М.В.Тарасова

ДИАЛОГ В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЯЗЫКОВ ЖИВОПИСИ И КИНО

«Тот, кто желает изучать искусство кино, должен начинать с наскальных росписей».

Эти слова произносит герой фильма Мартина Скорсезе «Хранитель времени» (2011) – знаменитый режиссер-экспериментатор эпохи зарождения киноискусства Жорж Мельес. Автоматически высказанное мнение становится авторитетным. И то, что сам Скорсезе разделяет это мнение – безусловный факт.

Но почему же фраза продолжает удивлять каждого слышащего ее первый раз? Почему неочевидность и кажущаяся наивность этой идеи заставляет недоверчиво улыбаться? И, главное, почему освоение языка изобразительного искусства по сей день выступает лишь в качестве необязательного образовательного бонуса для изучающих кино? А постижение концептуальной связанности кино с его корнями, глубоко уходящими в историю архитектуры, скульптуры и живописи, остается индивидуальным делом отдельных художников-энтузиастов?

В действительности, поиск ответов на эти вопросы уводит от постижения внутренних закономерностей развития системы художественной культуры, поскольку связан с проблемами социального функционирования кино, а не с природой его собственного существования.

Кинокартина представляет собой высказывание на языке изобразительного искусства. А всякое речевое высказывание образовано взаимодействием двух языковых систем: объект-языка и субъект-языка. Объект-язык – система общих языковых правил и объективных знаковых значений. Носителем субъект-языка является автор высказывания, который придает новый, субъективный смысл

знакам объект-языка. Как иронично заметил Л.Витгенштейн, язык, понятный только одному человеку, языком не является. Объективное и субъективное начало равно участвуют в производстве высказывания.

Наиболее распространенным и часто эксплуатируемым объект-языком кино выступает язык тела, жеста, поведенческой активности человека. Этот язык сообщает кинознакам их объективные значения, зиждущиеся на физической и психической достоверности, на единстве опыта реального действия и опыта киновосприятия конкретного зрителя.

Заразительность этого объект-языка не устраняет, тем не менее, существенного недостатка применения его знаков в кинокартине: их реалистический характер становится препятствием в раскрытии символического контекста являющегося на экране кинособытия.

Объект-язык изобразительного искусства, напротив, сообщает кинознакам необходимый символический статус, позволяющий видеть не столько киноисторию, сколько то, что выражено с ее помощью.

В частности, объект-язык живописи представляет собой целую знаковую систему, в которой можно выделить материальные знаки (композиция, свет, цвет), индексные знаки (персонажи-указатели на одушевленные или неодушевленные объекты реальности), иконические знаки (сюжетное объединение персонажей в истории, подобные событиям реальности). Каждый знак является репрезентантом определенной картины мира, мировоззренческой позиции. Живописные стили и направления представляют собой системы мироотношения, выраженные посредством художественных знаков.

Применение выработанных живописью объект-языковых знаков в искусстве кино означает актуализацию определенных мировоззренческих образцов. Аналогия стиля живописной и кино-

картины свидетельствует о связанности моделей мироотношения, представленных этими произведениями искусства. А раскрытие этих связей позволяет установить взаимодействие культурных эталонов различных эпох и встроить киноискусство в целостный процесс развития мировой художественной культуры.

Данный теоретический тезис может стать действительно убедительным только при условии его практического доказательства. Только если анализ живописного объект-языка конкретного кинотекста приведет к полноценному раскрытию его идеи, прикладной характер теории взаимосвязи кино и изобразительного искусства приобретает необходимую очевидность.

В качестве материала для доказательства может выступить кинотекст, созданный признанным мастером киноискусства.

Мартин Скорсезе – художник, обладающий глубочайшими энциклопедическими познаниями не только в области истории кино, но в области его происхождения из контекста мирового изобразительного искусства. Поэтому вполне закономерно, что репрезентантом актуализации объект-языка живописи в произведении киноискусства может выступить фильм, созданный этим режиссером.

Многие фильмы Мартина Скорсезе выстроены по законам живописи. Так, например, объект-язык кинокартины «Банды Нью-Йорка» (2002) всецело определен знаковой системой нидерландской живописи эпохи Северного Возрождения.

Принципы композиционного построения и сюжетного развития многих картин Питера Брейгеля («Нидерландские пословицы» (1559), «Битва масленицы и поста» (1559), «Охотники на снегу» (1565)) вошли в структуру организации как отдельных кадров, так и целостных сцен фильма. Почему? Киносоздание мира Нового Амстердама потребовало

привлечения традиций искусства страны, сплотившейся в Старом Свете вокруг «старого» Амстердама.

Кино-странствие в новом городе греха ведется на материале тех живописных изысканий, которые ранее совершили Питер Брейгель и Иероним Босх в области человеческой глупости, алчности, полу-животной жестокости и нарушения всех божественных заповедей.

Однако в творчестве Мартина Скорсезе есть еще один фильм, который позволяет провести более полное и всестороннее исследование сущности взаимодействия киноискусства и живописи в качестве его объект-языка. Это – «Век невинности» (1993).

Данное произведение киноискусства вбирает в себя максимальное количество знаков различных живописных стилей: реализм, импрессионизм, модерн и др.

Более того, язык кинотекста «Век невинности» определяется доминантой живописи как эталоном миро-построения. Дело в том, что существует изначальный конфликт подвижного мира кино и статичного, «остановленного» мира живописи. Сопротивление динамики и статики делает живописные объекты крайне неорганичными и даже протестующими объектами при попадании в объектив кинокамеры.

Этот онтологический конфликт снимается в фильме «Век невинности», который подчинен визуальным понятиям «остановленное время» и «время, желаемое быть остановленным». В английском языке есть грамматическая формула «прошедшее неопределенное». Эта формула весьма точно отражает временную специфику данного фильма.

Сюжет фильма определен противоречием мира прошлого и мира будущего. Мир прошлого – это мир традиций, неспешного ритма размеренного существования, мир прочных связей и непорочных чувств. Это – мир Америки, еще построенной по чужому образцу. Мир

будущего стремителен, основан на ценностях независимости, индивидуальности, разрыва с традициями и веры в свободу чувств.

С одной стороны, эта тема дает М. Скорсезе исследовать одну из самых актуальных для него тем – краха целой цивилизации, подрыва системы ценностей, казавшейся незыблемой[1].

С другой стороны, действие происходит в конце XIX века. И никто лучше не понимает хрупкость как той, так и другой системы ценностей, чем человек, смотрящий на эту битву миров из конца другого, XX века. То, что было будущим, обернулось прошлым; идеи свободы оказались не меньшей иллюзией, чем идеи следования вечным традициям. Каждый мир стал не более чем уровнем в глубинах неопределенного прошлого.

И именно используя живопись как объект-язык для конструирования обоих миров, автор фильма достигает своей цели – демонстрирует многоаспектность иллюзий, которыми человек защищает себя от жизни и неумолимого бега ее времени. Живопись сама здесь выступает знаком искусственности созданных в фильме временных пространств.

Интересно заметить, что в одноименной книге Эдит Уортон, по которой снят фильм, упоминания о живописи нет. Введение живописных произведений в качестве самостоятельных персонажей киноповествования – специальный ход, введенный автором фильма с определенной художественной целью.

Действие в фильме развивается преимущественно в пространстве интерьеров. Стены многочисленных комнат зачастую изображены «наступающими» на человека. Фигуры героев – в профиль либо в фас – визуально «накладываются» на плоскости стен дальнего плана. И эти стены покрыты картинами. В соответствии с традицией XVIII-XIX веков

---

[1] Эту тему режиссер раскрывал в таких фильмах, как «Казино» (1995), «Банды Нью-Йорка». И, не исчерпав ее актуальности, вновь обратился в фильме «Волк с Уолл-Стрит» (2013).

использован принцип шпалерного завешивания стен. В результате те плоскости, в которые визуально «входят» персонажи, уже заполнены другими героями – персонажами висящих картин. Этот прием создает несколько эффектов. Во-первых, количество пространственных измерений увеличивается: понятие «место действия» усложняется. Все художественное пространство наполняется своеобразными «окнами», через которые совершается постоянный выход в иное измерение.

Во-вторых, герои «реальности» входят во взаимодействие с персонажами «идеального» мира. Прием «картины в картине» уравнивает героев двух сфер. Реальность придается живописным персонажам, а искусственность – реальным.

Каковы объект-языковые знаки живописи, позволяющие декодировать мировоззренческие смыслы кинокартины?

Мир «старого Нью-Йорка» решен в канонах живописи Нидерландов XVII века. Данная традиция есть знак игры по правилам «Старого света», которым следует Нью-Йорк XIX века.

Голландский групповой портрет использован как схема создания персонажей «старого Нью-Йорка»: городских старейшин Ван дер Лайденов, членов семейного круга Ньюланда Арчера (матери и сестры). Канон группового портрета был заложен голландским художником Францем Хальсом. Тип лиц персонажей, характер поз, композиция идентичны в живописных работах Хальса и в работе «живописи светом»[2] при создании упомянутых киногероев. Но не только привязка к времени Dutch Past[3] является задачей режиссера. Прямая спина, подобие внешности, приводящее к удивительному симбиозу крупного плана и полной безликости персонажей являются указателями на определенную картину мира. В ней сущность человека определяется его

[2] Определение кино, данное Витторио Стораре в одноименной книге «Живопись светом» (Милан, 2002).
[3] Голландское прошлое (условное обозначение хронотопа, созданного объект-языком голландской живописи).

принадлежностью системе, служением ценностям, общим для всего социума.

В групповом портрете Ф.Хальса «Офицеры стрелковой роты Святого Георгия» (1639) это – ценность защиты отечества; в портрете «Регентши приюта для престарелых» (1664) – ценность защиты обездоленных. Композиция «щит» является основной в групповых портретов Ф. Хальса.

Эту же композицию использует М. Скорсезе в сцене первого знакомства зрителей с Ван дер Лайденами, располагая их в кадре строго параллельно друг другу и вертикальным границам экрана.

Герои статично пребывают, не имея голоса, который за них за кадром «живописует» особенности их характера и образа жизни. Кадр уподобляется картине. Объект-язык живописи использован в данном случае для того, чтобы подчеркнуть способность данных героев «говорить» без слов, «говорить» самим своим положением – не только в кадре, но и в обществе.

Персонажи групповых портретов Ф. Хальса, как правило, окружены темным (часто даже черным) пространством беспредметного фона. И таково кино-живописное решение мира гостиных, столовых, офисов «старого Нью-Йорка». Более того, само слово «темный»/«мрачный»[4] повторяется в репликах героев для характеристики пространства обитания данных персонажей. Темнота – знак не только удаленности от света радостей жизни, но и ложных ценностей, которые защищают

[4] Слово «gloomy» («мрачный») употребляет персонаж графини Оленской, характеризуя атмосферу дома Ван дер Лайденов.

представители «старого Нью-Йорка». Мрак позволяет кинокартине показать, что этот мир населен лишь призраками, власть которых так же иллюзорна, как явление их слабо различимой тени.

Интересным знаком недолговечности старого мира является фарфор. Сцена приема графини Оленской Ван дер Лайденами открывается демонстрацией лучшего фамильного (а следовательно, голландского, привезенного из Старого Света) столового сервиза, расписанного в тонкой живописной манере, характерной для голландского стеклоделия. Это – прямое указание хрупкости того мира, который в любой момент может разбиться.

Типичные черты голландского пейзажа (например, Я. Ван Рейсдала) применены в решении немногих сцен, разыгрывающихся на природе. Здесь также господствует темный колорит. Время года первой части кинокартины – зима – позволяет строить пейзажные кадры на контрасте темного на светлом.

В создании языка фильма «Век невинности» также активно действуют голландский и фламандский натюрморт.

Фламандский натюрморт дает свои знаки для построения кадров демонстрации изобилия, которыми ломятся столы богатейших домов Нью-Йорка. Живопись Франса Снейдерса («Фруктовая лавка» (1621), «Рыбная лавка» (1621), «Натюрморт с дичью» (1630-е)) предполагает

чрезмерное заполнение границ художественного пространства различными объектами растительного и животного мира, ставшего добычей, дичью, закланной для удовлетворения голода человека. При этом человеческая фигура крайне редко является персонажем подобных сцен. Изображение убитой, мертвой природы – суть подобных натюрмортов, изображающих оборотную сторону праздника жизни.

В фильме «Век невинности» аллюзия на работы Ф. Снейдерса оказывается особенно уместной и необходимой в сцене живописания подготовки приема в честь графини Оленской. В знак неприятия графини, неугодной старому Нью-Йорку, высшее городское общество отклоняет приглашение на прием, для которого на кухне миссис Мингот уже было принесено столько «жертв» в виде дичи и прочих яств. «Напрасная жертва» - вот визуальное понятие, которое порождено картиной этих оборванных приготовлений. Но одновременно это и метафора, раскрывающая одну из основных идей кинокартины, рассуждающей о тщете надежд человеческой жизни.

Для голландского натюрморта (например, П. Класа, В. Калфа, В.Хеда) типично использование приема «говорящих» вещей, раскрывающих своих хозяев. Печать человеческого присутствия лежит на персонажах натюрмортов, которые в голландской традиции именуются «спокойная, остановленная жизнь» («still life») – срезанная кожица лимона, сдвинутый на край стола бокал и т.п.

Натюрмортный прием репрезентации человека вещами активно использован в кинокартине «Век невинности». Мир и Старого, и Нового

Йорка загромождён вещами. Вещи – не столько показатели общественного статуса, сколько представители искусственного мира, тех социальных оболочек, в которые закован человек, не решающийся жить.

В фильме этот прием становится одним из знаков, с маниакальной навязчивостью преследующих главного героя, видящего в вещах присутствие героини своего сердца или, наоборот, невозможность их встречи тет-а-тет. Например, плащ банкира Бофорта предстает в качестве самого владельца, – соперника в борьбе за внимание графини Оленской.

Интересным приемом является введение ложных натюрмортных знаков. Игра в замену неодушевленного одушевленным вместо удовольствия приносит разочарование, приобретает характер игры-мышеловки. Таким знаком-ошибкой оказывается красивый розовый дамский зонт. Ньюланд Арчер, отчаянно ведущий погоню за своей мечтой о счастье, любовно ласкает и припадает губами к зонту, который он принимает за атрибут той единственной дамы, которой всегда полны ее мысли. Но он ошибается. Вещь-заменитель оказывается обманкой – входит ни о чем не подозревающая «не та» хозяйка зонта, и очередная иллюзия разбивается о реальность.

Киномир графини Оленской выстроен по законам совершенно другой объект-языковой живописной системы. Отличительной особенностью живописных традиций, конструирующих этот мир, является их современность. Если мир «Старого Нью-Йорка» определен канонами живописи так называемых «старых мастеров» прошлого, то другой и потенциально «новый мир» создан по законам живописи актуальных и наиболее смелых течений европейского искусства конца XIX века.

Первая составляющая объект-языка, формирующего этот мир, - импрессионизм Клода Моне. Импрессионизм появился в Париже в 1870-е годы как протест против правил Академии искусств, обвиненной группой молодых художников в лжи и искусственности своих методов. В кинокартине импрессионизм изначально становится знаком Элен Оленской – персонажа из Европы. Импрессионизм – указатель, отсылающий к пространству свободного творчества, нескованности рамками правил. Импрессионизм выступает знаком мировоззренческой позиции «вопреки» сложившимся традициям.

Графиня представлена как знаток и коллекционер современного импрессионистического искусства. Кинокартина постоянно предлагает как другим героям фильма, так и его зрителям идентифицировать мадам Оленску с женскими персонажами полотен импрессионистов. Так, впервые попав в дом графини, герой Ньюланда оказывается в интересной ситуации. В отсутствии самой хозяйки он, тем не менее, окружен принадлежащими ей вещами. Именно тогда и начинается игра «ищи ее в ее вещах», которая в итоге приводит героя к самообману. Среди вещей графини Оленской главными в этой сцене являются принадлежащие ей произведения искусства. Мир искусства сам является знаком искусственной и искушающей иллюзии жизнепостроения, неисполняемой мечты, которая, однако, оказывается более ценной для героев, чем непосредственная реальность.

Входя в комнату, Ньюланд «попадает» в длинную, вытянутую по горизонтали картину – морской пейзаж. Он медленно «проходит» в пространстве пейзажа, «продвигаясь» вдоль морского берега. Долгое движение переносит героя в этот дышащий бризом и наполненный шумом моря мир. Это – совершенно иной мир, по сравнению с тесными и душными – душащими душу – интерьерами, в которых ему приходится обитать. Глоток свежего воздуха, который делает Ньюланд на этом живописном пейзажном берегу, - предвестник того мира, в который погружает его начинающийся роман.

И вдруг на берегу, по которому «продвигается» киногерой, появляется женская фигура. Ее лицо не прописано. Данный прием типичен для живописи Клода Моне. Прибегая к этому знаку скрытой субъектности человеческого начала, Моне демонстрировал подчиненность человека законам созвучия, слияния и со-бытия с природным миром.

Встреча с неявным образом, безликой женщиной как частью мира вольного моря, света, ветра, свободы, нахождения на открытых пространствах и любования ими оказывается для Ньюланда более важной, чем встреча с реальной женщиной. Реальная графиня Оленска – не совершенна, противоречива, сложна и несчастна из-за своего свободолюбия. И, по сути, не она сама, а безликий живописный образ составляет предмет любви главного героя.

И когда живописная ситуация «экранизируется» в мире «движущихся картин» реальной жизни, и уже сама Элен Оленска стоит на берегу моря, то герой Ньюланда, подходя к ней, вдруг останавливается, не давая возможности ей обрести лицо. Не окликнутая, графиня остается стоять спиной к герою и к зрителям, и возможность встречи уплывает вместе с заходящим за риф кораблем. Встреча с образом оказывается дороже встречи с женщиной.

Встреча с мадам Оленской как персонажем импрессионистической живописи дублируется в момент встречи в Бостоне после долгой разлуки: Ньюланд наблюдает за работой художника, который в парке пишет ее портрет. И только узнав ее в картине, он поднимает голову и видит Элен, сидящую на скамейке. У нее в руках зонт и книга, что, вместе с новой прической и позой, делает ее аллюзией на героинь картины «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт» (1886) Жоржа Сёра.

Эта картина – репрезентант неоимпрессионизма, направления, которое ввело научный элемент в конструирование художественного образа. Живописная картина выстроена по строгим математическим законам сочетания точек в прямые линии и повествует о подчиненности человека законам пусть и золотой, но клетки жизни. Именно на такую жизни обрекли себя герои, расставшись однажды, и в этом принужденном состоянии игры по чужим правилам они находят друг

друга, встречаясь вновь. Живопись Ж. Сёра является объект-языковым знаком, дополнительно проясняющим всю многоплановую суть недосказанности и невысказанности в их отношениях.

Живопись – искусство тишины и даже немоты. Потому ее законы так важны для кинокартины, рассказывающей о людях, которые не могут объясниться и объяснить самих себя.

Одним из главных персонажей произведений импрессионизма является солнце. И в кинокартине «Век невинности» солнце сохраняет роль атрибута мира графини Оленской. В финале фильма солнце представлено обитателем ее парижского дома, в окна которого вглядывается герой Ньюланда. И сияние солнечного блеска оказывается достаточным для новой встречи, которая возможна лишь в мире впечатлений.

Мир вечернего закатного освещения в Париже создан в фильме под воздействием объект-языка картин Камиля Писсарро («Бульвар Монмартр» (1897), «Оперный проезд» (1898)). Сцена проезда кареты Ньюланда и его молодой жены по вечернему Парижу представлена в дымке, окутывающей весь город. Такое решение городского пейзажа является живописным знаком пребывания Ньюланда в полупризрачном мире, где сплетены прошлое и настоящее. Импрессионистический рефлекс – знак взаимовлияния и взаимопроникновения разных пространственных и временных сфер. Здесь он применен как знак проникновения призраков прошлого в настоящее, как свидетельство присутствия воспоминаний и надежд в реальном мире. Чувственное и сверхчувственное входят в отношение взаимоотражения – этот закон определяет устройство не только конкретной сцены, но всей картины мира, которая представлена в фильме.

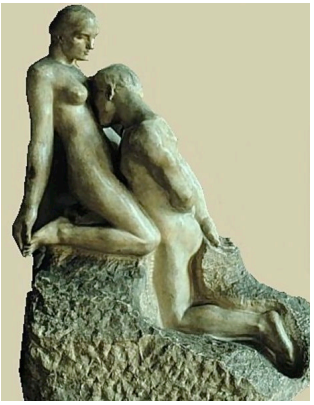
Живописный стиль модерн – еще один аспект объект-языкового решения фильма «Век невинности». Моделируя мир рубежа XIX-XX

веков, невозможно уйти от влияния данного стиля. Сюжет кинокартины составлен событиями, переходящими из работы в работу у художников рубежа веков: господство инстинктов бессознательного, власть Эроса, воплощенного фигурой роковой женщины и извечная неудовлетворенность желаний.

Одним из мастеров, с наибольшим совершенством воплотивших эти темы, был скульптор Огюст Роден. В фильме не только упоминается его имя, но даже описывается встреча жены Ньюланда Мэй с Роденом в Париже. Он исполнил скульптуру рук Мэй. Серия «Руки» была начата художником в 1890-е годы, и различные произведения дополняли ее до последнего года жизни О.Родена. Как и подавляющее большинство других произведений Родена, работы этой серии фрагментарны. Этот прием – знак неполноты человеческой личности, стремящейся к выходу за пределы самой себя ради достижения искомой гармонии. Есть руки, но нет тела, либо есть тело, но нет рук – как в работе «Внутренний голос» (1885) О.Родена. Такова модель личности человека рубежа XIX-XX веков, существующего, согласно теории З.Фрейда, на разрыве сил рвущегося на поверхность Ид и сдерживающего его Супер-Эго.

Человек поклоняется инстинктам своего бессознательного, однако не способен побороть те преграды, которые его собственный разум воздвигает на пути к возможному, но недостижимому удовлетворению желаний. В кинокартине «Век невинности» этот закон наиболее наглядно решен в любовной сцене, совмещающей преклонение и сознательное отречение от исполнения желаний.

Сцена разыгрывается на фоне картины «Объятия Сфинкс» (1896) Фернанда Кнопфа: полуженщина-полупантера искушающе приникает к груди юного Эдипа. Эта картина повествует о страстном любовном влечения человека к познанию тайны собственной жизни. Живописная картина работает как код киносцены, в которой киногерои решают свою судьбу.



Также автор фильма использует объект-язык скульптуры «Вечный идол» (1890) О.Родена. Главный герой – мужчина опускается на колени перед женщиной, воплощающей силу желаний, страсти и жизни. Но герои Родена обнажены в своих инстинктивных устремлениях, в то время как герои кинокартины сохраняют свои костюмные оболочки, а затем отдаляются еще сильнее взаимными обещаниями дальнейшего несоприкосновения. Всю свою творческую жизнь Роден работал лишь над одним произведением, которое называлось «Врата Ада». Он понимал человеческую фигуру как душу, находящуюся в пучине адовых мук. Адом становится жизнь для пленников долга, побеждающего чувства, - героев фильма «Век невинности».

Поиск форм визуализации мироотношения рубежа XIX-XX веков востребовал целый ряд художественных традиций, которые в целом составили язык киновысказывания под названием «Век невинности».

Объект-языковые компоненты могут стать опорными точками при понимании значений и личностных смыслов, которые формируются у зрителя, вступающего в диалог с фильмом как знаковой системой.

Произведение киноискусства представляет собой сообщение на изобразительном языке, прошедшем в своем развитии не одну тысячу лет.