

УДК 791.43.04:81'373.48

ЖАНРОВІ КЛІШЕ ТА ПРОБЛЕМА КОНСТРУЮВАННЯ ЖАНРОВОГО КОРПУСУ

Леся Кульчинська

У статті розглянуто феномен жанрового кліше в контексті проблеми конструювання жанрового корпусу. Із застосуванням конструктивістського підходу до проблеми культурної пам'яті продемонстровано специфіку функціонування кліше як конститутивної складової глядацького сприйняття жанрового кінематографа.

Ключові слова: кліше, жанр, пам'ять, жанровий корпус.

Phenomenon of genre cliché is analyzed in the context of the construction is problem of genre corpus. Cliches' constitutive role in the viewer's perception of genre cinema is discussed with regard of cultural memory constructivist approach.

Keywords: cliché, genre, memory, genre corpus.

Одним з найпоширеніших та часто відтворюваних різними критиками є визначення жанрових фільмів як таких, «що, через повторення та варіації, розповідають знайомі історії із знайомими персонажами в знайомих ситуаціях». Справді, незважаючи на різні підходи до проблеми жанру в кіно, поняття жанру як таке має сенс тільки в зв'язку з циркуляцією в кінематографі певних *повторюваних елементів*, точніше, *сукупностей елементів*, на основі яких певні історії, персонажі, чи ситуації, власне, і *можуть бути ідентифіковані глядачем як знайомі* та, відповідно, співвіднесені з певним жанровим терміном. Саме завдяки такій здатності бути впізнаваним, жанр може функціонувати як суспільно-вагома категорія та важливий чинник глядацького сприйняття. У зв'язку з цим, а також з огляду на проблематичність наукового визначення того чи іншого жанру, значна кількість теоретиків, переважно соціально-критичного спрямування, саме таку впізнаваність і постулюють як основне підґрунтя для жанрової ідентифікації. Ось як, приміром, обґрунтовує своє бачення проблеми визначення жанру Томас Лейтч: «Теоретики жанру давно вже охарактеризували проблему визначення жанру як "проблему курки та яйця". Якщо такий жанр як вестерн може бути визначений тільки з огляду на його приклади, а його приклади можуть бути розпізнані тільки тими глядачами, які вже знайомі з поняттям цього жанру, то як глядачі мо-

жуть розпізнати будь-який жанр без того, щоб мати досвід перегляду якогось фільму вже в рамках цього жанрового визначення? Коротка відповідь на це запитання – не можуть; (...) Протилежна відповідь – так, вони можуть, незважаючи на брак теоретичного обґрунтування. Навіть якщо теоретики продемонстрували, що вестерн є категорією, яку неможливо логічно обґрунтувати, глядачі неспеціалісти все одно продовжують відносити ті чи інші фільми до жанру вестерн, бо це зручно, і жанр вестерну, за винятком його кордонів, *легко розпізнати* [курсив мій. – Л. К.]. Більшість людей може впізнати своїх друзів значно легше, ніж описати їх, бо для впізнання та опису потрібні різні навички, тож навіть часто висміюване висловлювання судді верховного суду Поттера Стюарта про те, що «я не можу визначити порнографію, але знаю, що це вона, коли я її бачу, має сенс»¹. Подібний підхід до проблеми визначення та функціонування жанру притаманний також, приміром, теоретику кіножанру Деніелу Чендлеру, за якого словами «певні жанри легко впізнати інтуїтивно, проте складно (якщо не неможливо) визначити»².

Отже, якщо Д. Чендлер описує механізм упізнавання жанру як інтуїтивний, а Т. Лейтч просто наполягає на «впізнаванні» (що не потребує жодних обґрунтувань) як на основоположній для жанрової ідентифікації процедурі, ми, у свою чергу, маємо підстави стверджувати, що для такого за-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

гадкового «впізнання» має бути якесь підґрунтя. Таким підґрунтям є, очевидно, жанрові кліше, що в цьому контексті можуть бути визначені як *повторювані і тому добре знайомі глядачу елементи, присутність яких в тих чи інших бачених ним раніше фільмах супроводжувалася відповідним жанровим означником*.

У французькій мові, як відомо, слово *cliche* означало типографічну форму, призначену для поліграфічного відтворення ілюстрацій. Звідси походить і інше значення цього слова, широко застосовуване в лінгвістиці, а саме: стереотипне, шаблонне висловлювання. За словами дослідника проблеми кліше Антона Зйдервелда, важливою особливістю кліше є колективна природа власності на нього, з чим він пов'язує притаманну кліше проблематичність атрибуції: «Як і у випадку жарту, в більшості випадків дуже складно, якщо не цілком неможливо визначити коли, де і ким те чи інше кліше було створено. (...) Поступово, через повторюване використання, часом кількома поколіннями, воно стало частиною культурної традиції»³. У цьому сенсі можемо визначити кліше як *широко вживану цитату, чиє джерело не підлягає встановленню*.

Для нас важливо відзначити різницю між мовними кліше та кліше, що продукуються такими сучасними медіа, як кіно, телебачення, чи фотографія. Річ у тім, що на відміну від мовних кліше, які можуть бути легко ідентифікованими та каталогізованими, у сфері медіа-образності така ідентифікація є проблематичнішою. На відміну від мовних шаблонів, клішовані медіа-образи є менш формалізованими, що, відповідно, значно ускладнює, якщо не унеможлиблює і їх каталогізацію чи рефлексію. У такій ситуації нерідко той чи інший образ може бути ідентифікований як кліше виключно безпосередньо **в момент впізнання**: у образному потоці певний образ раптом впізнається глядачем як складова його власної культурної пам'яті, і саме така виявлена **приналежність цього медіа-образу до культурного (а отже, розділеного з іншими) досвіду глядача** і дозволяє ідентифікувати його як кліше.

Саме такі повторювані кліше, які складно визначити чи каталогізувати, проте легко впізнати, і є тими опорними пунктами глядацького сприйняття, що дозволяють глядачу розпізнати причетність того чи іншого фільму до певного жанру та, що не менш важливо, співвіднести його з відповідним жанровим корпусом.

Загалом твердження про клішовану природу масового, зокрема голлівудського, кінематографа є загальним місцем не тільки теорії кіно, але й найбільш загального знання сучасного споживача медіа-продукції. Зрештою, кліше є основним матеріалом та продуктом масової культури. Утім, основною проблемою цієї статті є специфіка функціонування власне жанрових кліше.

Для детальнішого розгляду означеної проблеми пропонуємо звернутися до конкретного прикладу: відомого фільму Лоуренса Каздана під назвою «Жар тіла» («Body Heat»). Серед кінокритиків існує консенсус розцінювати цю стрічку, що вийшла в прокат 1981 року, як один з найяскравіших зразків нео-нуару. Приміром, за словами Константіна Веревіса, автора книжки «Рімейки», «"Жар тіла" заново винаходить фільм нуар, використовуючи теоретичний жанр для запровадження стилізованого циклу нео-нуару в кіноіндустрії»⁴.

Для глядача, знайомого з концепцією нуару (запропонованою, приміром, французькими теоретиками цього жанру Борде та Шометеном, причетність цього фільму до жанру нуар видається досить очевидною. Характерна (з погляду цих авторів) проблематика нуару постає в цьому фільмі передусім завдяки сюжету, що є незначним чином переінакшеною переоповіддю сюжету такого класичного нуару, як «Подвійне страхування». Проте, для нас цей фільм становить інтерес, оскільки його жанрова приналежність може бути розпізнана глядачем незнайомим, ні з концепцією нуару, ні навіть безпосередньо з «Подвійним страхуванням». Натомість, достатнім приводом для ідентифікації цього фільму як нуару може бути всього лише кілька несуттєвих з погляду розвитку сюжету, проте виразних епізодів. Одним з таких є, зокрема, епізод, з погляду логіки розвитку сюжету цілковито

ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. ЖАНРОВІ КЛІШЕ ТА ПРОБЛЕМА КОНСТРУЮВАННЯ...

зайвий, коли головна героїня Метті (Кетлін Тьорнер) дарує головному героєві, Неду (Вільям Хьорт) старомодний капелюх у дусі фільмів сорокових-п'ятдесятих років. Цей капелюх фігурує і далі, у деяких інших сценах. Приміром, головний герой приміряє його в своєму затіненому спущеними жалюзьями кабінеті, безуспішно намагається з відстані накинути його на вішалку (наслідуючи при звичаєних до цього елементу гардеробу героїв фільмів сорокових-п'ятдесятих років). Тобто, протягом фільму цей елемент наполегливо маніфестує свою присутність, не відіграючи при цьому жодної ролі в просуванні сюжету.

Варте уваги тлумачення подібних надлишкових елементів нарративу пропонує М. Ямпольський. Зокрема, доречною для пояснення ролі згаданих епізодів у фільмі «Жар тіла» видається запропонована ним концепція цитати. Услід за Карлом Клаусом, який розробив «метод цитат, що не піддаються коментуванню», Ямпольський описує цитування як «ломку однорідності тексту» та, відповідно, визначає цитату як «фрагмент тексту, що порушує лінійний розвиток останнього і отримує мотивування, яке інтегрує його в даний текст, поза текстом»⁵. Цитата, з такого погляду є, отже, інтертекстуальною вказівкою, елементом, що дозволяє для розуміння та інтерпретації певного тексту залучити інший текст, на який ця цитата вказує.

Свій підхід до тлумачення цитат дослідник ґрунтує значною мірою на теорії інтертекстуальності Л. Женні. За Женні «власність інтертекстуальності – це введення нового способу читання, який підриває лінійність тексту. Кожне інтертекстуальне відсилання – це місце альтернативи: або продовжити читання, розпізнавши в ній лиш фрагмент, що не відрізняється від інших і є інтегральною частиною синтагматики тексту, – або повернутися до тексту-джерела, вдавшись до свого роду інтертекстуального анамнезу, у якому інтертекстуальне відсилання виступає як "зміщений" парадигматичний елемент, що сягає забутої синтагматики»⁶. Тобто функція цитати (за Ямпольським) може бути визначена як здатність того чи іншого елемента прово-

кувати (нав'язувати) інтертекстуальне прочитання.

Повертаючись до фільму «Жар тіла», можемо, відповідно, констатувати, що саме таку функцію якраз і виконує «аномальний», «з погляду лінійного розвитку тексту», старомодний капелюх. Не виконуючи особливої ролі в просуванні сюжету та контрастуючи з естетичним середовищем фільму (дія якого відбувається у 80-х роках), його єдиним призначенням є відсилати глядача до фільмів сорокових-п'ятдесятих років, звідки він (як екранний образ), власне, і походить. Тобто, у цьому випадку цей капелюх *функціонує як цитата* (провокує інтертекстуальне прочитання) *саме завдяки своїй здатності викликати спогади* про інші фільми, – фільми тридцятих-сорокових (тобто скеровуючи увагу глядача за межі цього тексту). Ця ж здатність, у свою чергу, також дає нам, безперечно, підстави розглядати цей капелюх і як кліше.

Власне, тут ми стикаємося безпосередньо з ситуацією *впізнання* (наслідком зіткнення глядача з кліше), – подарований головною героїнею характерний капелюх розпізнається глядачем як знайомий кінообраз, що є складовою його власної культурної пам'яті, як стереотип, пов'язаний з репрезентацією певного історичного періоду.

У такому контексті доречно звернутися до концепції «пригадування», запропонованої Зігфрідом Шмідтом, – теоретиком конструктивістського підходу до проблеми пам'яті. Згідно такого підходу, пам'ять не є чимось на кшталт величезного вмістилища готових спогадів, але, натомість, може бути описана радше як сукупність когнітивних структур для їх виробництва. Тобто йдеться про те, що спогади, відповідно, також не є якимись готовими до вжитку артефактами (які в такому застиглому вигляді зберігаються в якійсь ділянці мозку), але щоразу заново продукуються в момент пригадування. Пригадування, у свою чергу, Шмідт визначає як процес активації функцій пам'яті. Пригадування є завжди детермінованим певним контекстом, зокрема, мотивами та поштовхами, які його спричинили, та, відповідно, значимістю та емоційною насиче-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ністю таких поштовхів, але також і певними наративними та когнітивними схемами, якими оперує суб'єкт у процесі виконання роботи пригадування. За словами Шмідта:

«пригадування є детермінованим та, власне, можливим тільки в сукупності з пізнанням та емоцією (...)»⁷;

«пригадування потребує виробництва, що вимагає певного поштовху та запиту, які в свою чергу навантажені відповідними емоціями, (...) певним пізнавальним інтересом (cognition), визначеними історіями та дискурсами»⁸;

«пригадування потребує виконання тобто власне нарації пригадування, яка використовує наративні схеми як способи соціально прийнятого виробництва та здійснення пригадування, та відповідних вербальних інструментів, таких як метафори та ілюстрації, та оптичної символізації, такі як стереотипи та схематизації».

Отже, сукупність усіх цих факторів щоразу визначає специфіку результатів пригадування, які в кожній конкретній ситуації можуть суттєво відрізнитися: «пригадування "того самого" жодним чином не є тим самим пригадуванням»⁹, стверджує Шмідт.

Особливий інтерес для нас становить, зокрема, запропонована Шмідтом ідея «поштовху/приводу для пригадування» (англ. «remembering occasion»). Таким поштовхом може бути будь-яка подія, явище, предмет, місце чи будь-що інше, що викликає в суб'єкта певну емоційну та когнітивну реакцію та запускає роботу пам'яті. Водночас Шмідт наголошує також на соціальній функції, яку можуть виконувати такі «поштовхи»: «Як і індивідуальне пригадування, соціальне пригадування потребує мотивів та поштовхів, які регулюються культурами пригадування. Для того, щоб такі поштовхи систематизувати, суспільство винайшло такий інструмент як "привід для пригадування", яким можуть бути пам'ятні дні, монументи, спеціальні місця чи музеї. Зараз такі приводи для пригадування переважно постачаються медіа»¹⁰. Тут, як бачимо, ідеться про можливість за допомогою певних інституціоналізованих «приводів для пригадування» здійснювати управління колективною пам'яттю. Нам, в свою чергу,

важливо наголосити на тому, що на відміну від певних, суто індивідуальних каталізаторів пригадування, існують також і такі, що є однаково дієвими для цілої спільноти суб'єктів (носіїв спільної пам'яті). До числа таких, безперечно, належать, зокрема, і кліше (у тому числі і величезна кількість тих, що «постачаються медіа»). На відміну від пам'ятних днів та музеїв, кліше, як «приводи для пригадування», значно складніше систематизувати з огляду на їх множинність. Проте це, звісно, жодним чином не скасовує можливості їх ефективного використання, з чим ми, власне, і стикаємося в епізоді зі старомодним капелюхом у фільмі «Жар тіла».

Отже, послуговуючись концепцією Шмідта, можемо стверджувати, що застосований Л. Казданом, клішований фільмами сорокових-п'ятдесятих років кінообраз «чоловіка в капелюсі», виконує в контексті стрічки «Жарт тіла» функцію «поштовху для пригадування». Тут варто наголосити на тому, що в ситуації зустрічі з кліше, таким «поштовхом», який запускає роботу пам'яті є не що інше, як власне (конститутивний для кліше) момент упізнання. За словами Олени Петровської: «Упізнання, психологічною мовою, це відчуття того, що побачена людина, чи образ, який потрапив в поле зору, явно колись вже зустрічалися, але не відомо, де і коли. Коротко кажучи, це є нелокалізований спогад, або так зване *deja vu*. *Deja vu* спрацьовує як блискавичний спалах і не залежить від того, чи зможемо ми встановити джерело цього спогаду. Нерідко бувають випадки, коли джерело так і залишається підвішеним і нерозкритим»¹¹. Відчуття *deja vu* є, власне, реакцією на кліше *par exelapce*. Впізнання кліше це і є, по суті, активація в пам'яті такого «нелокалізованого спогаду», адже кліше це дещо неодноразово «вже бачене» та, відповідно, дуже добре знайоме, але саме така множинність зустрічей з ним якраз і перешкоджає його локалізації, встановленню якогось фіксованого джерела. Спогад, викликаний зустріччю з кліше (який, власне, засвідчує момент упізнання) є на думку Петровської, спогадом, «якому не вдається закріпитися. (...) Він, висловлюючись інак-

ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. ЖАНРОВІ КЛІШЕ ТА ПРОБЛЕМА КОНСТРУЮВАННЯ...

ше, не має референта, точніше, завжди перевершує можливий референт»¹².

Йдеться, отже, про те, що зустріч з кліше має своїм наслідком свого роду «підвішування» пам'яті. Пригадування в цій ситуації є зусиллям, спрямованим на встановлення джерела колись, безперечно, «вже баченого» образу, але зусиллям здебільшого марним, оскільки кліше, як було зазначено вище, є за визначенням «цитатою без (конкретного) джерела». Отже, результатом пригадування в цьому випадку є не «локалізація спогаду» (що є радше недосяжним орієнтиром, який підтримує, стимулює зусилля, роботу пам'яті), а саме пригадування.

Проте для подальшого розгляду важливим є все-таки з'ясувати особливості саме жанрового функціонування кліше, з чого, власне, ми і почали наш розгляд фільму «Жар тіла». Точніше, нагадаємо, ішлося про те, що «ностальгійний» образ «чоловіка в капелюсі» у контексті цього фільму функціонує саме як жанрове кліше. З огляду на відзначену вище проблематичність «локалізації» кліше, співвіднесення його з якимось конкретним референтом, подібне твердження, очевидно, потребує роз'яснень. Для цього, зокрема, має сенс нагадати вже згадане нами твердження З. Шмідта про те, що пригадування завжди потребує поштовху, який, у свою чергу, завжди є контекстуалізованим («навантаженим певними історіями та дискурсами»). Поняття «поштовху для пригадування» уже було розглянуто вище, тож доречно зупинитися детальніше на другій частині цього твердження, що стосується контексту.

Отже, услід за Оленою Петровською, нами було відзначено здатність кліше «підвішувати» роботу пам'яті, запускаючи (у ролі Шмідтового «поштовху для пригадування») «чисту гру пригадування», що ніколи не досягає задовільного «того самого» референта. Водночас на тлі такого підходу цінною є вказівка Шмідта на природу пригадування як на певним чином спрямований процес, напрямок якого визначається, власне, специфікою відповідного «поштовху», тобто його «наповненням» (емоційним, когнітивним, дискурсивним і т. п.) та

контекстом. Тобто, у зв'язку з проблемою кліше, важливим для нас синтезом цих двох теоретичних розробок, присвячених механізмам пам'яті, є висновок про те, що, запускаючи роботу пригадування, те чи інше кліше завжди певним чином це пригадування спрямовує.

Відповідно, у фільмі Л. Каздана «Жар тіла», поява клішованого образу чоловіка в старомодному капелюсі, очевидно, передусім скеровує роботу пригадування у напрямку візуальної репрезентації сорокових-п'ятдесятих років (коли такі капелюхи були в моді), певних стереотипних для колективного уявного образів, пов'язаних з цим часом. І, оскільки місцем нашої зустрічі з цим кліше є фільм привілейованим матеріалом для роботи пригадування, безперечно, будуть, відповідно, саме фільми цього періоду, стереотипним персонажем (одним з найбільш стійких візуальних кліше) яких і є якраз «чоловік у капелюсі».

Важливим є також те, що в цьому випадку простір для таких пошуків звужується ще більше, з огляду на специфічний наративний контекст, адже «Жар тіла» є також і свого роду сукупним рімейком багатьох фільмів сорокових-п'ятдесятих років. Інакше кажучи, окрім знайомого візуального образу, ми стикаємося в цьому фільмі також зі знайомим сюжетом та знайомими персонажами, – «фатальна жінка», її жертва – багатий чоловік, та коханець, співучасник злочину, який зрештою також виявляється черговою жертвою, де, зокрема, останній, переважно головний герой, якраз і є зазвичай, для ностальгійного погляду, таким «типичним» «чоловіком у капелюсі».

Отже, повертаючись до теорії цитати Ямпольського, важливо наголосити, що звернення глядача до відповідних фільмів сорокових-п'ятдесятих є, у цьому випадку, наслідком саме «аномальної» появи такого типового для «старих фільмів» образу в сучасному контексті стрічки Каздана. З одного боку, порушуючи своєю невмотивованістю та естетичною невідповідністю когерентний простір фільму, такий образ змушує нас, за словами Ямпольського, шукати логіку для умотивування своєї присутності «поза текстом, в інтертекстуальному

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

просторі». З другого ж боку, підриваючи афективно інтенсивним моментом упізнання глядацьке занурення в розвиток сюжету це ностальгійно-забарвлене кліше так само змушує його, за словами Женні, призупинити синтагматичну логіку для здійснення пошуку джерела «вже баченого» образу в просторі свого попереднього глядацького досвіду. Саме підривання лінійної логіки сприйняття та звернення до інтертекстуального прочитання в процесі такого пошуку і дозволяє, зрештою, виявити співзвучність цього фільму з іншими, подібними фільмами сорокових-п'ятдесятих років, актуалізувавши відповідні аналогії.

Разом з тим, як бачимо, завдяки своїй здатності актуалізувати процес пригадування та, відповідно, підриваючи лінійність сприйняття, спрямовувати увагу глядача в напрямку пошуку «тексту-джерела» («вдавшись до свого роду інтертекстуального анамнезу»), по суті будь-яке кліше за визначенням функціонує як «цитата» (у розумінні Ямпольського), свого роду «текстуальна аномалія».

Проте особливість такої цитати, як було вже зазначено вище, полягає в тому, що джерело її є зазвичай відсутнім або втраченим. Отже, наслідком впізнання кліше є процес пригадування такого втраченого джерела («спогад, якому не вдається закріпитися: він шукає і не знаходить відповідний матеріал назовні»). І тут доречно згадати тезу З. Шмідта про те, що пригадування є завжди насправді виробництвом (спогадів). Відповідно, щодо кліше, можемо сформулювати, що наслідком пригадування (втраченого) джерела того чи іншого кліше є не що інше як його конструювання. Це твердження є, безперечно, досить сумнівним. Так, як ми пам'ятаємо, Олена Петровська наполягає на тому, що єдиним продуктом таких спроб згадати відсутнє джерело є сама «гра пригадування». Однак, у випадку, зокрема, жанрового кінематографа подібна «гра пригадування» може мати, як ми це бачили на прикладі фільму «Жар тіла», також конструктивніші наслідки. – Власне, саме завдяки тому, що спогад, викликаний кліше, не може закріпитися остаточно за жодним конкретним референтом («не має

референта, точніше, завжди перевершує можливий референт»), у процесі пригадування актуалізується ціла низка інтертекстуальних зв'язків (з такими «можливими референтами»).

Інакше кажучи, хоч жоден можливий референт сам по собі і не є достатнім, важливою є та їх сукупність, яка утворюється в ході роботи пам'яті. Тобто, повертаючись до більш конкретного прикладу, клішований кінообраз «чоловіка в капелюсі», з яким ми стикаємося у фільмі «Жар тіла», через свою розтиражованість, не може бути співвіднесений винятково з якимось конкретним фільмом. Натомість, результатом (контекстуально спрямованого) пригадування є ціла низка подібних фільмів, позначених присутністю такого образу. Отже, ми стикаємося з конструюванням безпосередньо в процесі сприйняття інтертекстуального контексту певного фільму, що в цьому випадку може бути визначений як, власне, жанровий корпус.

Щоправда, твердження про жанровий статус цього корпусу, очевидно, потребує деякого додаткового пояснення. – З одного боку, було показано, що будь-який клішований кінообраз здатний, запускаючи процес пригадування, актуалізувати розгалужені інтертекстуальні зв'язки, з другого такі зв'язки, зрозуміло, не обов'язково є жанровими. Тобто, утворений у результаті цього процесу текстуальний корпус, звісно, не є «жанровим корпусом» за визначенням.

Для розуміння цієї ситуації необхідно звернутися до проблеми жанрового поняття. Ідеться, власне, про те, що жанровим той чи інший корпус фільмів робить не що інше, як спільний для відповідної сукупності фільмів жанровий термін. Можливою є ситуація, коли, приміром, теоретичне запровадження жанрового поняття має своїм наслідком (безперервний) процес нанизання відмічених певними «ознаками» фільмів, – тобто введення жанрового терміну буквально конструює певний корпус подібних (з певної перспективи) фільмів як «жанровий». Проте, якщо дещо змістити перспективу, подивитися на ситуацію з погляду споживача (а не жанрового теоретика), можна сказати, що і інші фільми

ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. ЖАНРОВІ КЛІШЕ ТА ПРОБЛЕМА КОНСТРУЮВАННЯ...

утворюють (жанрову) сукупність саме через уведений в обіг та знайомий глядачу спільний для них термін. Це ситуація (описана Т. Лейтчем), коли, для того, щоб розпізнати якийсь фільм як вестерн глядачу далеко не завжди потрібно бути знайомим з визначенням поняття «вестерну», – з набором його ознак, характеристик і т.п., – достатньо просто бути знайомим з деякими фільмами, позначеними відповідним терміном. Тобто, ідеться про те, що ті фільми, які знайомі глядачу під позначенням «вестерн», і утворюють для нього жанровий корпус вестерну. І цей корпус, в свою чергу, утворює той жанровий контекст, з яким глядач може співвіднести той чи інший конкретний фільм.

Власне, із цією ситуацією ми і стикаємося у випадку фільму «Жар тіла». Як було вже зазначено, клішований образ «чоловіка в (старомодному) капелюсі» функціонує в цьому фільмі як цитата, відсилаючи глядачів (у пошуках її джерела) до фільмів сорокових-п'ятдесятих років, де цей образ є найбільш поширеним. Відповідно, наративний контекст (власне, сюжет, специфіка інтриги, довкола якої він побудований, набір персонажів) обмежує це інтертекстуальне поле низкою певних фільмів сорокових-п'ятдесятих, що поділяють ці наративні особливості. Оскільки, принаймні кілька з цих фільмів, з якими «Жар тіла» пов'язує очевидна подібність («Подвійне страхування», «Листоноша завжди дзвонить двічі», «Мальтійський сокіл»), знайомі глядачу саме як зразки жанру нуар; він, очевидно, має всі підстави віднести до цього жанру і відповідний фільм Л. Каздана.

Таким чином, цілком у дусі твердження Т. Лейтча, підставою для ідентифікації фільму «Жар тіла» як нуару є в цьому випадку співвіднесення його з фільмами вже відомими глядачу під позначенням «нуар». Важливим доповненням до цитованого нами твердження дослідника є наше спостереження, що таке співвіднесення відбувається саме за інтертекстуальним посередництвом кліше.

Отже, якщо на основі «жанрових ознак» той чи інший фільм може бути віднесений до жанру нуар без необхідності співвідне-

сення його з відповідним «жанровим корпусом», то за посередництвом жанрового кліше фільм може бути співвіднесений з жанровим корпусом та, відповідно, отримати жанрову ідентичність навіть за умови відсутності у глядача обізнаності з будь-якими «жанровими ознаками».

Разом з тим тут варто окремо наголосити ще один суттєвий момент. Сучасні дослідження історії кіножанрів демонструють, що один і той самий жанровий термін може в різний час і/або для різних користувачів позначати різні жанрові концепти (різні сукупності ознак та характеристик) та, відповідно, відсилати до різних «жанрових корпусів». Ця непостійність і становить основу *проблеми узгодження того чи іншого жанрового терміну з жанровим корпусом*, – цих двох, обов'язкових за визначенням, складових жанру¹³. Так, скажімо, термін «нуар» протягом історії передбачав різні жанрові ознаки та, відповідно, застосовувався для позначення настільки різних фільмів, що деякі окремі зразки з цієї «сімейної подібності» можуть не мати між собою практично нічого спільного. Відповідно, якщо, з погляду жанрової теорії, цінність жанрового корпусу полягає передусім у здатності «контекстуально обумовлювати» глядацьке сприйняття фільму, то у випадку такої гетерогенної сукупності надзвичайно різних фільмів, очевидно, навряд чи можна говорити про подібне «обумовлення», адже всі ці фільми не становлять, фактично, єдиного контексту. Тобто, по суті, атрибуція фільму, як належного певному жанру, насправді не має своїм необхідним наслідком автоматичного вписування цього фільму в певний очевидний контекст визначеного жанрового корпусу (адже той самий термін нерідко апелює одночасно до різних сукупностей фільмів, різних «корпусів»). Більше того, сама жанрова атрибуція фільму за допомогою співвіднесення його з утвореним на підставі спільного терміну гетерогенним жанровим корпусом теж виявляється проблематичною.

Цю проблему якраз і дозволяє нам вирішити звернення до феномену жанрового кліше, яскравим прикладом чого є розглянутий нами випадок з фільмом «Жар тіла».

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

За посередництвом кліше, цей фільм вибудовує в рамках проблематичної сімейної подібності фільмів, позначених терміном «нуар», власний однорідний жанровий контекст. Тобто, якщо навіть серед найбільш відомих, «класичних» нуарів є фільми, що майже не мають між собою нічого спільного (оскільки отримали такий жанровий статус в різний час, виходячи з різних концептів нуару), то «Жар тіла» вступає в інтертекстуальний зв'язок тільки з певними, об'єднаними видимими спільними рисами зразками цього жанру. Якщо конкретно, він, очевидно, відсилає тільки до тих нуарів, сюжетною основою яких є специфічна любовна історія. Або, точніше, можемо сказати, що він відсилає до певного типу фільмів сорокових-п'ятдесятих років зі специфічним любовно-кримінальним сюжетом, відомих під терміном «нуар», та, встановлюючи інтертекстуальний зв'язок з цими фільмами, він і сам отримує відповідну жанрову ідентичність. Важливим моментом у цій ситуації є те, що специфіка цього жанрового контексту, відповідно, визначає також і специфіку жанрової ідентичності, яку фільм «Жар тіла» отримує через співвіднесення з ним. Тобто, якщо нам відомо, що існують різні жанрові концепти, що співіснують під єдиним терміном «нуар», то в цьому випадку концептуальна специфікація терміну здійснюється безпосередньо в процесі сприйняття. Ідеться, власне, про те, що специфіка жанрового контексту, з яким цей фільм вступає в інтертекстуальну взаємодію, визначає і ті підстави, на яких він отримує жанрову ідентичність. Встановлюючи жанрову приналежність фільму «Жар тіла» через співвіднесення його з певним жанровим контекстом, глядач отримує підстави для визначення ознак нуару в цьому фільмі, – ними, очевидно, будуть ті характеристики, які він поділяє з іншими фільмами відповідного жанрового корпусу. Саме таким чином, до речі, і виникає феномен нео-нуару, необхідною (якщо не основною) жанровою ознакою якого є, серед іншого, специфічний любовно-кримінальний сюжет з головними героями, «фатальною жінкою» та її жертвою – чоловіком. Тобто, нео-нуар як жанр, декларуючи власну спадковість

щодо феномену нуару, так званого класичного періоду, насправді апелює тільки до певного типу фільмів, віднесених до цього жанру, а, відповідно, тільки до певних його жанрових ознак.

Отже, важливо наголосити на тому, що тут ми стикаємося з ідеальною, з погляду жанрової теорії, ситуацією, коли жанрова ідентичність фільму та відповідний жанровий корпус (контекст) «узгоджуються» безпосередньо в процесі сприйняття фільму глядачем. І точкою цього поєднання є, як було показано, жанрове кліше, що зумовлює конструювання жанрового корпусу, який, у свою чергу, забезпечує підстави жанрової ідентифікації відповідного фільму та матеріал для наповнення цієї ідентичності змістом. Таким чином, атрибуція жанрової приналежності фільму здійснюється тут невіддільно від вписування цього фільму у відповідний, визначений жанровий контекст.

Разом з тим розгляд прикладу з фільмом «Жар тіла» дозволив нам також виразно продемонструвати, що в умовах проблематичності теоретичної класифікації жанрового поля кінематографа, неможливості формулювання універсальних фіксованих жанрових визначень та формування задовільних окреслених корпусів жанрових фільмів, саме жанрове кліше (у сукупності з засвоєним масовою культурою жанровим терміном) є тією вагомою складовою глядацького досвіду, що уможливорює обумовлене жанровим контекстом сприйняття того чи іншого фільму навіть за умови відсутності в глядача будь-якого теоретичного багажу. Саме за допомогою жанрового кліше, той чи інший фільм може актуалізувати, в рамках гетерогенної жанрової сукупності фільмів, власний, більш чітко окреслений певною специфікою жанровий корпус, ситуативно фіксуючи таким чином плаваюче значення відповідного жанрового терміна.

¹ *Leitch T. Crime Films. – Cambridge University Press, 2004. – P. 4–5.*

² *Chandler D. An Introduction to Genre Theory. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.aber.ac.uk/~mcswww/ Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf.*

³ *Zijderveld A. C. On Cliches. The supersedure of Mea-*

ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. ЖАНРОВІ КЛІШЕ ТА ПРОБЛЕМА КОНСТРУЮВАННЯ...

ning by Function in Modernity. – Routledge, 1979. – P. 10.

⁴ Verevis C. Film Remakes. – Edinburgh University Press Ltd, 2006. – P. 117.

⁵ Ямпольский М. Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. – М.: Культура, 1993. – С. 61.

⁶ Там само. – С. 59.

⁷ Schmidt, Siegfried J. Memory and Remembrance: A Constructivist Approach: Media and Cultural Memory. – Berlin : Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008. – P. 193.

⁸ Там само. – P. 194.

⁹ Там само.

¹⁰ Там само. – P. 196.

¹¹ Петровская Е. Антифотография. – М.: «Три квадрата», 2003. – С. 40.

¹² Там само.

¹³ Тут доречно згадати твердження Рафаель Моен, згідно з яким «поняття жанру завжди тією ж мірою позначає абстрактну категорію, яка слугує для того, щоб групувати фільми, як і власне конкретний корпус фільмів, об'єднаних цією категорією», яке, фактично, відтворює основне загальне місце кіножанрової теорії.

В статтє рассмотрєн феномен жанрового клише в контексте проблемы конструирования жанрового корпуса. С применением конструктивистского подхода к проблеме памяти продемонстрирована специфика функционирования клише как конститутивной составляющей зрительского восприятия жанрового кинематографа.

Ключевые слова: клише, жанр, память, жанровый корпус.