерации**

**Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования**

**«Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»**

**Факультет гуманитарных наук**

**Школа культурологии**

**Направление 033000.68 «Культурология»  
Образовательная программа «Прикладная культурология»**

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

**На тему «СМЕШНОЕ» КАК РЕЧЬ: ВЕРБАЛЬНАЯ И НЕВЕРБАЛЬНАЯ  
СОСТАВЛЯЮЩИЕ УСТНОЙ КОММУНИКАЦИИ ГЕРОЕВ В  
КИНОКОМЕДИИ**

Студент группы № 601 (ПК)  
Сотников Никита Юрьевич

Руководитель ВКР  
доцент, к.ф.н.,  
Васильева Виктория Олеговна

Москва, 2015

## **Содержание**

<u>Введение</u>	<u>3</u>
<u>Глава I. «Смешное» как объект теории культуры</u>	<u>9</u>
<u>Глава II. Коммуникация в экранной культуре</u>	<u>16</u>
2.1. «Экран» как инструмент коммуникации	16
2.2. Зритель и экранная коммуникация	22
<u>Глава III. «Смешное» как результат аудиовизуальной коммуникации</u>	<u>26</u>
3.1. Комическая коммуникация в контексте «признанных» комедий	30
3.2. «Другое» кино как оппозиция «признанной» комедии	81
<u>Заключение</u>	<u>93</u>
<u>Список литературы</u>	<u>97</u>
<u>Список материалов</u>	<u>101</u>

## **Введение**

Человек обладает возможностью реагировать на внешние факторы по-разному. Иногда реакции оказывают такое действие, на которое индивид рассчитывать не мог. Так, викторианский писатель Энтони Тrollop (согласно легенде) умер от удара, вызванном смехом. Бытописатель читал роман Томаса Энсти Гатри «Наоборот. Урок для отцов» (*Vice Versa: A Lesson to Fathers*), опубликованный в 1882 году (Кушнарева, 2012). Конечно, эта версия с большой долей вероятности могла быть значительно дополнена врачом Тrollopa. Так или иначе, реакция, которую мы называем смехом, в данной ситуации способствовала активизации процессов внутри писателя, которые, в свою очередь, привели к смерти. Справедливым был бы вопрос о целесообразности способствования возникновению реакции, которая может привести к таким результатам. Но комедия как таковая существовала столько, сколько существует само «слово», и абсолютно всегда комедия угождала нужде публики в смехе.

Древнегреческий театр подарил нам два великих жанра: трагедию и комедию. И здесь нам имеет смысл упомянуть Аристотеля, для которого определение самой сути комедии опиралось на ее противоположности трагедии. Причиной столь абстрактному определению было то, что сознание грека допускало на первое место именно трагедию как жанр более возвышенный.

Такое представление может показаться актуальным, однако, мы можем уследить его и позже в эстетиках 19 и 20 веков. Романтики по-прежнему противопоставляли низменное комическое чему-то прекрасному и возвышенному. Против подобных противопоставлений находились выступающие. Так, Владимир Пропп в первую очередь приводит в пример ситуацию, сложившуюся вокруг толкования Белинским Гоголя как создателя комического, которое действительно возымело значительный эффект в обществе и искусстве (Пропп, 1999, с. 3).

По мере развития технологий появляются новые способы реализации «смешного», новые способы получения реакции слушателя или зрителя.

Упомянув «зрителя», автор данного текста уже делает акцент на то, что в настоящей работе речь пойдет о «смешном», которое мы способны уловить через визуальные средства восприятия в том числе, а, сказав о развитии технологий, намекает на ограничение анализа средств трансляции «смешного» экраном.

Ко всему прочему настоящая работа могла бы быть с трудом определена как «культурологическое исследование», если бы мы остановились на изучении «комического» безотносительно его возникновения в культурных артефактах и их влиянии через некий набор коммуникационных инструментов.

Кинематограф с самого своего возникновения (в первые периоды заоблачной популярности нового формата) работал с разными жанрами, в том числе с комедией, которая сохранила свою высокую степень популярности и по сей день. Аудиовизуальная культура и, в частности, исследователи этой культуры должны быть многим обязаны кинокомедии за то, какой интерес последняя (а также актеры, режиссеры, сценические приемы, звуковые решения, разнообразие тематических выходов) вызывала у аудитории. А то, какое количество кинокомедий вышло за все время существования кинематографа и выходит до сих пор, подтверждает факт значимости кинокомедии для истории киноискусства. При том, что «комическое» часто оказывалось предметом порицания среди интеллектуалов самых различных школ и профессиональных принадлежностей, идея, согласно которой комедия способна положить начало положительному влиянию, старательно поддерживается современной психологией, и даже изучается целым разделом психиатрии, который называется гелотология (от древнегреческого понятия «гелос» - смех). Хотя настоящая работа не направлена на изучение пластов психиатрии, бесконечное множество теорий смеха, которым уделили свое

внимание философы, искусствоведы, психологи и врачи, позволяет нам принять тот факт, что, по крайней мере, «смешное» как таковое является актуальным объектом исследования. В данном случае мы сужаем наш объект до кинокомедий, но лишь по следующей причине, которую справедливо упомянула в своей статье М. И. Гитис. Дело в том, что, как мы увидим далее, в самых разных видах искусства может быть прослежен комизм, и, хотя природа его и технологические особенности весьма заметно отличаются от случая к случаю, сама суть «смешного» остается константой, «меняются лишь способы его адаптации к среде конкретного искусства со специфическими особенностями ее художественной выразительности» (Гитис, 2010, с. 257). Далее автор статьи говорит о том, что есть лишь один общий признак между «комическим», берущим свое начало в разных видах искусства, и это - «несоответствие понятию нормы» (Гитис, 2010, с.257). Такое определение все же является лишь одним из множества определений «комического», в связи с чем мы рассмотрим этот момент более подробно ниже.

Существует историческое предубеждение против близкого и серьезного рассмотрения комедии. Факт, что комедийные фильмы редко выигрывают Оскар (несмотря на то, что комедия часто оказывается более кассовым жанром по сравнению с другими), является наименее значимым примером в долгой истории критики, которая находит комедию уступающей другим жанрам в западной культуре.

Эндрю Хортон в своей монографии «Комедия. Кино. Теория» предлагает учитывать еще один фактор длительного отсутствия серьезных исследований комедии. Так, исследователь упоминает о том, что само по себе «комическое» приятно, то есть способствует получению удовольствия. Обращаясь к глубокому анализу «комического» мы рискуем обнаружить, как выражается Э. Хортон, «темный подтекст» (Horton, 1991, p.3). Однако автор

данной работы считает, что такая двойственность существования жанра и является одной из важнейших причин его исследования.

Опираясь на работы Шарля Бодлера, Георга Зиммеля, Вальтера Беньямина и многих других ранних исследователей повседневности, мы можем утверждать, что с самого начала кино воплотило идею о том, что современность производится через городские культурные изменения. Утверждая, что кино возникло на базе развития технологии и выросло в средство массовой информации во время тотальных технологических и социальных изменений (опосредованная коммуникации, что будет упомянуто позже, урбанизация, транспорт, электрификация, коммерциализация индустрий), ученые пытались установить точные механизмы взаимосвязи в терминах аналогичных опыту современности. В рамках новых технологий воспроизводства, представления и восприятия кино было не только второстепенным следствием и, соответственно, участником современности, оно стало одним из важнейших компонентов модернизации. Однако, на взгляд автора данной работы, наступило время зайти дальше, а вернее углубиться в детали, чтобы понять сущность кинематографа на более частных уровнях.

Описанные выше факты и соображения формулируют актуальность исследований новых граней в области «комического».

**Проблема исследования** может быть сформулирована через исследовательский вопрос, а именно: через какие именно коммуникационные механизмы может быть достигнут смешной эффект среди зрителей кинематографа?

Настоящая работа будет посвящена не только и не столько вопросам, которые автоматически возникают перед нами после просмотра комедийного творчества. В большей степени нас будут интересовать те механизмы, которые формируют комическое в кинокомедиях. Более того акцент в настоящей работе будет делаться на речи киноперсонажей.

Стоит сделать уточнение относительно выборки, на базе которой будет проводиться исследование. В первую очередь необходимо отметить, что для культурологических исследований категорически важно исследовать артефакты массовой культуры ввиду того, что на их основе можно конституировать некие культурные особенности на каком-то определенном промежутке времени. В связи с этим рассматриваться будут кинокомедии, рассчитанные на массового зрителя. В этом смысле наиболее релевантным оказывается список фильмов, номинированных на премию Академии кинематографических искусств и наук «Оскар» (список является релевантным не в последнюю очередь благодаря популярности самой премии «Оскар»). Конечно, в процессе рассуждения так или иначе будут упоминаться и иные кинематографические творения, не встречающиеся в списке номинантов и лауреатов «Оскара», однако, основное внимание будет уделено все же наиболее «массовому» кинематографу. Таким образом, **объектом** настоящего исследования являются фильмы комедийного жанра 20 столетия, снятые для «массового» зрителя и отобранные через фильтр Академии кинематографических искусств и наук. **Предметом** настоящего исследования будут являться механизмы формирования «комического» в речи персонажей этих комедийных фильмов. Причем в процессе исследования учитываться будут не только техники организации посылы сообщения, но и техники организации восприятия. То есть настоящая работа будет посвящена вопросам коммуникации между героями киноэкрана и зрителями. При этом, осознавая количество способов отправки сообщения, автор исследования будет разбирать и вербальные, и невербальные составляющие этой коммуникации. При этом устная коммуникация (термин обозначенный в названии) понимается не только и не столько, как речевой акт, но как совокупность речевых сообщений и мимических действий актеров.

**Целью** настоящего **исследования** является определение характера и структуры механизмов формирования комического эффекта в речи

киноперсонажей. Для достижения этой цели автор исследования ставит перед собой следующие **задачи**:

1. Определение структуры вербальных формул устной коммуникации (в рамках задачи будет уделено внимание непосредственным речевым сообщениям);
2. Определение структуры невербальных формул, в рамках чего мы постараемся понять связь устной коммуникации героев кинокомедий и театральных, цирковых или пантомимических практик;
3. Определение границ коммуникации между отправителем сообщения и реципиентом, то есть фигурой смеющегося;
4. Анализ особенностей самого понятия «смешное» в теоретической и исторической перспективах (в имеющихся теориях вне «экранного» контекста)

**Гипотезой** настоящего исследования является следующая позиция. Несмотря на все многообразие форм комического, а также возможностей достичь комического эффекта через соединение вербальных и невербальных средств коммуникации, мы обнаруживаем, что на протяжении второй половины 20 века кинокомедии, заслужившие одну из самых значительных наград или по меньшей мере номинированные на нее, существуют внутри своего жанра по одним и тем же законам, далеко не уходя от них в эксперименты. Это приводит к пониманию того, что комедия как жанр, несмотря на серьезный прыжок от немого кино к звуковому, за редкими исключениями еще на очень долгое время оставалась весьма консервативной в выборе формы самореализации.

**Методологической базой исследования** является структурно-функциональный подход. В контексте указанной темы это означает, что мы будем воспринимать комическую ситуацию как некую систему, существующую за счет своих элементов. Рассматриваться при этом будут именно каждая из единиц этой системы по отношению к целому. Автор



исследования предполагает, что именно элементы общей системы, благодаря своей исключительной функциональности, задают общий тон «срабатывания» системы в процессе смеховой коммуникации.

Для реализации указанных выше задач автор исследования выстроил следующую **структуру** исследования.

Вся работа разделена на три части, каждая из которых посвящена, соответственно, коммуникации в экранной культуре, «смешному» как теоретическому понятию и характеристике экранного действия и «смешному» как результату аудиовизуальной коммуникации.

В первой главе, в частности, будет разобрано понятие «комического» в его исторической и теоретической перспективе. Мы посмотрим на то, как изменялось понимание «комического» в западной и русской традициях, и постараемся обозначить основные формы «комического», что позволит нам с большим удобством оперировать понятиями этой эстетической категории при разборе кинокомедий.

### **«Смешное» как объект теории культуры.**

Предваряя различные теоретические обоснования понятия «комическое», автор предлагает более или менее объективное определение термина. Комическое - это такая эстетическая категория, которая отражает противоречия между действительностью (действительным) и ожидаемым и основывается на базе критического отношения к этим противоречиям. Такое определение используется в данном случае лишь по той причине, что оно является обобщенным, собирательным по отношению ко всей истории этой категории эстетики. Само определение означает, что комическое в ситуации мы обнаруживаем тогда, когда выявляется контраст. Так, Аристотель говорил о контрасте между безобразным и прекрасным, Кант - о противостоянии ничтожного возвышенному, Шопенгауэр - о противоречии между нелепым и

рассудительным. Далее мы более детально рассмотрим основные фундаментальные подходы.

Главным производным комического является смех, в котором мы можем обнаружить ровно то критическое отношение, о котором было сказано выше. Но стоит уточнить, о каком критическом отношении идет речь. Смех в данном случае не является чем-то деструктивным, зиждущимся на беспощадном отрицании. Он являет собой некую утверждающую позицию, несущую в себе эстетический идеал.

Как и в случае с многими категориями в этом мире, рассуждение о комическом стоит начинать с Аристотеля и Платона. Так, в диалоге «Пир», который среди прочего подарил нам понимание Платоном категории любви, Сократ запускает идею о том, что трагическое и комическое связано. Но все же первооткрывателем теоретической сущности комического стоит считать Аристотеля, который сказал о комедии как о следствии действий людей бездарных и «негодных» (Аристотель, 1998, с. 1075). Аристотель также стал первым, кто связал комическое и «смешное», упомянув Гомера, создавшего синтез драматической формы и смешного.

Средневековье не одарило нас новым коннотациями комического или смешного, так как было исключено из сферы официального искусства. В данном случае имеет место быть практически трагичное отношение к комедии как таковой. Однако в эпоху Ренессанса мы снова можем заметить значительный уклон в сторону интереса к комическому, а в 17 веке и вовсе выделение категории из связки «трагическое - комическое» и включение ее как предмета в философские исследования. Изначально размышления формировались на базе дискурса теории аффектов. Так, например, Декарт увидел в смехе именно физиологическое аффективное состояние (Домбровская, 2014). Гоббс конституировал существование диапазона проявлений страсти, одним из которых и был смех (Гоббс, 1989). По его мнению, смех базируется на осознании собственной значимости и даже

превосходства, в связи с чем приводит к ощущение радости. Для Спинозы смех также был аффективным состоянием и концентрировался в удовольствии. Удовольствие в данном случае возникает при возможности пренебрежительно относиться к тому или иному феномену (Домбровская, 2014).

Просвещение дает нам гораздо более обширные и разработанные эстетические изыскания в области комического. Так, Лессинг исключал из своей теории смех как высмеивание недостатков социального характера. Он увидел в комическом некую уникальную способность человека видеть смешное, что находил полезным качеством.

Первый значимый психологизм в исследованиях комического появляется в труде Иммануила Канта «Критика способности суждения» (Кант, 1966), в которой он выводит комическое из игры представляемого. Так, философ пишет: «Музыка и повод к смеху представляют собой два вида игры с эстетическими идеями или же с представлениями рассудка, посредством которых в конце концов ничего не мыслится и которые могут благодаря одной лишь своей смене и тем не менее живо доставлять удовольствие» (Кант, 1966, с. 350). Кант первый обозначает место смешного там, куда его не предполагали ставить, а именно на границу с «ничто». Притом не стоит принимать эту мысль как негативную, так как Кант все же говорил о положительном влиянии смеха, однако, его теория пошла дальше вопросов физического здоровья. Граница с «ничто» в теории Канта, выражаясь простым языком, позволяет человеку расслабиться: «Смех есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» (Кант, 1966, с. 351). Фактически Кант признавал, что для рассудка такая метаморфоза не представляет ничего по меньшей мере полезного, однако способна вызвать радость. То есть за самим смехом ничто не следует, комическое реализовало себя, но будучи «ничем» оно само по себе исчерпывает свою сущность.

Такое толкование привело к размышлениям о комическом и другого видного мыслителя Георга Вильгельма Фридриха Гегеля, который смотрел на комическое через призму собственной диалектики (Гегель, 1971). В данном случае речь идет о том, что комическое самостоятельно завершается в противоречии, однако, при этом остается самим собой.

В эстетике Шеллинга комическое отчасти снова обращается к древнегреческой традиции, так как комическое, по мнению философа, есть не что иное, как превращение исправленного (или эстетизированного) безобразного в произведение искусства (Шеллинг, 1999). Здесь мы снова можем увидеть эту конфронтацию сферы низкого и сферы прекрасного, хотя уже в гораздо более позитивном ключе.

Для Ницше понимание генезиса комического концентрируется в вопросах «генетического» страха (Домбровская, 2014). То есть комическое по мнению философа возникает и приводит к положительным эмоциям лишь оттого, что Человек на протяжении своего существования подвергался различным страхам, а ситуации, при которых отсутствует негативное для человека разрешения, позволяют в момент кульминации почувствовать облегчение и радость.

Один из самых популярных ныне теоретиков психоанализа Зигмунд Фрейд не оставил без внимания вопросы комического, создав монографию «Остроумие и его отношение к бессознательному» (Фрейд, 1991). И из названия, и из общих пониманий теории Фрейда не трудно догадаться, что мыслитель привязывал причинность комического к бессознательному, в данном случае к общей неудовлетворенности жизнью. Из этой аксиомы родилось мнение о «психическом заторе», что есть не что иное, как попытка сохранить психическую энергию. Разрядка в виде смеха позволяет избежать «затора», то есть бессознательного подавления влечений, на который уходит много энергии. При этом по поводу острот Фрейд говорил, что, несмотря на

отсутствие их комического постоянства, они - есть суть сублимации половых и часто агрессивных мотивов.

Примечательна также теория комического писателя и философа Жана Поля (который помимо прочего ввел в оборот понятие «мировая скорбь», категория чересчур далекая от комических следствий) (Жан Поль, 1981). Его теория относилась к комическому и возвышенному как к отношению малого и великого, соответственно. Помимо прочего Жан Поль предполагал, что комическое строится на трех одновременно принимаемых ряда мыслей: собственный ряд, чужой истинный ряд и чужой иллюзорный ряд. Все вместе они «подставляются» человеком под действия комической персоны, что является субъективным процессом и что, в свою очередь, и приводит к смеху.

Одна из самых первых работ, поистине позволяющих нам более методологично подходить к вопросам исследования комедийного кинематографа (в особенности этапа его зарождения, то есть немого кино), это работа Анри Бергсона «Смех» (Бергсон, 1992). Труд Бергсона по возможности затрагивает все примеры комических ситуаций, на базе чего философ пытается составить типологию комического. Основой постулат Бергсона состоит в том, что индивид комичен, так как он совершенно не способен приспособиться к обществу. В этом смысле тема «маленького человека», поднимаемая в фильмах с участием Чарли Чаплина или Гарольда Ллойда (становящиеся разве что не единственно возможными, но точно идеальными, аргументами в пользу этого тезиса в рамках кинематографа), оказывается расщепленной на причины и следствия осознаваемой в ней комичности. Бергсон стал родоначальником новой традиции изучения комического, благодаря которой отвлеченные рассуждения на тему противопоставления комедии и трагедии, малого и великого, низменного и высокого более не имели такой значимости, какую они имели ранее.

Было бы несправедливым исключить из рассмотрения теории, предложенные в русской эстетике 20 века ввиду того, что идеи и структуры

исследованные в них позволили искусствоведам и культурологам вплотную подойти к тебе комичности в театре и литературе. Так, одним из ярчайших представителей этого направления стал Ю.Б. Боров, который разделит комическое и смешное, сказав, что «не все смешное комично, хотя комическое всегда смешно» (Боров, 1997, с. 172). Притом, что в отличие от Гегеля, который уже позволил себе такое разделение, Боров смотрит на него сквозь призму общественного. Он первым заговорил о том, что комическое может обладать воспитательной функцией, именно потому оно и социально. В то время, как смешное относится к естественным характеристикам существования человека, а не социальным.

Серьезную работу с категорией «комического» проделал М.М. Бахтин, положения в работах которого часто используются на Западе в исследованиях, посвященных карнавальности, фольклору. В работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (Бахтин, 1990) Бахтин вскрывает запрещенные церковной культурой вопросы грубого комизма в культуре карнавальности. Здесь поднимаются вопросы физиологии и бытового юмора, диалогового комизма и драк. Все это автор объединяет понятием «телесный низ». Высокое и низкое распределяется на идеологическом спектре, выражая при этом официальное и неофициальное. Формируется оно за счет серьезного и смехового отношения к жизни, соответственно, притом последнее являет собой осознание относительности жизни и смерти. Далее Бахтин пытается сформировать свою теорию праздника, которая бы объяснила потребность в нем человека (потому что смех сам по себе - показатель демократический, показатель духовной открытости), благодаря чему уходит к более подробному изучению карнавала, так как тот не может сосуществовать с запретами и ограничениями. В этом смысле работа, посвященная раблезианскому смеху, глубоко политична, так как изучает историю борьбы комического с

монотонной и неизменной («неизменяемой» (Бахтин, 1990, с. 43)) официальной и серьезностью.

Не менее значимой является работа Владимира Проппа «Проблемы комизма и смеха» (Пропп, 1999). Возможно его монография с еще большим усердием делает попытку уйти от абстракции и конкретизировать знание о комическом, создав из него фиксированную структуру. Метод, который избрал Пропп, также является уникальным, так как он использовал множество реальных примеров из реальной жизни, литературы и фольклора. Бергсон тоже использовал примеры, однако, большая их часть все же зиждется на фантазии. Формула комического для Проппа выражается, когда вместо положительных качеств человека, лежащих на поверхности, мы можем наблюдать его истинное несовершенство. Пропп, что особенно важно для настоящего исследования, описывает также и механизм возникновения смеха. Сперва мы существуем с определенным пониманием нормы поведения и характера человека, затем мы фиксируем наличие недостатка, который идет вразрез с нашим пониманием нормы человека. Это противоречие внутри нашего сознания и вызывает смех.

Проследив развитие темы смешного в литературной и театральной традициях, а также в народной культуре, мы можем сформировать определенный список форм, через которые имеет свое выражение комическое. Так, автор настоящего исследования предлагает собственный список форм комического: сатира, гротеск, ирония, сарказм, а также более конкретизированная форма - абсурд (недоразумение по Бергсону (Бергсон, 1992), то есть в буквальном смысле реализация одного неожиданного вместо другого ожидаемого). На взгляд автора эти формы являются основными и могут служить фильтром в случае необходимости рассортировки конкретных кейсов из жизни или произведений искусства. Разделение на эти формы - суть характер феноменологического подхода, позволяющего обозначить набор качеств комедийных приемов для каждого из видов комического для

удобства дальнейшего анализа. Помимо прочего, как мы увидим дальше, не каждая из форм может быть озаглавлена успехом как отправки сообщения в рамках коммуникации, так и его приемом.

До сих пор мы рассматривали теории смешного, которые за редким исключением лишь отчасти можно будет «приложить» к конкретным примерам из кино в рамках исследования коммуникации «комического». В третьей главе мы постараемся увидеть прикладное значение исследований в области комического. А пока что мы обратимся к вопросам особенностей экранной коммуникации, конституирование которых позволит нам лучше понимать пространство анализа кинематографа. Мы посмотрим на экран как на инструмент коммуникации, на его особенности в контексте новых форм сообщения. Мы увидим, какую роль в экранной коммуникации получает зритель.

## **Коммуникация в экранной культуре.**

### **«Экран» как инструмент коммуникации.**

Прежде, чем говорить об экране, стоит рассмотреть основы самой коммуникации, как теоретические, так и исторические.

Как и многое другое, обсуждение вопросов коммуникации есть смысл начать с Аристотеля, который описал публичную речь, являющуюся, пожалуй, первым полноценным примером массовой коммуникации, через три ее составных элемента: отправитель-оратор, содержание сообщения и реципиент, получатель сообщения (Аристотель, 1998). На этой модели основывается весь пассаж как любого фундаментального исследования коммуникации, так и настоящая работа, посвященная кинематографу.

На взгляд автора актуальность рассуждений о массовой коммуникации начинается тогда, когда начинается обсуждение ее реализации через технические средства. При этом говорить о ней можно ровно с тех пор, как вводится в оборот понятие публики. И здесь первостепенный интерес



представляет социолог Габриэль Тард, который и начал всерьез исследовать «публику» (Тард, 1998).

Тард считал, что эволюция работает при условии взаимозаменяемости процесса создания и процесса подражания. Лебон говорил о «рассеянной толпе». Тард добавил конкретики этому термину, констатируя разделение общества под влиянием новых форм коммуникации и либеральной политизации, и назвал его «публика». Публика Тарда формировалась за счет общих источников информации и благодаря этому могла быть выделена из второй категории, «толпы». Именно этот постулат позволил социологу выдвинуть предположение о зависимости между общественным устройством и моделью получения информации в обществе. Немецкий философ и социолог Юрген Хабермас продолжил традицию Тарда и даже пошел дальше, сказав, что коммуникация являет собой социальность, освоенную на личностном уровне (Хабермас, 1992). При этом коммуникация сперва проходит сложный путь становления инструментом для свободного выражения и объективного обсуждения высших ценностей, которые непременно требуют обсуждения из-за собственной изменчивости.

В современном и самом общем смысле коммуникацию можно определить как канал передачи информации и навыков при помощи символических артефактов, а именно речи, литературы, фотографии, видеоматериалов, аудиальных форм и графики. Коммуникация является ни чем иным, как единственным из возможных способов обмена эмоций, оценок и знаков в самом общем смысле этого понятия.

Изобретение печатного станка стало отправной точкой развития технических средств коммуникации в далекой исторической перспективе, однако создание следующих в цепочке технических средств поспособствовало развитию коммуникации практически в одной исторической плоскости. Это особенно очевидно при изучении кинематографа и радио, то есть средств, по словам Маршала Маклюэна, электронных (Маклюэн, 2003). И, хотя ныне

исследователи отдают предпочтение изучению телевидения (и находят в нем гораздо более эффективный движитель изменений в культуре и коммуникации), все же именно кинематографическая форма послужила развитию такого направления, как изучение экранной культуры.

Сама по себе экранная коммуникация существует внутри социального контекста и строить соображения вне его рамок представилось бы сомнительным предприятием. В связи с чем в данной главе и далее мы все же будем периодически уходить от узкоспециализированных рассуждений о коммуникации к социальным аспектам (в том числе комического).

Соединение аудиального содержания с визуальным содержит в себе наибольшую долю достоверности. Юрий Лотман находил кинематограф набором структур интеллектуального характера, которые передаются зрителю и заставляют его их переживать (Лотман, 1973). При этом кинематограф, считает Лотман, влияет в первую очередь на эмоции и только потом заставляет перенести интеллектуальную рефлексию.

Изначально понятие «экранная коммуникация» было скорее группой визуальных выражений, которых объединял экран как инструмент воспроизводства визуальной информации. Причем экран понимался как фиксированная рамка, транслирующая знаки и символы того или иного события или явления. Даже несмотря на все исследования в области экранной коммуникации полноценного понимания механизмов отправки визуальной информации и принятия ее реципиентом (в данном случае - зрителем). Экран становится своего рода пунктом концентрированной информации, составленной из разных сообщений. Как писал В.М. Березин в своей работе «Экранная коммуникация в современном информационном обществе», экран - это «щит, воспринимающий зримые послания с синхронизированным с ними

звук, идущие то с одной, то с другой его стороны» (Березин, Волкова, Грабельников, 2008, с. 13). Березин говорит, что экран, как и письменная коммуникация ранее, является идеологической сеткой, которая вбирает в себя символы и отправляет их в действительность обрабатывая через призму ценностных ориентаций.

В 19 веке массовая визуальная культура начала свое существование, благодаря дагерротипу, суть которого была в том, что на небольшой пластинке можно было отпечатать кадр из жизни (несмотря на то, что «сюжеты из жизни» еще долгое время не становились популярными, уступая в этом простым семейным портретам). Это породило целое развлекательное направление, в рамках которого на шоу представлялись картинки, а из самого процесса сделали крайне востребованный аттракцион. А ближе к концу 19 века, на рубеже 1880-х и 1890-х годов самым популярным развлечением, благодаря братьям Люмьер, стал кинематограф.

Андре Базен находил кинематограф не более, чем итоговым витком развития реализма в визуальном искусстве, начало которого было положено еще в изобразительном искусстве эпохи Возрождения (Базен, 1972). Березин в подтверждение этого аргумента в уже упомянутой работе приводит слова режиссера Г. Козинцева: «Многое из того, что воспринимается теперь как особенность киноискусства, его «язык», существовало задолго до того, как в первый раз завертелась ручка съёмочной камеры» (Березин, Волкова, Грабельников, 2008, с. 17).

Экран в нашем современном понимании появился не сразу. Сначала это были «волшебные фонари» Средневековья, затем дагерротип, затем немой кинематограф. И только с появлением звукового кино мы можем говорить о появлении экрана, как мы видим и знаем его сегодня. С развитием технологий знаковая структура экрана претерпела значительные изменения, однако и сегодня мы понимаем, что идеи, транслируемые через экран

являются чем-то всеобъемлющим, но сам экран - есть лишь та идеологическая сетка, коллекционирующая символы.

Так называемый «язык экрана» расширяется в диапазоне за счет десятка обстоятельств: способ оптического воспроизведения, способ фиксирования кадра, движение камеры, звук и прочее. Это расширение происходит благодаря кинематографистам, которые соревнуются друг с другом в попытке быть непохожим на других (или же просто используют свою страсть к самореализации) в использовании технических средств и приемов. Тем самым они задают новые знаковые формы, символические выражения, приемы. Развитие здесь происходит в накопительном формате, то есть за счет наработки новых приемов и последующей реализации всей суммы наработанных инноваций.

Однако в социальном смысле экран развивается скачкообразно. Автор настоящего исследования не может согласиться с формулировками многих исследователей экранной культуры (как то Маклюэн, Березин, Балаш), которые находят каждый новый виток развития экрана «новым искусством». Автор делает допущение о том, что формы знаковых и символических (идеологических) интерпретаций в случае, например, с кинематографом и телевидением, действительно будут отличаться, однако социальный смысл «рамки» экрана останется прежним, из-за чего спор о большей состоятельности новой формы искусства (телевидения) по отношению к кинематографу автору кажется не более, чем попыткой обнаружить в «новой» социальной форме (пусть изменяющей как создание аудиовизуального сообщения, так и его получение) новый потенциал выражения. Хотя на самом деле «язык экрана» остается прежним. Такое понимание экрана автор находит наиболее разумным для осознания аудиовизуальных возможностей кинематографа, а соответственно их изучения как культурологического изучения кино, которое может быть не сведено до рамок «нового» или «старого» искусства.

Как мы уже сказали раньше, деятельность происходит через инструмент коммуникации, результат деятельности и его влияние - также продукт коммуникации. Коммуникация и есть суть культура. Однако сводить всю коммуникацию к культуре было бы действием безответственным по отношению к вопросам исследования первой. Так, мы должны понимать, что коммуникация продуцирует разные уровни информации, разными являются и уровни значимости этой информации. Так, например, Ю. Лотман говорит о том, что классическая литература зачастую оптимизирует нестандартные ситуации, возникающие у человека, до состояния нормы, чем может вовлечь его в познание мира, открыть ему новые истины (Лотман, 1973).

Наконец, важным для нас является определение структуры языка, который мы можем проанализировать в контексте экранной коммуникации и кинематографа в частности. В следующей главе это очень поможет нам, когда мы начнем разбирать целый ряд сцен, в которых юмор и способность реципиента получить его сигнал будут зависеть от набора невербальных и вербальных знаков героя кинокомедии. Для этого мы снова обратимся к работе В.М. Березина об экранной коммуникации.

Березин начинает обсуждение экрана с упоминания о трех типах знаков во внесловесном языке (невербальная составляющая коммуникации) (Березин, Волкова, Грабельников, 2008). Первый тип - это симптоматические знаки, то есть те, что возникают на физиологическом уровне, имеют характер спонтанный и не ведут за собой какое-либо коммуникативное действие. Такие знаки имеют мимический характер или жестовый и отражают отношение героя к ситуации. Второй тип - интенциональные знаки - становится гораздо более интересным с точки зрения коммуникации, так как через жесты такие знаки отправляют непосредственные сообщения от одного героя к другому (а возможно и к зрителю, что особенно актуально, когда мы перейдем к обсуждению главного героя фильма «Энни Холл» режиссера Вуди Аллена). Наконец, третий тип по Березину - произвольный. Под этим типом

знаков исследователь подразумевает жесты, как и в случае с симптоматическими, возникающие спонтанно, однако, при этом несущие в себе определенное сообщение о человеке или ситуации.

Словесная коммуникация (или вербальная) в отличие от невербальной зависит лишь от того, в каком положении по отношению к окружающим условиям находится слово. С точки зрения теорий «комического» такое утверждение было бы не совсем верным, так как мы не разделяем значения одного и того же слова в рамках гротеска и в рамках сарказма. Однако на самом деле между словами обнаруживается разница тогда и только тогда, когда мы помещаем их в уникальные условия. Тогда вне зависимости от того, какую форму комического мы выявляем, значения слов будут меняться. То есть вербальная коммуникация на самом деле обусловлена не только формальными различиями в использовании слов, но еще и социальным контекстом, который неизбежно формируется внутри каждого из кадров.

Фактически, невербальное тоже подчиняется таким правилам. Так, Березин говорит о том, что «один и тот же жест может иметь разные значения в разных контекстах и культура» (Березин, Волкова, Грабельников, 2008, с. 76).

### **Зритель и экранная коммуникация.**

Роль зрителя в процессе коммуникации становится более открытой и очевидной в театре. В театре актер является субъектом творчества, а зритель - субъектом восприятия, что и оказывается стандартной схемой коммуникации. Но как меняется субъектность зрителя, когда мы говорим об экранной коммуникации?

Аудитория в самом «сухом» остатке оказывается объектом воздействия экрана. Однако помимо прочего она оказывается объектом воздействия и актера, вбирающего в свое сообщение работу режиссера. В этой иерархии зритель определенно занимает какое-то место. Автор исследования полагает,

что зритель является «третьим» создателем кинематографа, так как без воспринимающей стороны невозможно существование самого воспринимаемого сообщения и не может быть его «экранной» рамочной интерпретации.

Можно было бы зайти дальше и сказать, что эта коммуникация однородна, а вернее зациклена, так как после восприятия сообщения реципиент, то есть зритель, передает новое сообщение, основанное на полученной информации, следующему реципиенту. Таким образом мы, согласно Тарду, можем конституировать формирование определенного рода «массы» реципиентов, которые, получая сообщение, формируют некую повестку, влияющую на принятие следующим или тем же режиссером решения о создании нового послания.

Юрий Лотман в своей работе «Семиотика культуры и понятие текста» высказывает любопытную мысль касательно художественного текста, которую мы вероятнее всего можем спроецировать на изучение экранной коммуникации. Так, Лотман говорит о том, что текст, способный рефлексировать сразу же и культурный контекст, и читательскую аудиторию, уже не является элементарным набором кодов и символов, которые лишь были отправлены реципиенту (Лотман, 1992). В данном случае, говорит Лотман, текст приобретает способность вбирать в себя всю информацию, то есть он становится обладателем памяти. В данной ситуации текст становится не только передатчиком отдельных сообщений, но он еще и начинает работать на прием новой информации и ее дальнейшую переработку.

Если это верно для художественного текста, а кинематограф является синтезом аудиальных, визуальных и текстовых сообщений, отправляемых одновременно, значит, благодаря Лотману, у нас появляется возможность спроецировать эту модель «жизни» текста на экран. То есть предположения, выдвинутые выше автором настоящего исследования, по поводу «третьего» создателя кинематографа, могут и скорее всего оказываются верны. Ведь,

если следовать логике Лотмана, просматривая кино, зритель получает сообщение, пропущенное через экран, затем он обрабатывает это сообщение в себе, общаясь с самим собой. Затем он, обработав сообщение, отправляет его тексту, который он слышит, это помогает оценке текста как внутри адресанта так и вовне (в массах).

Но что происходит со зрителем на более высоком уровне осознания этой коммуникации. Р. Барт считал, что «экран», проецирующий фотографию, становится чем-то, вроде медиума между тем, что оказывается в рамке, и тем, кто находится вне нее (Барт, 2011). Приняв идею Барта, Березин, не раз упомянутый ранее, предполагает, что раз кино является лишь очень быстрыми сменяющимися друг друга фотографиями, сопровождаемыми звуковым рядом, в особенности, если речь идет о голосах людей, то мы, зрители, через экран-медиум оказываемся вовлеченными в процесс «иллюзии жизни» (Березин, Волкова, Грабельников, 2008, с. 73), заменяя ей свою собственную. Продолжая психологизм этой трактовки, Березин вспоминает цитату Дж. Гибсона, которая указывает на схожесть просмотра фильма и просмотра сюжетов собственной реальной жизни, благодаря чему зритель возможно испытывает иллюзорное понимание «экранного пространства» как своего собственного.

Считается , что наибольшая степень вовлеченности в кинематографическое действие происходит при просмотре кинематографа «низких» жанров: боевиков, фильмов ужасов. В случае с боевиками, например, это заметно в те мгновения, когда мы интуитивно пытаемся увернуться от летящего прямо нам в лицо горящего автомобиля или на физическом уровне испытываем то ощущение падения, какое можно почувствовать на аттракционе «Американские горки» при резком спуске. Фильмы ужасов заставляют нас так сильно проникнуть в «иллюзию жизни»,



что потом мы способны всерьез ожидать появления символов этой несуществующей и выдуманной жизни в нашей собственной.

При этом существует мнение, что комедия тоже является «низким» жанрам. Проблематику этого вопроса не раз поднимали западные исследователи, а в российской традиции об этом обстоятельно впервые заговорил Александр Павлов в своей монографии «Постыдное удовольствие», в которой одним из первых тезисов стало утверждение о том, что интеллектуалы часто стыдятся говорить о смехе, так как их «законсервированное» понимание интеллектуального жанра не позволяет им открыть глаза на комедию (Павлов, 2014). Так или иначе, А. Павлов признает, что комедии бывают «низменные» и «высокие». Насколько мы действительно способны проникнуться «иллюзией жизни» внутри комедии? Автор исследования полагает, что ответ на этот вопрос должен быть сформулирован следующим образом. На самом деле мы не выбираем низкие жанры кинематографа, то есть такие жанры, в которых символическая нагруженность гораздо ниже, что позволяет быстрее обрабатывать информацию, быстрее общаться с текстом, быстрее «вливаться» в него. Экран сам по себе становится той самой «кожей», о которой говорил Березин, которая объединяет нас с героями кинолент с той самой секунды, как мы начинаем смотреть кинематограф. Другой вопрос, что в случае с комедиями процесс «вливания» может обладать рядом специфических отличий. Например, посмотрев «Завтрак у Тиффани», фильм, который определенно является комедией, у зрителя может возникнуть желание повести себя так же безрассудно, как вела себя все время героиня киноленты, но получит зритель доступ в «иллюзию жизни» через комическую подачу безрассудства, приняв сообщение о нем вместе с полученным от него удовольствием.

Таким образом, мы видим, что экран оказывается очень важным инструментом коммуникации в мире, который был для него открыт, а экранная культура становится неотъемлемой составной частью общей культуры. Она транслирует символы, которым придает новые значения за счет собственной же природы (идеологическая сетка). Это влияет на зрителя, но в не меньшей степени и сам зритель оказывается вовлечен в бесконечный процесс переработки информации. Бесконечный процесс получения и передачи сообщений от одного адресата к другому говорит нам о том, что возможности экрана как важнейшего инструмента коммуникации безграничны, пока существует сам экран. А пока существует экран, существуют и различные «иллюзии жизни», в которые непременно попадает зритель, будучи столь активным участником коммуникации с киногероем. Не зря М. Маклюэн в работе «Понимание медиа» в главе о кино написал: «Кино не только есть наивысшее выражение механизма, оно еще и парадоксальным образом предлагает как свой продукт самый магический из потребительских товаров, а именно — грезы. И потому не случайно, что кино отличилось как средство коммуникации, предложившее бедным роли богатых и власть имущих, о которых даже в корыстолюбивых грезах не мечталось» (Маклюэн, 2003, с. 334).

### **«Смешное» как результат аудиовизуальной коммуникации.**

Комедия является взглядом на вселенную в большей степени, чем просто жанром литературы, драматургии, кино или телевидения. Ученые и психологи согласны, что каждый из нас стремится обладать комическим взглядом на жизнь, который отчасти генетически предопределен. Комедия – форма игры, которая захватывает нашу фантазию. В рамках более широкого

понимания "игры" философ Йохан Хёйзинга (Huizinga, 1950) говорит, что комедия является формой деятельности, при которой человек не чувствует себя под угрозой, потому что все формы этой игры имеют свои границы, и ты остаешься в безопасности, пока находишься в них.

Это наблюдение помогает нам больше ценить все эти комедии, которые мы видели и видим. Включая такие комедии, как «Эта замечательная жизнь» (1946) Фрэнка Капры, в которой Джордж Бэйли хочет совершить самоубийство в Сочельник, но его спасает Кларенс, нежный ангел, посланный сверху, который не только спасает Джорджа, но еще и его семью, город и «Дух Рождества». Но комедии отличаются от трагедий, благодаря их особому акценту на социальное, а не на человека. Действительно, как Кэйтлин Роу, справедливо отмечала, «комедия часто дразнит мужественность, которую облагораживает трагедия» (Rowe, 1995, p.45). В том же духе мы можем заметить, что комедии редко являются просто «комедиями», но часто они - смесь жанров, значений и капризов кинематографистов. Так, например, многие бы сказали, что «Буч Кэссиди и Санденс Кид» Джорджа Роя Хилла - это западая комедия, кто-то сказал бы, что это - трагедия с комическими элементами, в то время как это можно также назвать художественной биографией, поскольку оригинальное произведение Уильяма Гольдмана основано на жизни настоящих преступников. Комедия подразумевает особые отношения с и ее аудиторией. Специально или нет, но комедия проходит сквозь века разрушением некой «четвертой стены» так, что актеры начинают видеть и общаться с аудиторией, таким образом признавая смысл той самой «игры» и трюкачества, которые продуцирует комедия. Во многих комедиях Аристофана персонажи говорили и даже выходили в зал, чтобы высказать мнение. Аналогичным образом, когда комики, такие как Вуди Аллен,

«сталкиваются» с камерой и, соответственно, с нами, аудиторией, в «Энни Холл», они непосредственно вовлекают нас в смех, который сами и производят. Вообще, такой метод был распространен даже в самом начале комедийного кинематографа, то есть в немом кино. Роско Арбакл, например, жестикулировал в камеру (соответственно, нам), предлагая отвернуться, когда он раздевался (например, фильм «Нокаут»). Драма и трагедия, с другой стороны, зависят от того, что полные рассказы не признавать наличие аудитории. Драма и трагедия, с другой стороны, зависят от того, чтобы быть полноценными рассказами, не признающими присутствия аудитории. В мире же по-настоящему комического ничто не священо, и ничто человеческое не чуждо.

Комедийные режиссеры, как и комедийные писатели и исполнители, на протяжении всей истории должны были иметь дело с цензурой во многих культурах по политическим, социальным и религиозным причинам. Тем не менее, проникаясь карнавальным духом и пропуская в себя свободу от запретов, мы можем ценить и наслаждаться фильмами, такими как «Фантом свободы» Луиса Буньюэля и «Жизнь Брайана» группы Монти Пайтон, которые берут религию и смотрят на нее сквозь призму прямолинейного и откровенного юмора.

Комедия - один из самых важных способов общения культуры с собой о себе. Никакие исследования не нужны для того, чтобы осознать, что люди в любой стране любят смеяться и что, даже если крупнейшие премии, такие как Оскар имеют тенденцию отмечать «серьезные» или «глубоко художественные» фильмы, театральная касса в каждой стране отражает популярность комедии. И иногда премии и популярность комедии пересекаются в своих началах. Черная комедия Даниса Тановича о

боснийской войне, «Нейтральная зона», например, стала лауреатом в номинации «Лучший иностранный фильм» в 2001 году. В фильме все начинается с одного солдата, спрашивающего другого:

- Ты знаешь, чем отличаются пессимист и оптимист?
- Пессимист говорит, что вещи так плохи, как они могут быть, а оптимист говорит, что они могут всегда быть хуже.

Весь юмор этого фильма моментально становится очевидным, когда на протяжении всей истории вещи и впрямь, порой совершенно абсурдным образом, приобретают все более негативный оттенок. Хотя фильм действительно является комедийным, все дело в том, что во многих отношениях эта комедия позволяет понять столько же или даже больше о боснийском кризисе. Комедия - очевидно, «скользящий» жанр, как и язык, используемый для ее описания.

Для подробного рассмотрения фильмов нам предстоит произвести некую сортировку. Для удобства этого процесса автор исследования предлагает разложить комедии второй половины 20 века на следующие группы:

- 1) мелодрама/комедия
- 2) драма/комедия
- 3) музыкальная комедия

Для уточнения стоит сказать несколько слов о первой и второй группах фильмов, в которые мы объединили то, что на всех ресурсах получает сразу два жанровых ярлыка (мелодрама/комедия, драма/комедия). Фактически, это означает, что фильм будет состоять, либо из комичной истории с рядом эмоциональных отсылок к сочувствию персонажу, к его личным эмоциональным переживаниям как героя (первая группа). Или к

драматической истории из жизни одного или двух людей, но с целым рядом комических ситуаций, возможно даже целиком пропущенных через комическую сетку (вторая группа).

### **Комическая коммуникация в контексте «признанных» комедий.**

Под понятием «признанные» комедии автор понимает те творения, которые в буквальном смысле были признаны Американской академией кинематографических искусств и наук и представлены в своих номинациях. Какие-то из рассматриваемых в данном случае комедий получили премии, какие-то так и остались номинантами. Однако здесь мы будем основываться на допущении о том, что фильмы-номинанты и фильмы-лауреаты в своем культурном значении, а главное - техническом исполнении, не имеют фундаментальных различий. Допущение присутствует лишь по той причине, что вне зависимости от того, получил фильм статуэтку или нет, он был представлен в один год с другими киношедеврами. В данном случае мы будем отталкиваться от принципа «главное не победа, а участие».

**Первая группа**, которая будет рассматриваться в этой части исследования - **«мелодрама/комедия»**.

Одним из фильмов, положивших начало той комедии и той комической форме, которую мы будем наблюдать следующие несколько десятков лет, стал фильм «Первая полоса» режиссера Льюиса Майлстоуна.

Сюжет повествует о первоклассном репортере из Чикаго Хилди Джонсоне, который хочет уйти из газеты, переехать в Нью-Йорк со своей девушкой и жениться. Однако его намерения не разделяет главный редактор издания Уолтер Бернс, который желает оставить его в газете. Хилди поначалу отказывается даже говорить с Уолтером, потому что знает, какой силой

убеждения обладает его босс. Разговор тем не менее состоялся, благодаря обстоятельствам, которые подстроил Бернс.

Основной моделью комического здесь становится то же, что мы наблюдали больше 25 лет подряд до этого фильма в немых комедиях. Так, например, сценой, формирующей наше представление степени комедийности этого фильма, становится как раз этот первый в фильме разговор между Хилди Джонсоном и Уолтером Бернсом в баре. Они заходят в помещение, и начинается диалог:

Бернс (бармену): бутылку и рюмку

Джонсон (резко): я пить не буду

Бернс (бармену): ему то же самое

Главный редактор получает две рюмки и бутылку и наливает в одну рюмку, Джонсон, несмотря на свои слова, берет рюмку и выпивает, Бернс тем временем наливает напиток во вторую и ставит ее ближе к репортеру, тот выпивает. Так продолжается на протяжении всего разговора. Вся комичность ситуации состоит в том, что мы видим, сколь быстро человек (в данном случае Джонсон) отказывается от своего решения в пользу того, что ему на самом деле хотелось бы. Скорость и проворство, с которыми Бернс наливает и переставляет рюмки, дабы напоить репортера, вызывают у нас тот же смех, который вызывали немые комедии, транслирующие ловкость героев Чаплина, попадающих в помещения, набитые людьми. Хотя, конечно, было бы серьезным преуменьшением сказать, что комическое в «Первой полосе» строится исключительно на невербальном, чаще всего основанном на жестах. В той же самой сцене мы понимаем, что, если отбросить визуальное

изображение, мы услышим абсолютно серьезный разговор между двумя коллегами, где один пытается убедить другого не уезжать из города ради будущей жены, а остаться ради того, чтобы продолжить успешно выполнять свою работу, так как он является прекрасным репортером. Но как только мы добавляем визуальный ряд, мы оказываемся в ситуации гораздо более смешной, чем, если бы мы просто смотрели на человека, не желающего пить, но пьющего. Комическое осознается не сразу. Мы получаем простую текстовую шутку «ему то же самое», происходит замена неожиданным ожидаемого, но через минуту мы уже не можем перестать улыбаться «сложному и серьезному» разговору, который сопровождается описанным выше фарсом об отношении меркантильного босса к талантливому подчиненному.

Хилди умудряется сбежать, после чего он заглядывает в пресс-центр здания суда, где репортеры ждут повешения Эрла Уильямса, который убил темнокожего полицейского. И здесь возникает новый комический диалог. Репортеры хотят, чтобы Уильямса повесили в пять утра, таким образом, они могут сделать утренние выпуски со своими историями. Политики, с другой стороны, хотят назначить его повешение аккурат перед выборами, таким образом, они могут рассчитывать на голоса афроамериканцев.

Это обсуждение проходит в обстановке абсолютно рабочей. Насколько ее вообще можно назвать рабочей, но еще по первым кадрам, описывающим этот пресс-центр, становится понятно, что игра в карты, поигрывание на гитаре и дым сигарет, заполняющий комнату - это стандартная обстановка «увлеченных» своим делом репортеров. Мы видим, как с точки зрения вербального журналисты обсуждают повешение и свои «карьерные» возможности, связанные с этим. Цинично ли это? Безусловно, но комичность



ситуации добавляется при помощи непринужденной атмосферы, окружающей это обсуждение. Мы понимаем, что в те времена смертная казнь через повешение за убийство (тем более полицейского) в ряде штатов США все еще оставалось нормой (и в некоторых штатах все еще остается нормой и по сей день). Шутка на тему повешения была и более откровенная. Так, весь сюжет фильма открывается следующей сценой диалога между двумя тюремщиками:

Тюремщик №1: В прошлый раз твой парень болтался на веревке, как на пружине.

Тюремщик №2: Я думал, что сделал все правильно: в нем было всего 134 фунта!

Тюремщик №1: Плюс еще пара фунтов после последнего завтрака, что он успел слопать. Итого - 136 фунтов! В этот раз постарайся с веревкой, надо сразу сломать парню шею.

К сожалению, все шутки подобного рода, то есть острые и достаточно «черные» в этом фильме заканчиваются, не считая нескольких эпизодов, среди которых циничное обсуждение «удобного» времени повешения преступника, которое мы рассмотрели выше.

Так или иначе, дальше сюжет начинает развиваться гораздо быстрее и шуткам оставляют гораздо меньше времени. Автор исследования полагает, что эта проблема очень многих фильмов первых десятилетий звукового кинематографа связана с несовершенством техники синхронной записи звукового ряда, а возвращаться к «гэгам» эпохи немого кино предположительно представлялось прыжком назад.

Хилди узнает, что для обследования Уильямса был вызван психиатр. Но во время экспертизы Уильямс сбегает. После того, как другие репортеры

бегут из комнаты, чтобы заняться поиском, Хилди подкупает кого-то, используя деньги, которые его девушка Пегги дала ему для их поездки в Нью-Йорк, чтобы ему рассказали историю побега Уильямса. Пегги приходит к Хилди в пресс-центр и жалуется, что он всегда ставит газеты превыше всего. Посреди розыска прибывает отсрочка наказания от губернатора, но никто не увидел это сообщение, кроме шерифа. Дальше в короткий срок происходит несколько событий, в результате которых Хилди ловит Уильямса, шериф пытается арестовать Хилди за укрытие преступника, но безуспешно, все это наблюдает главный редактор Бернс и уже без всякого юмора хвалит своего любимого репортера за работу. Он утверждает, что Хилди сам не хочет оставлять газету, Пегги относится к этому с пониманием и соглашается выйти замуж за Хилди в Чикаго, но последний настаивает на переезде в Нью-Йорк. Тогда главный редактор дарит ему часы в качестве прощального подарка и почти сразу после этого, спустя продолжительное время, проведенное без комического, мы видим последний комедийный момент. Бернс звонит в полицию и просит задержать Хилди, по той причине, что последний украл его часы.

К сожалению, кино не получило восхищенных первых полос, но тем не менее это комедия, хотя часть ее порой слишком ускорена, чтобы успеть выловить там комическое. Фактически, единственная комическая интуиция Пэта О'Брайана состоит в том, чтобы говорить быстрее, чем все остальные, и бросать ведра и швабры из окна. В этом смысле кино зашло лишь чуть дальше, чем комедии эпохи немого кино. Вербальных изысков здесь не так много, как могло бы быть. По большому счету, фильм «Первая полоса» является комедией за счет того, что является просто достаточно эксцентричным для того времени фильмом, где каждый герой по существу

слишком глуп, чтобы делать свою работу. Это смешно и достойно разбора, но такое мы видели уже много раз.

Следующим рассматриваемым фильмом станет «Филадельфийская история», ставшая культовым кинофильмом, вернувшим Кэтрин Хепберн на экраны после ее пусть и непродолжительной, но карьеры в качестве «кассового провала».

Трейси Лорд, героиня Кэтрин Хепберн, богатая светская дама разводится со своим мужем Си Кеем Декстером Хэйвеном (Кэри Грант, еще один культовый актер того времени) из-за того, что он оправдывает ее ожидания. Справедливости ради ожидания главной героини были невысоки: у него были проблемы с алкоголем, а она перестала верить в то, что он способен измениться. Она собирается выйти замуж за "человека из народа" нувориша Джорджа Киттреджа (Джон Ховард).

Издатель журнала, проводившего расследования, Сидни Кид (Генри Дэнилл) собирается освещать свадьбу. Кид включает в свой список Декстера, одного из его бывших сотрудников, чтобы представить репортера Маколея "Майка" Коннора (Джеймс Стюарт) и фотографа Лиз Имбри (Рут Хасси) как друзей брата Трейси Джуниуса. Трейси не так легко одурачить, но она все же неохотно соглашается позволить им остаться. Постепенно она обнаруживает, что у Майка есть замечательные качества, и она даже тратит время на то, чтобы найти его изданные истории в библиотеке. Таким образом, несмотря на приближающуюся свадьбу, она обнаруживает себя с чувствами сразу к трем мужчинам: Джорджу, Декстеру и Майку.

Ночью перед свадьбой Трейси напивается всего лишь второй раз в ее жизни и совершенно без интимных намерений проводит время в бассейне с Майком. Когда Джордж видит, что Майк несет опьяненную Трейси в дом

позже, он начинает думать, что произошло худшее. На следующий день он говорит ей, что был потрясен, и требует объяснений. Ее не устраивает отсутствие у него веры ей, в связи с чем разрывает помолвку. Тогда она понимает, что все гости прибыли и ждут церемонии. Майк предлагает жениться на ней, но она любезно отказывается. Тогда Декстер делает ей предложение, которое она принимает.

Это - самый известный пример интригующего и теперь более не существующего жанра «комедии повторного брака», который существовал как способ выхода из ситуации, при которой интерес замужней женщины к разным мужчинам представлялся обществу неподобающим и неприличным. Тогда изобрели формулу, согласно которой в кино женщина могла развестись и довольствоваться интересом к другим героям, однако в концовки таких фильмов всегда формируются по голливудскому принципу «хэппи энд», в котором жена возвращается к мужу.

Фильм показывает сразу трех звезд «золотого века» Голливуда: Кэри Гранта, Кэтрин Хепберн и Джеймса Стюарта. Он представлялся аудитории как чистая комедия о честной жизни, в которой присутствует аккуратный хаос, доступный каждому из нас. Фильм наполнен остроумными репликами. Далее рассмотрим несколько примеров:

Майк (Джеймс Стюарт): В этом городе есть библиотека?

Декстер (Кэри Грант): Да

Майка: Полагаю, ты не знаешь, где она находится.

(Сцена №1)

Трейси: Ты бы не мог кое-что сделать для меня?

Декстер: Что угодно! Что именно?

Трейси: Проваливай отсюда к чертям.

(Сцена №2)

Трейси: Неужели больше нет такого понятия, как личное пространство?

Дина, младшая дочь: Только в постели, мама, и даже там не всегда.

(Сцена №3)

Это лишь малая часть остроумных диалогов и саркастических выпадов героев в адрес друг друга. В этом смысле работа сценариста может быть оценена как гениальная. Однако мы обнаруживаем большой минус. Вся суть комедии в данном случае содержится лишь в одной ее форме, которая даже внутри себя разнообразна. Невербальным здесь являются пусть и величественные (благодаря блестящей актерской игре), но простейшие мимические выражения. Аристократическая выдержка Трейси, когда она с легкостью и спокойствием, но с должным уровнем агрессии, проговаривает «Проваливай отсюда к чертям». Это заставляет многих представителей прекрасной половины человечества желать быть на ее месте. В этом смысле великое дело коммуникации доходит до логического завершения. Зритель внимает каждому слову, вздоху и повороту головы героев. Он видит прекрасную жизнь, наполненную легкими трудностями, с которыми еще более легко справляется главная героиня. Это и есть та «иллюзия жизни», о которой мы говорили раньше.

Тем не менее, прежде, чем закончить обсуждение этого шедевра кинематографа 20 века, стоит упомянуть одну сцену, которая целиком построена на невербальном акте двух актеров. Так, в начале фильма Декстер

заведенный выходит из дома с наспех собранными чемоданами, что уже намекает нам на развязку сюжета о разводе, за ним из дома выходит Трейси с его сумкой, набитой клюшками для гольфа. Она бросает туфли для гольфа прямо перед мужем, вытаскивает одну из клюшек и ломает, затем с меняющимся выражением лица уходит в дом. Однако прямо на пороге ее догоняет Декстер, которого финальная акция жены довела до предела. Дальше происходит то, что словами описать было бы затруднительным предприятием ввиду неповторимой даже в рамках визуальной актерской игры Гранта. Декстер разворачивает Трейси правой рукой, левой показывает, что собирается ударить, но сдерживается и тогда очень быстро кладет правую руку на лицо (именно кладет, не бьет ее) и просто опускает на землю. Нелепость этого действия разъяренного мужа, справляющегося с эмоциями, и невозмутимой до самого окончания акции жертвы-жены зашкаливает на экране. Она становится концентрированным блоком информации всех предыдущих минут. Нам ничего не остается, кроме того, чтобы остаться перед экраном на следующие 110 минут, чтобы увидеть, на что еще будут способны герои этих актеров.

Следующая картина, «Римские каникулы» режиссера Уильяма Уайлера, является восхитительной, очаровательной сказочной историей, которая произошла в Риме. Как говорится, «горько-сладкая» история фильма - это романтическая комедия, своего рода перевернутый рассказ из сказок о Золушке. Сбежавшая принцесса по имени принцесса Энн (Одри Хепберн) во время тура доброжелательности по Европе бунтует против своей огражденной от всего жизни и королевских обязательств. Она сбегает из своей «королевской тюрьмы», чтобы найти «очаровательного принца», простого человека - американского журналиста (Грегори Пек), освещающего

королевское прибытие в Рим. По некоторым сообщениям история основана на реальных итальянских приключениях британской принцессы Маргарет.

Анализируя «Римские каникулы», обнаруживается масса интересных комических структур, которые выделяются и которые стоит деконструировать, чтобы понять. Автору исследования удалось выделить два обоснования для того, чтобы маркировать коммуникационные акты как комичные. Первый тип основывается на «чуждости» героини тому миру простых людей, где она оказалась. Рассмотрим этот тезис на нескольких коротких сценах.

(Анна лежит на парапете)

Анна: Я так рада... (Останавливается, смотрит на нее, непонимание)  
Как поживаете? (Джо ловит ее, чтобы она не упала)

Джо: Эй, эй! Проснитесь! (укладывая ее)

Анна: Большое спасибо!

Джо: Просыпайтесь!

Анна: Нет, спасибо. Очень приятно (протягивает ему руку для рукопожатия)

(Джо пожимает ее руку)

Джо: Мне тоже

Анна: Можете присесть. (произносит это с достоинством)

(в такси)

Таксист: Куда едем?

Джо: Где ты живешь?

Анна: В Колизее!

Джо: Ты не настолько пьяна

Анна (смеется): Вы такой умный, я ведь совсем не пьяна. Я просто  
оочень счастлива...

(Джо привел Анну в свою квартиру)

Анна: Это лифт?

Джо: Нет, это моя комната.

(в квартире Джо)

Анна: Я могу спать здесь?

Джо: В этом вся идея

Анна: Можно я надену шелковую ночнушку с розочками?

Джо: Прости, милая, но сегодня тебе придется спать в этом

Анна: Пижама!

Джо: Прости, но я уже много лет не ношу шелковые ночнушки

Анна: Не поможете мне раздеться? Пожалуйста.

Джо: Ладно (развязывает бант на шее) Ну вот, с остальным разберешься сама.

Что же происходит в описанных выше ситуациях? Анна, находясь под действием снотворного, которое ей некоторое время назад вколол доктор, не понимает, что происходит, и где она находится, поэтому вербально она воспроизводит наиболее типичную для нее модель поведения, соответствующую официальным нормам поведения. В тоже время невербальное ее поведение свидетельствует о смутности и спутанности мыслей, нарушенной координации движений, сонности, замедленности восприятия и общему несостоянию передвигаться самостоятельно. Реципиент комического, зритель, обладает знанием контекста, чтобы связать ее состояние с принятым ею снотворным, однако Джо, которого она встречает на улице, знания контекста лишен. Для него возникает несоответствие ее состояния и внешнего вида и манер, он считает, что она пьяна, и ведет себя соответственно, его сторона коммуникативного акта состоит из равнозначных



вербальных и невербальных действий. И только зритель, являясь единственным реципиентом комического в данной ситуации, соотносит две этих линии. Благородство Джо (не бросает Анну, оставляет переночевать в своей квартире) в сочетании с его непониманием происходящего и “сакральным” знанием контекста зрителем и приводит к успешной комической коммуникации, где оба актора (Анна и Джо) остаются не включены в рецептивный процесс познания комического.

Теперь перейдем к второму типу смешного, основа которая заключается в совершенно обратном: если прежде оба персонажа были лишены контекста, то теперь Джо оказывается посвящен в истину (узнает, что Анна - принцесса). Его поведение направлено на то, чтобы не показать свою осведомленность, и не дать раскрыть личность принцессы другим, чтобы получить эксклюзивный материал.

(в кафе)

Джо: Это мой очень хороший друг, Ирвинг Радович. Ирвинг - Анна.

Ирвинг (друг Джо): Анна?

Анна: Смит

Ирвинг: Анна Смит, очень приятно.

Анна: Очень приятно<sup>1</sup> (Ирвинг удивленно смотрит на нее, а потом ухмыляется и подает Джо многозначительный знак поворотом головы и мимикой)

Ирвинг: Вам никто не говорил, что вы как две капли...

(Джо с силой наступает ему на ногу, да так, что Ирвинг вскрикивает и хватается за ногу, Анна не понимает, что произошло, смотрит то на Джо, то на Ирвинга)

Ирвинг: Ну что ж, думаю, мне пора

---

<sup>1</sup> “Charmed” - буквально “очарована”, “польщена”. Редко употребляемая форма, относящаяся скорее к высокому или официальному стилю.

Джо: Не уходи, Ирвинг, останься с нами, останься (указывает на стул)  
(Ирвинг в недоумении, подергивает ногой, будто вспоминая удар, но садится обратно)

Ирвинг: Подожду, пока Франческа придет

Анна: Скажите, господин Радович, что такое “как две капли”?

Джо: Это американское выражение, оно означает... (задумывается) Что вы просто прелестны!

Анна: Оу! (поворачиваясь к Джо) Спасибо!

Ирвинг (все еще мало что понимая): Не за что

...

Анна: Господин Брэдли рассказывал мне о своей работе. А вы чем занимаетесь?

Ирвинг: Правда? Хотел бы я послушать... Мы с Джо в одной команде, просто я... (в этот момент Джо выливает на него стакан)

Джо: Прости, пожалуйста, Ирвинг

Ирвинг: Да что с тобой?! Я способен понять намек, увидимся.

Далее коммуникативная ситуация развивается в том же ключе: Ирвинг несколько раз пытается упомянуть о сходстве Анны с принцессой или о репортерской карьере Джо (вербальное сообщение), в то время как Джо пытается остановить его, наступив ему на ногу, опрокинув на него виски или подставив подножку (невербальное сообщение). В случае коммуникации -1, где Ирвинг является актором, а Джо и Анна - адресатами, реципиентом становятся только Джо и зритель у экрана (реципиент-1). В коммуникации-2 они меняются ролями, Джо является основным отправителем невербального сообщения, а Ирвинг становится адресатом, в то время как Анна намеренно исключается из коммуникативного акта, хотя физически присутствует в поле его реализации, основной задачей Джо становится не дать Анне стать ни реципиентом-1, ни реципиентом-2. Ирвинг также не является реципиентом-2 в данном случае, так как не способен правильно истолковать невербальное

сообщение Джо. Таким образом, единственный, кто является одновременно и реципиентом-1, и реципиентом-2, это зритель. Сочетание этих двух коммуникативных актов, их форменное противопоставление (коммуникация-1 - опора на вербальный аспект, коммуникация-2 - на невербальный) и полное исключение Анны как реципиента (несмотря на существующую возможность, усиливают для него эффект комического и делают сцену поистине смешной.

Последним фильмом в линейке кинокомедий с жанровым ярлыком «мелодрама/комедия» является фильм с участием непревзойденного актера Дастина Хоффмана «Тутси» режиссера Сидни Поллака.

Одна из самых покоряющих вещей в "Тутси", фильме, в котором Дастин Хоффман играет актрису средних лет, это то, что актриса в состоянии отыграть большинство своих собственных сцен как самостоятельная единица, то есть даже если бы ее не играл Хоффман. «Тутси» срабатывает как самостоятельная история, а не простой трюк с переодеванием.

«Тутси» - это фильм 1989 года, сделанный также, как его сделали бы в Голливуде 1940-х годов только с более открытым сексуальным контекстом. В 1940-х годах создатели не боялись мешать нелепость с серьезностью, социальный комментарий с фарсом и сердечную нежность с долей смеха.

Хоффмана блестяще выступает в роли Майкла Дорси, героя, возможно, мало чем отличающегося от самого Хоффмана в его молодые годы. Майкл - нью-йоркский актер, умный, агрессивный, талантливый, но закрытый для найма.

Майкл: Вы подразумеваете, что никто в Нью-Йорке не хочет нанять меня?

Агент: Я пошел бы дальше, Майкл, и сказал бы, что никто в Голливуде не хочет нанимать тебя.

У Майкла скверная репутация человека со своей «слишком оригинальной» точкой зрения на все, включая интерпретацию роли, которая никогда не совпадет с режиссерской. Он идет с другом на прослушивание на роль в мыльной опере. Героиня - женщина среднего возраста, администратор больницы. Когда его друг не получает работу, Майкл уходит домой, затем решается попытать счастья, наряжается в женскую одежду и идет на прослушивание сам. И, блестяще импровизируя, он получает роль.

Это приводит к центральному вопросу «Тутси»: может ли 40-летний нью-йоркский актер найти силы, счастье и роман будучи нью-йоркской актрисой 40 лет? Дастин Хоффман оказывается весьма убедительным в роли Дороти, актрисы. Если его голос в женском амплуа не совершенен, то, по крайней мере, его южный акцент позволяет ему переходить на более высокие тональности. Действительно, парик и очки выглядит перегнутой палкой, но странным образом женщина, играемая Хоффманом, похожа на некоторые вполне реальные типажи женщин, похожих, например, на трансвеститов. У Дороти могли бы возникнуть трудности, прогуливаясь она по городку Остин, но на Манхэттене никто не бросает в ее (его) адрес презрительные взгляды.

Майкл Дорси находит к своему удивлению и забаве, что у Дороти начинает появляться своя собственная жизнь. Она - свободная эксцентричная женщина, которая на первый взгляд кажется странной и забавной, но она развивается на глазах и заслуживает восхищения, поддерживая то, что является правильным.

Рон Карлайл: я боюсь, что вы не подходите для этой роли. Спасибо за то, что пришли.

Дороти: Почему я не подхожу, господин Карлайл?

Рон Карлайл: я пытаюсь сделать определенное заявление и ищу для этого определенный типаж.

Дороти: господин Карлайл, я - актриса. Я - актриса, создающая героев. Я могу так, как вы только захотите.

Рон Карлайл: я уверен, что Вы очень хорошая актриса. Вы просто недостаточно угрожающе выглядите.

Дороти: Недостаточно угрожающе? Послушайте, вы немедленно убираете от меня свои руки, или я заеду коленом прямо по вашим шарам так, что они через рот вылетят! Это достаточно угрожающе?

Рон Карлайл (трясаясь): Это уже начало.

Одной из вещей, которая беспокоит Дороти, является то, что режиссер-шовинист плохо обращается и оскорбляет привлекательную молодую актрису, которая играет Джули, медсестру на шоу. Дороти и Джули становятся друзьями. Проблема Дороти, однако, состоит в том, что человек в ней постепенно влюбляется в Джули. Есть и другая проблема. Отец Джули, грубый, сугубо деловой человек, одинокий, но очень милый влюбляется в Дороти. Майкл едва понимает, как со всем этим быть. К тому же его сосед по комнате не очень помогает. Изучая Дороти в ее новом наряде, он сухо подмечает: «Не играй слишком хорошо, чтобы случайно еще роль не получить».

В «Тутси» очень много комического, основанного исключительно на всех этих сюжетных трудностях.

Рон Карлайл: Возьмите, Тутси.

Дороти: Рон? У меня есть имя, Дороти. Не Тутси, не Тутс, не Конфетка, не Сладкая, не Куколка.

Рон Карлайл: о, Господь...

Дороти: Нет, просто Дороти. Алан всегда Алан, Том всегда Том и Джон всегда Джон. У меня тоже есть имя. Дороти. Большими буквами Д-О-Р-О-Т-И.

Фильму удастся сделать очень поверхностное, но правильно выделенные наблюдения по поводу сексизма. Но самый крупный блок комического включает в себя абсолютно все возможные вариации на тему гендера и ориентации.

Майкл: Ты должен был видеть, как она смотрела на меня, когда посчитала, что я лесбиянка

Джордж Филдс: "Лесбиянка"? Может быть гей.

Майкл: Нет, нет, нет! Сэнди думает, что я - гей, а Джули думает, что я - лесбиянка.

Джордж Филдс: Я думал, что Дороти, как предполагалось, была гетеро?

Майкл: Дороти гетеро. Сегодня вечером Лэс, самый милый, самый хороший человек в мире попросил, чтобы мы поженились.

Джордж Филдс: парень по имени Лэс хочет, чтобы ВЫ поженились?

Майкл: Нет, нет, нет! Он хочет жениться на Дороти.

Джордж Филдс: он знает, что она - лесбиянка?

Майкл: Дороти НЕ лесбиянка.

Джордж Филдс: Я знаю, но он это знает?

Майкл: знает что?

Джордж Филдс: Это, пф, я... Я не знаю.

Помимо прочего он создает своего рода сатиру на мыльную оперу, нью-йоркских агентов шоу-бизнеса и Манхэттен как социальную иерархию.

Вся комическая коммуникация в случае с этим фильмом строится не на простой формуле, которую мы видели в предыдущих фильмах, когда существовала очевидная цепочка актер - сообщение - экран - зритель - сообщение. В данном случае нам необходимо понимать, что сообщение, которое отправляет актер в образе Дороти, имеет двойную структуру, в нем заложены код актера и код женщины. Чем дальше уходит в своем развитии Дороти, тем сложнее будет состав сообщения. Оно вербально во всех возможных смыслах: это остроумный текст и интонационные изменения одновременно. Без какой-либо из частей, мы бы не увидели Дороти, а главное - не почувствовали бы смехотворность ситуации, когда Дороти начала отчитывать режиссера за слово «тутси». Но параллельно с этой составной частью вербального мы должны учитывать символические вибрации мужской половины героя, которая отправляет сообщения нам, зрителям. И пусть сообщения Майкла отличаются простотой и одноактностью («я переоделся в женщину»), нельзя забывать о самом факте наличия двух отправителей. Невербальное здесь тоже достигает своего предела, потому как мы получаем сигналы не только от мужчины, который пытается быть похож на женщину, но и от женщины непривлекательной и мужеподобной, пытающейся быть похожей на женщину стильную, опрятную и самодостаточную. Сатира на маскулинные нравы общества здесь занимают главенствующую позицию, но

нельзя забывать и о том, что сама форма комического тоже является смыслом. Сатира с трудом могла бы сработать, если бы получили героя-женщину, которую играет другая женщина, благодаря гриму или от природы, выглядящая мужеподобно. Важно не забывать, какой вклад в создание комического эффекта здесь вносит именно многосоставность информации, которую герои транслируют нам через экранную сетку.

**Вторая группа** анализируемого кино - «драма/комедия». Как уже было упомянуто выше, группа характерна тем, что состоит из драматических историй из жизни одного или двух людей, но с целым рядом комических приемов, возможно даже целиком пропущенных через комическую сетку.

Первым фильмом в этой группе становится фильм «Тетушка Мейн» режиссера Мортон ДаКоста. Это действительно первая поистине драматичная история среди звуковых комедий, пусть и со счастливым финалом.

Сюжет фильма рассказывает о Патрике Деннисе, осиротевшем в 1928 году и оставленном согласно завещанию отца на попечении Мэйм Деннис (Розалинда Рассел), сестры его отца, живущей на Манхэттене. Мэйм - яркая, экстравагантная женщина, которая часто устраивает шикарные приемы для своих богемных гостей. Патрик был в мгновение представлен не только тетушке, но и эксцентричному образу ее жизни, следующему девизу «Жизнь - это банкет, и самые бедные сосунки умирают от голода!»

Комическое в фильме заметно с первой же сцены, в которой появляется тетушка Мейм. Патрика представляют ей прямо во время очередной вечеринки, на которой она дает ему блокнот и ручку, чтобы тот записывал слова, которые он не знает в ходе вечеринки. В конце вечеринки Патрик читает список слов, которые он не понял:



Патрик:... невротический, гетеросексуальный...

Мэйм: О, мой, мой, мой, мой маленький нетерпеливый ум.

Мэйм (взяв список): Тебе не нужны будут многие из этих слов еще многие и многие месяцы.

Так как отец Патрика был богатым человеком, он передал наследство Патрика под доверенность Дуайта Бэбкока. Бэбкок относится неодобрительно к образу жизни Мэйм и намерен внести дисциплину в жизнь Патрика. Мэйм отдала Патрика в прогрессивную школу, которой управляет ее друг, Акакий Пэйдж, однако Бэбкок намерен отдать его в престижную частную школу с консервативным подходом. Когда он узнает, что Мэйм не зарегистрировала Патрика в Биксби, он отправляет Патрика в школу-интернат Св. Бонифация, что позволит Мэйм видеть его только по праздникам и в течение лета.

В 1929 году фондовый рынок рухнул вместе со всеми инвестициями Мэйм, тогда она устраивается на целый ряд работ, ни одну из которых потянуть так и не смогла. Но на последней работе она встречает человека по имени Беорегард Бернсайд, богатого человека с нефтяным бизнесом на Юге.

Патрик (о новом кавалере Мэйм): Тетушка, значит, у нас все в порядке?

Мэйм: Да нет, ведь он предложение-то не сделал.

Он немедленно влюбляется в нее и все же делает ей предложение прямо перед всей своей семьей в их состоянии в Джорджии.

В особняке происходит инцидент, к которому Мэйм была не готова: ей нужно было показать свою хорошую езду верхом на лошади. К сожалению, Мэйм ничего об этом не знала, но потерять потенциального мужа не захотела, поэтому заставила Патрика зачитывать вслух инструкцию по езде верхом, пока она выбирает наряды. Патрик зачитывает инструкцию:

Патрик: «Будьте уверены в себе, лошадь не должна почувствовать запах страха...»

Тетушка Мейм: Надеюсь, ей понравится Channel №5.

Комическое здесь построено по тому же принципу, что и в случае с Филадельфийской историей: сильная женщина, способная держать лицо вне зависимости от ситуации. Все тягости и невзгоды она встречает не только с высоко поднятой головой, но и с прекрасным чувством юмора. В описанном выше диалоге мы замечаем игру слов. Акцент в этой комедии делается именно на вербальной составляющей устной коммуникации.

Маршал Маклюэн упоминал каламбуры в своей работе «Понимание медиа» (Маклюэн, 2003). Он считает, что увлечение каламбурами и играми слов произошло лишь потому, что человек в телевизионную эпоху теряет способность к наблюдению визуальной перспективы, поэтому старается ухватиться за тексты как нечто «уникальное и глубинное» (Маклюэн, 2003, с. 327). Автор работы склонен согласиться с этим мнением, потому что уникальность каждого нового несовпадения реального и ожидаемого, которое выражается исключительно текстовыми формами, порой поражает сознание.

Итак, на медовый месяц Мэйм и Бо (Беорегард) уезжают в кругосветное путешествие, что заставляет Мэйм испытывать грусть из-за временной разлуки с Патриком. Но они поддерживают контакт, отправляя друг другу письма и встречаясь по праздникам. Когда новый муж умирает во время подъема на Маттерхорн, Мэйм возвращается домой. Патрик делает ей экстравагантный сюрприз, предоставляя диктофон и секретаря, Агнес Гуч, для ее удобства. Он и ее друзья убеждают ее написать свою автобиографию. Патрик и Линдси Вулси, друзья Мэйм, нанимают для этих целей писателя-призрака, Брайана О'Бэниона. Сначала он кажется очаровательным, однако скоро становится ясно, что О'Бэннайн работает на Мейм исключительно ради еды и крова. Мэйм надиктовывает рассказы о своих путешествиях

Агнес, а вскоре просит О'Бэниона покинуть ее дом. У Патрика появляется девушка из обеспеченного консервативно настроенного среднего класса, что на некоторое время становится камнем преткновения между Мейм и Патриком. Новая девушка Патрика оказывается испорченной богатой девочкой, претенциозной и недостающей до интеллектуального уровня своего парня. Против желания Патрика она знакомится с семьей Глории (девушки Патрика), которая оставляет ее в состоянии культурного шока.

Она устраивает званый ужин для Патрика, Глории, ее семьи, но вместо того, чтобы отбросить свою экстравагантность, она приглашает своих богемных друзей, выставляет напоказ авангардное искусство, а под конец и вовсе представляет свою свеженапечатанную автобиографию, подробности которой чересчур распутные для «среднего класса». На ужине Патрик знакомится с дизайнером, которую наняла тетушка. Через несколько лет Патрик и Пегин оказываются женаты и имеют ребенка, которого тетушка намерена воспитывать так же, как и Патрика.

В завершение обсуждения этого фильма стоит в последний раз упомянуть всю остроту и добрую интеллектуальную язвительность тетушки Мэйн, которая позволяет нам думать о ней как о великой женщине.

Патрик: Действительно ли английская леди больна, тетушка Мэйн?

Тетушка Мэйн: Она не англичанка, дорогой...она из Питсбурга.

Патрик: Она говорит, как англичанка.

Тетушка Мэйн: Ну, когда ты из Питсбурга, ты должен что-то делать.

Как и все предыдущие комические проявления, это произошло при статичной невербальной мимической составляющей, оттеняющей вербальную структуру комического приема.

В отличие от предыдущего фильма с участием Одри Хепберн, который мы рассматривали, «Завтрак у Тиффани» уже не поражает таким

разнообразием комических форм и легкой атмосферой. Этот фильм - драма, притом исправленная относительно еще более концентрированной литературной драмы с несчастливym концом, на котором сам фильм основан. Тем не менее, это все же остается драмой со значительным комическим элементом, достойным разбора, не говоря уже о культурной значимости фильма и его «знаковости» для целых поколений.

История повествует о девушке, Холли Голайтли (Одри Хепберн), которая живет в Нью-Йорке, ведя достаточно оригинальный образ жизни. В один из своих обычных дней она знакомится с новым соседом, Полом Варжаком. Мы узнаем, что Пол Варжак - писатель, который не публиковал ничего в течение пяти лет. Холли и Пол проводят очень много времени и сильно сближаются. В один из дней Пол обнаруживает, что за ее домом кто-то следит. Он следует за человеком по улице и узнает, что это - муж Холли, Док Голайтли. Док пытается вернуть Холли, тогда же мы узнаем настоящее имя Холли - Лула Мэй. Холли отказывается вернуться к Доку, и он уезжает в свой город. Они решают провести вечер в баре, в результате чего Холли сильно напивается и признается, что собирается выйти замуж за местного бизнесмена из-за его денег. Однако на следующий день мы узнаем, что этот бизнесмен женится на ком-то другом, и тогда парочка решает провести день, «делая только то, что никогда еще не делали». Они проводят вместе ночь, но на утро Пол не обнаруживает Холли у себя, после чего разрывает их отношения. Холли намеревается выйти замуж за латиноамериканского «богача» Хосе. В то же время она узнает, что ее брат Фред погиб. Через месяц Холли приглашает Пола на обед, где говорит ему о том, что на следующий день отправляется в Бразилию, чтобы продолжить отношения с Хосе. Однако вскоре полиция ловит Холли по подозрению в связях с наркокартелем. Она проводит ночь в тюрьме, из которой ее освобождает Пол.

В финальной сцене мы видим Холли, которая держит в руках свою кошку и письмо от Хосе, в котором он пишет, что из-за ее проблем с законом

им стоит прервать отношения до тех пор, пока все не разрешится. Он тем не менее намеревается полететь в Бразилию, Пол ее отговаривает. Пол говорит о том, что любит ее, но ей стоит заняться своей жизнью, потому что ее поведение безответственно. Тем не менее, все заканчивается поцелуем. Чего не скажешь о концовке романа.

До начала всех событий с негативным эмоциональным оттенком, Холли проявляет себя как уверенная в себе девушка с идеальным чувством стиля и чувством юмора.

Холли: Девушка не может читать такие вещи без своей помады.

Это утверждение Холли становится для нас идеальным примером того, как на вербальном уровне составляются противоречия, выглядящие комично, составляющие элемент смеховой коммуникации. Так, в данном случае мы понимаем, что отправитель (Холли) соединили в одной фразе, пусть не противоречия, но элементы из двух разных структур. Так, если бы Холли сказала: «Нельзя читать такие вещи», фраза не показалась бы комичной, она бы выражала простое состояние отрицания. Так же, как, если бы она сказала: «Девушка не может обходиться без своей помады». При определенных обстоятельствах и тот, и другой вариант могли бы показаться комичными при должном параллельном использовании невербальных инструментов. Но Холли соединяет не только невербальное исполнение, открыто выражая спокойствие и напыщенность нью-йоркского бомонда, но еще и два неперсекающихся пространства рассуждений, из чего составляется итоговое комическое сообщение, которое доходит до нас, реципиентов, и раскрывается в нас тотальным диссонансом, задевающим как стандарты поведения, так и стандарты культурного контекста, который не предполагает, что девушки отказываются что-либо читать без своей помады.

В кино представлены также и шутки, которые в западной традиции (особенно у стенд-ап комедиантов) называются «уанланеры» (от англ. «one-liner»). В кино они редко представляют особенную ценность из-за своей, как правило, блеклости в сочинении, и лишь изредка особенно заметны в своем исполнении. Шутки, представленные ниже, не были исполнены каким-либо особенным образом даже таким асом исполнительского мастерства и диссонанса между текстом и мимикой как Одри Хепберн.

Холли: Обещайте мне одну вещь: не отвозите меня домой, пока я не напьюсь, действительно, очень сильно не напьюсь.

Холли: В четверг! Этого не может быть! Это слишком ужасно!

Пол: что такого ужасного в четверге?

Холли: Ничего, кроме того, что я никак не могу запомнить, когда наступает четверг.

Пол: Я не думаю, что когда-либо прежде пил шампанское перед завтраком. На завтрак несколько раз, но прежде никогда перед не пил.

На самом деле последняя шутка имеет смысл в качестве игры слов, потому что в оригинале звучит как «I don't think I've ever drunk champagne before breakfast before. With breakfast on several occasions, but never before, before». Слово «before» здесь используется и как слово «перед», и как слово «прежде». Однако это представляется весьма скудной игрой слов, и особенного интереса как объект коммуникации не представляет. Таким образом, мы видим, что в отличие от «Римских каникул» в данном случае не была предпринята попытка создать больше разнообразных комических поводов. Собственно, пожалуй, было бы гораздо страннее, если бы сценарий адаптировали в окончательно комическом виде, учитывая характер оригинала.

Последней очень важной для разбора комедийной драмой станет фильм 1983 года Лоуренса Кэздана «Большое разочарование».

Когда следующие за «бэби-бумерами» поколения жалуются на чрезмерную саморефлексию последних, фильм «Большое разочарование» дает четкое представление, почему они так думают. Это кино, в котором группа взрослых, достигших совершеннолетия в 1960-х разбираются в том, чем и кем они стали, размышляя о временах их молодости и замечая, что многие взгляды в прошлом представляются им гораздо более яркими, чем в настоящем.

Из восьми главных героев, собравшихся, чтобы оплакать смерть их общего друга Алекса, однажды собравшего их всех вместе, семеро много лет знали друг друга. Они встретились будучи идеалистически настроенными студентами в Мичиганском университете в разгар студенческого радикализма. Восьмой член их компании - тихая и загадочная Хлоя, которая оказывается последней девушкой Алекса. Ее возраст точно неопределим, но она непременно моложе всех остальных. Пока все вспоминают свою общую историю, чтобы выяснить, когда же все-таки что-то пошло не так, как надо, из-за чего Алекс покончил с собой, Хлоя лишь комментирует это так: «Мне не нравится говорить о своем прошлом так же часто, как Вы это делаете».

Вся рефлексивность, продемонстрированная в «Большом разочаровании», дает основание предполагать, что столь глубокий и концентрированный самоанализ может принести вред, и все станет только хуже с годами. И все же, даже при том, что это весь фильм говорит о невероятном нарциссизме главных героев, мы все же сочувствуем им даже в те моменты, когда они этого не заслуживают.

Фильм начинается с похорон Алекса и все действие фильма - это те несколько следующих дней, которые проводит воссоединившаяся компания в загородном доме, принадлежащем Саре и Гарольду (Гленн Клоуз и Кевин Кляйн). Помимо Хлои (которая была с Алексом в день его смерти) компания

включает в себя Сэма (Том Беренджер), звезду дневного и, очевидно, скверного телевизионного шоу, Ника (Уильям Херт), бывший психолог со своей передаче на радио, который стал наркоторговцем с импотенцией, Майкл (Джефф Голдблум), журналист, работающий на журнал «People», Мэг (Мэри Кей Плэйс), когда-то государственный защитник, теперь серьезный корпоративный адвокат, и несчастная в браке Карен (Джобет Уильямс).

В течение выходных, они готовят, пьют, будят старые обиды, пересматривают прошлые поражения, сокрушаются вопросом, чем они стали, и страдают из-за того, что мирне оправдал их идеалы. Именно этот последний элемент и становится наиболее фундаментально важной темой, вокруг которой крутятся все разговоры. Не то, чтобы в фильме отсутствовал традиционный сюжет: Мэг хочет стать беременной, Ник пытается бороться с импотенцией, и все тщательно стараются распутать самоубийство Алекса. Здесь содержится самая черная шутка фильма, а именно: только Алекс остался наиболее верен своим идеалам, испытав на себе наименьшее влияние материального успеха и социальных норм. Это шутка длиной в весь фильм.

Тем не менее, это разочарование в настоящем объединяет их ровно так же, как их общее прошлое.

Структура фильма как комедии зиждется на остротах и легком черном юморе. Герои «забегают» в кадр и из него, бросая остроумные замечания. Это становится очень интересной комической структурой, если смотреть на фильм в целом. Человек в короткие сроки получает очень резкие и точечные комические сообщения. Почему это смешно? Потому что каждое из замечаний предельно отстранено от общей, которую режиссер не был намерен скрывать.

Сэм (входит в комнату, где Ник поздно ночью смотрит телевизор): Что это?

Ник: Точно не знаю.



Сэм: О чем это?

Ник: Точно не знаю.

Сэм (садится в соседнее кресло): Кто это?

Ник: Думаю, парень в шляпе сделал что-то ужасное.

Сэм: Например что?

Ник: Ты такой аналитичный! Иногда нужно просто позволить искусству...плыть перед тобой.

(Сэм закатывает глаза)

Сама сцена оказывается сразу после очередного обсуждения прошлого и настоящего. Она оказывается неким якорем в бесконечных разговорах о жизни, который позволяет ненадолго поставить все на паузу. Сэм всю эту сцену сидит и, кажется, совсем безучастно смотрит телевизор, отвечая на вопросы, которые ему задают, честно. Но комическое появляется именно в момент «вспышки» Сэма, когда он использует слово «аналитичный» по отношению к человеку, который просто интересуется, о чем кино. И затем происходит некоторая инверсия, результатом которой становится появление очередной сатиры на современное телевидение. Сэм не является интеллектуалом, но он называет простейшее шоу искусством. Это дает нам представление о том, что здесь содержится именно насмешка над телевидением. Вообще, создатели фильма совсем не обошли стороной современное телевидение, потому что тема бессмысленности и несостоятельности как искусства шоу, в котором играет Сэм, проходит красной нитью ровно через весь фильм.

Далее мы отметим два типа «уанлайнеров», которые используются при создании комического эффекта в фильме. Первый является банальным производным «неожиданного», второй - чистым черным юмором. Первый тип:

(Гарольд, Сэм, и Ник пытаются выгнать летучую мышь с чердака)

Гарольд: Я открою окно, может быть, это поможет.

(открывает окно, но залетают еще две летучих мыши)

Ник: Хорошо, теперь у нас, по крайней мере, честный бой.

(о желаемой беременности Мэг)

Сара: К сожалению, это не всегда происходит с первого раза.

Мэг: Это совсем не то, что нам говорили в школе.

Майкл (поэтично проговаривает): Каждый делает все, лишь для того, чтобы заняться сексом.

Карен: Кто это сказал? Фрейд?

Майкл (ненадолго смутившись, быстро отвечает): Нет, это я.

Сэм: Ну, как твоя жизнь?

Карен: О, великолепно. А твоя?

Сэм: Не очень.

Карен: Оу, мы говорим правду.

Мы видим, что фраза-разражение непременно несет в себе какой-либо неожиданный элемент. Так строятся любые «уанлайнеры». И сейчас мы говорим о них как о чем-то более или менее стройном и развитом с годами. Хотя на самом деле такие шутки должны были бы стать чем-то привычным, так как структура использовалась в кино с самых первых комедий. Уже в «Первой полосе» в диалоге между тюремщиками мы видим такую же структуру шутки.

Второй тип:

Сэм: Ты думаешь, что мы все пытаемся избежать обсуждения Алекса?  
Да кажды раз, как мы доходим до этого, кто-то меняет тему.

Ник: Эй, это мертвая тема<sup>2</sup>.

Мэг: Последний раз, когда мы говорили с Алексом, мы сильно поссорились. Я кричала на него.

Ник (абсолютно спокойно, не смотря на собеседника): Вероятно, поэтому он и убил себя...

(Мэг в ужасе смотрит на него)

Ник: О чем спорили?

Мэг (уже достаточно испуганно): Я сказала ему, что он зря тратит свою жизнь...

Карен: То есть, вы и Алекс жили здесь?

Хлоя: У нас была комната внизу. Ну, есть. У меня есть. Я тот самый человек, кто его нашел.

Карен: О, Боже. Это, должно быть, было ужасно.

Хлоя: Так и было! Такой бардак.

Карен (после короткой запинки): И что ты собираешься делать теперь?

Хлоя: О, мы уже все убрали.

В последних двух примерах, упомянутых выше, мы можем наблюдать, что в сценах меняются каналы передачи смеховой информации. То есть сначала мы видим просто сообщение, затем мы слышим неожиданный ответ, который является комическим сообщением, мы его принимаем и обрабатываем на уровне смеха. Затем сразу же мы получаем невербальное

---

<sup>2</sup> Здесь имеет место игра слов: Сэм говорит «somebody changes the subject», дословно - «кто-то меняет субъекта», а Ник отвечает «it's a dead subject», дословно «это мертвый субъект», тогда как слово «subject» в русском означает и «субъект», и «тему»

сообщение мимического характера от агента-2 экранной коммуникации (второго собеседника), таким образом мы накапливаем комическое и пытаемся обработать уже два сообщения одновременно, причем актуальность первого учитывается при условии второго. Затем мы получаем последнее вербальный комический сигнал. Таким образом, комичность сцены уже перестает быть похожей на структуру простого «уайнланера».

**Третья группа**, являющаяся в некотором смысле и самой сложной, и самой интересной для анализа, включает в себя **музыкальные комедии** (или коротко - мюзиклы).

Сам жанр мюзикла неразрывно связан с понятием “комедии”. Термин “musical” является сокращением от “musical comedy”, в современной терминологии эти два понятия строго разделены, однако в момент возникновения подобных постановок помыслить жанр “musical” без “comedy” казалось невозможно.

Эта близость легко объяснима прежде всего спецификой жанра. Во-первых, мюзиклы представляли собой порождение американской шоу-культуры, основанное на традициях европейской оперетты. Так, именно от оперетты мюзикл получает свой особый взгляд на повседневную реальность, становится способен на ее сатирическую интерпретацию. Этот прием упрощается в соответствии с требованиями шоу как жанра массового, развлекательного, но не теряет своей актуальности. Именно способность смеяться и высмеивать, используя особые художественные приемы, свойственные жанру (а именно вокальные и пластические номера), становится первым и основным инструментом мюзикла. Так, являясь основным средством коммуникации мюзикла и зрителя, номер становится и носителем смеховой ситуации.

Переходя со сценических подмостков на киноэкран, мюзикл проделывает тот же путь, что и театральный жанр: первые киномюзиклы

являются именно комедийными, носят развлекательный характер. Иронизируя над обществом и его нравами, мюзикл все еще заставляет смотреть на все проблемы и пороки современности с улыбкой. Постепенное усложнение канона, происходящее сначала в сценическом мюзикле, потом и в киноверсии, приводит к тому, что слово “комедия” в названии жанра постепенно становится невозможным в применении к глубоко драматическим и социальным сюжетам нового мюзикла. Однако последствия столь долгой комедийной направленности все-таки существуют: даже в самых психологически глубоко наполненных постановках элемент смешного является важным и значительным (Березовчук, 2003, с. 57). Здесь стоит сразу заметить, что в этот период и роль его во многом меняется, смешное используется как противопоставление трагичному, через образ смешного драматический сюжет обретает необходимую глубину.

Эта двойственность комедийного элемента сопутствует всему развитию жанра мюзикла, являясь его неотъемлемой частью, он может выполнять и инструментальную функцию. В более поздних и драматических мюзиклах элемент комического сохраняется в основном в пластических и массовых сценах, но его присутствие неоспоримо. Проиллюстрируем этот тезис на примере киномюзикла «Вестсайдская история» режиссеров Р. Уайза и Дж. Роббинс, одного из самых успешных американских мюзиклов. Он имеет, без сомнения драматический характер, который оказывается неотделим от исторической комической сущности музыкальной комедии.

Не будем вдаваться в подробности относительно основной сюжетной линии, упомянем только, что либретто основано на трагедии «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, при этом действие перенесено в эмигрантские кварталы Нью-Йорка 50х годов XX века. Рассмотрим номер «America» и «I Feel Pretty», который не имеет особенного значения для сюжетного развития, но представляет своего рода комическую вставку, дополнительной

коннотацией которой становится раскрытие внутреннего мироощущения героев.

Так, в «Америке» происходит спор между пуэрториканцами мужского и женского пола. Начинается он с речевого диалога Аниты и Бернардо, главной комической единицей которого является ирония Аниты, которая преувеличивает недостатки Бернардо, связанные с его этничностью «Даже не знаю, что меня раздражает больше, твое упрямство или твой ужасный акцент!». Непосредственная ирония заключена уже в тексте, где одновременно высмеиваются два «злейших» порока героя - упрямство и происхождение, она направлена на Бернардо как адресата, однако дополнена уровнем языковой выразительности (Анита также говорит с сильным акцентом) и невербальными элементами (оба героя выглядят как представители пуэрто-риканской этничности, более того, Анита делает подчеркивающий жест - поднимает руку со сложенными пальцами почти к лицу Бернардо и делает быстрые взмахи). Таким образом, реципиентом первого уровня ее иронии становится Бернардо (он слышит фразу, но, являясь представителем той же культуры, не идентифицирует ее жест и внешность как проявление этничности), а реципиентом второго пласта - кинозритель (здесь речь идет о воспроизведении этнического гетеростереотипа<sup>3</sup>, когда зритель видит отличительные этнические черты внешности и определяет чрезмерную жестикуляцию как проявление южного темперамента). Комический эффект текста усиливается для зрителя тем фактом, что в излишней этничности Бернардо упрекает точно такая же пуэрториканка, как и он. Далее весь номер строится по описанному нами принципу.

---

<sup>3</sup> Этнический стереотип представляет собой образ какого-либо этноса и его общности, основывается на традиционных, социальных и бытовых особенностях (как ложных, так и верных), приписываемых всей общности (Крысько, 2002). Гетеростереотип представляет собой совокупность оценочных суждений, направленную на описание другой этнической группы (Садохин, 2008, с. 146)

Этим примером мы хотели проиллюстрировать глубинную связь комичного и мюзикла, определенную изначальной спецификой жанра.

Если говорить об общей концепции смешного в мюзиклах, то стоит чуть подробнее остановиться на типичных сюжетных канонах, которые во многом определяют развитие сюжета в фильме. Так, учитывая сложность средств выразительности мюзикла и его художественную наполненность, фильм стремится к упрощению основной линии развития событий, основными типами являются (Березовчук, 2003, с. 23):

1. мюзикл подмостков (это “взгляд изнутри” на создание мюзикла, концерта или любого другого шоу) - основу комического на сюжетном уровне здесь составляют бесконечные трудности, с которыми сталкивается герой (от масштабных и способных привести к негативным последствиям<sup>4</sup> до мелких бытовых неурядиц);

2. «история Золушки» (восхождение простой юной девушки к успеху) - чаще всего комизм подобных фильмов строится на личности главной героини, чье поведение является нетипичным для того круга, в который она стремится попасть: именно это делает ее поступки комичными, возможный отрицательный эффект снимается за счет тонкого ума героини, которая быстро понимает, что отличает ее от других, и превращает это в своего рода канон, приходя к успеху;

3. мюзикл «любви и ненависти» (герои сначала испытывают неприязнь к друг другу, затем переходящую в любовь или же герои изначально влюблены, но их разделяют непреодолимые препятствия) - для данного типа не характерно встраивание комического в сюжетные основы, преимущественно подобные постановки носят драматический характер,

---

<sup>4</sup> Примером может служить мюзикл “42-ая улица” (1933, реж. Лл.Бэкон, Б.Беркли), где в основе большинства юмористических ситуаций лежит конфликт между ожиданиями режиссера Джулиана Марша (ему необходим коммерческий успех постановки) и поведением актрисы Дороти Брок (встречается со спонсором и своим старинным знакомым одновременно), таким образом, ее поведение может привести к краху проекта, если спонсор узнает правду. Однако эффект комичности сохраняется благодаря счастливому финалу - шоу состоится.

однако аспект смешного, всегда присутствующий в мюзикле, выражается здесь в номерах-вставках (подобную функцию выполняет номер «Америка», рассмотренный нами ранее);

4. мюзикл-биография - также не имеет специфических инструментов реализации комического, встроенных в сюжет, чаще всего смешное появляется ситуативно.

Помимо этих четырех паттернов, во многом определяющих образ смешного в мюзикле, мы также постараемся проследить историю изменений образа смешного в устных коммуникациях внутри жанра мюзикла.

Первый пример, который мы рассмотрим, это «Веселый развод» (1934, режиссер М.Сэндрич).

Большая часть сосредоточена смешного ситуационна и сосредоточена в диалогах. Один из самых распространенных приемов - игра слов. К примеру, когда инспекторы в аэропорту спрашивают тетушку Гортензию, где она купила эту вещь, начинают перебирать города, и когда они называют «Ницца», тетушка восклицает «племянница! я жду племянницу!»<sup>5</sup>.

Начнем с самого простого и в тоже время специфичного именно для жанра музыкальной комедии коммуникативного акта: сообщение в данном случае передается посредством пластики или пения.

Пример 1.

У входа насвистывает курьер, Эгберт открывает дверь, начинает насвистывать в унисон, курьер очень удивляется, что видно по выражению лица, но продолжает, и они заканчивают мелодию в унисон. Эгберт доволен, он не заметил невербальной реакции курьера, а потом предлагает:

Эгберт: Может повторим?

Курьер: Нет, сэр, времени нет..

---

<sup>5</sup> “Nice”-“niece” (англ.) “Ницца” - “племянница”



Так, ситуация, не представляющая ничего смешного для участников коммуникационного акта, находит своего реципиента - зрителя, который соотносит недоумение курьера и своего рода нарушение личного пространства, которое производит Эгберт, вторгшись в его арию (в данном случае свист), что и делает ситуацию для него предельно смешной.

Схема же реализации смешного в диалоге почти всегда предполагают неосведомленность одного из участников о каком-то факте, именно это мешает ему сделать правильный вывод, и ситуация становится комичной. Таким образом, сообщение здесь направлено вовне коммуникационной пары, а адресатом и реципиентом одновременно становится зритель. Рассмотрим два примера, первый диалог мы приведем с описанием контекстной ситуации, второй же - сохранив лишь текстовую часть.

#### Пример 2.

Обстоятельства: тетушку Гортензию остановили инспекторы в аэропорту, она просит Мими помочь собрать вещи и случайно зажимает ей платье чемоданом, уходит с охранниками. Мими начинает звать носильщика, ее замечает Гай, ему она нравится<sup>6</sup>, и он предлагает помощь:

Гай: Простите, могу я чем-нибудь помочь?

Мими: Я...да, моя тетушка у инспектора, позовите ее, пожалуйста.

Гай: Конечно.

Мими: Благодарю

Гай: С удовольствием. (отходит на несколько шагов, возвращается) Вы американка?

Мими: Да

Гай: Я тоже

---

<sup>6</sup> Это выражается в его походке, которая начинает носить коммуникативный характер (Kendon, 1981): он подходит все ближе к Мими, делая вокруг нее все меньшие и меньшие круги, при этом фиксируя на ней взгляд, тем самым он создает и определяет пространство для устной коммуникации.

Мими: И моя тетя тоже, ну та, которую вы должны позвать.

Гай: Да (снова отходит на пару шагов, возвращается) Хотите, я ей что-нибудь передам?

Мими: Можете сказать ей, что мое платье зацепилось. (Гай пытается посмотреть, где зацепилось, она стыдливо пытается опустить платье пониже).

Гай: О, ваше платье зацепилось (цыкает) Какой ужас! (дергает чемодан) Заперто.

Мими: Я знаю

Гай: Хотите, чтобы я позвал вашу тетю?

Мими: Да

(Гай отходит и снова возвращается)

Гай: Знаете, третий может все испортить...

Мими: Носильщик! Носильщик!

Гай: Носильщик! Носильщик! (повторяет за ней) Думаю, я могу справиться сам (рвет платье) Да, наверное стоило позвать вашу тетушку...

Комический эффект возникает здесь по двум причинам: это связано с непониманием как Мими, так и Гаю. Единственным, кто полностью ознакомлен с контекстом, передаваемым посредством невербального (через коммуникативную походку, с которой Гай приближается к Мими, а также его мимику во время диалога, попытки максимально сократить коммуникативное пространство), оказывается зритель. Зритель, с одной стороны, понимает, что Гаю понравилась Мими, а с другой стороны, осознает всю неловкость ситуации, в которой оказалась девушка (не стоит забывать, что это середина 30х годов XX века, а значит, приличной считалась юбка, не открывающая колени). Так, Мими не понимает, что она понравилась Гаю (это объясняет ее удивление, переданное мимикой и постоянным указанием ему на то, что он должен сделать, при этом зритель воспринимает ее реакцию в соотношении с ее неведением, что заставляет смеховую коммуникацию с героями для него

состояться), пока он не произносит «Знаете, третий может все испортить...», придвигаясь максимально близко. В этот момент увлеченный девушкой Гай не замечает, как стремительно меняется ее реакция. Он осознает это, лишь когда она начинает снова звать носильщика. Решив исправить ситуацию, он пытается самостоятельно освободить платье, но рвет его, лишив себя этим шанса завоевать красавицу (что является вторым сообщением данной сцены, которое получает зритель, полностью включенный в контекст и понимающий, что Гай пытался покорить Мими, но потерпел неудачу). Именно благодаря известному зрителю контексту он может стать полноценным реципиентом, в то время как ни Мими, ни Гай не понимают всей комичности ситуации.

Перейдем ко второму примеру. Ниже представлен диалог, лишенный каких-либо отсылок к предшествующей ситуации, а также характеристик невербального поведения героев.

Пример 3.1.

Гай: Может, перестанете убегать от меня? Когда двоим суждено встретиться, нет смысла сопротивляться...

Мими: Вы верите в судьбу?

Гай: Конечно верю, тут не бывает шансов или совпадений. Шансом глупцы называют судьбу.

Мими: ВЫ?!..ВЫ?!

Гай: Я?...Конечно, да, я.

Мими: Значит, вы тот, кого я жду?

Гай: Именно!

Мими: Я жду вас в номере 216 в полночь!

При восприятии только вербального сообщения диалог кажется вполне обычным. Так, если бы зритель был включен только в аудиальную коммуникацию с героями, этот диалог не коим образом не заставил бы его

смеяться, так как здесь полностью отсутствует несовпадение. Теперь добавим к вербальной составляющей коммуникативного акта его невербальную часть.

Пример 3.2.

Гай: Может, перестанете убегать от меня? Когда двоим суждено встретиться, нет смысла сопротивляться...

Мими: Вы верите в судьбу?

Гай: Конечно верю, тут не бывает шансов или совпадений. Шансом глупцы называют судьбу.

Мими: ВЫ?!...ВЫ?! (поражена и явно неприятно удивлена, выражение лица передает досаду, глаза широко раскрыты).

Гай: Я?...Конечно, да, я (смеется)

Мими: Значит, вы тот, кого я жду?

Гай: Именно!

Мими (расстроено): Я жду вас в номере 216 в полночь! (убегает)

(Гай поражен, удивлен, не в силах стоять на ногах, присаживается на скамейку)

Теперь, получив и вербальное, и невербальное сообщение, зритель чувствует некий диссонанс, несовпадение, заложенное в данном диалоге. По сути, зритель оказывается на месте одного из героев, то есть не имеет достаточных знаний, чтобы проследить связь между вербальной и невербальной составляющими коммуникации, то есть представляет адресата сообщения, но не может стать реципиентом. И, вслед за Гаем, он поражен, удивлен и готов потерять почву под ногами.

А теперь опишем контекстную ситуацию, реакцию на которую мы проследили в развитии от только вербальной части к обретению ею невербальных черт.

Итак, чуть раньше зритель узнает, что Мими хочет развестись с мужем и обращается для этого к адвокату, Эгберту Фицджеральду, который объясняет ей всю трудность процесса, но предлагает выход: нанять

подставного возлюбленного, чтобы тот потом мог подтвердить факт ее неверности, только так можно получить развод. Далее Эгберт сообщает ей, что подставной скажет кодовую фразу, используя для этого предложение, которое утром назвал ему Гай (Шансом глупцы называют судьбу). Случайно Гай и Мими сталкиваются на веранде, он просит ее остаться, и она вроде бы начинает отвечать ему взаимностью. Но потом, узнав, что он приехал с Эгбертом, она принимает его за подставного любовника.

Таким образом, находясь в неведении, герои не могут соотнести вербальную реакцию друг друга с невербальной, в то время как зритель становится единственным реципиентом комического сообщения (к примеру, понимает<sup>7</sup>, что Мими приняла его за другого и страшно разочарована, но вынуждена пригласить его к себе, в то время как Гай совершенно не понимает, зачем Мими пригласила его к себе, и почему при этом она недовольна, что заставляет его чувствовать дискомфорт).

На основании этих двух примеров мы можем сделать вывод, что для музыкальных фильмов данного периода для восприятия комического сообщения, переданного посредством вербального и невербального, чаще всего требуется и третья составляющая - знание контекста.

Следующий фильм, который автор исследования хотел бы проанализировать, это «Семь невест для семи братьев» (1954) режиссера С.Донена.

Фермер, живущий в горах, приезжает в город найти себе невесту.

Схема передачи комического здесь в корне меняется в сравнении с «Веселым разводом». Если в предыдущем примере ни один из участников коммуникативного акта не мог стать реципиентом смешно, то в данном случае ситуация оказывается совершенно другой: так, один из участников или все они оказываются включенными и способными осознать комическое.

---

<sup>7</sup> Понимание зрителя здесь рационально, связано с его приобщением к смыслам деятельности, производимой героями, а следовательно их поступки обретают именно для него свой смысловой потенциал (Ильин, 2006, с. 713)

Это можно проиллюстрировать несколькими примерами, первый из которых - ария, открывающая фильм. Приехав в город, Адам пытается узнать, есть ли здесь незамужняя девушка, которая согласилась бы уехать с ним. Встретив полное неприятие своей персоны из-за непримиримых различий (он выглядит слишком деревенским и неотесанным для городских старожилов), он однако не теряет присутствия духа и, выходя из магазина, начинает исполнять песню, раскрывающую его желание встретить прекрасную незнакомку (обладающую, к тому же определенным набором качеств, главное из которых - отсутствие жениха или мужа), которую он моментально узнает, и она последует за ним. Во время исполнения арии он обращается к проходящим мимо него женщинам, однако все они оказываются заняты. Приведем несколько подобных вставных диалогов.

Пример 1. 1.

Адам: Доброе утро, мэм.

Девушка: Доброе утро! (отвечает с улыбкой и искренним расположением).

Ребенок (вбегает): Мама, мама, папа зовет тебя! (Адам понимает, что ошибся, и продолжает свой путь)

Пример 1.2.

\*Благослави Бог твои прекрасные глаза! Ты та девушка, которую нужно найти. Я еще не знаю твоего имени, но знаю, что мы узнаем друг друга как только наши взгляды встретятся\*

Пропевая это, Адам замечает, симпатичную девушку у витрины, разворачивает к себе, она оказывается куклой. (смеется)

Пример 1.3.

Адам: Доброе утро, мэм.

Девушка: Доброе утро, дровосек.

Адам: Вы, я вижу, не замужем?

Молодой человек (врывается): Хороший день для свадьбы...

Девушка: Ну наконец-то, я уж думала ты никогда не спросишь меня!

На примере приведенных вербальных и невербальных аспектов коммуникативного акта мы делаем вывод, что Адам, точно так же, как и зритель, осознает всю комичность ситуации. Соответственного, уже не только зритель, но и сам герой являются реципиентами смешного в данной коммуникации. Более того, здесь теряет важность фактор, который мы подчеркнули как значимый, а именно контекст, знанием о котором обладает только зритель, здесь оказывается нереферентен. Актуальность контекста лишается смысла не только и не столько потому, что герой может принять космическое сообщение наравне со зрителем, но и потому, что сами комические диалоги оказываются встроены в контекст, неотделимы. И если в «Веселом разводе» мы наблюдали, что элемент комического, основанный на чьем-то незнании, оказывается невозможен вне сюжетной линии, то в данном случае номерная структура, свойственная мюзиклу, позволяет слить комическую и сюжетную линии. Также важно отметить, что невербальное здесь усиливает комический эффект, но в случае его отсутствия эффект этот не редуцируется. Таким образом, мюзикл, во многом благодаря особым средствам художественной выразительности, свойственной жанру, способен сохранить коммуникативный акт и донести до адресата (зрителя) комическое сообщение.

#### Пример 2.

Вечер, все братья сидят в гостиной. Судя по их позам и взглядам, они ждут чего-то от Адама. Один засыпает, второй его будит и показывает на Адама. Ухмыляются, продолжают смотреть на Адама. Адам лежит на скамье и курит трубку.

Адам: Пора вам, ребята, ложиться спать. Завтра будет тяжелый день.

(Братья продолжают выжидательно смотреть на Адама).

Адам: Уже девять часов, обычно вы в это время уже спите.

Один из братьев: Ты тоже.

(Братья продолжают ухмыляться и хихикать).

Адам: Ох, ну, меня тоже что-то в сон потянуло. (он нерешительно встал и пытается прочищать трубку подольше, понимает, что они ждут, когда он отправится к жене; в тоже время братья осознают, что он тянет время, и это делает его комичным в их глазах).

(Пока Адам поднимается по лестнице к комнате, братья неотрывно и с интересом следят за ним, он стучит в дверь комнаты)

Милли (из-за двери): Кто там?

Адам: Адам, твой муж (пытается сказать это как можно бодрее и непринужденнее, однако при этом переступает с ноги на ногу и держится очень зажато).

Милли: Заходи, Адам (на этой фразе братья дружно улыбаются и хихикают, все так же пристально наблюдая за Адамом, понимающе переглядываются между собой).

Адам: Спокойной ночи, ребята! (снова старается произнести это уверенно и непринужденно, при этом все также переступая с ноги на ногу и слегка поворачивая туловище, будто он помахивает руками).

При соотнесении вербальной и невербальной составляющих коммуникативного акта, можно сделать вывод о диссонансном несовпадении в словах и жестах старшего брата. Он явно смущен новой для него обязанностью мужа, это понимают и братья, именно поэтому они так долго ждут в гостиной: они осознают, что данная ситуация вызовет неловкость брата, и хотят выступить в данной ситуации одновременно провокаторами и реципиентами. И снова мы наблюдаем включенность всех героев в коммуникативный акт. Более того, зритель в начале сцены оказывается не



только лишенным какого-либо контекста, его позиция буквально приравнивается к позициям персонажей. Последовательность восприятия информации, передаваемой в данном акте, и реакция на нее соответствует по темпам развития тем же рецептивным факторам, что и у братьев. Единственным отличием зрителя от одного из братьев является экран, который не позволяет ему усмехаться над старшим братом и переглядываться вместе с остальными. Таким образом, реципиентами комического здесь являются одновременно 7 человек: 6 братьев, фиксирующих странности поведения и невербальные сообщения старшего брата, не соответствующие вербальной информации, и зритель. Так воспринимается первый уровень комического в данной ситуации. Стоит отметить, что положение осложняется природой взгляда зрителя - это взгляд «от третьего лица», который только усиливает комичность ситуации, так как, в отличие от братьев, зритель способен выстраивать более сложные причинно-следственные связи, фиксируя не только реакцию старшего брата, но и ответные невербальные акты младших, такие, как жесты и мимика. Зритель также фиксирует, что подобная реакция вызывает у старшего брата еще более неловкую реакцию, что еще сильнее веселит младших братьев. Таким образом, на втором уровне комического зритель, наблюдающий за происходящим со стороны, может сопоставить реакцию обоих участников коммуникативного акта, что для него только усиливает эффект комического, заложенный в данный акт.

Помимо встроенных в арии комических диалогов, в музыкальном фильме присутствует и другая схема смеховой коммуникации, построенная именно на переплетении комических диалогов и средств выразительности, обусловленных жанровыми особенностями. Чтобы подтвердить укрепить тезис об этой особенности музыкального фильма, вызванной, без сомнения, его глубинной связью с жанром комедии, мы приведем еще один пример.

### Пример 3.

Однажды вечером в гостиной Мили объясняет братьям, как нужно общаться с девушками.

Милли: Вот я девушка, я выхожу из церкви. Что нужно сделать? Все снимают шляпу (все, кроме одного из братьев, делают символический жест, обозначающий снятие шляпы с головы).

Милли: В чем дело, Кевин?

Кевин: Я не могу этого сделать, у меня волосы не причесаны.

Милли: Значит, ты должен сказать ей что-нибудь милое. Гидеон, скажи что-нибудь.

Гидеон: Отличная ночь для охоты на скунсов! (Адам начинает громко смеяться)

Милли: Перестань! (ему в ярости)

Адам: Ты напрасно стараешься, ничего ты из них не сделаешь! (продолжая смеяться).

Дальше Милли объясняет им, как нужно себя вести, начинает петь (номер «Goin' Co'tin»), а затем и пританцовывать, втягивая братьев и показывая им, насколько они неуклюжи и неумелы, заставляя их изменить свое поведение. Важным здесь являются два аспекта. Во-первых, братья изображают то, что пропевает Милли, к примеру, когда она поет “ты так грустен (один из них преувеличенно печально вздыхает и смотрит в даль), что готов умереть (второй участник этой коммуникации изображает предсмертные конвульсии)”. Во-вторых, во второй половине номера Милли начинает учить братьев танцевать, и они, освоив основные движения, пытаются начать драку за танец с Милли. Быстро остановив это, Милли призывает их танцевать, а не драться, после чего братья, пожав плечами, начинают шутливую танцевальную драку, периодически перекидывая Милли друг другу, при этом их движения максимально гиперболизированы и пародийны. Номер заканчивается попыткой одного из братьев показать себя «в полной красе», другие, стоя вокруг, наблюдают за его все ускоряющимися

и все более странными движениями. Его «танец» оканчивается падением, после чего все завершают арию финальной строчкой и выглядят абсолютно счастливыми. При этом важно отметить, что они не смеются над братом, хотя по направлению их взгляда мы видим, что они это падение фиксируют (что, к слову, диаметрально противоположно сцене в начале фильма, когда, только придя в дом, Милли в гневе опрокидывает обеденный стол на нескольких братьев, что вызывает у остальных бурный прилив смеха и даже заставляет начать кидать едой в потерпевших).

Помимо несомненно комического диалога в начале, когда проявляется невежество братьев, на которое Милли обращает их внимание с помощью юморизации (важно отметить, что речь здесь не идет об осмеянии, но только лишь о легкой иронии), здесь присутствуют два элемента, чье появление обоснованно именно художественными особенностями мюзикла. Прежде всего, это интенсификация текста за счет его буквального пластического воспроизведения, а в данном случае даже его гиперболизация, при этом вновь наблюдается включенность всех акторов в коммуникацию. И братья, и Милли понимают, что они чересчур буквально воспроизводят слова Милли, более того, они делают это намеренно. Так, адресатами (которые, к слову, совпадают с реципиентами) здесь являются как сами братья, так и Милли, и зритель. Второй аспект - это финал, который позволяет с помощью пластических особенностей мюзикла (а именно, широкое использование как классических балетных па, так и современных направлений, на них основывающихся, таких, как модерн) с одной стороны, создать шутливую пародию на драку, вновь гиперболизируя все типичные при этой действии движения (в этом случае реципиентами снова являются все - и герои, и зритель), а с другой, это позволяет финалу разрешиться в падении одного из братьев и не стать смешным для других, так как это является неотъемлемой частью его танца (здесь реципиентом становится уже один зритель, так как он исключен из общего танца и не может воспринять падение как логичное,

оно создает несоответствие и отсылает к древнейшему юмору, основанному на физическом аспекте (Dale, 2000, 2).

На основе анализа данной музыкальной комедии, мы можем сделать вывод о сдвиге в процессе встраивания смешного внутрь механизма и средств выразительности самого мюзикла. Так, комический элемент уже не является понятным только в контексте, а значит, обоснованным лишь сюжетом, но воспроизводится на уровне художественных приемов жанра.

Последний, но при этом наиболее трудный для анализа пример это «Смешная девчонка» режиссера У. Уайлера.

Встраивание комического в сюжетную линию здесь обусловлено двумя факторами:

1. сюжетный (фильм основан на биографии известной комедийной актрисы Фанни Брайс);
2. данный мюзикл включает в себя три типа из четырех, описанных нами в начале параграфа (биография, «история Золушки» и мюзикл «подмостков»), что во многом определяет его эстетику и заставляет использовать механизмы смешного, уже описанные нами ранее в контексте комментирования данной типологии.

Проиллюстрируем эти тезисы несколькими наиболее яркими примерами, отойдя в данном случае от описания разговорных элементов, и постараясь подчеркнуть данные идеи через анализ наиболее ярких номеров.

Так, в первом примере мы рассмотрим одну из самых известных комических сцен, заимствованную даже в советской вариации на тему «Смешной девчонки» к/ф «Маскарад», а именно сцену катания на роликах.

Начинаясь общим номером «Rollerskate Rag», все девушки-хористки появляются на сцене на роликах, пропевая оду катанию на роликах, и только главная героиня Фанни все время уезжает со сцены, так как она кататься не умеет.

(когда Фанни в очередной раз случайно укатывается со сцены за кулисы)

Эдди: Я думал, ты умеешь кататься на роликах!

Фанни: Я не знала, что не умею!

Далее весь номер продолжается в той же манере: Фанни не может устоять, все время падает, едет не в ту сторону, почти падает в зал, хватается за девушек, чтобы не упасть, и никак не попадает с ними в унисон. В очередной раз заехав за кулисы, Фанни сталкивается с владельцем музыкального кафе. Страх заставляет ее вернуться на сцену и продолжить беспорядочно обо все спотыкаться с очаровательной улыбкой. В конце номера Фанни падает, чем вызывает бурные овации публики. Она пытается уйти со сцены, но менеджер выталкивает ее обратно:

Эдди: Оставайся на сцене, Фанни, ты им понравилась!

Вернувшись на сцену, девушка начинает петь, в то время как менеджер рвет платье следующей певице, чтобы помешать ей выйти вместо Фанни. Быстро понимая, что ее неуклюжее катание в сочетании с сильным голосом и достаточно печальной песней вызывает у публики положительную реакцию, она тут же начинает уже намеренно совершать короткие поездки, то и дело почти падая и заезжая за кулисы, откуда ее снова и снова выталкивает Эдди. Более того, она намеренно усиливает эффект комичности, пародируя то, о чем она поет (к примеру, на фразе «I'm knocking on wood»<sup>8</sup>, она совершает символический жест стука по голове).

Здесь в полной мере реализуются те моменты, о которых мы уже упоминали. Талантливая девушка, не соответствующая данному шоу (так как не умеет кататься на роликах, о чем она умолчала) выходит на сцену, начиная тем самым коммуникацию со зрителем в кафе. Кажется, это ее провал: она все время падает и ничего не может, однако зритель в кафе приходит в

---

<sup>8</sup> «Я стучу по дереву» (англ.).

восторг. Здесь стоит отметить, что смех зрителя в зале вызывают отнюдь не неудачи и падения девушки, а та непосредственность и улыбка, с которой она все это делает. Так возникает ситуация несоответствия между неумелым катанием и спокойствием и очарованием Фанни, которая все время возвращается на сцену и улыбается даже при падении. Зритель в зале становится реципиентом комической ситуации, на что реагирует достаточно бурно (как вербально - крики, так и невербально - хлопки в ладоши, вскинутые к Фанни руки, движение в ее сторону), однако так как комическая ситуация не спровоцирована самой героиней, а носит ситуационный характер, адресат здесь отсутствует. Выходит, что Фанни становится неосознанным актором состоявшегося коммуникационного акта. В тоже время реципиентом становится и зритель, находящийся вне экранного пространства. В данном случае именно реакция зрителя внутри фильма позволяет ему маркировать ситуацию как смешную, то есть зритель в зале становится реципиентом-1, который сообщает реципиенту-2 (зритель у экрана), что данная ситуация не является трагичной, но вполне комична. В продолжении сцены Фанни осознает, какой эффект произвела, и включается в коммуникационный процесс, становясь актором сознательным. Теперь коммуникация с ее стороны направлена на зрителя в зале (появляется адресат), и к тому же носит вербальный характер (ария), наряду с невербальным (мимика, пародийные движение, неумелое катание). Это вновь вызывает смех в зале, однако теперь сомнения не остается: это именно комический диалог, где оба актора являются полноценными участниками, передавая друг другу сообщения и реагируя на них. Одновременно при подобных изменениях экранный зритель перестает нуждаться в реципиенте-1 для восприятия комичности ситуации, а значит, он тоже становится реципиентом первого уровня, то есть его положение совпадает с положением зрителя в зале (реципиент-1 = реципиент-2).

Подобная ситуация повторяется и усиливается в одной из следующих сцен, в арии невесты. Фанни, ставшая одной из «девочек Зигфилда», участвует в его новом шоу, однако хозяин настаивает на том, чтобы именно Фанни исполнила главную арию номера - арию невесты. Уже на репетиции Фанни начинает отказываться от этого номера, так как замечает, что текст арии «Я прекрасное отражение моего предмета любви» сделает ее посмешищем на публике:

Фанни: Если я открою шоу со словами о том, как я прекрасна, то вернусь к Кенни еще до того, как опуститься занавес.

Однако ее уговоры не работают, Зигфилду нужен сильный голос в финале, и под угрозой увольнения она соглашается.

Уже на шоу хор открывает номер словами «Самая красивая невеста в мире, и мы самые счастливые мужчины, которые будут стоять подле нее, сверкающей невесты, Флоренз Зигфельд представляет! Ты прекрасное отражение своей любви, живое воплощение его мечты! Любовь делает тебя прекрасной, такой прекрасной! Ты спрашиваешь свое зеркало, что делает тебя такой особенной? Вот ответ! Ты - прекрасное отражение его любви! Его любовь делает тебя прекрасной! Такой прекрасной! Такой прекрасной!» и в окружении прекрасных девушек на вершине лестницы появляется Фанни, которая выглядит беременной. Сцена усиливается не только арией Фанни, которая почти дословно повторяет приведенный нами выше отрывок, звучавший ранее в исполнении хора, но и тем, как ее встречают девушки (каждая описывает ее достоинства, добродетель и чистоту).

Намеренно усиливая комический эффект интенсификацией отдельных фраз своей арии («Я - прекрасное отражение его любви, живой пример его поклонения»), Фанни также добавляет к ним жестикуляцию и движения поглаживания живота, сочетая это с кокетливой мимикой и слегка неловкими

движениями, вызванными ее якобы «беременностью». Также вербальные и невербальные приемы используются ею для подчеркивания различия между ней и высокими, красивыми девушками из кордебалета - она удивляется и будто бы пугается, когда они оказываются рядом с ней.

Если взглянуть на структуру данного номера, то ситуация сходна с тем, что мы описывали в номере катания на роликовых коньках, Фанни является актором, на этот раз изначально осознанным и активным, который выстраивает коммуникацию со зрителем в зале (адресат). Зритель в зале понимает комичность сообщения, то есть адресат является одновременно и реципиентом-1. Зритель у экрана видит положительную реакцию зрителя в зале, то есть воспринимает не только сообщение Фанни, но и включается во вторую коммуникацию (коммуникация-2), где зритель в зале становится актором-2, а Фанни - адресатом-2 и реципиентом-2. Зритель у экрана фиксирует эту коммуникацию-2, то есть совпадает с реципиентом-2, на какое-то мгновение его роль в данной коммуникации совпадает с ролью Фанни. Однако, как мы уже говорили, особые отношения, которые выстраивает экран между зрителем и героями, наделяют зрителя у экрана взглядом от третьего лица и способностью устанавливать дополнительные причинно-следственные связи, вписывая их в общий контекст. Таким образом, благодаря тому, что зритель у экрана становится реципиентом-2, он оценивает действия Фанни как комическое, а значит переходит в состояние реципиента-1 (то есть, снова реципиент-1 приравнивается к реципиенту-2).

Подобные структурные связи находят отражение и в смысловом обосновании: Фанни, понимая, что ее появление со словами о том, какая она прекрасная, сделает ее саму объектом для осмеяния, так ситуация лишится комизма и перейдет в трагическую плоскость. Чтобы этого избежать, она усиливает диссонанс ситуации, изображая себя беременной, то есть вместо прежнего сообщения она формирует новое, где она сама становится активным актором и инициатором комической ситуации. Ее адресат (зритель



в зале) принимает сообщение, и это приводит коммуникацию к счастливому разрешению (как мы уже показали выше, не только адресат-зритель в зале, но и зритель у экрана стали реципиентами и верно восприняли сообщение как комическое). Возвращаясь к диалогу Платона «Пир», с которого мы начинали анализ жанра музыкальной комедии, мы, описывая Фанни его словами, скажем лишь, что она согласна быть смешной, главное - не превращаться в посмешище (Платон, 1970).

### **«Другое» кино как оппозиция «признанной» комедии.**

«Другое» кино в данном случае не стоит понимать как кино «авторское» или «арт-хаус». Здесь не подразумевается фундаментальное отличие в технических решениях или сценарном искусстве. И тем не менее речь здесь пойдет о «другом» кино. В предыдущей части мы упомянули множество фильмов, но еще большее их количество обошли стороной. Причина этого лежит в осознании автором того факта (который, впрочем, и вынесен в самом начале в качестве гипотезы исследования), что все эти фильмы похожи, порой до невозможности отличить, к примеру, характеры главных героев мужчин. Когда мы упомянули такой тип комедии как «комедия повторного брака», мы указали даже на целый блок фильмов, которые в своем нарративе развиваются по одному и тому же принципу. Тем не менее, помимо безынтересных кейсов мы обошли стороной и такие фильмы, которые выбиваются из логики рассуждений. Это не значит, что выбор кейсов «подгонялся» под гипотезу. Это значит лишь то, что некоторые фильмы, коих число стремится к крайне невысоким цифрам, выходят за рамки принятых профессиональным сообществом постулатов, а значит их исследование должно быть представлено должным образом. Речь идет всего о трех

фильмах: «Военная госпиталь М.Э.Ш.» Роберта Олтмена, «Энни Холл» Вуди Аллена и «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу» Стэнли Кубрика. Все они представили миру абсолютно новые формы произведения. Уникальным это «другое» кино делает тот факт, что оно было признано таким консервативным сообществом кинематографистов (которых помимо прочего часто обвиняли в потворстве условному кинематографическому истеблишменту, сложившимся нормам и правилам создания произведения ) как Американская академия кинематографических искусств и наук. Далее мы рассмотрим эти три фильма вкратце и постараемся выделить основные маркеры, которые заставляют автора исследования полагать, что эти произведения не должны были бы попасть в один ряд с другими описанными ранее фильмами.

«Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал волноваться и полюбил атомную бомбу» (далее для удобства мы будем ограничиваться словосочетанием «Доктор Стрейнджлав») был одним из ранних фильмов Кубрика, выпущенный в 1964 году, и в своей структуре имеет простейший нарратив. Пожалуй, это самый простой с точки зрения повествования фильм из всех, которыми он когда-либо занимался. Это не означает, что «Доктор Стрейнджлав» является одним из самых слабых или «простецких» фильмов режиссера. Как раз наоборот, творение повсеместно рассматривается в качестве одного из лучших фильмов Кубрика, а критики на протяжении десятилетий называли его шедевром наравне с «Космической одиссеей». По своей сути, фильм является черной и сатирической комедией о том, насколько может быть несмешной и ужасающей война, что единственным способом справиться с ней является - смех. Как писал Вольтер: «Что сделалось

смешным, уже не может быть опасным» (Voltaire, 2012, p. 118). Стэнли Кубрик принял этот постулат и вложил его в основу сюжета.

Сумасшедший генерал решает взять холодную войну с Советским Союзом в свои собственные руки и приказывает нанести ядерный удар по территории «врага». Об этом незамедлительно узнают в правительстве и немедленно пытаются предпринять действия, которые могли бы остановить это, пока в СССР не запустилась в автоматическом режиме машина Судного дня, которая способна уничтожить США.

Как мы уже отметили, «Стрейнджлав» - это в первую очередь черная комедия. Так, настроение фильма главным образом построено на очень серьезной игре актеров, произносящих очень смешные, построенные на абсурде, фразы. В одной из сцен генерал Джек Риппер (в переводе с английского означает «потрошитель») объясняет, почему он направил ядерное оружие на СССР, заговором (версия о котором, к слову активно поддерживалась правым крылом военной администрации США в 1950-х годах) Советского союза, направленным на фторирование водных запасов США и соответствующее последовательное их уничтожение.

В сцене Кубрик держит крупным планом генерала Риппера, у которого во рту сигара. Кадр строится таким образом, что дым находится в «рамке» (для придания напыщенной серьезности речи генерала) до тех пор, пока он не произносит фразу «драгоценные телесные жидкости». Зритель, получая это сообщение с экрана, остается в недоумении. В современном западном жаргоне даже появилось название целого феномена, которое звучит как «Неужели он правда это сказал?» («Did he just say that?»), отражающий по возможности максимально реакцию на абсурдистский характер услышанного. Чуть позже, в другой сцене, генерал Риппер продолжает раскрывать тему

заговора, с каждым предложением все большее уходя в абсурдные рассуждения о фторировании и ценности жидкости в организме, последовательно становясь все более смешным.

Не менее комичным автор находит использование Кубриком музыки в фильме. Например, наиболее «диссонансным» решением стало использование композиции «We'll meet again» певицы Веры Линн в сценах разрушения мира ядерными взрывами. Добрая и оптимистичная мелодия с джазовыми мотивами поистине диссонирует с ужасающими кадрами (исполненными на базе реальных съемок ядерных взрывов) уничтожения всего сущего, что в последний раз на протяжении фильма заставляет прочувствовать всю комичность абсурдистского подхода Стэнли Кубрика.

«Доктор Стрейнджлав» подтверждает версии многих теоретиков о том, что комическое может возыметь воспитательный характер. Фильм более, чем социален и политичен. Пожалуй, найдется немало людей, находящих форму гротеска, элементы абсурда, форменную сатиру на ужасы войны лучшим инструментом для анти-военной агитации.

Стэнли Кубрик использует не простейшие формы синтеза вербальных и невербальных составляющих комического. Он использует сильнейшие в своей визуальности кадры безумия, доводит их до абсурда. Зрителю не остается ничего, кроме как принять смеховое сообщение, пропущенное через идеологическую сетку. Серьезность генерала против совершенно абсурдных изречений, авторитет президентских полномочий против несостоятельности самого президента, ужасы ядерного взрыва против оптимистических джазовых стандартов 1950-х годов. Все перечисленные выше моменты фильма являют собой феномен больший, чем простое несовпадение между ожидаемым человеком сценарием развития событий и действительностью.

Гротеск в фильме ушел намного дальше, чем простые комические зарисовки фильмов 1950-1960-х годов, признанных Академией киноискусств.

«Военно-полевой госпиталь МЭШ» - фильм, который не менее, чем «Доктор Стрейнджлав» может быть определен как сатирический. Однако в большей степени Роберт Олтмен уделил внимание фарсу, показав быт беспечных, смилившихся со своей судьбой и судьбой окружающих, пытающихся получить все от своих возможно последних минут, резидентов госпиталя в Южной Корее в период военных кампаний США.

Сюжет повествует о развернутой в 1951 году в Южной Корее, военно-полевой больнице, в которую назначаются капитаны «Соколиный глаз» Пирс и "Герцог" Форрест, которые приезжают туда на украденном джипе. С самой первой сцены, в которой появляется Соколиный глаз, мы понимаем, что это будет в большей степени черная комедия о непокорной и распутной жизни двух военных врачей (которые, правда, вскоре окажутся отличными специалистами в своей области). Одна из первых их коммуникаций происходит с их соседом по палатке, хирургом Фрэнком Бернсом, который оказывается религиозным человеком, неспособным признать свои ошибки, но обвиняющий в них других людей. Здесь мы сразу наблюдаем элемент сатиры на религию и ее адептов.

Вообще, предваря дальнейшее обсуждения фильма, стоит сказать пару слов о том, что и Соколиный глаз, и Герцог, и «Ловец» Джон Макинтайр, который появится позже в качестве нейрохирурга и заведующего госпиталем, проявляют выразительное спокойствие. Оно является невербальной составляющей любой комической ситуации в фильме.

Каждая ситуация, происходящая в фильме, с участием трех упомянутых выше героев сверкает сатирой на армию тех лет. Тема сексуальных

отношений также поднимается в фильме и в какой-то момент кажется разве что не системообразующей.

«Военно-полевой госпиталь МЭШ» стал фильмом с новым типом комического в кино. К подобным формам позже придут режиссеры-абсурдисты, когда будут снимать комедии.

От сексуальных домогательств к местным медсестрам до игры на деньги в американский футбол, все ситуации обладают ровно одним и тем же набором коммуникационных характеристик: завидное спокойствие при абсолютно неприемлемых действиях, учитывая весьма сложные обстоятельства. Фильм очевидно имеет антивоенную идеологическую настройку, и экран, благодаря возможности визуализации, передает значительную часть комического. Роберт Олтмен, как и Стэнли Кубрик, использовал комические приемы для донесения зрителю своего отношения к войне, своего понимания напряженной политики США. Он показал простых людей в сложных обстоятельствах, оставив при них абсолютно человеческие качества, о которых при этом можно сказать скорее «он всего лишь человек», подчеркивая несостоятельность их как военных или как джентльменов. Фильм, как и предыдущий, не должен был оказаться в одном ряду с визуализацией серьезных господ, успешных и манерных. Юмор, который используется в кино говорит о значительном влиянии культуры «детей цветов» и зачинающейся культуры открытой сексуальности, но на деле еще не скоро в обиход «официального» кинематографа войдут элементы этих культур. Тем не менее, социальность фильма, новая форма юмора, которые по-настоящему вышли на широкий экран и публику, заставили резидентов Американской киноакадемии отдать должное.

Третий фильм, рассматриваемый в контексте «другого», отличного от прочего ряда «любимцев Оскара», кино, это «Энни Холл» режиссера Вуди Аллена.

Дэвид Шамуэй в своей статье «Woody Allen: Charlie Chaplin of New Hollywood» (Shumway, 2001) находит Вуди Аллена современным воплощением Чарли Чаплина, не в его стилистике комедии, а в том факте, что он сам пишет, сам режиссирует и сам снимается в своих фильмах. Он обнаруживает двух довольно отличающихся персон Аллена: «жалкий человек» (в ориг. «nebbish»), более характерный для его ранних фильмов, и «художник», преобладающий в его более поздних и более реалистичных комедиях. «Художником» Аллена автор статьи видит в фильме «Энни Холл», который и будет сейчас разобран. Художник в данном случае понимается ровно так, как его понимает Е.С. Калмановский в «Книге о театральном актере» (Калмановский, 1984).

Актер, по мнению автора книги, через творчество пытается раскрыть собственное понимание сложности бытия, при этом он оставляет за собой право пропустить это через трагическую призму или комическую. Даже, если режиссер или сценарист попросят создать некоего персонажа, чуждого внутренним ощущениям актера, герой не сможет быть поистине комическим или трагическим, так как для него важны исключительно его собственные жизненные ценности. Сфера комического, по мнению, Калмановского - это не просто набор актерских и сценических инструментов. Это - образ мышления «художника», проецирующего свое мироощущение на сцене (в нашем случае - перед камерой). Если актер не обладает способностью увидеть смешное в смешном, то он не сможет это сыграть. Он попросту не будет обладать

необходимым ощущением нюансов , оттенков игры , тональностей произношения и прочих условий комической формы в том или ином случае.

На взгляд автора настоящей работы, нет более показательного примера успешного комедийного персонажа, чем герои Вуди Аллена, так как в данном случае актер всегда являлся и сценаристом, и режиссером одновременно. Он мог чувствовать собственные возможности на всех уровнях создания комедии, создании комического элемента в каждой ситуации.

Культурная идентичность героя Аллена, как правило, не вызывает вопросы, потому что он является кем-то определенной этнической принадлежности, примерно известного социального статуса и доходов, проживающих в реальной жизни, даже более того, в современном американском городе, и производит узнаваемые формы искусства. Герой Вуди Аллена - еврей, хотя от фильма к фильму значение его еврейства варьируется. Помимо того, что герой Аллена - еврей, он еще и является городским интеллектуальным типом, о чем говорит содержание разговоров персонажей. Он невротичен. Некоторые из невротических черт - паранойя, постоянное ощущение того, что он является жертвой - являются очень серьезными частями персонажа. Неврозы являются уже не просто комическим ходом, но они становятся действительно тревожной чертой характера и представляются таковыми и аудитории. Герой Аллена в гораздо большей степени, чем главные герои «Военно-полевого госпиталя МЭШ» уходит от маскулинного формата представления мужчины, эдакого героя, неисправимого джентльмена. В связи с этим Элви (герой Аллена в фильме «Энни Холл») может оказаться в положении, когда зритель его не принимает. Согласно Фрейду, мы все в той или иной степени невротики, и фильмы Аллена направлены на понимание этого. Некоторые невротические черты



Аллена возможно и могут вызвать у аудитории сочувствие или даже симпатию, но все же, люди, которые не видят мир через призму психоанализа, могут принять эти сообщения, содержащие концентрированный невротизм, как нечто чуждое.

Очки в роговой оправе и характерное выражение лица стали торговой маркой Вуди Аллена. Гардероб Аллена, который состоит из самой обыденной и повседневной одежды, типичной для конца 1960-х, когда официальный костюм стал уделом бизнесменов, одинаков на протяжении всех его фильмов. Равно как и его, что более важно, речевые паттерны, акцент и даже вокабуляр. Возможно единственное, что связывает Аллена со звездами истинного Голливуда - это последовательная манера речи, так как она действительно в значительной степени отличает его от кого бы то ни было. Другой вопрос, что это же и отличает его вновь от тех же самых звезд, потому что он добавляет в свою речь вербальные ошибки (заикания, подергивания тонов), которых никогда не бывало у «звезд» Голливуда и которые по их же мнению могли быть только у дурака или клоуна. Так, например, одним из способов собрать наиболее эмоциональные сообщения для отправки адресату, он начинает их с нескольких «ударных» знаков, чем-то напоминающих заикание.

Фильмы Аллена в большинстве своем о том, как люди строят свои отношения после того, как начали их. В его мире брак является значимой единицей, но это более не единственный вид социально приемлемых сексуальных отношений. Таким образом фильмы Аллена и жанр, который они представляют, отражают новый дискурс любви и интимности. Этот дискурс появился во второй половине 20 века и теперь сосуществует с дискурсом романтики. Тогда как голливудская романтика традиционно

приравнивала брак к пониманию «с тех пор они жили счастливо», отношения в дискурсе интимности выражаются как нечто невероятно сложное и с большим количеством условий. В реальной жизни такой дискурс приводит к размышлениям о том, как возможно выстроить отношения таким образом, чтобы они сработали. В мире Вуди Аллена ответ один: это невозможно.

«Энни Холл» оказывается хорошим примером, как в одном фильме Аллен заключает сразу два своих начала: автобиографическое (реальное) и аналитическое (своего героя). Первый же кадр показывает Вуди Аллена, сценариста, режиссера, первого человека в камере. Это разрушает все основы Голливуда, все представления о том, как должен быть построен кадр, рождая при этом художественную картину, похожую на документальный фильм. Зритель видит Вуди Аллена, комика, рассказывающего о своей жизни. Сейчас мы знаем, что это Элви Сингер, но первый кадр еще не говорит нам об этом. Мы получаем сразу главное послание режиссера: «Энни Холл» - это автобиография. Но не сухая и грустная история потерянной любви. Этот фильм - возможность с аналитических позиций показать, почему же неудачный роман может остаться комичным.

Шутка, с которой начинается «Энни Холл», предназначена не только для того, чтобы охарактеризовать точку зрения Элви на жизнь, но также и заставить нас задаться вопросом о справедливости ее существования:

«Две пожилых женщины отдыхают на горном курорте в Кэтскилл, и одна из них говорит: «Боже, еда в этом месте действительно ужасна!» А другая отвечает: «Да, я знаю, и такие маленькие порции».

«Энни Холл» - фильм о переживании Элви этого парадокса, что, как предполагает заключительная шутка фильма, возможно только через воображение или искусство:

«Один парень приходит к психиатру и говорит: «Доктор...э-э...мой брат сумасшедший. Он думает, что он цыпленок». Доктор говорит: «Но почему вы не разубедите его?» И парень отвечает: «Я бы разубедил, но мне нужны яйца». Шутка очень красочно описывает и саму концовку фильма, в которой Элви смотрит, как актеры читают его пьесу, в которой его отношения с Энни завершаются так, как он бы этого хотел.

Одно из важнейших качеств Элви: несмотря на то, что он крайне комичен, он требует, чтобы к нему относились серьезно.

«Д-другая очень важная шутка для меня - та, которая обычно приписывается...э-э...Граучо Марксу, но я думаю, что она впервые появляется у Фрейда в работе «Остроумие и его отношение к бессознательному». Она звучит так – я перефразирую: «Э-э... Я никогда не хотел бы принадлежать любому клубу, в котором среди членов был бы такой, как я». Это ключевая шутка моей взрослой жизни в контексте моих отношений с женщинами».

То, как именно была рассказана шутка, проливает свет на то, что Элви предлагает нам понять: это больше, чем просто шутка. Двойное цитирование - привычка интеллектуала, а не комика. Шутка иллюстрирует проблему, которую множество мужчин и значительное количество женщин имеют в формирующихся отношениях.

Мораль Элви связана с его склонностью к критике и суждению. Одна из вещей, которую любой герой Аллена делает в каждом фильме, состоит в том, чтобы выразить собственное мнение, особенно о художниках в широком смысле слово и их работах. Суждения могут быть и положительными, и отрицательными, но последние гораздо более распространены в фильмах Аллена и уж точно более незабываемы. Здесь можно вспомнить характер

таких суждений, когда Элви говорит о Лос-Анджелесе как о месте, «где единственное культурное преимущество состоит в том, что вы можете повернуть направо, пока горит красный». Его неспособность проигнорировать разговорчивого и крайне громкого преподавателя в очереди в кинотеатре заканчивается известной сценкой, в которой Аллен прямо из-за кадра выводит Маршалла Маклюэна, чтобы тот опровергнул аргументы преподавателя о своей теории.

Комедия Вуди Аллена гениальна. Даже если ранее мы говорили о новых формах, мы делали акцент на социальности, и только в случае с «МЭШ» мы увидели новую для того времени форму комического. В «Энни Холл» мы видим не новую форму комического. Мы наблюдаем рождение новой формы коммуникации со зрителем. Ко всем актерам коммуникации, которых мы упоминали раньше, мы прибавляем еще одного – рассказчика. Того, который меняет свою роль за одно мгновение, переходя от роли Элви-героя к монументально иной Элви-рассказчику, который одновременно же является и Вуди Алленом, транслирующим свою биографию через идеологическую и аналитическую призму Элви Сингера. Код, который сидит в таком сообщении, имеет фундаментально иное происхождение. Он заставляет зрителя включаться в экранную коммуникацию не только на уровне обработки сообщения для дальнейшей отправки новому адресату, но уже на уровне общения с самим героем, режиссером и сценаристом.

### **Заключение.**

Итак, настоящая была посвящена определению характера и структуры механизмов формирования комического эффекта в речи киноперсонажей. В

качестве выборки исследования были использованы фильмы, которые попали в списки номинантов и лауреатов одной из самых престижных кинопремий мира «Оскар». Автор исследования поставил перед собой задачу анализа особенностей самого понятия «смешное» в теоретической и исторической перспективах (в имеющихся теориях вне «экранного» контекста), в рамках чего мы изучили основные отличия и изменения в понимании этого термина философами, психологами и исследователями искусства. Мы поняли, что многие из них находили «смешное» следствием того или иного противоречия (будь то добро и зло, низменное и высокое, «ожидаемое» и «действительное»), что подтверждается на многих примерах, которые мы рассмотрели потом. Еще одной задачей, которую было необходимо поставить прежде, чем переходить к непосредственному анализу фильмов, было - раскрытие темы экранной коммуникации и экранной культуры, в общем. Это позволило нам допустить (не без помощи классических трудов) некоторые размышления на тему роли зрителя в экранной коммуникации. Мы пришли к выводу о том, что аудитория, будучи объектом воздействия экрана, актера и режиссера, тоже играет определенную роль. Мы предположили, что зритель является «третьим» создателем кинематографа, так как без воспринимающей стороны невозможно существование самого воспринимаемого сообщения и не может быть его «экранной» интерпретации. Мы пришли к выводу о том, что зритель становится актором влияния на развитие текста до каких-то более высокоорганизованных форм, чем он был до этого, потому как он изменяется, получая новые коды и символы из общей коммуникационной среды, то есть из общения кино, зрителя и их контекста. Мы также поняли, что экран становится для зрителя инструментом для создания «иллюзии жизни», то есть, благодаря схожести просмотра фильма и просмотра сюжетов собственной

реальной жизни, зритель испытывает иллюзорное понимание «экранного пространства» как своего собственного. Так, например, зритель получает доступ в «иллюзию жизни» Холли Голайтли через комическую подачу безрассудства героини, то есть приняв и обработав смеховое сообщение и полученное впоследствии удовольствие. Мы увидели то, о чем говорил Маклюэн: поток сознания в кино «приносит глубоко желанное освобождение от механического мира возрастающей стандартизации и единообразия» (Маклюэн, 2003, с. 336).

В качестве гипотезы настоящего исследования выступил постулат от том, что на протяжении второй половины 20 века кинокомедии, заслужившие одну из самых значительных наград или по меньшей мере номинированные на нее, существуют внутри своего жанра по одним и тем же законам, далеко не уходя от них в эксперименты, несмотря на всё многообразие форм комического, а также возможностей достичь комического эффекта через соединение вербальных и невербальных средств коммуникации.

Мы постарались выявить основные наиболее устойчивые соотношения вербальных и невербальных механизмов возникновения комического, для чего изучили свыше 15 примеров массового комедийного кинематографа. Мы рассматривали основные, наиболее видные и значимые комические моменты, деконструируя их до состояния полного отсутствия в них комических элементов. Только такой подход позволяет нам лучше понимать генезис смешного, а также проследивать его структурное развитие или стагнацию.

Тем не менее, в процессе анализа мы выяснили, что исключения все же присутствуют. И, хотя их многообразие ограничивается тремя фильмами, их анализ стал еще одной важной отправной точкой для будущих исследований смеховой коммуникации. Анализ трех фильмов режиссеров Стэнли Кубрика,

Роберта Олтмена и Вуди Аллена выявил нехарактерные для общей структурной логики комического популярных кинокомедий 20 века элементы. Так, настроение фильма «Доктор Стрейнджлав» Стэнли Кубрика главным образом построено на очень серьезной игре актеров, произносящих очень смешные, построенные на абсурде, фразы. Способ построения кадра в кино тоже приобретает характерные «абсурдистские» отличия. Например, один из кадров с генералом Риппером строится таким образом, что дым от сигары находится в «рамке» (для придания напыщенной серьезности речи генерала) до тех пор, пока он не произносит фразу «драгоценные телесные жидкости». Появляются новые инструменты для внесения диссонанса на новых уровнях. Например, использование композиции «We'll meet again» в исполнении Веры Линн в сценах разрушения мира ядерными взрывами. Добрый характер джазовой мелодии поистине диссонирует с ужасающими кадрами.

Юмор, который используется в фильме «Военно-полевой госпиталь М.Э.Ш.» говорит о значительном влиянии культуры «детей цветов» и зачинающейся культуры открытой сексуальности, хотя на деле еще не скоро в обиход «официального» кинематографа войдут характерные элементы этих культур. Тем не менее, острая социальность фильма, новая форма юмора, основанная на гротескном изображении «сухой» бытности индивидов, по-настоящему вырвались на широкий экран и публику.

Наконец, выход в свет нового образа невротика в исполнении Вуди Аллена наравне с предыдущими фильмами заслуживает стать исключением из «общего правила». Неврозы уже не просто комический ход, это важнейшая суть персонажа, которая вполне может показаться аудитории неудачной или даже отталкивающей. Герой Вуди Аллена очень далеко уходит от «маскулинного» представления мужчины, героя киносюжета, неисправимого

джентльмена. Это первый эксперимент, результатом которого стало невообразимое количество направлений отправки сообщений. Герой является и самим собой, и актером, который его играет. Сам актер является еще и сценаристом, и режиссером, который в качестве инструмента общения со зрителем использует невиданный ранее прием прямого обращения к зрителю путем поворота к линзе кинокамеры. Когда герой Аллена «сталкивается» с камерой и, соответственно, с нами, аудиторией, он непосредственно вовлекают нас в смех, который сам и производит. И, наконец, юмор перестает быть простейшим подчеркиванием несовпадений: каждая шутка в фильме оказывается отсылкой к сюжетам биографии создателя, то есть становится чем-то больше, чем просто акт смеховой коммуникации.

Такие выделяющиеся из общей картины кейсы заставляют нас пересмотреть свой взгляд на будущие исследования. Все три картины должны рассматриваться по отдельности, но при этом помещены каждая в свой уникальный художественный контекст. Они выходят за рамки массовой комедии 20 века, не находя в ней себе места. Обнаруживая новые формы влияния на смеховую коммуникацию, мы не можем более причислять их к тем категориям, которые рассматривали в настоящей работе. Каждый из них открывает новые области исследования комического в экранной коммуникации.



## **Список литературы.**

1. Аристотель. (1998) Поэтика. Об искусстве поэзии // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература. - С. 1064-1112.
2. Аристотель. (1998) Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Мн.: Литература, – 1392 с.
3. Базен А. (1972) Что такое кино. Сборник статей. — М.: Искусство, — 384 с.
4. Барт Р. (2011) Camera lucida. Комментарий к фотографии. - М.: Ад Маргинем, - 272 с.
5. Бахтин М.М. (1990) Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., – 543 с.
6. Бергсон А. (1992) Смех // Библиотека Якова Кротова [электронный документ]([http://kroto.v.info/library/02\\_b/er/gson\\_smech.htm](http://kroto.v.info/library/02_b/er/gson_smech.htm))
7. Березин В.М., Волкова И.И., Грабельников А.А. (2008) Экранная коммуникация в современном информационном обществе: Учеб. пособие. – М.: РУДН, – 347 с.
8. Березовчук Л.Н. (2003) Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: Учеб. пособие по дисциплине "Музыка в аудиовизуал. искусствах" для студентов фак. экр. искусств. – СПб.: Изд-во СПбГУКиТ. – 92 с.
9. Борев Ю.Б. (1997) Эстетика: в 2 т. Т.1. – Смоленск: Русич, – 638 с.
10. Бычков В. В. (2002) Эстетика. – М.: Гардарики, – С. 236
11. Гегель Г.В.Ф. (1971) Эстетика в 4-х т. Т.3. – М.: Искусство, – 624 с.
12. Гитис М. (2010) О закономерностях восприятия комического эффекта, передаваемого средствами киномузыки // Известия Российского

государственного педагогического университета им. АИ Герцена. №. 124 - С. 256-263

13. Гоббс Т. (1989) Сочинения в 2-х т. Т.1. М.: Мысль, – 622 с.

14. Горчакова В.Г. (2012) Имиджелогия. Теория и практика: учебное пособие для студентов ВУЗов. - М.: Юнити-Дана, - 335 с.

15. Домбровская, И. С. (2014) Юмор в контексте развития. М.: Т/О «НЕформат». - 280 с.

16. Жан-Поль. (1981) Приготовительная школа эстетики. - М.: Искусство, – 448 с.

17. Ильин В. В. (2006) Философия: учебник. В 2 т. Т. 1 / В. В. Ильин. — Ростов н/Д: «Феникс», — 832 с.

18. Калмановский Е. С. (1984) Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества / Предисл. О. Н. Ефремова. Л.: «Искусство», - 223 с.

19. Кант И. (1966) Сочинения в 6 т. Т.5. – М.: Мысль, - 564 с.

20. Крысько В. Г. (2002) Этническая психология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», - 320 с.

21. Кушнарева И. (2012) О теориях юмора и их отражении в кинематографе // The Prime Russian Magazine [электронный документ] - ([http://primerussia.ru/article\\_materials/29](http://primerussia.ru/article_materials/29))

22. Лотман Ю.М. (1992) Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн: Ээсти Раамат, - С. 129 - 132

23. Лотман Ю.М. (1973) Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, - 92 с.

24. Маклюэн М. (2003). Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», — 464 с.
25. Мацышина И.В. (2012) Смеховая коммуникация // Філософія і політологія в контексті сучасної культури. Вип. 4(2). - С. 251-257.
26. Павлов А. (2014) Постыдное удовольствие. Философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. - М.: Издательский дом Высшей школы экономики, - 360 с.
27. Платон (1970) Пир // Соч. в 3-х т. М.: Мысль, С. 95-156.
28. Пропп, В. Я. (1999). Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). М.: Лабиринт. - 256 с.
29. Садохин, А.П. (2011) Этнология: учебное пособие/А.П. Садохин. — 3-е изд., перераб. и доп. - М.: Альфа-М, ИНФРА-М, - 352 с.
30. Сычев А. А. (2003) Природа смеха или Философия комического / Науч. ред. д-р филос. наук Р. И. Александрова. — Саранск: Изд-во Мордовского университета — 176 с.
31. Тард Г. (1998) Публика и толпа // Психология толп. М. - 227 с.
32. Фрейд З. (1991) Остроумие и его отношение к бессознательному // Фрейд З. Я и Оно. Труды разных лет. / пер с нем. - Тбилиси: Мерани, - С. 175–406.
33. Хабермас Ю. (1992) Теория коммуникативного действия. Сводный реферат // Современная западная теоретическая социология. Вып. 1. — С. 57-101
34. Шеллинг В. (1999) Философия искусства.— М.: Мысль, — 608 с.
35. Albera, F., & Tortajada, M. (Eds.). (2010). Cinema beyond film: media epistemology in the modern era. Amsterdam University Press. - 277 p.

36. Austerlitz, S. (2010). *Another Fine Mess: A History of American Film Comedy*. Chicago Review Press. - 512 p.
37. Bordwell, D. (2013). *Narration in the fiction film*. Routledge. - 371 p.
38. Bordwell, D., & Carroll, N. (Eds.). (2012). *Post-theory: reconstructing film studies*. University of Wisconsin Press. - 565 p.
39. Dale, A. (2002). *Comedy is a Man in Trouble. Slapstick in American Movies*. the University of Minnesota Press. - 288 p.
40. Horton, A. (1991). *Comedy/cinema/theory*. University of California Press. - 256 p.
41. Horton, A., & Rapf, J. E. (Eds.). (2012). *A companion to film comedy*. John Wiley & Sons. - 575 p.
42. Huizinga, J. (1950) *Homo Ludens: The Study of the Play Element in Culture*. Beacon Press, Boston, MA. - 240 p.
43. Kendon A. (1981) Introduction: Current Issues in the Study of 'Nonverbal Communication' // *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture: Selections from Semiotica, Approaches to Semiotics* 41. – The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers, – P. 1-57.
44. Krutnik, F., & Neale, S. (2006). *Popular film and television comedy*. Routledge. - 304 p.
45. Rowe, K. (1995) Comedy, melodrama, gender, in *Classical Hollywood Comedy* (eds. K. B. Karnick and H. Jenkins). Routledge, New York, NY. - pp. 39–59.
46. Shumway, D. R. (2001). Woody Allen. *A Companion to Film Comedy*, P. 130-150.
47. Voltaire (2012) *The Works of Voltaire. A Contemporary Version. A Critique and Biography by John Morley, notes by Tobias Smollett, trans.*

William F. Fleming (New York: E.R. DuMont, 1901). In 21 vols. Vol. 11. Forgotten Books, - 326 p.

### **Список материалов.**

1. «Большое разочарование» («The Big Chill», реж. Лоуренс Кэздан, 1983)
2. «Буч Кэссиди и Санденс Кид» («Butch Cassidy and the Sundance Kid», реж. Джордж Рой Хилл, 1969)
3. «Веселый развод» («The Gay Divorcee», реж. Марк Сэндрич, 1934)
4. «Вестсайдская история» («West Side Story», реж. Р. Уайза и Дж. Роббинс, 1961)
5. «Военная госпиталь М.Э.Ш.» («M.A.S.H.», реж. Роберт Олтмен, 1969)
6. «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал волноваться и полюбил атомную бомбу» («Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb», реж. Стэнли Кубрик», 1964
7. «Жизнь Брайана по Монтти Пайтон» («Life of Brian», реж. Терри Джонс, 1979)
8. «Завтрак у Тиффани» («Breakfast at Tiffany's», реж. Блейк Эдвардс, 1961)
- 9.
10. «Нейтральная зона» («No Man's Land», реж. Данис Танович, 2001)
11. «Первая полоса» («The Front Page», реж. Льюис Майлстоун, 1931)
12. «Римские каникулы» («Roman Holiday», реж. Уильям Уайлер, 1953)
- 13.«Семь невест для семи братьев» («Seven Brides for Seven Brothers», реж. Стенли Донен, 1954)

14. «Смешная девчонка» («Funny Girl», реж. Уильям Уайлер, 1968)
15. «Тетушка Мейм» («Auntie Mame», реж. Мортон ДаКоста, 1958)
16. «Тутси» («Tootsie», реж. Сидни Поллак, 1982)
17. «Фантом свободы» («Le fantôme de la liberté», реж. Луис Бунюэль, 1974)
18. «Филадельфийская история» («The Philadelphia Story», реж. Джордж Кьюкор, 1940)
19. «Энни Холл» («Annie Hall», реж. Вуди Аллен, 1977)
20. «Эта замечательная жизнь» («It's a Wonderful Life», реж. Фрэнк Капра, 1946)