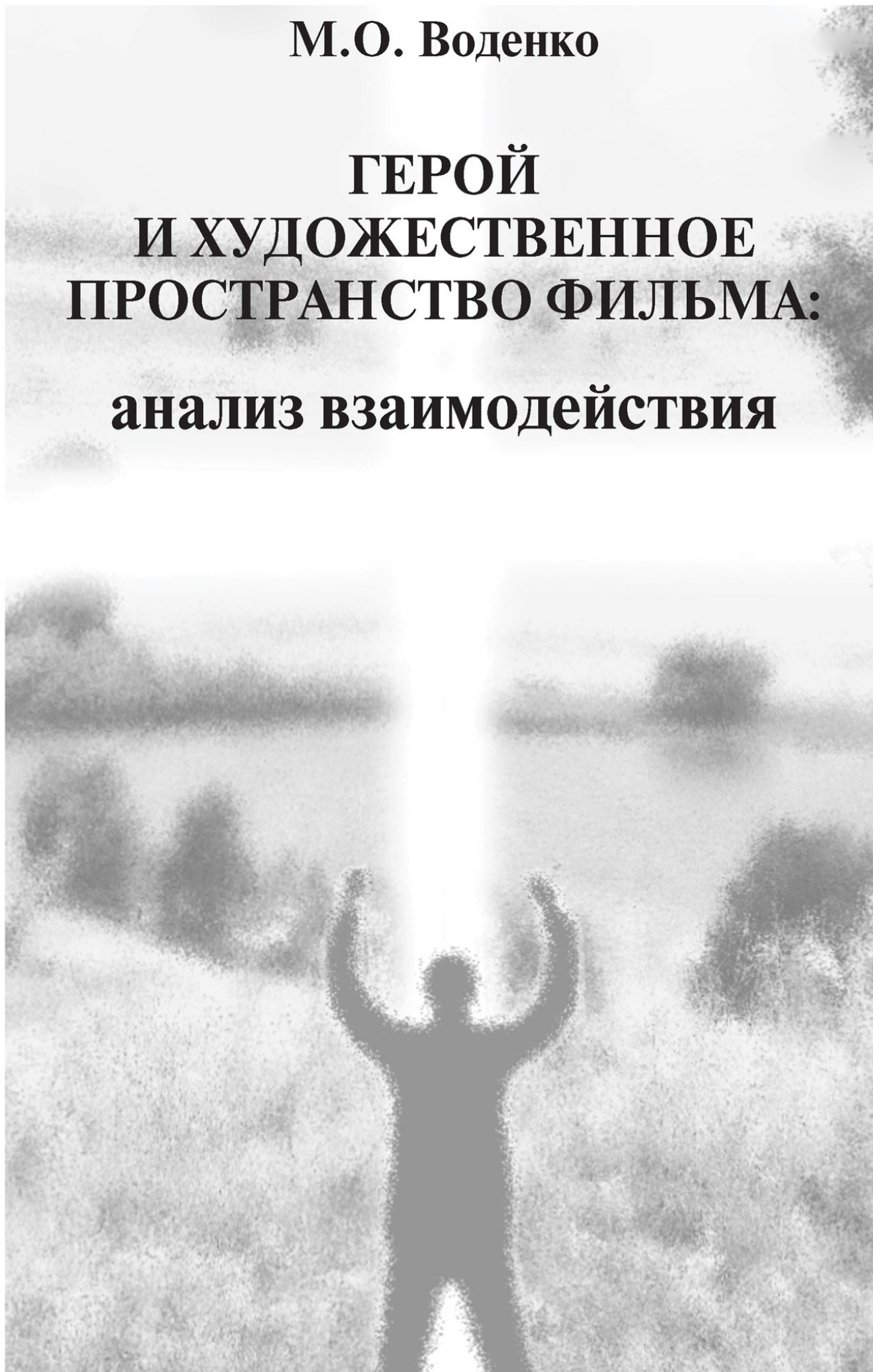


М.О. Воденко

**ГЕРОЙ
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ПРОСТРАНСТВО ФИЛЬМА:
анализ взаимодействия**



Мария Воденко

**Герой и художественное
пространство фильма.
Анализ взаимодействия**

«ВГИК»

2011

УДК 778.5.01
ББК 85.377

Воденко М. О.

Герой и художественное пространство фильма. Анализ
взаимодействия / М. О. Воденко — «ВГИК», 2011

ISBN 978-5-87149-128-7

Пособие представляет собой исследование взаимодействия героя фильма и художественного пространства как образного драматургического компонента киносюжета. Проблема рассматривается автором на примерах драматического, повествовательного, лирического сюжетов, в том числе анализируются фильмы В. Шукшина, А. Германа, А. Тарковского, И. Бергмана, Ф. Феллини, М. Антониони, П. Гринуэя, К. Кесьлевского и др. Книга предназначена для студентов кинематографических профессий и для всех, кто интересуется вопросами кинодраматургии.

УДК 778.5.01
ББК 85.377

ISBN 978-5-87149-128-7

© Воденко М. О., 2011
© ВГИК, 2011

Содержание

Предисловие	6
Герой и художественное пространство фильма	7
Культурная традиция	7
Поэтика кино	13
Конец ознакомительного фрагмента.	14

Мария Воденко

Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия

Допущено Учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области кинематографии и телевидения в качестве учебного пособия для студентов вузов, обучающихся по специальностям 070210 «Драматургия», 071101 «Режиссура кино и телевидения» и другим кинематографическим специальностям

Рецензент

Н.Е. Мариевская, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры драматургии кино ВГИК

Предисловие

В современной теории кинодраматургии описано множество приёмов построения крепкого сюжета профессионального сценария. Но всё же мы продолжаем задавать себе вопросы – как, овладев ремеслом, шагнуть дальше, в пространство подлинного искусства – как постичь его глубинные законы, научившись сочетать оригинальную форму и духовное содержание – как создать фильм, увлекающий и возвышающий своих зрителей одновременно..?

Кинематограф по своей фотографической природе ближе всех подошёл к реальной жизни, с её реальным временем и пространством. Художественное время-пространство – та почва, на которой стоят герои фильмов, воздух, которым они дышат. Без осмысленного, образного способа взаимодействия героев и пространства сценарий и фильм лишаются подлинно жизненного наполнения, и наоборот, художественно продуманное решение существования героя в окружающей его среде создаёт смысловую вертикаль фильма, позволяет говорить о его духовном наполнении. А без постановки духовных вопросов и поисков смыслов искусство невозможно, ибо с давних пор, как писал Г. Гегель, важнейшей стороной искусства был поиск интересных ситуаций, то есть таких, которые дают возможность проявиться глубоким и важным интересам и истинному содержанию духа¹.

¹ ГСм. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 208.

Герой и художественное пространство фильма

Культурная традиция

Как всякий сущностный вопрос искусства, эстетическое соотношение «герой – художественное пространство» имеет свою культурную традицию. Чтобы лучше понять современное состояние искусства кино и почувствовать, куда оно движется, сделаем небольшой экскурс в историю вопроса.

Проблема взаимодействия героя и пространства берёт свои истоки в мировосприятии, которое начало складываться в период Нового времени. Зарождение этой проблемы напрямую связано с изменениями в мироощущении человека, которые произошли в результате смены жизненных и ценностных координат, вызванных ходом истории и развития цивилизации. Известный немецкий философ-экзистенциалист М. Хайдеггер, анализируя сущностный характер Нового времени, в статье «Время картины мира» выделяет несколько принципиальных для него явлений. Это наука, в основе которой всеобъемлющая схема и строгость исследования (ни греческая, ни средневековая науки не доходили до эксперимента); это машинная техника, предтеча технического прогресса, без которого немислимы новые искусства; это вхождение искусства в горизонт эстетики, что означало: «художественное произведение становится предметом переживания и соответственно искусство расценивается как выражение жизни человека»²; это десакрализация, обезбожение – что, по мнению М. Хайдеггера, не есть грубый атеизм, но есть состояние нерешённости относительно Бога и богов. М. Хайдеггер объяснял обезбожение как двоякий процесс, когда, с одной стороны, картина мира расхристианизируется, так как под основание мира подводится бесконечное, абсолют, а с другой стороны – христианство осовременивается, и отношение к Богу впервые превращается в религиозное переживание. Сущность Нового времени знаменуется ещё и тем, что мир в представлении человека становится картиной, то есть принимается им как система, как нечто предстоящее, поставленное

и установленное им самим. Заметим, что подобное мировосприятие было абсолютно невозможно в Средневековье, для которого мир есть творение Божие. Представив мир как картину и поставив его волевым усилием в зависимость от себя, человек обрёл статус субъекта. И это принципиально. По М. Хайдеггеру субъект означает подлежащее, основу, которая собирает всё на себе. Такое же понимание человека по отношению к природе мы найдём ещё раньше у Гегеля, который считал, что предметы природы достигают простоты лишь постольку, поскольку человек вкладывает в них свои духовные определения и тем самым очеловечивает свою среду³.

В это же время рождается и новое понимание свободы, складывается новое сознание личности: человек превращается в предмет наблюдения и психологического анализа. Чувство исключительности выступает как мерило человеческой ценности. Но вот парадокс – обратной стороной обрётённого чувства свободы становится чувство оставленности, даже угрозы – человек теряет объективную точку опоры, которая в прежнем мире у него была⁴. Активно живущая личность находится в состоянии не просто рефлексии, но постоянного поиска духовных ориентиров, определения нравственного выбора и необходимости совершения поступка. Так, всё более и более субъективируясь, европейское сознание, «освободившись» от средневековой

² Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 58.

³ См. Тегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. С. 266.

⁴ См. Гвардини Р. Конец нового времени // Вопросы философии. М., 1990. № 4. С. 137

непреложности христианских догматов, но при этом всем существом оставаясь в христианской культуре, обрекло себя на вечную драму внутренних противоречий.

Однако внутренние противоречия и поиски самоопределения – лишь одна половина драмы человечества. Пружиной извечного конфликта теперь становится диалектическое противоречие между личностью, с одной стороны, и объективной реальностью, – с другой. «Необходимо отбросить ложную предпосылку, будто бы жизнь человека протекает внутри него и, следовательно, может быть сведена к чистой психологии, – писал Х. Ортега-и-Гассет. – Наивные мечтания! В таком случае не было бы ничего проще жизни, ибо жить означало бы плавать в своей стихии»⁵. Жить – означает иметь дело с миром, действовать в нём, заботиться о нём, а сама жизнь есть единство драматического динамизма между «я» и миром – связь между ними образует пространство, где находится человек. Не случайно Ортега-и-Гассет называет жизнь кораблекрушением, считая, что правда жизни – это сознание потерпевших кораблекрушение, поскольку только в борьбе с обстоятельствами открывается её смысл. Что отнюдь не исключает стремлений человека заниматься глобальными проблемами, проявляя реальную заботу о судьбах мира. «Благоговение перед жизнью, – напишет выдающийся мыслитель-гуманист А. Швейцер, – не позволяет человеку пренебрегать интересами мира. Оно постоянно заставляет его принимать участие во всём, что совершается вокруг него, и чувствовать свою ответственность за это».⁶ Суть же драматизма жизни выражается именно в способности человека следовать своему призванию: несмотря на все попытки быть независимым и свободным, связь с Богом не прерывается, и человек всегда чувствует в себе его призвание. В его, человеческой воле осуществить свою программу, исполнить своё предназначение, постигая смысл собственной жизни, или отступить под ударами реальных обстоятельств и малодушия.

Философские обобщения М. Хайдеггера, Х. Ортега-и-Гассета, А. Швейцера, Р. Гвардини были сделаны на основе изучения истории европейской культуры XIX века. Произведения литературы, драмы, живописи этого периода также свидетельствуют об активной творческой энергии, с которой человек устремился к поискам новых идеалов и ориентиров. Именно в это время на смену классицизму и романтизму приходит мощное и плодотворное направление в искусстве – реализм, смыслом которого явилось глубокое и правдивое исследование действительности во всей её сложности и конфликтности. Точкой нравственного отсчёта оставались извечные понятия о добре и зле, сердечной чуткости и равнодушии, любви и ненависти, – все христианские заповеди и блаженства, но какое реальное смысловое наполнение они приобрели при соприкосновении с жизнью! Основоположник французского классического реализма О. Бальзак изложил свою художественную концепцию, отвечающую духу времени, в предисловии к «Человеческой комедии». Объясняя необходимость создания картины современного общества в историческом колорите, О. Бальзак утверждал, что это невозможно без точной фиксации быта и нравов. Он уподоблял человеческое общество природе в смысле творческого, организующего начала: человек формируется под влиянием социальной среды. Общество – это конкретная жизнь, конкретные человеческие взаимоотношения, где нет абстрактных законов развития, но в большом почёте случай – «величайший романист мира», а «чтобы быть плодотворным, нужно его изучать»⁷, – писал Бальзак. Свою «историю нравов» О. Бальзак фокусировал на конкретных отношениях: мужчина – женщина – вещь, называя их «тремя формами бытия», где вещь понималась как материальное воплощение человеческого мышления. Соприкасаясь с вещью, читатель ощущал объёмность мира, неповторимость, своеобразие человеческих судеб, оставивших на ней отпечатки. Пространство в структуре «Человеческой комедии» играло, по замыслу Бальзака, важнейшую смысловую роль, оно было однородным и разнород-

⁵ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 439.

⁶ Швейцер А. Благоговение перед жизнью. М.: Прогресс, 1992. С. 230.

⁷ Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. М.: Художественная литература, 1951. Т. 1. С. 6.

невым одновременно. Например, путешествуя со своими героями по Парижу, который он сравнивает с океаном, лабиринтом, лесом, где каждый должен сам найти свой путь, писатель создал образ вертикального пространства, которое приобретает помимо топографического социальный и нравственный смыслы. Принцип внутренней и смысловой организации пространства распространяется и на человеческие образы: героев «Человеческой комедии» трудно разделить на главных и второстепенных, они существуют как бы самостоятельно, и судьбы их только пересекаются в той или иной части романа – один и тот же герой является то главным, то второстепенным, при этом по своему содержанию претендующим на целый цикл.

Но вот совершенно иное мироощущение и совершенно иную организацию пространства и героя в нём мы встретим у другого выдающегося романиста XIX века – Г. Флобера. История его героев не выходит за рамки «провинциальных нравов», и в противоположность бальзаковским персонажи Флобера замкнуты в пространстве, подчинены его власти. Анализируя роман Флобера «Госпожа Бовари», известный литературовед В. Бахмутский пишет о трёх типах пространства: бытовом, космическом и внутреннем пространстве самой героини. Космическое противопоставлено бытовому – бесконечное небо, поля подчёркивают замкнутость, ограниченность провинциального Ионвиля и Руана, дальше которых даже не мыслится жизнь персонажей. Внутреннее пространство главной героини, Эммы, её мечты тоже не свободны от материи жизни: она задыхается от духовной пустоты, её душевное пространство «сплошь заставлено вещами»⁸. Противопоставление, противоборство реального и иллюзорного в романе Флобера разрешается в пользу материального...

О степени сложности, которой достигли взаимоотношения личности с окружающим миром, можно судить по эволюции самого жанра романа: его постепенному и очевидному приближению к реалиям жизни, полифоничной системе характеров, по отказу от искусственной выстроенности сюжета и доверию к случайности, незавершённости события и судьбы героя. О современном романе, рождённом новой эпохой, много размышлял М. Бахтин. Понятие пространства в его теории романа играет одну из ведущих ролей. Процесс освоения реального исторического пространства и времени рассматривается Бахтиным как основополагающий в художественной обработке реальности и в становлении жанровых методов, когда все жанры романа более или менее «романизируются»: становятся свободнее, пластичнее, диалогизируются, отличаются большей проблемностью и жизненностью.

Влияние романа испытывает, конечно, и театральная драматургия. Стремление обновить драму, приблизить её к жизни – и по содержанию, и по форме – было ощутимо уже в начале XIX века: сломав каноны классицистической драматургии, романтики «расчистили почву» для новой драмы, хотя при этом и не стремились к критическому освоению действительности. Первые значительные шаги в сторону реализма были сделаны в России в «Ревизоре» и «Женитьбе» Н. Гоголя, в пьесах И. Тургенева. В западной Европе шёл почти параллельный процесс. Э. Золя, например, откровенно говорил, что ждёт, когда «эволюция, которая произошла в жанре романа, завершится в театре»⁹. В понимании другого известного драматурга конца XIX века – А. Стриндберга суть новой натуралистической драмы в том, что жизнь берётся в крайних её проявлениях, в центре внимания «жизненные битвы с их полями сражений, жалобными стонами, с их убитыми и ранеными»¹⁰. (Вспомним слова Ортеги-и-Гассета о том, что жизнь есть кораблекрушение...). В творческом методе авторов новой драмы очевидна эволюция от первоначальной жизненно достоверных факторов ко всё более углублённому постижению психологии характера, постижению человеческой души. Отстояв за собой творческое право на созда-

⁸ Бахмутский В. В поисках утраченного (от классицизма до Умберто Эко) // Статьи разных лет. М.: МПП Измайлово, 1994. С. 255.

⁹ Цит. по Ашист А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М.: Наука, 1988. С. 191.

¹⁰ Писатели Скандинавии о литературе. М., 1982. С. 276.

ние реалистической среды, определяющей и формирующей характеры, и изучая в своих пьесах взаимное воздействие общества на индивидуум и индивидуума на общество, драматурги пришли к самому сложному (по утверждению Ортеги-и-Гассета) – к области внутреннего «я» человека. Интересны в этом смысле размышления М. Метерлинка, писавшего о том, что драма «попыталась открыть в области психологии и нравственной жизни равноценное тому, что она потеряла во внешней жизни прошлого. Она глубже проникла в человеческую совесть»¹¹.

Однако вот какая закономерность: чем настойчивей человек желает разобраться в этом мире, тем сильнее звучит тема совести как Бога внутри нас, нашего внутреннего непреложного закона. Русский философ В. Соловьёв называл стыд, жалость и доброжелательность первичной основой нравственности. Живя по совести, человек развивается духовно, самосовершенствуется; не зря же говорится, что приглушённая совесть – это моральное бесплодие человека – народа – века, деградация, власть зла на земле. Как считают учёные, человеческая совесть существует не только на уровне сознания, что «именно подсознание и есть тот чудесный феномен совести (так же как и любви), который делает её таинственной и не позволяет освободиться от неё даже усилием воли и разума»¹². Совесть – это возбудитель внутренних конфликтов между сознанием и подсознанием, высоким и низким в помыслах и поступках, потому что поступать против совести – значит обратиться против себя, войти в конфликт с самим собой. Немецкий драматург Г. Гауптман заметил: «Источник драмы – «я», разделённое на две, три, четыре, пять и больше частей»¹³. Совестьливые чувства всегда имеют конкретное приложение и возникают как реакция на взаимоотношения человека с окружающим миром.

Погружение интересов драматургии в область человеческого духа привело к изменению характера действия драмы, и как следствие – к новому ощущению персонажей в её жизненном пространстве. Заметим, что задачи по созданию художественного пространства в пьесах конца XIX – начала XX века оказались во многом близки будущим творческим концепциям кинематографистов, прежде всего, в их усилиях и желании передать богатство и неоднозначность внутреннего мира человека, тончайшую структуру его души. При всей субъективации и независимости человеческая личность искала гармонию с миром (а значит, и с Богом), ибо драматические отношения человека с жизнью, в которые он сам себя поставил, его конфликтное восприятие жизни, его собственный опыт (и в первую очередь – духовный) позволяли остро ощутить хрупкость мироздания, как внешнего, так и внутреннего, и необходимость их умиротворённости. Пожалуй, наиболее подробно и глубоко эту внутреннюю потребность, стремление к гармонии передал А. Чехов. Стремление трагическое, поскольку его герои не могут сориентироваться ни в жизненном, ни в духовном пространстве¹⁴.

В театральном искусстве конца XIX – начала XX века сценическое пространство начинает восприниматься как мощное выразительное средство. «Та или иная пространственная концепция впредь уже не только предопределяла характер и тонус драматического действия, но подчас наиболее радикально выражала главную идею спектакля»¹⁵, – пишет известный искусствовед Т. Бачелис. Возникла потребность в создании некой картины мира (а не только фигуры героя). Реализовать эту потребность сценическими средствами и была призвана режиссура. Интерпретация внешнего мира по-разному воплощалась в различных театральных концепциях, но всегда была детерминирована общей картиной мироздания. Так натурализм, опиравшийся на открытия естествознания, стремился показать воздействие окружающей среды на природу человека, а в самом человеке подчеркнуть биологическую сущность. Для подтвержде-

¹¹ Метерлинка М. Поли. собр. соч.: В 4 т. П.Г., 1915. Т. 3. С. 105.

¹² Милтс А. Совесть // Этическая мысль: Научно-публицистические чтения. М.: Политиздат, 1990. С. 277.

¹³ Гауптман Г. Пьесы. Т. 1. М., 1959. С. 175.

¹⁴ См. Катаев В. Литературные связи Чехова. М.: МГУ, 1989.

¹⁵ Бачелис Т. Эволюция сценического пространства (От Антуана до Крэга) // Сб. Западное искусство. XX век. М.: Наука, 1978. С. 148–213.

ния художественной достоверности идейной концепции режиссёрам этого направления потребовалась правда жизни – детальная проработка обстановки, поскольку вопрос «где» происходит действие был принципиальнее, чем «кто» действует.

По выражению Б. Брехта, в театре натуралистов среда выступала как судьба. Стремясь к достоверности места действия, режиссёры-натуралисты пришли к эффекту «выреза из жизни» – неподвижной, тщательно организованной «картине жизни», как правило, замкнутой в интерьере и с источником света внутри него, где время стояло, чтобы легче было сосредоточиться на бытовом, биологическом, социальном анализе, где сцена была отгорожена невидимой для зрителя, но непроницаемой для актёра четвёртой стеной, чтобы он чувствовал себя как дома и был свободен в движении.

Естественно, что развитие театральной режиссуры не могло остановиться только на показе прозы жизни, и это предвидел Андре Антуан – французский театральный режиссёр и теоретик, приверженец «театрального натурализма». Рассуждая о двух принципах постановки, первым он назвал пластическую постановку (декорации, костюмы, аксессуары, освещение), а вторым – постановку «внутреннюю», подразумевая под этим искусство раскрытия самой интимной глубины произведения, его психологической или философской тайны движения актёра. Движения должны раскрывать таинственный «подтекст» действия и слова. Этот второй принцип Антуана в дальнейшем раскрыл К. Станиславский, который пошёл дальше бытовой достоверности. Пространство его спектаклей наполнилось воздухом, природой, атмосферой, что давало возможность ощутить взаимосвязь внешнего мира с настроением человека, движениями его сердца.

Чем большее давление извне испытывал на себе дух человека, тем трагичнее была жизнь этого духа. Нарушилась гармония человека с обжитым пространством, приближение великих катаклизмов ощущалось многими художниками – композиторами, живописцами, поэтами... Это мироощущение, характерное для начала XX века, вело многих театральных режиссёров по пути поиска новых выразительных средств, в том числе и образного решения пространства. Выяснилось, что новая драма не обладает теми монументальными формами, которые оказались бы способными передать в художественных образах усилившийся трагизм эпохи. В 1910–1911 годах были представлены четыре абсолютно разные, концептуально самостоятельные постановки, сыгравшие решающую роль в истории мирового театра – это «Братья Карамазовы» В. Немировича-Данченко, «Дон-Жуан» В. Мейерхольда, «Царь Эдип» М. Рейнгардта и «Гамлет» К. Станиславского и Г. Крэга. Они продемонстрировали собой эстетическую революцию, произошедшую в театральном искусстве, суть которой заключалась в «переходе от освящённого традицией принципа статичности, неподвижности сценической обстановки в том или ином месте действия – к принципу движения, изменения»¹⁶.

Особенно интересна по способам решения пространства работа Константина Станиславского и английского режиссёра Эдварда Гордона Крэга над трагедией Шекспира. Для режиссёра Станиславского этот период связан с поисками «простого фона», на котором актёр чувствовал бы себя свободно – фактически это были поиски поэтического пространства. Размышляя об искусстве начала XX века, он писал, что проблемы духа вышли далеко за пределы частной жизни и индивидуальной психологии, кое-где разорвав те связи, которые были ещё так недавно нужны персонажам новой драмы. Крэг мыслил сценическое пространство как движущееся, кинетическое, передающее и вечность, и состояние человеческой души одновременно. Он отказался от сценической перспективы, создававшей иллюзию реальности, уравниваемость ритма, неподвижность субъективной точки зрения. Творческой задачей режиссёра было разомкнуть пространственные границы сцены, освободить воображение зрителя, его фантазию. В трактовке образа Гамлета Станиславский и Крэг были едины в желании идти

¹⁶ Бачелис Т. Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга). С. 197.

от внутреннего мира героя, его мыслей и чувств, сосредоточивая внимание зрителя на главном действующем лице – Гамлете. Кстати, одной из наиболее удачных современных трактовок «Гамлета» по Крэгу считают постановку 1977 года в театре им. Ленинского комсомола, сделанную Андреем Тарковским, что подтверждает близость крэговской режиссуры поэтике современного кинематографического мышления.

В начале XX века проблема изображения человека в его взаимосвязи с окружающим миром важна и для изобразительного искусства. Меркнет старый идеал классически-прекрасного искусства, а пришедшие ему на смену синтетические и аналитические стремления пугают или несостоятельностью, или своим разрушительным напором. Подробный анализ этого кризисного состояния был дан Н. Бердяевым в его знаменитой лекции, прочитанной в 1917 году. Одна из важнейших причин кризиса, по мнению философа, в новом мироощущении: «Слишком свободен стал человек, слишком опустошён своей пустой свободой, слишком обессилен длительной критической эпохой»¹⁷. Яркими свидетельствами кризиса искусства для него явились аналитические искания, «расщепляющие и разлагающие всякий органический синтез и старого природного мира и старого художества» – кубизм и футуризм¹⁸. Невежеством аналитических направлений в искусстве называл Бердяев игнорирование духовной сущности человека, где, по его мнению, находятся истинные источники движения жизни, как внутренней, так и внешней; он провозглашал пути развития искусства жизнеутверждающего, выросшего как свободный плод из духовной глубины человека. «Человек не пассивное орудие мирового процесса и всех происходящих в нём разложений, – утверждал философ, – он – активный творец. Космическое распластование не истребляет личного духа, не истребляет «я» человека, если дух человеческий делает героическое усилие устоять и творить в новом космическом ритме»¹⁹.

¹⁷ Бердяев Н. Кризис искусства. (Репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990. С. 5.

¹⁸ Там же. С. 7.

¹⁹ Там же. С. 21.

Поэтика кино

Итак, традиционные виды искусства к концу XIX века очевидно преобразуются в результате становления нового видения, то есть формирования новых эстетических ценностей и ориентиров. В отношении содержания это означает господство подлинного факта, потока жизненно-правдивых непредсказуемых ситуаций, попытку запечатлеть состояние, или наоборот, раствориться в движении. Временная координата получает приоритет, становится ведущей в стилистике всего искусства и наиболее очевидно, пластически, выражается в кинематографе. Однако, для эстетики рождающихся искусств – фотографии и кинематографа – простой фиксации времени («мумифицированного» или динамичного) и пространства было недостаточно. Закономерно возникла потребность в мере художественности создаваемых произведений. Первоначально такой мерой явилась фотогения. Л. Деллюк, посвятивший этому вопросу специальное исследование, указал её главные критерии – искать не красивого, а живого.

В дальнейшем З. Кракауэр, говоря об эстетической полноценности фильма, назовёт природные склонности кинематографа: неинсценированное, случайное желание устанавливать непрерывность взаимосвязей физического бытия, способность запечатлеть «поток жизни» и т. д.²⁰, а важнейшую функцию кино определит как исследовательскую, в процессе которой открываются тайны окружающего мира. Французский теоретик кино А. Базен заметит, что природным свойством кинематографа является «наблюдение, внимательное к реальной материальной среде, визуально закреплённой в культурологическом подсознании социума» и подчеркнёт, что «речь идёт не о реализме сюжета или выражения, а именно о реализме пространства, без которого движущаяся фотография не становится ещё кинематографом»²¹.

Что же делает фильм не репродукцией, а самостоятельным видом искусства? – задавал вопрос ещё один известный теоретик кино Б. Балаш. И вот ответ: фильм не воспроизводит изображения, а производит их²². Действительно, кинематограф создаёт образ движения, а также своё собственное пространство и время. Кинематографическое пространство, в отличие от реального, понимается как пространство творимое, виртуальное, конструируемое только в восприятии зрителя, смотрящего на экран «взором умным». Движущаяся камера, монтаж, крупный план – уже эти первые технические открытия дали уникальные возможности создания внутри кинопроизведения напряжения событий, состояний, смыслов. Съёмка крупным планом открыла связи предметов, обнаруживая тайные корни уже известного в жизни, и тем самым не только расширила, но и углубила картину жизни, а «открытие лица» явилось ещё более грандиозным событием, чем открытие вещи. Монтаж задал определённый ритм пространству, задал временной фактор и в этой взаимной организации способствовал проявлению идейной концепции всего произведения. Существует вполне справедливое мнение, что развитие кино начинается с установления его пространственного кода, который в дальнейшем и определяет стилистику той или иной кинематографической школы – речь идёт о характерных монтажных фигурах и принципах киноповествования, то есть об особенностях организации пространства, о проработке фактурности этого пространства – усилении эффекта реальности или, наоборот, обозначении области сна, фантазии, видения, – и о введении крупного плана как разрыва целостности пространства, мотивированного субъективным, перспективным видением²³.

²⁰ См. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Гл. 3. Отображение физического бытия. М.: Искусство, 1974.

²¹ Цит. по Манцов И. Предкамерное пространство и историческое время // Киноведческие записки. М., 1993. Вып. 19. С. 66.

²² См. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. Гл. 6. М.: Прогресс, 1968.

²³ См. Булгакова О. Пространственные фигуры советского кино 30-х годов // Киноведческие записки. М., 1996. Вып. 29. С. 49.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.