

Л. Б. КЛЮЕВА



ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ
В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ

ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ ТЕЛЕВИДЕНИЯ И РАДИОВЕЩАНИЯ
им. М.А. ЛИТОВЧИНА



Л. Б. КЛЮЕВА

**ПРОБЛЕМА СТИЛЯ
В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ**

Москва
ГИТР
2 00 7

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Клюева Л. Б.

Проблема стиля в экранных искусствах: Учебное пособие. - М.: ГИТР, 2007. - 148 с. "

В учебном пособии «Проблема стиля в экранных искусствах» кандидата искусствоведения, доцента Л. Б. Клюевой рассматриваются важнейшие конструктивные составляющие эстетики фильма, а также основные концепции, посвященные данной проблеме.

Исследование адресовано прежде всего аспирантам и студентам гуманитарных вузов, а также специалистам, изучающим особые «техники» современного кинематографического «письма».

Клюева Л. Б., 2007
Гуманитарный институт
телевидения и радиовещания
им. М. А. Литовчина (ГИТР),
2007

Данная работа была задумана и написана мною какое-то время тому назад, и надо сказать, что за прошедшие годы мир радикально изменился. Изменилось само лицо планеты: войны, взрывы, природные катаклизмы изрядно подпортили физиогномический ландшафт и психологический климат планеты, что, в свою очередь, нашло рефлексивное отражение в постструктуралистской философии с ее мировоззренческим и культурным гиперпессимизмом и ее «последыше» — тотальной постмодернистской практике. Постмодернистское искусство первым делом поспешило перевести «стрелки» с аристотелевского отображения жизни в сторону «непредставимого, невообразимого, непредставленного». Однако спустя некоторое время чуткий маятник искусства уловил тонкие, но значимые перемены, просигналив начало новых процессов, связанных с постмодернистскими мутациями и последующей агонией постмодернистской эстетики. Следуя общим универсальным законам развития, маятник искусства развернулся в «обратную» сторону, актуализируя (уже не в первый раз, вспомним хотя бы неореализм) принципы эстетики «отказа», в первую очередь отказа от «избыточности» постмодернистского языка, а затем и собственно постмодернистской концепции. Результатом этих процессов стала частичная реабилитация целого ряда значимых аспектов классической эстетики.

Очевидно, именно глобальность характера общих перемен, переживаемых эпохой, объясняет ту ситуацию, что некоторые общие проблемы теории искусства и эстетики в целом как бы «выпали» из фокуса искусствоведческих наук, оказавшись «сдвинутыми» на периферию эстетического пространства. Теория «стиля», как ни странно, пополнила собой печальный ряд «упущенных» проблем, несмотря на тот факт, что по частоте употребления (как правило, в узком прикладном аспекте) категория «стиль» удерживает стабильное лидерство.

Разрыв между практическим утилитарным использованием понятия и его теоретическим осмыслением так и остался непреодоленным. Именно эти обстоятельства подтолкнули меня вновь обратиться к положениям своей ранней работы, которая ни в коем случае не претендует на

статус фундаментального теоретического исследования и также страдает определенной неполнотой и недостаточностью.

Принятие решения об издании данного исследования (естественно, после определенной корректировки) объясняется несколькими причинами:

во-первых, желанием вернуть понятие в общетеоретическое пространство, инициировать процесс теоретического осмысления универсальной категории, значимой для широчайшего спектра человеческой практики, но прежде всего направить усилия исследователей на изучение категории «стиль» в контексте теории и практики кино и в более широком контексте — общей теории экранных искусств. Современная художественная практика, на наш взгляд, сделала эту проблему еще более актуальной и реально значимой.

Данное исследование может быть рассмотрено как учебное пособие, рекомендованное сразу по двум дисциплинам:

«Теории экранных искусств» (раздел «Теория кино»), поскольку в работе рассматриваются важнейшие конструктивные составляющие эстетики фильма, а также основные концепции, посвященные данной проблеме; курсу «Теоретический анализ фильма», поскольку в последней главе исследования предложена разработанная методология анализа стилевой концепции фильма, и на этом основании проделан собственно анализ.

Эти аспекты исследования позволяют считать публикацию работы не только возможной, но и крайне желательной, поскольку при подготовке к экзамену по специальности студенты будут иметь под рукой некоторый минимум необходимого материала по теории кино и эстетике фильма.

Справедливости ради следует сказать, что сегодня широчайший круг проблем, куда входит и проблематика, связанная со стилем и стилеобразованием, может найти свое решение внутри такой универсальной дисциплины, какой стала современная семиотика, однако в данной работе категория «стиль» исследуется как общеэстетическая и общетеоретическая проблема.

1. КАТЕГОРИЯ «СТИЛЬ» В КИНО

Стилевая неоднородность, а точнее изначальный стилевой плюрализм, есть факт современного искусства. Диффузия стилей, установочный стилевой эклектизм, вольные заимствования, свободная апелляция к любым стилевым канонам и образцам, «пиротехнические» стилевые коктейли — все это очевидные тенденции современного искусства и киноискусства в частности.

Отсюда актуальность изучения стилевой «реальности» в современном кино. Любая типология нуждается в четких критериях, положенных в ее основу. Наука о стиле, к сожалению, пока их так и не наработала. Следовательно, любое движение в сторону теоретического осмысления самого понятия «стиль», несомненно, все еще актуально и как никогда отвечает насущной потребности кинопроцесса.

Реальные причины неразработанности теории стилиа в кино заключаются, по-видимому, прежде всего в объективных трудностях исследования, обусловленных спецификой искусства кино и недостаточной разработанностью самой теории кино. Изучение стилиа носит преимущественно экстенсивный характер (вдоль «горизонтальных» осей) по линии описательной интерпретации материала, тех или иных стилевых проявлений и признаков, однако вне анализа теоретического ядра самой проблемы и всего сопутствующего спектра теоретических вопросов.

Наиболее неразработанным по-прежнему является онтологический аспект: что представляет собой категория «стиль», как стиль формируется и функционирует в кино. Нередко исследования стилиа в кино начинаются с их классификаций, при этом забывается, что сама классификация должна быть результатом наработанной теории. В результате допускается смешение принципов различных типов классификации. В основу подобных классификаций весьма часто кладутся не существенные, а вторичные и легко фиксируемые признаки фильмов, что и обесмысливает порой результаты подобных операций.

Теоретические аспекты категории «стиль» по-прежнему составляют весьма важное звено в работе по изучению различных стилевых образований, характерных для той или иной художественной практики.

Неразработанность категории «стиль», отсутствие ясности в понимании ее взаимосвязи с другими эстетическими категориями, прежде всего с категорией «творческий метод», затрудняет научный анализ не только конкретных произведений, но и ограничивает возможности изучения широких стилевых процессов.

До сих пор категория «стиль» так и не получила в киноведческой литературе единообразного понимания. Границы понятия то раздвигались до включения в него моментов содержания элементов тематики, то сужались до стилистики как таковой, до суммы выразительных средств и приемов.

При таком субъективном толковании категории изучение стилевого многообразия кино весьма часто страдает описательностью, когда отдельные точные наблюдения над элементами формы не приводят к методологически оправданным сопоставлениям и обобщающим выводам.

Необходима точка опоры, выработка принципов стилевого анализа как отдельного произведения, так и обширных стилевых формаций. Отсюда и необходимость более четкого выявления структуры стиля, необходимость представить стиль как некое отношение ряда предварительных выделенных компонентов, достаточно обобщенных, но легко конкретизируемых.

Сложность категории «стиль», вариативность ее трактовки связаны с многомерностью и многоплановостью самого понятия.

Стиль на философском уровне — понятие не только наиболее общее, но и наиболее широкое: под этим понятием по существу подразумевается весь круг вопросов, которые в эстетической литературе обычно значатся как формальные, «формалистские» или формалистические.

Сложность, «неуловимость» категории объясняется тем, что стиль «причастен» к целому ряду других эстетических категорий и находится с ними в динамической связи, являясь не только сущностью, но и отношением (момент и закономерность соотношения содержания и формы, идеи и изображения, концепции и языка в единстве целого) — отсюда особая трудность и даже неэффективность сведения категории к однозначной схеме, плоской дефиниции.

Кроме того, сложность научного понятия категории кроется и в том, что стиль конструирует единство не только единичных форм, какими являются отдельные произведения искусства, но и обширные художественные формации (направление, течение, школа). Стиль индивидуального и типологического, неповторимого и общего, стиль и метод, стиль и направление, стиль и жанр, стиль и стилизация — далеко не полный перечень реальных проблем теории стиля.

В определенной степени развитие теории стиля затрудняется и тормозится несходством исследовательских подходов, их «нестыкуемостью». Как правило, мы имеем дело либо с эмпирическими произвольно-субъективными построениями, либо с отвлеченно-теоретическими абстракци-

ями. В результате возникает некий «теоретический Вавилон», ибо исследователи, занимаясь подчас разноточными аспектами проблемы, ведут дискуссии, каждый на своем языке, не умея, а порой и активно препятствуя выработке общего языка.

Как правило, адепты эмпирического анализа весьма скептически относятся к попыткам создания каких-либо универсальных схем и моделей, «разрушающих», по их мнению, живую ткань произведения. Миф «вивисекции» произведения искусства под острием аналитического «скальпеля» часто служит ширмой, прячущей невладевание техниками анализа или нежеланием профилированного подробного «вчитывания» в кинотекст, что, естественно, требует определенных интеллектуальных и временных затрат и усилий. В свою очередь, специалисты теории также не спешат спуститься со своего Олимпа с целью практической апробации той или иной теоретической конструкции.

Нет основания противопоставлять эмпирический и теоретический методы. Современное киноведение одинаково нуждается в обоих исследовательских подходах. Вопрос заключается в их интеграции и необходимости заполнить некий «теоретический вакуум», ибо недостаточность, дефицит теоретических разработок ряда проблем, в том числе и проблемы стиля, очевидны.

Связующим звеном между теоретическими и эмпирическими исследованиями традиционно выступает эстетика. Именно на этом уровне, как правило, осуществляется соединение конкретного анализа с теоретическим его осмыслением, однако урок С. Эйзенштейна в адрес эстетики актуален и сегодня: «И как ничтожно мало сделала пока эстетическая наука в овладении средствами и возможностями кино. Об этом можно твердить и твердить неустанно.

И здесь не только неумение или недостаток порыва.

Здесь часто поражают консерватизм и косность, своеобразный эстетический эскейпизм перед лицом новых, небывалых эстетических проблем, которые ставят перед собой обгоняющие друг друга новые типы технического развития.

Надо готовить место в сознании для прихода новых тем и новых явлений техники, которые потребуют новой, небывалой эстетики¹.

Сегодня все чаще раздаются голоса о том, что сама эстетика нуждается в некотором качественном обновлении в связи с необходимостью

Эйзенштейн С. Навстречу- будущему кино // Искусство кино — 1976 г. — №1. — С. 3.

решать новые задачи. «Вплоть до наших дней, — пишет П. Копнин в исследовании «Гносеологические и логические основы науки», — перед эстетикой стоит задача создать либо такую теорию познания, которая стала бы теорией искусства, либо такую теорию искусства и художественной деятельности, которая стала бы теорией познания и наукой»².

Что же касается киноведения, то здесь реально назрел вопрос о необходимости выработки собственных теоретических моделей и методологических схем, ибо недостаточность теоретических разработок данного направления пагубно сказывается на общем процессе развития киноискусства.

Сколь бы ни был ценен и полезен конкретный анализ, какие бы интересные и содержательные работы ни были написаны по тем или иным вопросам кино, без теоретических построений, позволяющих осмыслить различные художественные феномены, уже не обойтись, как не обойтись и без разработки качественного методологического инструментария для гибкого и адекватного анализа текстов любой сложности.

Не следует, однако, ударяться в крайность и представлять дело так, будто в этой области все необходимо начинать с нуля. Логично и закономерно, что для большинства мастеров раннего кино, фактически творящих новое искусство, наиболее актуальными на протяжении ряда десятилетий были вопросы, связанные с осознанием внутренних закономерностей искусства экрана и осмыслением его специфики и возможностей.

Тем не менее киноведение не оставалось в стороне от решения проблем, которые можно считать общими для эстетики в целом.

Уже в статьях и книгах основоположников отечественного кино, помимо решения ближайших первоочередных задач, связанных с осмыслением художественной практики и постижением собственно специфики киноискусства, явно прослеживается особый интерес к выявлению фундаментальных законов, лежащих в основе разных видов творчества, а также базовых понятий и категорий, к которым, несомненно, относятся и интересующие нас категории метода и стиля. Достаточно вспомнить труды С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Д. Вертова или Л. Кулешова.

Говоря о значимости вклада ранних теоретиков в развитие кино как искусства, невозможно не отметить особый энергетический потенциал теоретической мысли С. Эйзенштейна, призывавшего, так сказать, с первых шагов «остро задуматься над программностью теоретических пятилеток в будущем» («Перспективы»).

Копнин П. Гносеологические и логические основы науки. — М. 1974 г. — С. 335.

Именно С. Эйзенштейну принадлежит разработка фундаментальных проблем киноэстетики, а также основных принципов исследования специфики природы кино и его выразительных возможностей.

Учение о динамической природе произведения искусства, о синтетической природе кинообраза, теория монтажа, теория кадра, теория «внутреннего монолога», размышления о соизмеримости музыки и изображения, музыки и цвета и т.д. — без этого разработанного С. Эйзенштейном круга проблем невозможно себе представить развитие и теоретической мысли кинопроцесса в целом.

Наконец, сегодня в свете новых публикаций мы уже можем попытаться проникнуть в лабораторию Эйзенштейновского «метода». Этот труд, составленный великим режиссером в сороковые годы прошлого столетия из статей разных лет, объединенных общей «грундпроблемагикой», представляет огромный интерес прежде всего как фундаментальное исследование средств воздействия кинематографа.

Искусство, понимаемое великим художником как могучее, правильное сказать, магическое оружие преобразования мира через преобразование сознания человека, «заставляет» мастера глубоко проникать в его парадоксальную природу, включающую в себя противоречащие начала — рациональное и иррациональное, логическое и чувственное, аналитическое сегментирующее и обобщающее синтезирующее.

Именно метод есть та проблема, на которой Эйзенштейн сфокусировался как художник и мыслитель до конца своих дней. И хотя великий мастер не выделял проблему стиля как особую тему исследования, он оставил те теоретические и методологические ориентиры, которые являются подсказками и катализаторами решения целого ряда важнейших общеэстетических вопросов.

Проблема стиля возникла на страницах советской кинопечати в 20-е годы, но при этом понятие стиля, как правило, связывалось напрямую с вопросами монтажа.

Гак, В. Туркин в журнале «Кино» от 1922 года в статье «Что такое монтаж?» писал: «В дальнейшем имеющая быть построенной теория киноискусства будет излагать учение о «формах» монтажно-ритмических схем (об их «стилях») и в этом своем разделе изложит «формы» построения и «психологических сюжетов», и «детективных», и каких угодно. Теория должна поставить вопрос: как возможна «форма», как возможен «стиль» на экране?»³.

Туркин В. Что такое монтаж? // Кино. — 1922 — № 4. — С. 5.

В 1927 году вышел сборник «Поэтика кино», в предисловии к которому была сформулирована задача «подумать о сущности кино, о его законах, его стиле и т.п.»⁴.

Таким образом, уже на раннем этапе существования кино делается попытка теоретического осмысления его природы, куда включается и вопрос о стиле как актуальном для дальнейшей эволюции молодого искусства. Однако авторы статей сосредотачивают внимание не столько на осмыслении самой категории «стиль», сколько на стилистических функциях монтажа, а также теоретической интерпретации других изобразительно-выразительных приемов.

В статье «Проблемы киностилистики» Б. Эйхенбаум пишет: «В вопросе о том или ином стиле фильма решающее значение имеют характер съемки (планы, ракурс, освещение, диафрагмирование и т.п.) и тип монтажа. У нас принято понимать монтаж только как «сюжетосложение», между тем основная его роль — стилистическая. Монтаж — это прежде всего система кадроведения или кадросцепления, это своего рода синтаксис фильма»⁵.

Именно монтаж, по мнению Эйхенбаума, придает фильму ту или иную «стилистическую окраску», мотивируя чередование параллелей, давая тот или другой темп, пользуясь крупными планами и прочее.

Говоря о том, что кино имеет свой специфический язык, Эйхенбаум выделяет основную смысловую единицу сцепления: «кино — форму», которая есть некий смысловой отрезок (словесный, музыкальный) движущегося материала или «группа элементов, собирающихся вокруг акцентного ядра»⁶.

Данные «кино-фразы» (а отнюдь не фотографические, не пленочные кадры) и слагаются по Эйхенбауму в «членораздельную киноречь», вступая в связь с соседними «кинофразами» посредством системы кадрирования (монтажа), которая и выделяется исследователем как основная проблема киностилистики.

Б. Эйхенбаум подчеркивает значимость момента «мотивировки», перехода от одной фразы к другой, включая мотивировку не только сюжетную, но и логику пространственно-временных отношений, логику темпоритма. В том, как режиссер «ведет» кадры, соединяя один сюжетный

момент с другим, Эйхенбаум видит основные стилистические характеристики монтажа и фильма в целом.

Отдельно взятый кадр Эйхенбаум соотносит со «словарным» словом, которое само по себе многозначно и неопределенно и получает свой смысл лишь в контексте «лексического» плана: кадр может быть верно осмыслен и «прочтен» лишь в сопоставлении с другими кадрами, при этом «основная семантическая роль принадлежит, конечно, монтажу, поскольку именно он окрашивает кадры, помимо их общего смысла, определенными смысловыми оттенками»⁷.

Таков основной вывод теоретических положений Б. Эйхенбаума. Как видим, теоретические построения Бориса Эйхенбаума отнюдь не утратили своей значимости и в наше время. Монтаж как принцип, как тип мышления толкуется исследователем весьма актуально и широко, но, абсолютизируя в какой-то мере монтажный принцип, автор оставляет вне поля зрения другие элементы стиля фильма. Кроме того, Борис Эйхенбаум, видимо, и не ставил перед собой цели исследовать стиль собственно как эстетическую категорию, исключительно сосредоточившись на самой специфике стилеобразования в кино.

Об особой стилистической функции монтажа говорит в статье «Природа кино» и Б. Казанский, при этом он подчеркивает, что «распределение общих, передних и крупных планов и переходы от одного к другому» можно только тогда расценивать как стилистический прием, если монтаж использует их как своеобразные модуляции, впечатляющие чисто зрительно»⁸, то есть если благодаря монтажу они получают дополнительную смысловую или эмоциональную окраску, что приводит к фактическому «наращиванию» смысла. Исследуя частности, верно подмечая отдельные признаки стиля, автор тем не менее так же не ставит перед собой задачу теоретического осмысления самой категории.

Весьма ценные наблюдения можно найти в статье «Об основах кино» Ю. Тынянова. Он пишет: «Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака».

Из первого положения вытекает понятие стиля кино, из второго — понятие киноконструкции. Смысловая соотносительность видимого мира

Поэтика кино. — М.—Л.: Кинопечать. 1929. — С. 4.

Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Сб. Поэтика кино. — С. 33.

Там же. С. 39.

Там же. С. 49.

Казанский Б. Природа кино // Сб. Поэтика кино. — С. 134-135.

дается его стилистическим преобразованием. Колоссальное значение при этом получает соотношение линий и вещей в кадре, соотношение людей между собой, целого и части — того, что принято называть композицией кадра, ракурс и перспектива, в которые они взяты, и освещение⁹.

Уже ракурс, по точному наблюдению Тынянова, способен «стилистически преобразовать мир». И далее автор делает очень важный вывод о том, что «всякое стилистическое средство является в то же время и смысловым фактором при одном условии, что стиль организован, если ракурс и свет не случайны, а являются системой»¹⁰.

Иными словами, Юрий Тынянов подходит к проблеме «содержательности стиля», являющейся чрезвычайно важным звеном в современной интерпретации категории (так, уже смещение зрительной «перспективы» для Тынянова является не только «смещением соотношений между вещами и людьми», но и «вообще смысловой перепланировкой мира» и т. д.).

Подчеркивая роль монтажа как стилистического средства, Юрий Тынянов трактует монтаж не просто как «связь кадров», но как «дифференциальную смену кадров», когда сменяться могут кадры, только в чем-то соотношенные между собой: «эта соотносительность может быть не только фабульного характера, но и еще гораздо в большей степени — стилистического. У нас на практике существует только фабульный монтаж. Ракурс и освещение при этом обычно перетасовываются в хаос. Это ошибочно. Мы условились, что стиль — смысловой факт. Поэтому стилистическая неорганизованность, случайный порядок ракурсов и освещения — это примерно то же, что и перетасовка интонации в стихе»¹¹.

Ю. Тынянов подчеркивает мысль о связи сюжета со стилем, говоря о перспективе изучения сюжета через анализ стилистической системы: «Будущее изучение сюжета зависит от изучения его стиля и особенностей его материала»¹².

Автор трактует стиль широко, как значимую, конструктивную категорию, ответственную за построение всей смысловой системы фильма; «о тех же вещах и о тех авторах, стиль которых «сдержан» или «бледен», не следует думать, что стиль не играет роли, — все равно каждое

произведение есть семантическая система, и как бы ни был стиль «сдержан», он существует как средство построения смысловой (семантической) системы, и существует непосредственная связь между этой системой и сюжетом, будь то сюжет, развивающийся на фабуле или вне фабулы...»¹³

В целом можно сказать, что проблема стиля в своем теоретическом аспекте обозначилась уже на ранних этапах развития теоретической мысли в киноведении. То, что авторы в своих исследованиях акцентировали прежде всего стилистическую функцию монтажа, подчеркивая его роль в построении общей смысловой системы фильма, объяснялось стремлением выявить те характеристики стиля, которые специфичны именно для кино как нового вида искусства.

Приблизительно в это же время появились работы Я. Рудого, И. Иезуитова, М. Блеймана, А. Пиотровского, в которых ставился вопрос о стилистических особенностях фильмов или творческих манер художников. Авторы рассматривали такие явления (в ряду стилистических общностей) как «документализм» Д. Вертова, «интеллектуальный стиль» С. Эйзенштейна, «психологизм» или «эмоциональный кинематограф» В. Пудовкина, «модернизм» ФЭКСов. Каждый из упомянутых «стилей» был взят как стилистическая доминанта, вокруг которой группировались «родственные» типы фильмов. Однако вопрос, что же такое стиль фильма, по-прежнему остается открытым, и понадобился не один десяток лет, чтобы киноведение вновь вернулось к проблеме стиля на новом витке развития теоретической мысли.

Вплоть до наших дней исследования велись не столько по линии комплексного изучения проблемы, осмысления структуры стиля фильма, особенностей функционирования категории «стиль» в киноискусстве, сколько по линии идентификации отдельных приемов стиля и классификации фильмов по тем или иным стилистическим признакам. Весьма показательна в этом смысле дискуссия, проводившаяся на страницах журнала «Искусство кино» (1978). В статьях многих участников дискуссии можно найти прекрасный анализ фильмов, с массой тонких, интересных наблюдений, но при этом вопрос, что такое стиль, либо затрагивается по касательной, либо трактуется более чем произвольно.

Тенденция, прозвучавшая в одной из статей, — уйти подальше от «всеобъемлющей алгебры кинематографической теории», — к со-

Тынянов Ю. Об основах кино // Сб. Поэтика кино. — С. 62.

Там же. С. 64.

Там же. С. 64.

Там же. С. 83.

¹³Там же. С. 81-82.

жалению, оказала свое негативное влияние на развитие нашего киноведения в целом. Этим в значительной мере объясняется тот факт, что категория «стиль» фактически так и не получила должного теоретического осмысления (хотя сам термин по частоте употребления на страницах кинопрессы занимает, пожалуй, одно из первых мест).

Объектом исследования в дискуссии явился не столько поиск ответа на вопрос, что есть категория «стиль» в киноискусстве, сколько выявление и анализ отдельных признаков стилистической палитры современных фильмов (в частности, дискуссия в целом была сфокусирована вокруг альтернативы «живописность» — «антиживописность»). Тем не менее при общем дефиците серьезных теоретических рассуждений и выводов по проблеме ряд статей все же позволил вывести дискуссию на должный теоретический уровень и обозначить данную проблему. Это прежде всего статьи Ю. Богомолова, И. Вайсфельда, Е. Левина, И. Кисунько и др.

Таким образом, в ряде работ разных лет авторы, рассматривая различные аспекты эстетики фильма, так или иначе касались и проблемы стиля в киноискусстве. В исследование проблемы внесли вклад И. Вайсфельд, Е. Добин, В. Ждан, Л. Козлов, И. Лисаковский, А. Мачерет, В. Муриан, С. Фрейлих, Г. Чахирьян и др. Однако специального многоаспектного комплексного исследования категории «стиль» в киноискусстве по-прежнему не существует. Киноведение располагает обширным материалом по проблеме на уровне «первичных» данных, эмпирического материала. В настоящее время, как нам кажется, актуальна задача создания теории на абстрактном уровне («вторичном»), когда исследователь идет от конкретного материала к созданию некой общей универсальной модели. Настала необходимость обогащения собственно киноведческих понятий философским содержанием и теоретической методологией.

Цель данной работы — комплексное рассмотрение категории «стиль» на трех уровнях исследования: эстетическом, киноведческо-теоретическом и киноведческо-практическом.

Прежде всего стиль исследуется как эстетическая категория, то есть как некая целостность, определяемая законами творчества и внутренней логикой развития искусства.

Объектом исследования здесь становится качественная определенность понятия, выявление ее функций и связей, что делает возможным проявить саму структуру категории. Стиль при этом рассматривается как категория многоаспектная, посредством которой объе-

диняется и приводится в действие сложный механизм элементов художественного целого.

Наша цель — отследить механизмы связи категории «стиль» с другими эстетическими категориями (соотношения по «вертикальной» оси), при этом особое внимание уделяется диалектике взаимосвязи категорий «стиль» и «творческий метод». Кроме общей детерминации стиля творческим методом, необходимо вспомнить и обусловленность стиля жанром (стиль как сфера реальности жанровых принципов).

В работе рассматривается мысль о решающем значении в построении художественного образа мировоззренческой стороны творчества, ибо именно мировоззрение художника, входя в состав художественного произведения, определяет индивидуальное своеобразие его художественного мировидения, стилистическую ориентацию произведения в целом.

Обосновывая и развивая те или иные теоретические положения, мы опираемся на критический анализ опыта эстетики, классического искусствоведения и литературоведения (в частности, античную эстетическую мысль, теоретические разработки Кон-Винера и Генриха Вельфлина и др.). Таков первый уровень работы.

На следующем этапе (глава вторая) объектом исследования становится непосредственно стиль фильма: его структура, элементы и механизмы действия. Проблема стиля фильма рассматривается здесь в контексте специфики экранного образа, в диалектическом единстве его противоречий.

Исходя из синтетической природы экранного образа, стиль интерпретируется как диалектическое единство художественных компонентов внутри режиссерского стиля: рассматривается динамика взаимосвязи стилистических элементов в процессе создания качественно нового целого — фильма.

Среди стилистических элементов фильма особое внимание уделяется принципам монтажной и пространственно-временной организации материала как важнейшим характеристикам авторского художественного мышления; прослеживается эволюция взглядов по данному вопросу; намечаются принципы выявления и анализа этих категорий в художественной ткани фильма.

В свете разрабатываемых теоретических положений в этой главе рассматриваются некоторые кардинальные положения кинотеории А. Базена («Прозрачный стиль» в контексте теории коммуникации Андре Базена), а также другие концепции, имеющие отношение к предмету исследования.

Наконец, важной составляющей работы является предпринятая нами попытка смоделировать схему стилеобразующих элементов фильма, а также разработать методологию анализа стилевой концепции отдельного фильма. Предложенная теоретическая модель апробируется в третьей главе работы на материале художественного фильма «Иди и смотри» режиссера Элема Климова.

Мы полагаем глубоко оправданным и закономерным исследование проблемы стиля на трех уровнях с выходом на рубежи эстетики или философии, а также на практический материал (то есть за рамки «чистого» киноведения).

Поскольку стиль является прежде всего категорией эстетической, это обуславливает необходимость исследования ее на эстетическом уровне, чтобы в дальнейшем на базе осмысленных эстетических результатов проследить функционирование категории в области кино (как в теории, так и на практике). Исследовательский подход, при котором одна наука рассматривается «глазами других дисциплин» (по Г. Вельфлину), является весьма перспективным и для киноведения, поскольку дает возможность избегать произвольно-субъективного использования терминологии, а также способствует более глубокому и всестороннему осмыслению проблемы.

Если на киноведческом уровне возможен анализ конкретных произведений, стилевая классификация и т. д., то эстетический уровень предполагает выработку методологий киноведческих исследований, разработку принципов тех или иных классификаций, обеспечивающих корректность самих аналитических процедур. Речь, таким образом, идет не о противопоставлении эстетики и киноведения, а, напротив, об их интеграции и сотрудничестве при анализе такого сложного объекта, как фильм, в частности, киноискусство.

Данная работа не претендует на всеохватное исследование проблемы стиля в кино (так, автор не ставит целью дать типологический анализ существующих в современном кинематографе течений и направлений, полагая это темой отдельного исследования). Основное внимание в работе сосредоточено на онтологическом аспекте категории, вопросах структуры категории, рассмотрении ее «вертикальных» связей и особенностей функционирования на эстетическом и киноведческом уровнях, а также выработке методологии практических анализов с апробацией на конкретном материале.

ГЛАВА 1

СТИЛЬ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

«В области искусствоведения, литературоведения и лингвистики трудно найти термин более многозначный и разноречивый и соответствующее ему понятие более зыбкое и субъективно-неопределенное, чем термин стиль и понятие стили».

В. В. Виноградов

Понятие «стиль» принадлежит к числу древнейших, обиходных уже для философов Древней Греции. Стиль здесь трактуется как «слог», склад речи, изобразительно-выразительное средство языка. Изучаются всевозможные тропы, фигуры, типы и формы речи.

Стиль у греков еще не оформляется в категорию, но используется в своем функциональном, прикладном значении как руководство стилистической практикой. Традиция изучения качеств речи или «идей» восходит к Аристотелю, разработанной им теории стиля («lexis») и Феофрасту, сочинения которого «О стиле» до нас, к сожалению, не дошли. «Каков стиль, таков характер», — находим мы у Платона.

Дионисий Галикарнасский в своем учении о трех типах соединения слов или о трех стилях использует термин «характер» (character), переводимый как «стиль». Уже в самом этом слове акцентируется неповторимость, некое своеобразие — «след» или «царапина» (ср. греч. «charassa» — «царапаю, провожу черту»). Следовательно, в разных видах речи есть присутствующая только им черта, создающая то, что мы называем стилем. Так, у Дионисия это «строгий» стиль, «изящный» и «средний»; у Цицерона «точный», чтобы «убеждать», «умеренный», чтобы «услужить», «мощный», чтобы «увлекать». («Оратор»).

Деметрий, основываясь на метрическом строении прозы и ее словесной форме, вводит дифференциацию на «простой», или «скудный», «изящный», или «гладкий», «возвышенный», или «торжественный», «мощный», или «сильный» стили. Указанные четыре стили соответствуют категориям возвышенного, простоты, гладкости (изящества) и силы (мощи).

Важно отметить, что Деметрия интересуют не только эти типы речи, но и их сочетания, не только соответствующее построение (то есть форма), но и подбор слов, то есть мысль, иначе — содержание.

Аналогичные идеи мы можем найти и у Марка Фибия Квинтилиана (автор сочинения в 12 книгах «Ораторское наставление»), которого также интересует взаимодействие, взаимопереход стилистических фигур.

Однако самое значительное место среди художников-искусствоведов эллинистически-римской эпохи принадлежит римскому мыслителю Витрувию Поллиону, написавшему свой знаменитый трактат «De architecture» («об архитектуре»).

Именно Витрувий создает теорию трех основных художественных стилей в архитектуре: дорического (строгий, не содержит улады), коринфского (отличается нежностью и изяществом), ионического (занимает среднее место, более нейтрален).

В своем трактате Витрувий выделяет следующие очень важные для понимания категории характеристики — «соответствие» и «выдержанность». «Храмы Юпитеру Громовержцу, Небу, Солнцу и Луне воздвигаются открытыми или гипетральными. Ибо и образы и проявления этих божеств обнаруживаются нам в открытом и сияющем небе. Храмы Минерве, Марсу и Геркулесу делаются дорийскими, ибо мужество этих божеств требует постройки на храме без прикрас. Для храмов Венеры, Флоры, Прозерпины и нимф-источников подходящими будут особенности коринфского ордера, потому что ввиду нежности этих божеств должное благообразие их храмов увеличивается применением в них форм более стройных, цветистых и украшенных листьями и завитками... А если Юноне, Диане, Отцу Либеру и другим сходным с ними божествам будут строить ионийские храмы, то это будет соответствовать среднему положению, занимаемому этими божествами, ибо такие здания по установленным для них особенностям будут посредствующим звеном между суровостью дорийских и нежностью коринфских построек»¹⁴.

Свойства украшений должны соответствовать назначению постройки, ее цели: если внутренность дома украшена богато, то так же должна быть оформлена и его внешность; если в основе постройки лежит дорический стиль, то в детали не следует вмешивать элементы ионического и т.д.

Таким образом, в трудах античных мыслителей нашли место такие важные характеристики стиля, как «неповторимость», «своеобразие», «соответствие», «выдержанность». Именно отсюда прорастает идея понимания категории как некоего «единства», «цельности» или «целостности», ибо под стилем подразумевается не простое существование самоценных приемов, но их соответствие.

Поллион Витрувий. Цитата по книге А.Ф. Лосева История античной эстетики: Ранний эллинизм. — М.: Искусство, 1979. — С. 608.

Органическое взаимодействие, подчиненность определенному заданию, именно на принципе соответствия основаны классификации стилей Аристотеля, Дионисия Галикарнасского, Леметрия или Витрувия.

В дальнейшем наиболее значимые концепции стиля были выработаны представителями классического искусствоведения, которые в своих стилевых анализах также отталкивались от понимания стиля как некоего единства.

Так, В. Кайзер, обзревая концепции стиля в буржуазной науке, пришел к выводу, что именно понимание стиля как единства объединяет представителей самых разных направлений. Аналогичный вывод делает и Гери Вильперт.

В этой связи необходимо особо отметить работы Кон-Винера и Генриха Вельфлина, хотя и у одного, и другого дефиниция стиля отсутствует, их понимание категории складывается и отрабатывается на основе многочисленных стилевых анализов.

Кон-Винер в работе «История стилей изобразительных искусств» делил мировое искусство на «тектоническое» с его целесообразностью и «атектоническое» с его антицелесообразностью, декоративностью.

Для Кон-Винера стиль — это гармония целого, согласованность элементов в целом, это логика форм, направленная на разъяснение смысла форм, это единство формы, призванное отвечать своему назначению.

Отдавая должное египетскому искусству, Кон-Винер пишет: «В культовых храмах, главным образом в гробницах, объединены все искусства страны. Статуи, рельефы, каждое украшение обусловлены религией и подчинены по содержанию и по форме всецело архитектуре. Так возникло единство стиля, не терпящее никаких отклонений и заключенное в совершенную форму»¹⁵.

В согласованности всех частей и подчиненности их целому видит Кон-Винер основной художественный закон: «Реконструкция надгробного памятника Не-узере (5-я династия), сделанная Бордхардом, совершенно ясно говорит нам о наличии в данном случае определенного замысла... Храм мертвых и пирамида также превосходно согласованы между собой. В этом и состоит эстетический закон: «Изящное становится еще угонченнее наряду с тяжеловесным. А массивное проявляется еще энергичнее по контрасту с изящным, потому что одно становится для глаза мерилom другого. Все части строения согласуются с целым»¹⁶.

Кон-Винер. Категории стилей изобразительных искусств. — Изогиз, 1936. — С. 9. Там же. С. И.

Весьма актуально звучит утверждение Кон-Винера о стиле как специфической логике формы, направленной на разъяснение смысла этой формы. Рассуждая о храме Афины в Эгине, он пишет: «... здесь все находит свое функциональное разрешение, до мельчайшей тонкости. Каждая часть имеет свое определенное значение, причем цветной орнамент усиливает это значение. Он ни в коем случае не является внешним украшением, а разъясняет смысл и значение формы, на которой находится. Благодаря орнаменту особенно выделяются главные части здания, опора и тяжесть во всех деталях. С другой стороны, цветной орнамент служит связующим звеном между нижними и верхними частями здания, соединяя их в одно целое. И таким образом, благодаря чувству красоты членение приобретает единство»¹⁷. Такое соответствие элементов стиля и дает основание искусствоведам говорить о своеобразной «стилистической логике».

Генрих Вельфлин в своем исследовании «Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве» производит разбор материала по схеме «пяти пар понятий», это:

- 1) развитие от линейного к живописному, то есть выработка линии как пути зора и постепенное ее обесценивание;
- 2) развитие от плоскостного к глубинному;
- 3) развитие от замкнутой к открытой форме;
- 4) развитие от множественности (Vielheit) к единству (Einheit);
- 5) абсолютная и относительная ясность предметной сферы.

В дальнейшем Оскар Вальцель в работе «Проблемы формы в поэзии» выскажет мысль о возможности переосмысленного перенесения категорий Вельфлина, описанных на материале изобразительного искусства и архитектуры, на искусство слова. Вольфгангом Кайзером в работе «Произведение словесного искусства. Введение в литературоведение» концепция Вельфлина будет оценена как наиболее продуктивная для литературоведческого учения о стиле (аналогичного мнения придерживаются и другие известные исследователи, в том числе и специалисты в области кино).

Вельфлин подчиняет все развитие современного искусства двум понятиям: классицизму и барокко, рассматривая их как проявление определенного мирозерцания.

Он различает как индивидуальные стили, так и стили, выражающие эпоху (и открывающиеся прежде всего в «устойчивости черт»).

Кон-Винер. Категории стилей изобразительных искусств — Изогло. 1936. — С. 28.

Свою классификацию он осуществляет по принципу общности способов видения. Так, линейность и живописность для Вельфлина — «два мирозерцания, по-разному ориентированные в смысле вкуса и интереса к миру, каждое из которых, однако, способно дать законченную картину видимого»¹⁸.

Вельфлин различает «искусство сущего и искусство видимости»¹⁹.

Искусство «сущего» Вельфлин характеризует как «объективное», основанное на прочных обязательных отношениях, искусство «видимости» Вельфлин характеризует как стиль, настроенный больше субъективно и кладущий в основу изображения картину, в которой глазу действительно является видимость и которая часто имеет весьма мало сходства с представлением о подлинном образе вещей»²⁰.

Стиль Вельфлин рассматривает прежде всего как единство, и для выявления закономерности этого единства он использует понятие «необходимость»: «Каждое художественное произведение оформлено, представляет собой организм. Существенным для него принципом является присущий ему характер необходимости: в нем ничего не может быть изменено или смещено, но все должно быть таким, как оно есть»²¹.

Единство произведения Вельфлин видит в гармонии части и целого, когда «все существенное в ощущении формы содержится уже в самой мелкой детали»²² или «об органической слаженности можно говорить только там, где деталь является необходимой частью целого, а понятие свободы и самостоятельности приобретает смысл лишь в тех случаях, когда деталь, будучи вплетена в целое, все же ощущается как независимо функциональный элемент»²³.

В стиле, по мнению Вельфлина, необходимо выделить «доминанту», некий «руководящий элемент».

Эволюция стилей, являясь отражением эволюции стилового мышления, выражается через смену доминант (так, например, линии, являясь доминантой в линейном стиле, в живописном стиле утрачивают функцию «руководящего элемента»).

Г. Вельфлин. Основные понятия категории искусств. Проблема стиля в новом искусстве. М—Л Academia, 1930. — С. 21.

Там же. С. 25.

" Там же. С. 24.

Там же. С. 145.

"Там же. С. 6.

* Там же. С. 137.

Анализируя противоположные принципы стиля (по схеме пяти пар понятий), Вельфлин показывает возможность сочетания этих принципов в соответствующих стилевых системах. Так, живописность несовместима с плоскостностью, требует глубинности и тяготеет к тектоничности; «линейная пластичность так же связана с компактными пространственными слоями плоскостного стиля, как тектоническая замкнутость обладает естественным родством с самостоятельностью составных частей и прозрачной ясностью. С другой стороны, неполная ясность формы и цельный эффект при обесцененных деталях сами собой связываются с атектоничностью и текучестью и прекрасно находят себе место в сфере импрессионистически — живописной концепции»²⁴.

Свою книгу Вельфлин заканчивает замечательной мыслью о необходимости рассматривать искусствоведение не изолированно, а в широком контексте; по его мнению «история искусства как учение о формах видения притязает не только на роль отнюдь не обязательного спутника в обществе исторических дисциплин, но необходимо является как бы глазами этих дисциплин»²⁵.

Как мы видим, и Кон-Винер, и Генрих Вельфлин трактуют стиль в категориях формы. Стиль это форма, устремленная к совершенству пропорций, при этом решающая роль отводится внутренним имманентным законам движения стиля.

Понимание стиля как единства характерно и для современной науки. В. Жирмунский пишет: «В живом единстве художественного произведения все приемы находятся во взаимодействии, подчинены единому художественному заданию. Это единство приемов поэтического произведения мы обозначаем термином «стиль»... В чем заключается понятие единства и системности по отношению к приемам данного поэта?.. Мы понимаем его как внутреннюю взаимную обусловленность всех приемов, входящих в стилевую систему. В художественном произведении мы имеем не простое сосуществование обособленных и самоценных приемов: один прием требует другого приема, ему соответствующего. Все они определяются единством художественного задания, и в этом задании получают свое место и свое оправдание»²⁶.

²⁴ Вельфлин Г. Основные понятия категории искусств. Проблема стиля в новом искусстве. М—Л Academia, 1930. — С. 137.

²⁵ Там же. С. 282.

²⁶ Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Статьи. 1916-1962. Л.: Academia. — С. 50.

В книге «Теория стилей» А. Соколов указывает на необходимость выявления специфики этого единства, подводит к положению о наличии художественной закономерности или художественного закона в отборе и сочетании стилевых элементов: «Формирование и развитие стилей в искусстве, как и других его сторон, протекает закономерно и законообразно... Мы говорим о закономерности художественной, эстетической, о таком соответствии элементов в искусстве (произведение, творчество, направление), в котором выражается определенный закон.

Где нет художественного закона или закономерности, нет и стиля в собственном смысле этого слова. Наоборот, когда соотношение элементов художественного целого достигает такой степени единства, соответствия, внутренней необходимости, взаимообусловленности, что можно говорить о художественном законе этого соотношения, тогда в художественной системе необходимы именно эти элементы и недопустимы другие, — перед нами стиль»²⁷.

Понять стиль — значит понять проявляющуюся в нем художественную закономерность уловить логику, художественный смысл.

Однако понимание стиля как эстетической категории, реализующей единство целого, еще неполно. Категория «стиль» — многоаспектна и многомерна.

Стиль — категория не только общая, но и одновременно частная.

Стиль единичен и одновременно множественен, локален и универсален.

Соотнесенность единичности и множественности, локальности и универсальности так же, как и диалектическое взаимодействие всех существенных признаков стиля, делает невозможным сведение категории к строгой абстрактной дефиниции.

Кроме того, как уже отмечалось, сложность определения категории «стиль» заключается в «причастности», «пребываемости» и одновременной «внезаходимости» стиля по отношению к целому ряду других эстетических категорий. По этому поводу исследователь стиля П. Палиевский писал следующее: «Стиль, когда его начинают изучать, нередко оказывается вдруг уже не стилем, а чем-то другим, отступает вглубь, становится какой-нибудь частью внутренней структуры: «анализ» хватается поминутно не за то, что ищет. Создается впечатление, что это отблеск, который лежит на всем, но нигде не существует отдельно сам по себе; стилем отмечены и характеры, и композиция, и сюжет, и про-

²⁷ Соколов А. Теория стилей. - М.: Искусство, 1968. — С. 34.

чее. В то же время мы видим, что эта неотделимость внутренне положена стилю и что без нее никакое искусство невозможно»²⁸.

Стиль субстанционально пребывает в таких категориях, как форма и содержание, метод, образ, язык, сюжет, фабула, традиция и прочее, но стиль несводим ни к одной из этих категорий.

Каковы, например, отношения категорий «стиль» и «форма»? Прежде всего, они несводимы одна к другой, поскольку являются категориями разного порядка. Форма есть способ существования содержания, его внутренняя организация. Можно сказать, что форма — это конкретная структура произведения, создающаяся специфическими языковыми средствами для воплощения содержания. В художественном произведении форма как бы незримо переходит в содержание.

О двух субстанциональных аспектах художественной формы рассуждал Гегель: «Содержание есть ничто иное, как переход формы в содержание, а форма есть ничто иное, как переход содержания в форму»²⁹.

Если же говорить об отношениях категорий «форма» и «стиль», то стиль, на наш взгляд, как раз и есть момент соотнесения, «соответствования», «пронизывания» формы содержанием. Болгарский эстетик Зарев справедливо отмечал, что стиль, дабы найти свое отражение в форме, должен был зародиться еще в содержании, и поэтому он не только содержательный и не только технический принцип.

Философско-эстетический уровень подразумевает под стилем конкретно-художественный способ выражения определенных эстетических принципов, то есть конструктивно-формальную сторону творчества.

Стиль — категория парная, диалектически связанная с категорией «творческий метод», ибо та совокупность идейно-эстетических принципов, которую стиль выражает, и является основой творческого метода.

Если через стиль осуществляется конструктивно-знаковая деятельность художника, то в методе воплощено познавательное-ценностное отношение искусства к реальности. Обе стороны неразрывно связаны.

Идейно-эстетические принципы в произведении могут быть реализованы только через определенную образную систему, систему изобразительно-выразительных средств, то есть стиль, при этом стиль, как и вся выразительная система, не есть самоцель, но средство, с помощью которого художник выражает свое отношение к постигаемой реальности...

Цит. по: см. Палиевский П. Постановка проблемы стиля. Теория литературы. - М., 1965. С. 8.

²⁸ Гегель Г.В.Ф. Соч. в 14 т. - М.-Л., 1930-1958. - С. 124.

В переводе с греческого «метод» (Method) буквально обозначает «путь к чему-либо» — способ достижения цели, определенным образом упорядоченная деятельность.

В специальных философских науках метод трактуется как средство познания, способ воспроизведения в мышлении изучаемого предмета. В основе всех методов познания лежит та или иная реальность.

В искусстве мы имеем дело с творческим методом.

В нашей эстетической литературе иногда встречается мнение, что понятие «метод» не имеет большой истории, однако категория возникла еще на ранних этапах развития эстетической мысли.

Если античные философы еще не использовали термин «метод», тем не менее они активно искали решения методологических проблем. Аристотель, например, выдвигает идею различных способов подражания, зависящих от различных объектов; каждое из подражаний будет иметь различия, соответствующие предмету подражания: «Так как поэт есть подражатель, подобно живописцу шти какому-нибудь другому художнику, то он должен подражать непременно чему-нибудь одному из трех: или он должен изображать вещи так, как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть»³⁰. Разумеется, эти рассуждения еще не есть учение о методе, но в них можно найти логику метода, понимаемого как действенный механизм творчества.

Особого изучения требует гегелевское понятие о художественном методе. В отличие от Канта, который не принимал художественного метода вообще, противопоставляя искусство науке, Гегель говорил о двух способах художественного изображения — субъективном и объективном.

Субъективный способ, по мнению Гегеля, превращает события прошлых лет в нечто современное, модернизирует, искажает их смысл, доходя до полного уничтожения объективного образа прошлого, подменяя его особенностями своей эпохи. Такого рода субъективность Гегель видит в классицизме французов. Объективный способ — это воссоздание лиц и событий в их исторической реальности.

В настоящее время имеется множество формулировок понятия. Категория «творческий метод» получила достаточно определенное освещение в работе И. Лисаковского «Реализм как система», рассматривающей категорию прежде всего как познавательное-ценностное

Аристотель. Об искусстве поэзии. — М.: Художественная литература, 1957. — С. 137.

ориентацию искусства и призывающей учитывать аксиологическую функцию метода.

Художественное произведение должно включать в себя то, что Энгельс назвал «поэтическим правосудием» (отношение к познаваемой реальности). Моделируя реальность, художник преломляет ее через свой субъективный мир. Оценкой может быть отношение субъекта к объекту. «Если бессознательно описывать один материал, то мы ничего не узнаем, но приходит художник и передает нам свой взгляд об этом материале, — писал Ф. М. Достоевский. — Чем сильнее художник, тем вернее и глубже выражает он свою мысль, свой взгляд на общественное явление. Разумеется, тут почти всего важнее, как сам художник способен смотреть. Из чего составляется его собственный взгляд — гуманен ли он, гражданин ли, наконец, сам художник»³¹.

Аксиологическая сторона творчества четко выражена во взглядах Чернышевского. Художник не может не произнести приговор явлениям действительности, потому что уже само обращение его к этим явлениям обусловлено его интересом. Он воспроизводит не просто жизнь, но все «что интересно для человека в этой жизни»³².

Таким образом, в творческий метод на разных основаниях включаются и гносеологический, и аксиологический аспекты, и сам метод (гносео-аксиологическая сторона) является фундаментом, базой для производной категории стиля, выражающей конструктивную формообразующую сторону творчества.

В современных искусствоведческих работах распространены разногласия, касающиеся определения диапазона функций «метод» и «стиль», что является следствием не совсем корректного толкования категорий. Прежде всего, довольно часто как в теоретических работах, так и в работах, носящих конкретно-эмпирический характер, мы встречаемся с подменной понятий.

Возьмем, к примеру, следующее определение категории «стиль» из работ А. Григоряна «Художественный стиль и структура образа». «Стиль» — это эстетическая закономерность, проявляющаяся в художественно-мировоззренческом единстве отдельного произведения искусства, всего творчества того или иного художника или целого направления, течения, школы, которое складывается исторически и определяет как содержание, так

Достоевский Ф. М. Об искусстве. — М.: Искусство, 1973. — С. 149.

Чернышевский Н. Г. Эстетическое отношение искусства к действительности // Сб. Эстетика и литературная критика. Избр. статьи. — М.—Л, 1951. — С. 48.

и художественную форму»³³. В данном случае категория «стиль» приобретает всеобъемлющий характер, заходя в сферу действия творческого метода. Далее находим: «Стиль не может быть безучастен ни к методу, ни к мировоззрению, ни к национальному содержанию творчества художника. Стиль — высшее единство всех этих категорий, их эстетическая сущность»³⁴. Вряд ли корректно «возвышать» категорию «стиль» «над» методом или «над» мировоззрением; стиль действительно небезучастен к этим категориям, однако отнюдь не является «сущностью» этих категорий, но призван воплотить то, что заложено в идейно-эстетических принципах метода.

Весьма существенные разногласия наблюдаются по проблеме метод — направление, стиль — направление.

В ряде работ наблюдается тенденция толковать направление как центральную категорию творчества. В книге «Теория стилей» А. Соколов приходит к выводу, что направление — основная категория художественного процесса, что метод и стиль сходятся слагаемыми в направление.

Сторонники расширенного онтологизированного понимания направления ставят его «над» методом либо отождествляют эти категории (так, в «Словаре литературных терминов» Л. Тимофеева и С. Тураева термины «метод» и «направление» толкуются как синонимы). «Все же именно направление по природе своей онтологично, — пишет Д. Наливайко, — в нем воплощается, «материализуются» реальность художественного процесса, тогда как метод в конечном счете является инструментом познания действительности, комплексом ведущих гносео-методологических принципов ее художественного освоения и воссоздания. Поэтому правы те эстетики и теоретики, которые усматривают в направлении центральную категорию историко-типологического ряда и включают в него метод в качестве одного из ингредиентов»³⁵. На наш взгляд, данная формулировка неточна: метод, в определении которого вынесена за скобки аксиологическая сторона, низводится до уровня «ингредиента», тогда как именно в методе субстанционально пребывают базовые принципы искусства.

Григорян А. Художественный стиль и структура образа. — Ереван, — 1974. — 6.

Там же. С. 10.

Наливайко Д. С. Искусство: Направления, течения, стили. — Киев, 1981. — С. 22-23.

В данном вопросе, как нам кажется, наиболее плодотворна позиция И. Лисаковского, который в своей книге «Реализм как система» и ряде статей последовательно анализирует весь комплекс проблем.

В частности, И. Лисаковский высказывает мнение, что метод и направление «понятия разнопорядковые, отражающие разные уровни художественного творчества и стыкующиеся не «по горизонтали», а «по вертикали».

Творческий метод, являясь категорией аналитической, то есть своеобразной «духовной технологией», реализуется в произведениях как определенный художественный результат. «И именно на этом уровне, на уровне художественного результата обнаруживаются все те компоненты, которые составляют существо и плоть направления (течения)³⁶».

Направление — это специфическая форма реализации метода, то есть каждое направление опирается на те или иные идейно-эстетические принципы, присущие тому или иному методу.

В этом смысле можно утверждать, что направление и стиль находятся в однотипной (горизонтальной) связи по отношению к методу. При этом стиль выступает как частное по отношению к направлению, то есть по отношению к определенной группировке произведений.

То или иное направление может выработать свой стиль, отдавая предпочтение тем или иным изобразительно-выразительным средствам, определенной стилистике.

Каждое направление имеет свои устойчивые принципы, и произведения, группирующиеся в направление, несут в себе определенную художественную общность. В зависимости от принятой типологии произведения могут объединяться по разным признакам.

Находясь в тесной взаимообусловленной связи, метод и стиль тем не менее не спаяны. Стиль неотделим от метода, и все же он может существовать как некая относительно самостоятельная содержательная форма, ощущаемая во внешних слоях образа: языке, композиции и проч.

Изнутри стиль руководствуется принципом, но проявляется вовне в многообразии внешних примет. Гегель писал, что разные качества «проявляются не только как различия и их противоположность и противоречие, но и как согласующееся единство, которое хотя и выдвинуло наружу все принадлежащие ему моменты, все же содержит их в себе, представляя собой единое внутри себя целое».

Лисаковский И. Реализм как система. — М: Искусство. 1982. — С. 130.

Идею стиля как «выдвинутое™ наружу», как некой «поверхности», «следа» мы находим в работах П. Палиевского: «Одним из таких «выдвинутых наружу» моментов образа и является стиль. В самом общем и неопределенном виде он представляется нам как некая «поверхность», на которой обозначился неповторимый след, форма, владеющая своим строением, присутствие одной руководящей силы, главный художественный принцип в том его состоянии, как он проявляется в материале. Другими словами, это художественный метод, проступающий наружу, структура образа, обозначенная вовне: в языке, который, воплощая содержание образа, всегда обретает новое звучание в отчетливо видимых элементах композиции, в основном настроении или тоне рассказа и т.п., то есть он открывается лишь как единство видимых элементов композиции, которые нужно найти во внешнем многообразии³⁷. Палиевский продолжает свою мысль: «Стиль возникает через столкновение и слияние мысли и образа с мыслью языка и в зависимости от разных соотношений их дает всякий раз особую оболочку, странно светящуюся поверхность, художественный колорит³⁸. «Стиль приходит от ясно различимых внешних признаков к идеальной внутренней связи, к методу и наоборот³⁹. «Стиль проявляется в нем (образе) лишь как поверхность, в которой отразилось и запечатлелось все его внутреннее содержание, но все-таки именно как поверхность⁴⁰».

Итак, стиль обладает относительной самостоятельностью, как правило, стиль множественен по отношению к методу.

В отличие от метода стиль индивидуализирован, то есть способен проявляться в конкретных чертах своеобразия поэтики в творчестве отдельного художника.

Вот некоторые типы связи категории «метод — стиль»:

1. Один творческий метод может реализовываться в разных стилях, стилевых направлениях.

2. Сходные средства художественного выражения могут функционировать в разных художественных методах. К примеру, такие методы, как реализм и натурализм могут использовать сходные выразительные приемы и средства, но при этом мы получаем в результате различные модели реальности.

³⁶ Цит. см: Палиевский П. Постановка проблемы стиля. Теория литературы. — М. 1965. — С. 7.

Там же. С. 26.

³⁹ Там же. С. 26.

Там же. С. 32.

3. Творческие методы, как и стили, не только сменяются во времени, но и сосуществуют параллельно, так в сегодняшнем мировом искусстве сосуществуют реализм, натурализм, модернизм, постмодернизм и так далее.

4. Можно наблюдать такое явление, как распад метода и перерождение его в стилевое направление.

Подобный феномен мы можем проиллюстрировать примером импрессионизма. В период своего расцвета импрессионизм имел вполне определенную и оформленную идейно-эстетическую платформу, позволяющую судить о нем как о самостоятельном творческом методе.

Основная идея импрессионистов — идея универсальности. Их цель выявить постоянство и смысл отношений между людьми и природой и в то же время раскрыть эти отношения как глубоко интимные переживания.

Импрессионизм обращался к общечеловеческим основам эмоциональной и зрительной реакции на окружающий мир, достигая синтеза посредством аналитического выражения.

В импрессионизме получило воплощение не только то, что видит человек, но и то, как он видит, сам способ зрительной реакции человека на мир приобретал эстетическую значимость.

Картина мира, предложенная импрессионистами, пронизана счастьем видеть и ощущать мир в гармонии всех его элементов. При этом сам способ видения вещей становится художественно-выразительным фактором.

Соответственно импрессионизм формирует и свою систему художественного зрения, принципы воспроизведения реальности.

Однако довольно скоро происходит саморазрушение метода, разрушение его базисных принципов, цельности мировосприятия. Остается лишь визуальное как главнейший принцип художественного выражения.

Уже в полотнах Сезанна, Ван Гога, Гогена видение мира превращается в эстетический предмет. Абсолютизация отдельных принципов, отдельных моментов системы импрессионизма, использование приемов и выразительных средств для конструирования иных мировоззренческих концепций приводит к тому, что импрессионизм перестает существовать как творческий метод.

Сегодня мы можем наблюдать интереснейшие явления, связанные с агонией, распадом и мутациями такого метода, как постмодернизм, но это уже материал нашего следующего исследования.

Говоря о связи «метод — стиль», следует отметить, что отнюдь не все стилевые приемы органично вписываются в тот или иной метод.

В случае привлечения художником средств, чуждых эстетической установке метода, стиль приходит в противоречие с базисом и не только «сопротивляется», но и приводит к «подрыву» метода. Никто не может указать художнику, каким языком ему воплощать свой замысел. Кроме того, художник всегда ищет новые пути, новые формы и стилевые решения. Кинематографическая практика являет собой пример ассимиляции различных стилей, форм и средств художественной выразительности. Одновременно — множество примеров не критической интеграции средств и приемов. Свобода в выборе средств и приемов не должна вести к утрате эстетического своеобразия художественного метода. Само собой разумеется, что оценка подвергается не тот или иной прием или выразительное средство, но совокупность средств и приемов, весь художественный результат. В данной работе мы специально не рассматриваем феномен постмодернистского «письма» с его установочным эклектизмом и прочее, поскольку этой теме посвящена отдельная работа.

Процесс смены стилей исторически закономерен. Всякий стиль со временем утрачивает свою новизну и либо впитывает в себя последователей, образуя более крупный стилевой объем, либо растворяется в том или ином направлении.

Всякий стиль переживает моменты зарождения, расцвета и упадка и тем не менее не исчезает бесследно, но продолжает функционировать в той или иной традиции. «Искусство действует как экономная хозяйка: не спешит выбрасывать раньше времени старый хлам, кто знает, может, он когда-нибудь и пригодится», — остроумно замечает Б. Балат⁴¹.

Процесс формирования и развития стиля имеет две тенденции: интеграции и дифференциации. Первая характерна для периода складывания стиля. В дальнейшем развитии стиль дифференцируется.

Проблема стиля и традиции, новаторства и традиции весьма сложная, сопряженная порой с моментами истинного драматизма. Вспомним отмеченный драматической борьбой и противоречиями период рождения новых стилей времен французского постмодернизма. Как тяжело пробивал себе дорогу «пуантилизм», но если вначале основатель пуантилизма Жорж Сера чувствует себя непонятым и одиноким, то стоит только этой манере приобрести силу (особенно в лице Синьяка), как тут же возникают конфликты и объявления в плагиате. Разумеется,

Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — М., 1968 — С. 168.

это крайний пример, но он характерен для противоречивой картины борьбы и смены стилей.

В период становления и распада стилей весьма часто наблюдается такое явление, как смешение стилей. В свою очередь именно смешение стилей может вызвать его распад. XX век породил множество стилей в искусстве, которые, находясь в активном сопряжении, претерпевали самые сложные, а порой и необратимые трансформации.

В том случае, если отдельные стили не выходят за рамки единой стилиевой системы, и не противоречат эстетическому базису, мы говорим о явлении стилиевого многообразия.

Если сложное художественное целое требует использования различных стилистических средств и приемов, заимствованных из других видов искусств, и при этом не разрушается единство целого, имеет место явление синтеза стилей.

Следует упомянуть и о множественности стилей и стилиевом эклектизме. Множественность стилей (не путать со стилиевым многообразием) является, как правило, следствием столкновений, конфликтов разных методов и стилей.

Стилиевый эклектизм (случай постмодернистского эклектизма здесь не рассматривается) есть подражательное заимствование средств и приемов более сильного стиля. Это явление прослеживается в разные эпохи и в разных искусствах. О стилиевом эклектизме можно говорить и в пределах творчества отдельных художников, и в пределах определенных художественных произведений. К сожалению, явление стилиевого эклектизма весьма распространено и в кинематографе. Незрелое мастерство при неумении создать нечто свое весьма склонно прибегать к заимствованию, причем, как правило, эти подражания не становятся органичными в чуждой для них ткани фильма. Эклектизм, как правило, сопровождает стили модные, установившие свой приоритет. Например, в свое время стиль «ретро» вызвал исключительный ажиотаж и массу подражательной вторичной продукции.

Весьма распространена, в частности в современном кинематографе, стилизация — целенаправленное подчинение выразительных средств одному из существующих или существовавших стилей (опять же стиль «ретро» — стилизация недавнего прошлого, включающая моменты его эстетизации).

Стилизатор исходит из художественной закономерности данного стиля и подчиняет ей все элементы произведения. Стилизация — это всегда определенная степень переосмысления чужого материала, всегда

заведомо двусмысленный прием. М. Бахтин писал: «Стилизатор пользуется чужим словом как чужим, и этим бросает легкую объективную тень. Ведь стилизатору важна совокупность приемов чуждой речи именно как выражение особой точки зрения. Он работает чужой точкой зрения. Поэтому некая объективная тень падает именно на саму точку зрения, вследствие чего она становится условной. Условное слово — всегда и двухголосое слово»⁴².

В наше время все еще часто можно слышать о таком явлении, как «стандартизация стиля», что связано с проблемой стандартизации жизни вообще. «Появились угрожающие признаки стандартизации, — пишет П. Палиевский. — Отчуждение как будто прорвалось наконец к самой середине искусства, разгадало его секрет, посмеялось над святыней и стало изготавливать подделки, совершенно похожие на натуральные, искусственные формы, которые имели успех. Едва лишь появилось что-нибудь, безусловно, ценное и живое, как тут же оно попадало в руки соответствующих разносчиков и превращалось в размноженное, унифицированное благо для всех. Именно стиль как внешняя, легко усвояемая форма, оказывался тут очень удобным и стал отделяться... Перед старым поколением реалистов XIX в. появился, таким образом, некий абсолютно незнакомый им, чуждый, средний, общеупотребительный стиль, который захватывал широкую аудиторию читателей и выполнял явно антихудожественную роль... Рядом с ним и вопреки ему стали вырастать ярко личные, собственно индивидуальные стили. Искусство отвечало на наступление автоматизма и проникновение в него механически нивелирующих сил резким подчеркиванием и выпячиванием своей специфичности»⁴³.

Идея стандартизации стилей тесно связана с феноменом «массовой» культуры, о которой написаны сотни книг и статей. Побочным эффектом феномена массовой культуры считается торможение роста эстетического сознания, вульгаризация вкусов и так далее. Возникшая на этой основе теория «среднего» вкуса объясняет эти процессы зависимостью от рынка. Вот что пишет по поводу «среднего» вкуса, нивелирующего личность, Э. Ван ден Хааг: «Общее влияние рекламы состоит в создании широкого общеразделяемого вкуса... Продюсеры не заинтере-

⁴²Цит. см: Бахтин М., Дворниченко О. Гармония фильма. — Искусство. 1982. — С.74.

⁴³Цит. см: Палиевский П. Постановка проблемы стиля. Теория литературы. — М, 1965. — С. 12.

сованы в снижении вкуса или в удовлетворении скорее низкого, чем высокого вкуса. Они стремятся отвечать среднему образцовому вкусу, который они с помощью рекламы пытаются сделать как можно более соответствующим посредственному среднему вкусу. Предмет массового производства рассчитан не на самый низкий, а на средний вкус»⁴⁴.

С одной стороны, реклама и средства массовой информации формируют средний унифицированный вкус, без которого невозможно массовое производство, с другой — сама реклама, средства массовой информации якобы и призваны удовлетворить этот средний унифицированный вкус обывателя, чтобы «сбыть» свою «духовную» продукцию. Однако социальный заказ на массовую культуру исходит, разумеется, не от массового потребителя с неразвитым дурным вкусом, но от разработчиков-идеологов, — предопределяющих как качество «культуры», так и качество сознания и вкусов масс. Как точно подметил Абраам Моль в книге «Кич, искусство и счастье», «кич» — это проекция определенных вкусов на художественное творчество, конформистское искусство, свойственное буржуазии эпохи материального процветания. Это не только стиль искусства, но и отношение к нему потребителей»⁴⁵.

Что касается принципа художественности (его отсутствия), то массовая культура не слишком озадачена такого рода проблемами. В. Ермолаева заметила в статье «Массовое искусство: товарность и художественность»: «Наши попытки обнаружить в нем какое-то подобие художественной программы являются в лучшем случае опытом реконструирования представлений «дельцов от искусства» о благоприятной конъюнктуре на художественном рынке в такой-то период. Особенности содержания и формы подобного произведения определяются основным его назначением — быть проданным максимальному числу покупателей вообще, или какой-то группе, при этом безразлично, осуществляется ли продажа в книжном магазине, в кинотеатре или через «бесплатную» радио- или телепередачу. Конечно, такой продукции противопоказано все, что может оттолкнуть покупателя тем или иным путем, например идеологическим, нанести ущерб предпринимателям и самой системе. Но этим и кончается налагаемые «жанром» ограничения...»⁴⁶

⁴⁴ Haag B Van den . Of Happiness & of Despair. We have no Measure, In: Mass Culture. The Popular Arts in America. N.Y. 1965, p. 511-512.

⁴⁵ Moles A. Le Kitch. UArt du bonheur. Paris, 1971, p. 5.

⁴⁶ Ермолова В. Массовое искусство: Товарность и художественность. В кн. Эстетика, искусство, человек. — Л.: Наука. 1977. — С. 263.

Тем не менее, абстрагируясь от проблем массового искусства, большинство теоретиков полагают, что решающее значение в построении художественного образа принадлежит мировоззренческой стороне творчества, способу идеализации, свойственному конкретному методу.

Моментом, определяющим развитие художественной идеи, является эстетический идеал, в то время как художественная идея определяет развитие художественного образа. Эстетический идеал — это своего рода прообраз, это «некий род обобщения, когда утрачена конкретность, необходимая художественному образу. Но в то же время высокая степень обобщения входящих в эстетический идеал идей заставляет воспринимать его как нечто единое и органичное, как картину жизни, как ее прообраз», — пишет В. Муриан⁴⁷.

В современной эстетике немало теорий, ориентированных на спонтанность и стихийность художественного творчества. «Творчество, — утверждает французский эстетик Дюфрейн, — не есть больше суверенный акт, который в энтузиазме вдохновения есть заранее установленный проект; оно есть, напротив, непредвиденное и непредвидимое. Оно, таким образом, сведено к более скромным измерениям: работа над формой, противодействие материалу, манипуляция с инструментами, бриколаж; все на волю случая. Нет больше истины для раздачи, сообщения для передачи. Возможно намерение, например, политическое. В уме художника. Но тогда надо избежать двойной интенциональной фальшивости: для нас — думать, что интенция служит объяснением произведения, для художника — думать, что интенция может без вреда определить творчество. Когда она его действительно определяет, тогда мы имеем социалистический реализм»⁴⁸.

Теоретики радикального направления исповедуют культ бессознательного и стихийного, однако и в этом случае можно обнаружить «следы» некоего «проекта» или хотя бы «замысла».

Нам видится, что творческая природа замысла входит в состав художественного образа. Рождение замысла в свою очередь соотносимо с некой концепцией художника. Замысел всегда обобщение, проекция некой общей картины мира. С одной стороны, художественный замысел конкретен, поскольку опирается на некие факты (пусть вымышленные факты вымышленной реальности), с другой — это прообраз буду-

Муриан В. Художественный мир фильма. М.: Искусство. 1984. — С. 102-103.
Дюфрейн О. Актуальные проблемы марксистско-ленинской эстетики. // Знание. — 1981. — №12. — С. 31.

шего произведения искусства. Без определенной предзаданности в идеальной форме, идеальной сфере вряд ли возможно реальное произведение искусства.

Нисколько не принижая значение интуитивного в творчестве, можно все же с уверенностью сказать, что нет художника без осмысленного отношения к миру. И прежде чем приступить к «игре форм» и строительству образа, к «борьбе» с материалом, поискам своей экспрессии художник должен «выстрадать» свою идею.

Художник стоит перед миром, испытывая и вопрошая этот мир.

В этом вопрошании, порой мучительном и страстном, вся суть творчества как непрекращающегося диалога с Богом, миром и самим собой.

Та или иная идея, лежащая в основе произведения, не является единственным феноменом сознания художника. Она входит в систему других идей, сложный интертекстуальный и мировоззренческий контекст, определяющий саму личность автора, где формируются принципы и убеждения в опоре на те или иные философские, культурные, художественные, научные, религиозные и прочие идеалы.

Эта целостная система взглядов художника на мир, человеческую природу, мышление и так далее определяет характер деятельности, в том числе и деятельности творческой. Мировоззрение оказывается Ариадниной нитью творчества художника, определяя его эстетическую ценность.

Мировоззрение в свою очередь может быть цельным и противоречивым, религиозным или атеистическим, прогрессивным или консервативным. Но в любом случае оно окажет определяющее влияние на творческий процесс и на его результат.

В связи с этим можно предположить, что поскольку на сегодняшний день нет и не может быть единого универсального для всех мировоззрения, единой точки отсчета во взглядах на человека и мир, вряд ли правомерно говорить и о возможности существования единого «стиля эпохи». Унификация стиля, на наш взгляд, идея утопическая, как в эстетическом, так и в методологическом смыслах. Естественно, что каждая эпоха рождает свое искусство, свои формы и ритмы, как и свою проблематику и мифы, внутри которых возникают те или иные стилевые концепции. И если мы не считаем возможным говорить об универсальном стилевом принципе или стилевом каноне эпохи, то можно вести речь о некоем стилевом пределе, о стилевых границах, установленных эпохой, (как, впрочем, и об отсутствии этих границ, их «проницаемости» и открытости, что мы и наблюдаем в современном постмодернизме).

Художник творит свой мир, опираясь не столько на собственные наблюдения, сколько на уже готовые конструкции, мифы, философские концепции, идеологические схемы, предлагающие ту или иную интерпретацию мира и положения человека в этом мире.

Связь искусства с философией имеет давние традиции. Сергей Эйзенштейн писал о том, что художники в прошлом через образы старались воплотить философские концепции своего времени, выявляя из элементов реального ландшафта образ мировоззренческой концепции.

По мнению многих ведущих теоретиков, современное искусство даже больше философия, чем сама философия. Сегодня бессмысленно анализировать целые корпуса произведений искусства, искусственно «вырывая» их из философского контекста, который не просто «окрашивает» собой то или иное произведение, но становится его основной конструктивной логикой...

Аналогичные процессы происходят и в теории искусства. Только в контексте философско-интуитивизма Анри Бергсона, феноменологической экзистенциальной философии и учения персоналистов можно адекватно интерпретировать основные положения кинотеории Андре Базена, который в свою очередь оказал огромное влияние на все мировое кинотворчество — как на иррационалистическую тенденцию, так и на позитивистскую, что нашло свое отражение и в определенных стилевых концепциях. Так, если позитивисты взяли на вооружение стремление к констатации факта, к изображению жизни в формах самой жизни, то иррационалисты пошли по пути филигранного психологизма с его интересом к критическим состояниям человеческой души.

Сильнейшее влияние на многие установки современного кино оказала и феноменологическая философия. «Жизненный мир», «мир непосредственной жизни» (*lebenswelt*), «изначальные интересы сознания», стремление открыть путь к подлинному человеку через фиксацию его сугубо субъективных переживаний — таковы характерные идеи этого философского направления. Именно здесь можно искать истоки так называемого метода интроспекции, подробного описания человеческого сознания, отсюда и характерная стилистика такого рода психологического фильма с его отказом от логики жизни и развития действия, пренебрежением к нарративности, спрямленной сюжетности и направленностью на рефлексующее сознание...

Связь между философской мыслью и творчеством осуществляется на разных уровнях: содержательном, формальном, стилевом, языковом.

В произведении искусства нет графически очерченных границ между отдельными компонентами. В нем доминирует единство стиля, непрерывность «течения» стилевой концепции, стилевая целостность, если даже она реализуется как дискретность, разрыв, зияние, лакуна.

Стиль не имеет внешних границ, как не имеет и внутреннего автоматизма. Стилиевые концепции не только отражают то или иное мировоззрение, но и содержат в себе собственный мировоззренческий элемент, соотносимый с общим мировидением, порой активно вторгаясь в него.

Нередко в стиле реализуются взгляды, отличные от умозрительного метахудожественного мировоззрения художника.

Художник может преодолеть собственное ограниченное мировоззрение, преломляя его через свое художественное мышление (отсюда, разговор о противоречиях в творчестве таких крупных художников, как Толстой или Бальзак).

Стиль в искусстве не просто отражает, но и определенным образом моделирует мир, и эта модель мира — форма его художественного постижения. Искусство, моделируя внешний мир, как бы соотносит его с миром внутренним. И в этой соотнесенности миров выявляется отношение художника к постигаемому материалу.

В этом смысле стиль — отражение не только внешней действительности, но и действительности мысли, сознания.

Стиль в произведении сложно определен мировоззрением как идеологической структурой и художественным мировоззрением, как структурой эстетической, с включением в это двуединство социальных, психологических и даже психофизических моментов. Способность к эмоциональной восприимчивости должна быть призвана необходимым условием художественного творчества и неотъемлемой чертой художественного таланта. Великий физиолог И. Павлов делил всех людей на художников и мыслителей и давал психофизиологическое обоснование этому делению. Но фундамент творчества всегда направленное плодотворное мышление. Всегда интеллектуальный акт высочайшего напряжения. Великие произведения искусства характеризуются прежде всего величием воплощенных в них идей, тому примеры — шедевры мирового искусства.

Стиль, таким образом, выражает не случайные черты, но мировоззренческую сущность творчества художника, логику соотнесенности, взаимопроникновение идейности и образности, содержания и формы в едином художественном целом...

Эволюция стилей вела от созерцания и рефлексии к логическому типу мышления.

Так, в искусстве 70—80 годов (в частности в кинематографе), отчетливо проявлялись тенденции, связанные с интеллектуализацией и психологизацией образа.

В целом ряде работ наметилась попытка свести целый ряд стилевых концепций к психологизации как генеральной тенденции, однако чистый психологизм вне сцепления всех художественных компонентов не может исчерпать стиля, хотя и может стать стилевой доминантой отдельного произведения или целого направления. Попытка же свести все многообразие поисков в искусстве к психологизации явилась ошибочной. Стилиевые потоки искусства не давали для этого достаточно оснований, ибо отнюдь не сводились исключительно к заданному психологизму как сущностному признаку. Это лишь отдельная сторона, частное проявление стилевого многообразия. И хотя за последнее время психологизм претерпел качественное переосмысление, он все же не стал главной тенденцией стилевых поисков современного искусства, а остался одной из его тенденций.

Другая тенденция — тенденция интеллектуализации искусства. Интеллектуализм в искусстве — это система, основанная не на интеллектуальном диалоге или рассуждении, но на особом типе структурной соотнесенности художественных компонентов. Сюда можно отнести такие конструкции, как «поток сознания», литература «абсурда» (антиинтеллектуализм как форма интеллектуализма), мифологический поток и т.д.

В трактате «О возвышенном» Псевдо-Лонгина высказана мысль о том, что наилучшая фигура та, которая наиболее скрывает свою сущность»⁴⁹.

В художественно ценных произведениях интеллектуального плана идея скрывает свою сущность в самой структуре произведения и благодаря этому становится идеей художественной, хотя сама идея умозрительно-интеллектуальна.

Если же в произведении мысль обнажена, не «снята» художественной структурой или другой формой художественности, она не становится явлением искусства. Художественная структура, «снимая» чистую интеллектуальность, сообщает ей новое качество, а не приводит к исчезновению.

Псевдо-Лонгин. О возвышенном. — М: Наука. 1966. — С. 39.

Современные интеллектуальные структуры вторгаются в различные философские концепции, а через них — в сферу искусства. Рассмотрим, например, искусство, связанное с кроचेанской концепцией игры (человек только тогда человек, когда он ввергнут в игру, то есть когда он освобождается из-под власти естественной и механической причинности и начинает действовать духовно). Очень часто в игре исследуется то, что в западном кинематографе получило название некоммуникабельности, отчуждения. К крочеанской игре склонен кинематограф Антониони. В антониониевской игре человек катастрофически несвободен. Здесь игра некоммуникабельна. Она не сближает, а лишь подчеркивает разобщенность, отдельность людей. Ввергнутость в игру трагична. Судьба человека predetermined. Действие фильмов Антониони разворачивается, как правило, в субъективно-концептуальном пространстве — времени. Это неостановимая игра, где человек неадекватен самому себе.

Иной пример использования понимания игры рассмотрим на примере романа Макса Фриша «Назову себя Гантенбайном». Д. Затонский остроумно заметил: «Роман Фриша — это цельность, играющая сама с собой во фрагментарность»⁵⁰. Стиль Фриша причудлив, фантастичен и напоминает хрупкое здание с множеством переходов, воздушных арок и пролетов. Но это первое впечатление скоро сменяется убежденностью, что за воздушностью и кажущейся легкостью скрыт жесткий интеллектуальный каркас, строгая заданная конструкция. Рассчитанная до мелочей, ставящая задачей исследовать тему дуализма, расщепления, распада личности, фатального отчуждения человека от самого себя, его вынужденность подыскивать роли, вести бесконечную игру, чтобы как-то вписаться в окружающую действительность, где все нестойко, зыбко, ложно...

Сам Фриш мотивирует необходимость данной интеллектуальной конструкции имеющейся определенной мировоззренческой установкой, объясняя фрагментарность, «разорванность», «незавершенность» стиля, он пишет: «...Какой-то католик, который способен вообразить себя посреди замкнутого порядка, имеет, конечно, право на завершенность, его мир — завершен. Однако позиция большинства современников, думаю, — это вопрос. И форма, пока на вопрос нет и полного ответа, а может быть лишь предварительной, вероятно, единственно приличествующим ей обликом, и в самом деле является фрагмент...»⁵¹.

Затонский Д. Лицо и маска // Иностранная литература. — 1975. — № 6. — С. 39.
Фриш М. Дневник 1946-1949 // Иностранная литература. — 1975. — № 6. — С. 152.

Итак, мы говорим о художественном стиле как о порождении способа творческого мышления, сопряженного с мировоззрением художника.

Общественно-исторические, социальные условия являются тем непосредственным фактором, который формирует совокупность взглядов художника, его мировоззрение. Сообразно своим мировоззренческим установкам, художник ориентируется на тот или иной творческий метод, под которым понимается совокупность идейно-эстетических принципов художественного отбора, оценки и обобщения явлений действительности.

В рамках метода сообразно своей художественной концепции, эстетическому идеалу, художник строит ту или иную систему образности, выбирая из массы приемов и выразительных средств те, которые наиболее органичны для воплощения его замысла, то есть формирует стилевой ряд.

Эти рассуждения можно обозначить следующей парадигмой:

Общественно-исторические условия: социальная среда
Мировоззрение
Творческий метод
Художественная концепция
Стилевая концепция
Система образности, поэтика
Стилистика

Художественные приемы, средства выразительности.

Говоря о стиле, нельзя обойти стороной и вопрос жанра, ибо стиль, кроме общей детерминации методом, также подчиняется и жанровой обусловленности.

Жанр — это требование точности и специфичности в интерпретации жизненного материала. Владимир Пропп справедливо заметил, что принадлежность к жанрам — не формальная особенность произведения, она определяет его художественную ткань.

Для специфики жанра характерны вопросы: какая действительность отражена в произведении, какова ее оценка и какими средствами она выражена?

Человек не в состоянии отразить все свойства мира, который всегда будет неизмеримо богаче, много образнее наших представлений о нем.

Поскольку субъекты активно взаимодействуют с реальностью, возникает возможность отражать ее в разной форме. Какие бы причудливые образы ни создавал художник, корни их находятся в самой реальности, но формы и способы трансформации, преобразования, символизации реальности в сознании творца произведения искусства всегда различны.

Реальность порождает не жанры, но необходимость их поисков.

Жанровые формы, качества и признаки опосредованы реальностью и соотнесены с предшествующим опытом искусства.

М. Бахтин замечательно определил жанр как творческую память в процессе литературного развития. Замечательный ученый справедливо полагал, что жанр не только возрождается, но и обосновывается на каждом новом этапе развития искусства, в каждом индивидуальном произведении.

Исследователь связывал жанр с завершенной художественной системой, когда жанровые признаки явлены в стиле, а сам стиль трактуется как канон.

Следовательно, жанр придает произведению структурную определенность, усиливает его коммуникативные возможности.

Мы рассматриваем жанр как внутреннюю форму отражения с подчеркиванием момента активности художника.

О. Фрейденберг называла жанр «системой смысла», Г. Вагнер — «содержательной формой», в обоих случаях подчеркивается формообразующая роль жанра как его основная функция.

В этом качестве жанр выступает как определяющий момент работы стиля внутри художественного произведения. Ю. Тынянов указывал на то, что в зависимости от определения жанра находятся функции всех стилистических средств и приемов.

Вне жанра нет художественной мысли.

Как внутренняя форма жанр присутствует в любом виде искусства. Его конкретная функция состоит в эстетическом отграничении материала в сознании художника. Художник обращается к жанру, как некой модели, своеобразному канону.

Жанр выступает как эстетическая мера, как критерий для отбора и интерпретации материала. Однако в пределах этой меры в разных канонах — своя степень свободы. И именно в стиле произведения жанр как форма отражения получает свою эстетическую завершенность.

Таким образом, можно сказать, что стиль является сферой реализации жанровых признаков (связь по «вертикали»).

Если говорить о художественном произведении как определенном «образе мира», то стиль будет являть собой тип создания, конструирования этого образа при этом идейно-эстетические установки предопределяют принцип отбора и комбинации элементов той или иной реальности, трансформированных в образное обобщение.

«...здесь, в кино, впервые достигнуто синтетическое искусство — искусство органического синтеза в самой своей сущности, а не синтеза в виде некоего «концерта» соприсутствующих смежных, но в себе самостоятельных искусств».

(С. Эйзенштейн)

Проблема стиля фильма, на наш взгляд, должна рассматриваться в контексте специфики экранного искусства, противоречивой сущности экранного образа.

Одним из основных противоречий фильмотворчества является противоречие между индивидуальным началом и коллективным воплощением замысла.

Понимая стиль как своеобразие единства целого, наша первая задача заключается в том, чтобы проследить, каким образом в процессе создания фильма это единство достигается, какова мера участия и степень личностной свободы отдельных участников кинопроцесса.

Процесс создания фильма многоэтапный.

Условно можно выделить три основных периода:

- 1) создание драматургической основы фильма — сценария;*
- 2) работа творческого коллектива в досъемочный период: создание пластического эквивалента сценарного материала; теоретическая разработка стилевой концепции фильма;*
- 3) съемочный и монтажный период: создание цельного экранного образа, реализация стилевой концепции фильма.*

По меткому замечанию С. Эйзенштейна, только бездарный коллектив может существовать на затирании одной творческой личности другой, и, видимо, одной из главных граней таланта режиссера-профессионала является умение выявить и реализовать творческие потенции всех участников фильмотворчества в пределах своего собственного видения фильма.

Каждый художник, работая над фильмом, использует специфические средства выразительности своего искусства, и в этом смысле он свободен (работает в материале своего искусства, свободен в выборе средств, выборе решений). Но эта свобода относительна, ибо осуществляется в рамках единого общего замысла, единой стилевой концепции.

Каждый художник обладает собственной индивидуальностью, следовательно, имеет и свой стиль.

Таким образом, перед каждым творческим участником создания фильма возникает задача, как соотносить «свое» искусство, свою «жизненную память художника», свое индивидуальное видение с общим идейно-художественным заданием.

Очевидно, ни у кого не вызывает сомнения бесспорность факта, что создание фильма в принципе становится возможным лишь тогда, когда все участники кинопроцесса объединены некой общей идеей, общим замыслом. Такой исходной точкой является киносценарий.

Эволюция сценарной формы очевидна: от записей на манжете или листке блокнота до полноценного законченного произведения.

Природа сценарной формы двойственна и противоречива: с одной стороны сценарий существует как литературная форма и подчиняется законам литературной образности, с другой — обладает изначальной и принципиальной направленностью в сторону образности кинематографической. «Сценарий — это литература, специфика изложения которой диктуется экраном...», — весьма точно определяет С. Фрейлих⁵².

В самом факте появления сценарной формы как особой художественной формы уже как бы запрограммирован момент отчуждения от литературы. Используя материал литературы — слово, — сценарий видоизменяет его функцию, заставляет служить новым специфическим целям.

Мы говорим об относительной самостоятельности сценарной формы, указывая на ее генетическую родственность литературному произведению, но художественно полноценным сценарий становится лишь тогда, когда он основывается на знании специфики экранного искусства.

Сценарист должен «чувствовать» экран, изначально предполагать «трансформативность» образов, их гибкость при переводе в экранную пластику.

Это качество мастерства кинодраматурга Э. Панофски характеризует как «принцип совыразительности», когда сценарная форма заранее предполагает тот или иной кинематографический прием. Так, сценарист учитывает, что доминирование на экране диалогического или монологического элемента неизбежно повлечет за собой крупный план и т.д. «Успех киносценария в отличие от оперного либретто, — пишет Панофски, — зависит не только от литературных качеств, но и от способности трансформировать события на экране»⁵³.

В процессе создания фильма замысел сценариста реализуется как бы неоднократно: первоначально в собственно литературной форме, затем — теми или иными средствами кинематографической образности, при этом, исходя из замысла, каждый член авторской группы разрабатывает свой концептуально-стилевой аппарат. Потому чрезвычайно важно, чтобы сценарист обладал способностью реально представлять, какими кинематографическими средствами его замысел может быть воплощен на экране.

По справедливому замечанию С. Герасимова, нельзя метафизически делить процесс создания фильма на сценарный и постановочный, поскольку это один цельный и сквозной процесс, имеющий два неразрывно связанных этапа.

Сценарий, обладая относительной завершенностью, в общем процессе создания фильма всего лишь начало работы над картиной, важнейшая отправная точка, специфическая стартовая площадка. В дальнейшем судьба его будет зависеть от многих факторов, при этом стиль сценария может и не стать стилем фильма. Хотелось бы, однако, подчеркнуть следующую закономерность: чем сильнее явлен стиль в сценарии, тем больше шансов, что он будет сохранен в фильме. Чем ярче, своеобразнее творческое мышление автора-сценариста, чем сильнее его авторская воля и органичнее мировидение, тем интенсивнее он вовлекает остальных участников фильмотворчества в свою орбиту, как бы заставляя мыслить и творить в определенном диапазоне, им самим установленной системе творческих координат. И, наоборот, чем слабее авторское начало, тем хаотичнее будет поиск у остальных участников кинопроцесса.

Чрезвычайно ответственна, на наш взгляд, работа художника-постановщика, поскольку именно в его эскизах материализуется и визуализируется первоначальное «прочтение» сценарного материала.

В период работы над режиссерским сценарием художник не только решает конкретные изобразительно-выразительные задачи, но и способствует определению композиционного и стилового решения фильма в целом: вырисовывается своеобразие композиционных решений, ход общего движения фильма, расставляются стилиевые акценты, выявляется оригинальность отдельных моментов, определяются стилиевые доминанты.

В изобразительных формах, в конкретных композиционных решениях художник должен запечатлеть то, что является сущностью изобразительной стороны режиссерской трактовки сценария.

В зависимости от поставленных задач художник делает самые разнообразные эскизы к фильму (изобразительная экспликация, эскизы декораций, комбинированных кадров, персонажей, костюмов и т.д.).

В эскизах выявляется своеобразие авторского пластического мышления, определяющего особенности изобразительной композиции будущего фильма, его пластические свойства и характеристики.

Изобразительная экспликация — это прежде всего развертка композиции, где художнику важно дать не просто объект, сцену, эпизод, но и выстроить их взаимосвязь, ход, логику этой связи; здесь важно передать общее видение изобразительно-выразительного строя, изобразительную сущность построения в целом, т.е. смоделировать именно эту целостность, общее движение, общую направленность пластической стилиевой концепции, тогда как в эпизодах павильонных декораций и сцен художник ищет изобразительный эквивалент драматургии сцен, раскрывая их художественный смысл, добываясь стилиевого соответствия.

Таким образом, творческий вклад художника в создание фильма, выработку стилиевой органики весьма значителен. Эскизы художника «материализуют» результаты осмысления драматургического материала, делают «видимыми» стилиевые доминанты, активно способствуют процессу выработки общего видения, общих ориентиров дальнейших поисков.

Решающая роль в пластическом воплощении замысла фильма в киноведении вполне справедливо отводится кинооператору, в распоряжении которого солидный арсенал выразительных средств, опирающихся на технику, следовательно, постоянно эволюционирующих в связи с растущими возможностями и ресурсом техники.

Оператор продумывает изобразительное решение фильма в целом и каждого эпизода конкретно, решая вопросы композиции как отдельных сцен и эпизодов, так и логики их взаимосвязи.

Оператор оформляет и выстраивает пространство кадра, согласуя его с пространством «закадровым», творит «живой» поток кинодвижения в рамках пространственно-временной концепции фильма.

Оператор пользуется такими композиционно-стилиевыми приемами, как ракурс (перспективное сокращение формы предмета, несущее значение акцента, оценки, субъективного видения); смена планов (особо следует отметить значение крупного плана, позволяющего максимально приблизиться к объекту исследования); съемка динамической камерой (без расчленения на монтажные куски, что позволяет сохранить цельность события) и т.д.

На наш взгляд, чрезвычайно интересным стилиевым приемом является такая форма композиции, как глубинная мизансцена (сочетание в одном кадре планов разной крупности). Этот прием особо выделял Андре Базен, называя принцип глубинного построения кадра «важнейшим завоеванием режиссуры, диалектическим прогрессом в развитии киноязыка»⁵⁴. Базен заметил, что глубина кадра позволяет не только более экономно передать событие, но, изменяя структуру киноязыка, затрагивает и характер интеллектуальных связей между зрителем и экраном: зритель оказывается по отношению к экрану в положении, приближенном к восприятию окружающей действительности, и психологически занимает более активную позицию, чем при аналитическом монтаже.

Активными стилиеобразующими компонентами фильма являются освещение и цвет.

«Режиссер должен знать, что свет имеет смысл»⁵⁵, — замечательно отметил Луи Деллюк, ибо эффект освещения дает возможность не только конкретизировать время и обстановку, но и обладает сильным эмоциональным воздействием, обогащая смысловую структуру кадра.

Таким же смысловым значащим элементом в образной структуре фильма является цвет. С. Эйзенштейн подчеркивал, что «подходя к проблеме цвета в кино, прежде всего, следует думать именно об этом: о смысле цвета»⁵⁶.

В статье «Вертикальный монтаж» режиссер сделал вывод о том, что цвета не имеют «абсолютных» «имманентных» значений, но что «мы сами приписываем цветам и звукам служить тем назначениям и эмоциям, которые мы находим нужными»⁵⁷.

При этом законом здесь будет не «абсолютное соответствие вообще», но «выдержанность вещи в определенном тонально-цветовом ключе, который на протяжении вещи в целом предпишет им образный строй всего произведения в строгом соответствии с его темой и идеей»⁵⁸.

Базен Андре. Что такое кино? — М: Искусство, 1972. — С. 33.

Цит. см: Деллюк Л., Чахирьян Г. Изобразительный мир экрана. — М. Искусство, 1977. — С.106.

⁵⁶ Эйзенштейн С. Избранные статьи — М: Искусство, 1966. — С. 308.

Эйзенштейн С. Собр. соч. в 6 т. Т. 2. — М, 1964. — С. 235.

Там же. С. 235-236.

Эйзенштейн, таким образом, говорит о соблюдении закона стилевого единства, решая проблему цвета как смыслового элемента общей стилевой концепции произведения.

Итак, функции оператора в создании стилевого единства фильма разнообразны и сложны, ибо он является «носителем» целостной конструкции зрительного ряда, творцом пластической образности — важнейшего аспекта стилевой концепции фильма.

В ходе развития киноискусства существенные изменения претерпел и звуковой (в частности, музыкальный) ряд фильма: из примитивного имитаторского аккомпанемента музыка превратилась в конструктивный фактор, активно влияющий на своеобразие стиля произведения.

Связи зрительных и музыкальных рядов чрезвычайно многообразны: характер их зависит от того, какие элементы звукового и зрительного рядов сочетаются между собой. Единство звука и изображения в своей противоречивой данности лежит в основе разнообразных стилевых приемов, при этом роль музыки и звука в различных плоскостях повествования различна.

Можно выделить следующие моменты:

- 1) собственно музыкальное осмысление драматургии, создание музыкальной темы фильма, общего интонационного строя;
- 2) музыка как эмоционально-связующее начало, как носитель организационно-ритмической упорядоченности;
- 3) музыка как проявитель стилевой и жанровой определенности;
- 4) музыка как выразитель авторского начала, авторского «высказывания», обобщение, «комментарий», оценка;
- 5) диалектика музыкального и изобразительного рядов: музыка «углубляет» образ, открывает внутренние сферы, мир чувств, мыслей, эмоций;
- 6) музыка как проявитель сферы подсознательного;
- 7) контрапункт как момент переоценки изображаемого на экране, привнесение многозначности в прочтение кадра и т.д.

Звуковая палитра современных фильмов значительно расширилась, обогатившись живой речью, натуральными звуками и шумами, новыми интонациями, искусственными звуками и нетрадиционной музыкой.

Звуковой ряд приобретает все большую полифоничность по отношению к изображению, самостоятельную смысловую глубину, несущую новое прочтение зрительному ряду.

Звуковая выразительность ряда современных фильмов свидетельствует о возросшей творческой активности звукооператоров, стремящихся к созданию многозначного контекста, и о возросшей культуре восприятия.

Объектом киноискусства, как и искусства в целом, всегда был и будет человек. Однако при всей возросшей важности функции актера в создании фильма, на наш взгляд, не следует выделять «актерскую миссию» как нечто в себе самостоятельное, стоящее на первой ступени иерархической лестницы кинематографической образности (именно отсюда берут свое начало споры об «актерском кинематографе»). Такая позиция, на наш взгляд, неверна.

Структура образа на экране складывается не только из непосредственной игры актеров, но и логики монтажа, пластических изобразительных решений и т.д. Актер является не только самостоятельным субъектом, творящим образ своего героя, но одновременно и объектом выражения, очень важным, но отнюдь не обязательно «генеральным» элементом структуры фильма. Положительный эффект дает лишь полная актерская адаптация к центральной авторской концепции и образному строю произведения. Об этом писал Андре Базен: «Поведение актеров всегда должно быть рассчитано таким образом, чтобы их игра не шла вразнобой с окружающей обстановкой или с игрой других персонажей. Сам по себе человек — это один из многих фактов, которому не должно быть придано априори никакого преимущественного значения»⁵⁹.

Кинематограф с его близостью к формам самой жизни требует от актера особого мастерства, особой меры условности. Выразительность актера в кино, по точному замечанию В. Пудовкина, не должна превышать выразительности человека в реальной жизни, в то время как театральные актеры, как правило, превышает ее: в противном случае «крупный план способен утопить нас в одной-единственной слезе»⁶⁰. И видимо, закономерно, что современное кино вновь оживило проблему типажа, проблему использования актеров-непрофессионалов. Профессионализм ни в коей мере нельзя считать отброшенным, чем-то устаревшим, но он должен отличаться особой гибкостью и органикой. От актера, как и от других участников фильмотворчества, требуется обязательное умение работать в образном «ключе» единой стилевой концепции.

Коллективность процесса фильмотворчества закономерно оборачивается синтетичностью экранного образа, представляющего собой весьма сложное единство образующих его данностей: «отлученные», наполовину «отторженные» от своего вида искусства выразительные средства

Базен Андре. Что такое кино? — М, 1972. — • С. 276.

⁶⁰ Там же. С. 193.

обретают здесь новую жизнь, образуя сложнейшие взаимодействующие системы.

В различные моменты те или иные выразительные средства как бы берут на себя максимальную нагрузку, занимают доминирующее положение, выдвигаясь на первый план, в то время как остальные отступают назад. Эти системы выразительных средств действуют параллельно, скрещиваясь и в контрапункте образуя всевозможные стилевые комбинации.

И если зритель воспринимает фильм как целостность, то анализ позволяет выделить в этой целостности то, что в данную минуту является доминирующим стилеобразующим элементом.

В кино, по словам Эйзенштейна, впервые достигнуто «подлинно синтетическое искусство — искусство органического синтеза в самой своей сущности...»⁶¹ Это означает, что синтетичность кинообраза есть фундаментальный закон его строения. Выразительные элементы лишь тогда могут создать кинообраз как структуру, если они взаимодействуют по закону синтеза, при котором элементы лишаются своей функциональной однозначности и делаются явлением нового порядка.

Каждый соавтор картины обладает собственным стилем, но стиль фильма — это новая эстетическая целостность, где отдельные элементы изолированно не существуют. Фильм — это система, где каждый элемент входит в общую структуру, ею определяется и в то же время определяет ее, взаимодействуя с другими элементами.

Каждый из элементов, обладая собственными стилистическими особенностями в процессе взаимодействия, претерпевает превращения, трансформируясь в новое эстетическое качество.

Проблема стиля фильма — проблема стилей художественных элементов, обладающих, с одной стороны, относительной самостоятельностью, но уже не существующих изолированно в образованном новом эстетическом целом. «Целостность — это то более абстрактное выражение картины вечно подвижных атомов, которая является ее итогом и обобщенной формулой», — пишет А.Ф. Лосев⁶².

Образ — это нечто живое, единое и подвижное. О его составляющих мы говорим лишь условно. Образ рождается, а не собирается по схеме. Это результат сложного взаимодействия авторского «я» со всем многообразием жизни.

Эйзенштейн С. Собр. соч. в 6 т. Т. 5. С. 96.

Лосев А.Ф. История античной эстетики: Ранняя классика. — М., 1962, — С. 654.

Чем органичнее образ, тем труднее втиснуть его в рамки какой-либо умозрительной формулы, тем сложнее он поддается разъятию. И в каждой сколь угодно малой своей составляющей он, по наблюдению С. Эйзенштейна, способен обнаружить те же свойства, что и целое законченное произведение.

Итак, создание фильма — процесс сложный и противоречивый, в котором разнородные усилия художников сливаются в единое целое. Эту завершенность, единство произведения решительным образом определяет индивидуальность режиссера.

Искусство кино, как и всякое искусство, осуществляется прежде всего через отбор и внутреннюю организацию компонентов содержательной формы. «Отбор — это творческий стиль», — заметил Поль Валери. О самоограничении как обязательном условии творчества говорили почти все великие мастера.

Создание образа — всегда поиск выразительных средств и точных решений, во время которого мысль художника уже проецирует набросок целого, но путь к этому целому лежит через преодоление множества противоречий и препон. Стиль — материализованное (посредством выразительных средств) движение к этому целому, воплощение самой логики художественного мышления.

Говорить о режиссерской палитре очень сложно. «Цвет, ритм, действие актера, выражение темы, сфотографированной цельной мизансценой, фонограммой звука или пластическим образом кадра... — вот набор инструментов моего оркестра», — писал С. Эйзенштейн.

Режиссер, словно маг, выражает себя через кого-то или что-то и всегда опосредованно. Его язык — язык образов, сотканный из множества взаимодействующих компонентов. Система выразительных средств кинематографической образности находится в постоянном развитии и движении, при этом эволюция этой системы не является следствием лишь имманентного саморазвития, а представляет собой результат действия различных факторов, лежащих порой и за пределами искусства.

Развитие экранной экспрессии — чрезвычайно многообразный процесс. Здесь все изменчиво, мобильно. Здесь технические усовершенствования порой опережают психологию творца, ставя художника «в тупик», заставляя переосмысливать уже наработанные достижения в пользу чего-то нового, не всегда понятного, и оттого порой пугающего (вспомним непростую ситуацию, связанную с появлением звука).

Опора на технику стимулирует и стилевую изменчивость кинематографа. Незадолго до своей смерти Ж. Фейдер писал о том, что у нас

всегда не хватает времени задержаться на завоеванных позициях, изменить свой путь, познать до конца машину, которая непрерывно изменяется под нашими руками, в то время как мы работаем. Развитие кинематографа всегда борьба за творческое освоение техники. Сначала звук, потом цвет, затем объем и так далее дает экрану все более широкий спектр выразительных средств, открывая новые возможности, новые точки отсчета для творческого осмысления действительности. «Развитие диалектично, — писал Б. Балаш, — техническое изобретение рождает идею нового искусства. Как только появляется идея, она быстро развивается, не встречая сопротивления в фантазии и теории, и в свою очередь влияет на технику, указывая ей направление, ставит перед ней определенные задачи»⁶³.

В кино, как нигде, ощутим процесс постоянной борьбы эстетики и техники, борьбы, направленной на преодоление технического, на трансформацию технического в эстетическое. Нельзя не согласиться с Ю. Лотманом, утверждавшим, что эволюция языка кино есть непрерывный процесс изгнания автоматизма из всех звеньев кинотворчества.

Естественно, техника не является привилегией только кинематографа. Каждое искусство стремится по мере возможности использовать современные ему технические достижения, но влияние техники на другие искусства, как правило, не распространяется на их структурные принципы, на элементы их образности, в то время как в кинематографе технический фактор во многом влияет на саму специфику этого искусства, его эстетику.

Идея порождает технику, а техника порождает чистые идеи, влияет на психологию творчества, моделирует новые типы мышления и новые способы идеализации.

Процесс ассимиляции выразительных средств кинематографом неоднозначен: если на ранних этапах своего развития кинематограф отличался «всеядностью», стремительно и «жадно» поглощая любые доступные средства выразительности, нескромно «заимствованные» из разных искусств для решения своих задач, то впоследствии определился обратный процесс вытеснения за скобки всего чужого. Другими словами, кино, осознав себя искусством, объявило справедливую борьбу за «чистоту» своего языка. Кинематограф вступил в фазу «качественного» роста, становясь сложным по своей структуре, концептуальным и философским.

Балаш Б. Становление и сущность нового искусства. - С. 208.

Начался процесс осмысления своего художественного и философского потенциала в раскрытии и интерпретации тех или иных феноменов жизни на базе новой техники. Пришло время поиска новых принципов воплощения пространственно-временных отношений, а также использования новых стратегий воздействия на аудиторию. Начался поиск новой экспрессии, период открытий и злоупотреблений этими открытиями, включая чрезмерность, излишество языка, что, впрочем, характерно для периода становления и роста любого искусства. Параллельно шел процесс выявления закономерностей, определяющих новую поэтику фильмов, те или иные стилевые предпочтения и тенденции.

Самобытность режиссера, своеобразие его стилевого мышления находят свое воплощение прежде всего во взгляде на сущность и функции монтажа.

Б. Балаш совершенно справедливо заметил, что «два фильма с одинаковым содержанием, но по-разному смонтированные, выражали бы две совершенно разные личности, показывали бы две совершенно разные картины мира, то есть были бы двумя разными фильмами»⁶⁴.

Теоретик называл монтаж «подвижной архитектурной изобразительной формой»⁶⁵.

Язык кино — движение кадров в их взаимосвязи и принципы этой связи, то есть монтажа, могут быть чрезвычайно разнообразны, являясь важнейшим показателем своеобразия художественного стилевого мышления режиссера. Нет ничего удивительного в том, что в 20-е годы, как мы отмечали ранее, понятие монтажа в ряде теоретических работ практически смыкалось с понятием стиля.

Проблема монтажа это ключ к пониманию природы кино и экранных искусств в целом, ибо «монтажность» есть изначальное средство экранного изображения.

В кино, как нам известно, монтаж (от французского «сборка») изначально (1895—1905 г.) означал чисто технический прием соединения кадров, однозначную информационную склейку в соответствии с логикой изображения событий. Позднее (1908—1910 г.) начинается уже упоминаемый нами процесс «субъективации» технических средств, транс-

Балаш. Б. Становление и сущность нового искусства. — С. 47-48.

Там же. С. 63.

формации технических феноменов в эстетические. Изображение обогащается авторским видением. Монтаж начинает осмысляться как система выразительных средств, создающих кинематографическую образность, как важный принцип построения образа.

Теоретически в этот период уже различаются два типа монтажа:

- а) внутрикадровый
- б) внекадровый

Под внутрикадровым монтажом понимается способ организации единого «пространства — времени» кадра. Ракурс, объектив, глубина, резкость, масштаб, длина кадра, движение камеры, цвет, звук — объединенные монтажной композицией образуют единый «мизанкадр» (термин С. Эйзенштейна) — элемент монтажного ряда, входящего в единую систему фильма. Весьма скоро выявляется способность внутрикадрового монтажа выводить киноизображение за пределы изображаемого, когда только с учетом монтажного контекста можно добиться раскрытия многозначности кадра. Отсюда потенциал взаимодействия внутрикадрового и межкадрового монтажа. Сочетание выразительных кадров становится смысловым моментом.

Постепенно фильм осознается как сложная монтажная система. Возникают разные типы монтажа: «параллельный», «перекрестный» и разные монтажные формы.

Первым в России, да и вообще в мире, о монтаже как эстетической категории заговорил Лев Кулешов, гениально полагая именно монтаж главным средством выражения художественной мысли в кино. Именно Кулешову принадлежит революционное открытие (хрестоматийно известный «эффект Кулешова»), связанное с осознанием того момента, что из двух кадров возникает «новое» понятие. Новый образ, не заключенный в самих кадрах, рождается «третье». Так возникает идея о могуществе монтажа и теория монтажа как таковая.

Проблема монтажа была стержневой в творчестве С. Эйзенштейна. Идея монтажа как основополагающего принципа любого искусства пройдет красной нитью через все теоретическое наследие великого режиссера.

Предтечей основополагающего цикла статей о монтаже явился манифест «Монтаж аттракционов», а также статья «Метод постановки рабочей фильмы».

Положения этих ранних деклараций были уточнены и развиты в основных теоретических исследованиях 20-х годов: «Бела забывает ножницы», «Неожиданный стык», «Будущее звуковой фильмы. Заявка», «Э! О чистоте

киноязыка», «За кадром», «Перспективы», «Четвертое измерение в кино»; в работах 30-х годов: «Примеры изучения монтажного письма» и др.

В статье «Четвертое измерение в кино» С. Эйзенштейн классифицирует виды монтажа. Он различает «ортодоксальный», «метрический», «ритмический», «тональный» и «обертонный» типы монтажа.

Останавливаясь подробно на каждом из типов монтирования фильмов, режиссер выявляет их основные принципы. Так, ортодоксальный монтаж — это монтаж «по доминантам», то есть сочетание кусков по их подавляющему признаку (по темпу, внутрикадровому движению, длине и прочее). Доминирующие признаки рядом стоящих кусков могут быть поставлены в конфликтные положения. Поскольку характер самой доминанты неустойчив и «выявление ее характеристики зависит от того самого сочетания кусков, условием для сочетания коих она является сама»⁶⁶, здесь необходимо иметь кусок — указатель, который «окрестит» весь ряд в тот или иной признак. С. Эйзенштейн пишет: «Эти соображения совершенно исключают недиалектическую постановку вопроса об однозначности кадра в себе. Кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом»⁶⁷.

Монтаж метрический основным принципом построения имеет «абсолютные длины кусков», сочетание которых производится согласно определенной формуле-схеме, при этом напряжение достигается эффектом механического ускорения, путем кратных сокращений длин кусков с условием сохранения формулы взаимоотношений этих длин.

В ритмическом монтаже в определении физических длин кусков выступает их внутрикадровая наполненность, фактическая длина при этом не совпадает с математической, отводимой ей согласно метрической формуле, и напряжение достигается укорачиванием кусков.

Тональный монтаж учитывает эмоциональное звучание куска, и за доминанту берется общий тон куска.

Монтаж обертонный ориентирован на сумму раздражений всех раздражителей, «за общий признак куска принято физиологическое суммарное его звучание в целом, как комплексное единство всех образующих его раздражителей»⁶⁸. Такие монтажные куски могут становиться друг с другом в конфликтные сочетания, зрительный обертон при этом становится элементом «четвертого измерения».

Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино. Собр. соч. в 6 т. Т. 2. — С. 46.

Там же. С. 46.

Там же. С. 46.

С. Эйзенштейн предлагает метод контрапунктического сочетания зрительного и звукового образов.

Режиссер относился к монтажу как явлению живому и эволюционирующему. Его взгляды на монтаж претерпели существенные изменения. Отказываясь от категоричности и ограниченности своих ранних манифестов, Эйзенштейн настойчиво подчеркивал роль и значение монтажа в создании кинообраза.

В статье «Монтаж 38» он пишет: «Был период в нашем кино, когда монтаж провозглашался «всем». Сейчас на исходе период, когда монтаж считается «ничем». И не полагая монтаж ни «ничем», ни «всем» мы считаем нужным сейчас помнить, что монтаж является такой же необходимой составной частью кинопроизведения, как и все остальные элементы кинематографического воздействия. После бури «за монтаж» и натиска «против монтажа» нам следует заново и запросто подойти к его проблемам»⁶⁹.

Сражаясь «против монтажа», ряд режиссеров, что называется, «выплеснули с водой и ребенка», забыв и потеряв элементарную культуру монтажного мышления как логически связного и эмоционального рассказа.

Эйзенштейн останавливается на принципах действия монтажа, его значении в становлении образа. Монтажные куски — не безотносительны друг к другу. Каждый монтажный кусок — это «некое частное изображение общей темы», и эта общая тема должна непременно охватывать все куски. Сопоставление отдельных кусков, подчиненное определенному строю произведения, и должно вызывать в восприятии «тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель, переживают данную тему»⁷⁰. Это в свою очередь требует точности отбора сопоставляемых кусков, чтобы сопоставление именно этих элементов давало наиболее исчерпывающий образ темы.

Эйзенштейн развивает принципиально важное положение о динамической природе экранного образа. Образ не дается. Он возникает, рождается. И основа этого динамического становления образа — монтаж, причем монтажность мышления распространяется одинаково и на процесс создания образа, и на процесс его воспроизведения зрителем: «Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя. В этом особен-

Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино. Собр. соч. в 6 т. Т. 2. С. 156.

Или же. С. 159.

ность подлинно живого произведения искусства, в отличие от того мертвленного, где зрителю сообщают изображенные результаты некоторого протекшего процесса творчества, вместо того, чтобы вовлечь его в протекающий процесс»⁷¹.

Зритель вовлекается в творческий акт, его индивидуальность как бы сливается с «авторским смыслом», в результате чего и осуществляется «переживание темы», причем процесс этот в каждом отдельном случае происходит глубоко индивидуально, согласно характеру, опыту, своеобразию мышления конкретного человека.

Продолжением статьи «Монтаж 38» является статья «Вертикальный монтаж». Первый раздел этого исследования посвящен теоретическому обоснованию идеи вертикального монтажа, родословная которых восходит к декларации «Будущее звуковой фильмы. Заявка». Отказавшись от максималистских выводов декларации (требование обязательного несовпадения звука и изображения и др.), режиссер развивает принцип звукозрительного контрапункта. Основное внимание уделяется поискам соизмеримости изображения и музыки, слияния их в гармоническое целое, то есть поиску стилистического единства.

Эйзенштейн постоянно подчеркивает мысль о том, что сопоставление кусков должно непременно рождать целостный образ темы. Он выдвигает идею «полифонного монтажа», когда через серию соединяемые куски идет одновременное движение целого ряда линий, из которых каждая имеет свой собственный композиционный ход, неотрывный от хода целого, при этом монтажные куски проверяются «на совместимость*» по целому ряду признаков, то есть по комплексному ощущению куска в целом, по «физиономии» куска.

Анализируя проблему формы и содержания художественного произведения, Эйзенштейн подчеркивает мысль о необходимости выработки единого образного «ключа» произведения, то есть фактически проблема упирается в стилистическое единство произведения, где стиль — закон его внутреннего движения.

Теория монтажа С. Эйзенштейна не потеряла своей актуальности и в наше время. Споры о монтаже не утихают, высказываются порой противоположные точки зрения на его значение и функции в создании кинообраза. Противником монтажа считается Андре Базен, однако тагой взгляд требует уточнения и корректного чтения теоретических положений критика.

Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино. Собр. соч. в 6 т. Т.2. - С. 163

Для Базена существуют две концепции монтажа, один из которых («невидимый» монтаж, «раскадровка») он приветствует, другой (монтаж «видимый») отрицает. Под «видимым» монтажом Базен понимает тип монтажа, посредством которого осуществляется передача смысла, не содержащегося непосредственно в самом кадре, когда смысл рождается из сопоставления кадров, апостериори, или как абстрактный результат. Сюда он относит следующие типы монтажа: «параллельный», «ускоренный», «монтаж аттракционов». «Все три приема, — пишет Базен, — обладают некой общностью, которая и является характеристикой монтажа как такового: это передача смысла, который не содержится в самих кадрах, а возникает лишь из сопоставления. Таким образом, между сценарием, являющимся конечной целью повествования, и первичным кадром возникает дополнительная инстанция, эстетический «трансформатор». Смысл не заключен в кадре, а возникает в сознании зрителя как результат монтажной проекции»⁷².

«Видимый» монтаж, по наблюдению Базена, вызвал к жизни целое жанровое направление, неприемлемое для теоретика. Базен определил такого рода тип фильмов как «идеологический кинодокумент». Основным структурообразующим средством здесь является исключительно монтаж, чья функция заключается не в том, чтобы «показывать» что-либо, но — исключительно «доказывать». «Перед нами абстрактные, чисто логические построения, пользующиеся, как это ни странно, самыми конкретными историческими документами — кинохроникой. Трудно представить себе более совершенное доказательство того, что монтаж исторических документов, сделанный апостериори и для достижения своих целей, может по своей гибкости и точности приблизиться к языку. Лучшие документальные ленты мирового кино были только рассказами, а эти фильмы напоминают речи»⁷³.

Базен принципиально против такого рода фильмов, поскольку усматривает опасность — в «интеллектуальном и психологическом механизме их педагогического воздействия».

Для теоретика «порочен» сам принцип их конструирования («главный принцип кажется мне в высшей степени опасным для будущего человеческого разума»⁷⁴). Суть принципа заключается в том, что кадрам придается структура ораторской речи, которая в свою очередь приоб-

Базен Андре. Что такое кино? — М., 1972. — С. 83.

Там же. С. 56.

Там же. С. 57.

ретает характер очевидности и достоверности, так как определяется фотографическими изображениями, несущими иллюзию бесспорности и доказательности, в то время как в сочетании с комментарием, изображение на самом деле приобретает заведомую двусмысленность.

Для Базена здесь важно не содержание, а сам метод, в котором он видит «злоупотребление психологическими законами убеждения и восприятия».

Позицию художника в данном случае Базен полагает неэтичной, поскольку в то время как зритель априори верит всему происходящему на экране, режиссер намеренно «злоупотребляет» этим доверием, обманывая зрителя самим механизмом воспроизведения событий. Подгоняя отображенный материал под собственные нужды, превращая разрозненные куски хроникальной съемки в речь по собственному усмотрению.

Этому типу монтажа Базен противопоставляет монтаж «невидимый». «Применение монтажа может быть «невидимым», как, например, в классическом американском довоенном кино, где разбивка на планы имеет единственной целью проанализировать событие в соответствии с материальной или драматической логикой сцены. Именно его логичность делает этот анализ незаметным, поскольку зритель естественно принимает точку зрения, предложенную ему режиссером, ибо она обусловлена географией действия или перемещением центра драматической заинтересованности»⁷⁵.

Таким образом, главной отличительной чертой «невидимого» монтажа является его «логичность», «незаинтересованность» в изображенном событии. Этот принцип монтажа он находит уже у Штрогейма, Мурнау, Флаэрти, в фильмах, в которых «монтаж практически не играет никакой роли, если не считать чисто негативной функции неизбежного отбора в слишком обильной реальности»⁷⁶.

Базен не только не принижает значение монтажа как такового, но, напротив, видит в нем «важнейший художественный компонент фильма»⁷⁷. Меняется, по его мнению, цель монтажа, которая в данном случае состоит не в том, чтобы устанавливать абстрактные и символические отношения между кадрами, но и «помочь раскадровке обрести физичес-

Базен Андре. Что такое кино? — М., 1972. — С. 82.

Там же. С. 84.

Там же. С. 60.

Там же. С. 60.

кую достоверность и одновременно логическую подвижность»⁷⁸ (в этом смысле Базен очень высоко оценивает искусство монтажера Мириам в фильме Браунберже «Бой быков», 1951 г.): «Прежде всего, Мириам стремится к физическому реализму. Жулничество монтажа помогает достоверности раскадровки...»⁷⁹

Для этой разновидности киноязыка, по мнению критика, монтажный план отнюдь не служит семантической или синтаксической единицей; значение плана здесь определяется не тем, что он добавляет к реальности, а тем, что он «раскрывает» в ней. Эту тенденцию Базен проследивает еще в немом кино, но отсутствие звука для этого киноязыка — своего рода «увечь», поскольку от реальности отсечен важнейший аспект. «Алчность» Штрогейма или «Жанна д'Лрк» Дрейера — это потенциально говорящие фильмы; звуковое кино «вернуло монтаж к реализму, постепенно изживая как пластический экспрессионизм, так и символические соотношения между кадрами»⁸⁰. Звуковое кино, таким образом, похоронив определенную эстетику киноязыка, сохранило за монтажом его основную функцию: «примитивного описания и драматического анализа событий»; на смену экспрессионизму монтажа пришел, по мнению критика, «реализм монтажного стиля».

Таким образом, Базен отнюдь не отрицает монтаж как таковой, но говорит о злоупотреблении монтажом как выразительным средством.

Взгляды Базена на значение и функции монтажа являются закономерным следствием основных теоретических построений критика, поскольку именно данный тип монтажного мышления («невидимый» монтаж) более всего отвечает принципу максимального приближения к физическому реализму. «Вчувствование» в действительность, принцип ненарушения целостности события, расширения «квантов» длительности и др. положения будут рассмотрены ниже в подглаве «Прозрачный стиль» Андре Базена. Говорить об «антимонтажности» Базена, на наш взгляд, некорректно, поскольку, действительно отрицая монтаж дискурсивный, Базен тем не менее придает исключительно важное значение анализу принципов «невидимого» монтажа, рассматривая его как «важнейший художественный компонент» экранной образности. Позиция Базена по данному вопросу может быть интерпретирована как максималистская (кинематограф имеет блестящие примеры правомерного использования принципов аналитичес-

кого монтажа), однако это не дает оснований упрекать французского теоретика в отрицании монтажного принципа как такового.

В 30–40 годы происходит обогащение монтажа новыми выразительными средствами:

глубинная мизансцена

движение камеры (треввеллинг)

комбинированные панорамы

Идет активный процесс формирования монтажных стилистик.

Появляется новая стилистика — сочетание кадров большого метража без видимых стыков, создавая впечатление непрерывности действия.

40-е годы (эстетика неореализма) делается установка на повествование с минимальной художественной условностью, создание иллюзии реальности. Монтаж интерпретируется как «снятие» монтажа в категориях А. Базена. Возникает идея «прямого» немонтажного кино — творение реальности без монтажа.

К этому периоду теоретически определены следующие типы монтажа:

- событийно-логический (минимальная степень художественной условности, неявная монтажная форма, иллюзия растворения в материале);

- метафорический тип (поэтическое кино: ассоциативное сочетание кадров, активный монтажный подтекст, повышенная экспрессия, скрытое авторское «вмешательство», ретроспекции, интроспекции и пр.);

- промежуточный — строится на внутренних ассоциациях и скрытой символике содержания, иносказательный смысл возникает исподволь, в спонтанном движении фильма.

Современному искусствоведению хорошо известно, что монтаж отнюдь не является изобретением и привилегией кино. Монтаж как принцип связи, как отбор, как обобщение присущ каждому искусству (на это неоднократно указывали в своих исследованиях в том числе и классики советского кино; так, Эйзенштейн, анализируя природу монтажа, постоянно обращался за примерами к произведениям литературы, живописи, музыки). Именно Эйзенштейну принадлежит акцентировка мысли на том, что кинематограф лишь специфическая разновидность общего монтажного принципа — имманентного качества искусства как такового.

Сегодня мы знаем, что монтаж — явление диалектическое, выражающее родовое свойство художественного мышления. Монтаж есть общая проблема культуры, ибо монтаж есть везде, где есть принципиаль-

⁷⁸Базен Андре. Что такое кино? — М., 1972. — С. 90.

⁷⁹Там же. С. 61.

ная дискретность частей внутри целого. В каком-то смысле вся человеческая культура есть сфера монтажных конструкций.

Принцип монтажа заложен в самом механизме творческого мышления (как, впрочем, и мышления вообще), но если в других искусствах монтаж как бы растворяется в общем контексте выразительных средств, в кино монтаж — это доминирующее качество мышления и необходимое условие его существования как искусства (без использования принципа монтажа немислима сама синтетическая структура экранного образа).

Всякий художественный образ создается целенаправленным монтажным сочетанием выразительных элементов, порождающих новое качество.

В кино функция монтажа варьируется от чисто технической до создания обобщенной художественной мысли, стилевой доминанты произведения.

Своеобразие авторского монтажного принципа — важнейший показатель, характеризующий его стилевое мышление. В одном случае это может быть «невидимый», «драматический» монтаж, принципы которого подчинены логике движения и развития событий и «преломляющий коэффициент» сведен практически к нулю, в другом случае в основе монтажной концепции может лежать «взрыв», столкновение, конфликт, экспрессия; это может быть подчеркнуто небрежный, «рваный» монтаж, какой мы можем встретить, например, в работах Годара, где умышленно акцентируется чисто техническая сущность приема и кино вообще (принцип выявления экранной «машинерии», о котором пишет П. Пазолини) и т.д.

В любом случае основной монтажный принцип, используемый автором, является следствием своеобразия его художественного мышления, его эстетических установок и вызывает к жизни определенную стилистику, влияя на своеобразие стилевой концепции произведения. Монтаж есть принцип построения любого текста и его смыслового подтекста.

Современная кинопрактика в какой-то момент выявила тенденции к особой акцентировке монтажных структур (сюда можно отнести и многие фильмы постмодернистского дискурса). В монтажную практику были включены такие техники, как коллаж, гиперфрагментация или кубистический монтаж.

Во многом процесс усиления сферы и влияния монтажа явился следствием появления и использования новых и новейших технологий: манипуляции с плоским изображением, «бегущие» текстовые строки, наплывы чужеродных смыслов, мультипликационные кальки, коллажи

вещей и знаков в едином текстовом пространстве, актуализация контекстов и прочее. Все это стало реальностью нашей экранной культуры.

Кроме того, сегодня как никогда монтаж выявил свою особую природу как средство манипуляции. Предмет, изъятый из контекста или включенный в другой контекст, выявляет свою фантастичность. Реалистичность или условность изображения лежат не столько в сфере самого изображения, сколько в способе соединения, технике монтажа. Сегодня реально можно говорить о безусловном (если не тотальном) расширении сферы и функций монтажа, куда можно отнести манипуляции с отснятым материалом, всевозможные спецэффекты, электронный монтаж, возможности пульта, микширования, компьютерной графики, записи под звук и так далее.

При этом необходимо помнить, что монтаж не только организует структуру фильма, но и регулирует зрительское восприятие и в зависимости от той или иной стратегии может работать как на облегчение восприятия фильма, так и на создание эффектов «затруднения» (терминология В. Шкловского), превращаясь в мощный контркоммуникативный механизм. Так, эстетика клипа, в основе которой лежит установка на скоростное потребление визуальной информации (структура калейдоскопа), не дает возможности зрителю привычно «вчитываться» в глубину кадра. Глубина очень часто дается как система плоскостей, стоящих друг за другом.

При столь усложнившихся задачах и возможностях монтажа на современном уровне развития киноискусства было бы некорректно рассматривать монтаж исключительно как «постфактум», как конечную операцию, совершаемую режиссером за монтажным столом.

В кино монтаж присутствует на всех стадиях творческого процесса: от замысла до зрительского восприятия. Закон, по которому монтируется фильм, должен диктоваться самим материалом.

Задача режиссера — стратегически проводить ритмическую логику фильма, обеспечивая органичный для данного материала принцип связи, специфический синтаксис. Монтаж — это «дыхание» фильма, его пульс. И для того, чтобы фильм не страдал «аритмией», монтажный принцип не должен осуществляться в противовес естественному ходу движения фильма.

Как и любое выразительное средство, монтаж — категория, производная от драматургии фильма, от замысла художника, определяется стилевой концепцией фильма и, в свою очередь, входит в эту концепцию как активный стилевой компонент. Современное состояние кино требует осмысленного отношения к монтажному принципу, требует монтажа

концептуального, мотивированного, соотнесенного со стиливой, идейно-образной концепцией произведения.

Одной из важнейших сфер своеобразия стиливого авторского мышления является сфера пространственно-временной организации материала.

Мы воспринимаем кинематографический образ в его пространственно-временных параметрах, входящих в его содержание и обретающих эстетическую выразительность. Включаясь в структуру образа, они становятся исключительно активными стилиобразующими элементами.

Категории «пространства — времени» являются сферой воплощения художественного замысла, доминирующим принципом организации материала в стиливой системе фильма. Пронизывая все звенья художественного процесса, пространство и время получают в каждом конкретном случае свое специфическое воплощение, ибо художник, реализуя замысел, строит свое концептуальное художественное пространство — время, становящееся сферой существования авторской идеи.

В восприятии и осознании пространства — времени преломляются мировоззренческие принципы художника. На этом уровне организуется способ расположения переживаемого, осмысляемого и оцениваемого жизненного материала, выстраиваются, упорядочиваются элементы произведения.

Кино, преодолевая разрыв между изображением пространства и времени, создает свое особое «кинопространство» и «киновремя». По определению В. Пудовкина, экранное время и пространство — понятия, как бы интегрированные из элементов времени и пространства реальных, выхваченных из действительности и слитых в особое структурное целое.

Представление человека о пространстве исторически изменчиво, динамично. Пространство средневекового человека — точка зрения бога на мир и человека на бога, то есть — вертикаль. Оно двухмерно, и точка зрения эта метафизична. Искусство, в свою очередь, отражая это понимание пространства, осуществляется также через вертикаль, являющуюся стиливой доминантой готики.

Новое представление о пространстве несет ренессанс. Меняется точка зрения, и человек созерцает уже не бога, а себя. Эта точка зрения знаменует акт познания себя. Она реалистична. Пространство обретает трехмерность, и человек ощущает себя его полноценным хозяином.

Тициан совершает открытие внутреннего пространства человека, и это позволяет ему выявить и гениально смоделировать челове-

ческую неадекватность (его папа — убожество, а отнюдь не идеальный старец).

Тщетно искать пространство в полотнах голландских мастеров XVII в. В их картинах нет конфликтов, нет динамики внутреннего «я», нет страстей и беспорядков, как нет и ощущения пространства. Интерьер замкнут. Мышление голландского мастера — это полное довольство собой и его свидетельство о боге, чистота, опрятность — от бытовой до космологической. Но косность порождает активность, и гениальный Рембрандт осуществляет мощный прорыв, наполняя свои полотна и внутренним, и историческим пространством.

Пространство современного человека соткано из противоречий. Это пространство неизведанных глубин человеческого «я» и неизведанной бесконечности космоса. Человек стремится овладеть этими пространствами, и это его стремление драматично.

Один из излюбленных мотивов современного кинематографа — мотив дороги с ее неожиданными открытиями, потрясениями и разочарованиями; другая тенденция — многочисленные попытки раскрытия внутреннего пространства человека на уровне новых представлений.

Сознание современного человека бывает порой рефлексивно, он живет «в разрыве», неадекватен себе: отсюда фрагментарность, раздробленность внутреннего пространства или мотив его непознаваемости.

Для современного кино присуще стремление предельного обнажения внутреннего пространства человека, препарирования самых затаенных изгибов человеческого «я», стремление вскрыть и выразить пространство подсознания.

Пространство фильма не тождественно реальному, хотя аналогично ему.

В кино, кроме интересующего нас концептуального художественного пространства, обычно различают и другие виды пространств: реальное (то, что отделяет зрителя от экрана), иллюзорное (кажущаяся трехмерность изображения пространства на экране), внутрикадровое и пространственное соотнесение между кадрами (внекадровое пространство).

Фильм, как правило, состоит из множества планов, и воссоздаваемое пространство рождается во многом благодаря их монтажному сочетанию. Что касается свойств кинопространства, мнения расходятся в оценке таких его аспектов как «ограниченность» или «безграничность». «В реальном мире нет ограниченного пространства — оно бесконечно. В кино же оно ограничено. Угол зрения обычного объек-

тива охватывает 40—50° окружности, а наш глаз — все 180°...»⁸¹ — пишет Г. Чахирьян. Иначе это свойство экранного пространства интерпретирует А. Базен, подчеркивая его центробежный характер, его разомкнутость. Для него принцип кино — в отрицании всяких границ действия, здесь нет «рамы», отграничивающей экран от жизни, а есть «каше», позволяющее увидеть пусть лишь часть события. Он пишет: «Если между кинематографическим изображением и миром, в котором мы живем, действительно существует некий общий знаменатель, тогда мы готовы согласиться с тем, что экран — окно, распахнутое в некий искусственный мир. Наше чувственное познание пространства составляет микроструктуру нашего представления о вселенной. Перефразируя формулу Анри Гуйе, сцена допускает любые иллюзии, кроме «иллюзии присутствия», можно сказать, что кинематографическое изображение может быть лишено всякой реальности, кроме одной: реальности пространства»⁸².

Кино для Базена — это «драматургия природы», оно не подменяет собой вселенную, но вписывается в нее, существуя на построении «открытого» пространства, отсюда задача режиссера заключается «не столько в построении декорации, не столько в архитектурном оформлении или безмерности масштабов, сколько в том, чтобы выделить такой эстетический катализатор, который достаточно ввести в мизансцену-, в ничтожно малой дозе, чтобы вызвать реакцию «высвобождения природы»⁸³.

В свою очередь Паскль Бонитцер в статье «Вне кадра» оспаривает положение Базена об однородности экранного пространства и пространства реальности, ставя под вопрос продолжающуюся за границами «экрана — окна» непрерывность и однородность с пространством реальности.

Различая внутрикадровое (видимое) и внекадровое (невидимое) пространства, Бонитцер называет последнее «местом неуверенности» и «беспокойства» и высказывает мысль, что эта разорванность пространств как раз и вызывает «напряжение», которое интенсивно втягивает зрителя в свою игру...»⁸⁴

Так или иначе, кинематографическое пространство отнюдь не тождественно реальному. Оно фрагментарно, прерывно. Но зритель способен воспринимать эти фрагменты как представляющие все простран-

ство, ибо психология восприятия экранного пространства ориентирована на легко представляемый реальный мир (изоморфизм внешнего воздействия и внутреннего на него отклика).

Зритель, более того, предполагает или знает, что в неинтересной части пространства (во внекадровом пространстве) происходят явления, непосредственно связанные с тем, что он видит, и это дает ощущение непрерывности экранного пространства. Кинематограф способен обогатить наше представление о пространстве, «раздвигая» рамки обыденного сознания.

Время — одна из важнейших философских категорий, стоящая в центре художественного творчества. Различные философские системы уделяют этой категории особое значение.

Будучи объективной формой всякого бытия, независимой от человеческого восприятия, время воспринимается крайне субъективно.

Биологически мы приспособлены воспринимать время в соответствии с объективным течением процессов однако субъективно один процесс нам кажется бесконечным или более длительным, чем он протекает объективно, тогда как другой — молниеносным, хотя объективно он протяжен. «Сосредотачиваясь на детали процесса, — пишет В. Пудовкин, — я относительно замедляю ее скорость в своем восприятии. Вспомните многочисленные ощущения людей, внезапно столкнувшихся с быстро приближающейся к ним опасностью. Налетающий поезд кажется в последний момент на мгновение застывшим или же необычно медленно движущимся. «Минуты, тянущиеся часы», — всем знакомое выражение»⁸⁵.

Временное отношение связано с причинно-следственной логикой внешних воздействий и субъективным переживанием психических процессов: разрядки или напряженности, целеполаганием, определенными мотивами поведения, теми или иными волевыми актами. Переживание времени отображает в сознании реальное время лишь в единстве с пространственно-временными чувствами. По мысли М. Бахтина, художнику свойственно «умение видеть время, читать время в пространственном целом мира и воспринимать наполнение пространства не как неподвижный фон, раз и навсегда готовую данность, а как становящееся целое, как событие»⁸⁶.

Чахирьян Г. Изобразительный мир экрана. — М.: Искусство, 1977. — С. 66.

Базен А. Что такое кино? — С. 181.

Там же. С. 181.

Бонитцер Паскль. Вне кадра. М.: ВНИИК, 1983.

Пудовкин В. Избранные статьи. — М.: Искусство, 1955. — С. 74.

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. — С. 204-205.

Время в отличие от пространства имеет привилегированную точку отсчета (на это указывал С.Л. Рубинштейн). Она принадлежит настоящему, но влияет на определение и оценку прошлого и будущего. Воспоминание придает сознанию движение, направленное вспять, обратное естественному ходу.

Искусство широко пользуется работой мозга со временем (метафоры сновидений, болезненные и критические состояния и т.д.). Наше сознание создает сложнейшую систему ощущений и интерпретации времени и пространства, порождая специфические механизмы воплощения в материале искусства пространственно-временных связей и отношений.

Современное искусство отличается многообразием форм и стратегий работы со временем. Ему свойственно сложное переплетение различных временных пластов, ломка хронологического ряда событий, вторжение в их последовательность, сломы повествования, попытки установить глубинные связи между эпохами и поколениями и прочее.

Проблема времени тесно связана в искусстве с проблемой человека как центра любого произведения; и если в реалистических произведениях человек вписан в общественно-исторический процесс, конкретную временную перспективу, то, например, модернизм рассматривает человека, как существо изолированное, «брошенное» в бытие и заключенное в рамки своего собственного опыта, за пределами которого нет ничего. Здесь нет исторической перспективы, под сомнение ставится социальный прогресс, сама истина.

Постмодернизм, напротив, тяготеет не просто к бесконечному «размыканию» реального времени, но стремительно погружается в виртуальное временное Зазеркалье, окончательно стирая границы реального и ирреального.

Так или иначе, вне категории времени невозможно осмысление и воплощение художественного замысла. Каждый художник пользуется различными формами времени и в зависимости от своей концепции, своей «картины мира», и эта работа со временем в большой степени характеризует мышление художника.

Сообразно своему замыслу художник строит концептуальное пространство — время, трансформируя реальное течение жизни, отходя от прямых форм выражения, входя в сферы ирреального, «непредставимого». При этом, по точному наблюдению Д.С. Лихачева, художественное время — это явление самой ткани произведения, это не взгляд на проблему времени, а само время, как оно воспроизводится и изображается в произведении.

Значительный вклад в теоретическую разработку проблемы времени внес Б. Балаш. Он установил три вида времени в кино:

- объективное время, когда происходит какое-то событие;
- время изображения этого события на экране (иллюзия времени);
- время демонстрации этого события (реальное время соединенных монтажом кадров, или продолжительность фильма).

Бела Балаш писал о возможности изменения масштаба условного времени экрана, поскольку характер и темп события в фильме зависят от характера и темпа этого события в действительности и складываются из отбора и композиции кусков.

Балаш подчеркивает значение крупного плана как приема, способствующего «уплотнению» времени в кино, он обращает внимание на тот факт, что в фильме чисто монтажными средствами можно достичь определенного временного впечатления. В целом критик трактует время как «иллюзию», аналогичную пространственной перспективе в картине.

Проблема времени — одна из центральных в теоретических разработках Андре Базена.

Базен основывает свою теоретическую модель времени в кино на концепции времени, разработанной философом интуитивистом Анри Бергсоном, отсюда и двойственность употребляемой им терминологии: так, в одних случаях он использует термин «*le temps*», в других — «*la duree*».

По Бергсону, «*le temps*» охватывает процессы пространственно-количественных изменений, в то время как «*la duree*» есть длительность, характеризующая поток изменений качественных, куда Бергсон включает память, сознание, дух, инстинкт. Понятие длительности — центральное в учении Бергсона.

Кино по Базену «формирует свое эстетическое время, исходя из пережитого времени, из бергсоновской длительности, необратимой и качественной по своему существу»⁸⁷.

Исходя из фотографической природы кино, Базен неожиданно определяет кино как «завершение фотографической застылости во временном измерении», поясняя, что, изображая существование вещей во времени, кино «мумифицирует» происходящие с ними перемены.

Базен А. Что такое кино? — С. 63.

Природа времени в кино, по мнению теоретика, двойственная. Изображенный предмет (фотоснимок) тождественен реальному, но и кардинально от него отличен, ибо существует в ином времени. Если материальный объект ввергнут в процесс длительности, то изображение этому процессу не подвластно, ибо оно обладает автономным существованием во времени. Следовательно, фотография — это отрицание длительности, это всего лишь мгновенный слепок времени.

В отличие от фотографии кинематограф дает не только мгновенный слепок объекта, но и запечатлевает его «след во времени» — своеобразный «квант длительности» или качественные трансформации вещей.

Длительность вещей в кинематографе, однако, не совпадает с их реальной длительностью, ибо любая трансформация вещи или «квант» длительности в кино мумифицируется и увековечивается.

Таким образом, вместо реальной длительности кино создает новое «гибридное» время, где с одной стороны, мумифицируя кванты длительности, кино превращается в логическое завершение временной застылости фотографии, но, с другой стороны, длительность в кино, пусть и ослабленная, все же не сводится к нулю и формирует новое «среднее» состояние.

Дальнейшее движение в решении проблемы возможно в двух направлениях: либо в сторону еще большей условности, еще большего дробления, измельчания, сокращения «квантов» длительности, либо в сторону максимального приближения кинематографической длительности к длительности реальной — путем расширения, укрупнения квантов длительности.

В современной теории кино довольно многочисленны концепции, направленные против трактовки времени как источника иллюзии в кино.

Философ-неопозитивист Л. Втгонштейн, описывая искусство как игру, полагает, что в том случае, если мы смотрим на произведение искусства с позиций нашего пространственно-временного мира, возникает иллюзия объективности, в то время как искусство — это видение с точки зрения вечности «*Sub specie aeternitatis*» и, следовательно, чтобы приблизиться к истинно художественному времени, необходимо отказаться от временного измерения.

Время как источник иллюзии трактует Ле Грайе. Чтобы отказаться от иллюзионизма, следует покончить с фиксацией временных отношений в пользу вневременных (то есть отказаться от монтажного принципа). «Секвенциональное развитие произведения, — пишет он, — например, в романе Джойса «Поминки по Финнегану», строится не в

репрезентации последовательных событий, как они происходят в мире, а находит пути через психоассоциативную матрицу отношений, представляющих вневременные ментальные состояния»⁸⁸.

Альтернативой иллюзии в репрезентации времени выдвигается соответствие времени процесса съемки объекта и времени его проекции на экране. Так, Уорхол выдвигает идею «репрезентативной эквивалентности»: в его фильмах «Сон», «Поцелуй» и др. каждый план соответствует длине ролика (базеновская идея расширения квантов длительности).

Здесь следует упомянуть заимствованную у Бергсона антиномию — противопоставление интуиции и интеллекта.

Полагая себя в дискретном времени, мы пребываем в опыте, который состоит в развертывании раздельного множества в пространственности фактов, то есть в интеллектуальном опыте, дающем лишь частичное знание о предмете (отношения вещей, но не сути вещей).

Отрешившись от практической потребности приспособления к восприятию времени, мы погружаемся в реальную длительность, создающую условия интуитивного познания, когда путем «вчувствования» в предмет мы можем получить истинное знание о предмете.

Такова философская основа, на которой возникают определенные модели кино.

Проблема времени в кино тесно связана с проблемой монтажа. Именно с помощью монтажа создается концептуальное условное время.

В монтаже заложена диалектика прерывистости и непрерывности пространства и времени.

В рамках экранного времени кинематограф стремится передать непрерывность течения отображаемой жизни. Но эта непрерывность парадоксально создается, с одной стороны, способом прерывного механического движения, с другой — способом монтажа пленки. Соединение кусков пленки создает свой поток времени.

Диалектическое понимание времени и пространства вскрывает их противоречивую природу, показывая, что они одновременно прерывны и непрерывны. Инфраструктурой единства непрерывности и прерывистости времени является дискретность событий, образующих своей сменой течение времени.

В последнее время, наряду с разработкой множественности экранного времени, типов его модификации, все чаще используется прием «не-

Грайе Ле. Сб. Традиции и новые тенденции в зарубежном кинематографе. // Сб. - М.: ВНИИК, 1984. — С. 93.

вмешательства» во временное течение события (идея Базена), создание единого «потока» времени, когда, по словам Андрея Тарковского, «не только образ живет во времени, но и время в образе». В такой ситуации именно время, его направленность и интенсивность диктует принципы монтажа, а не наоборот. В таких случаях монтаж используется не для деформации времени, не для субъективации временных процессов, а для передачи его естественного хода.

Свобода художника в обращении со временем не безгранична, и сочленение кусков разной временной наполненности должно быть органично в целом для стилевой концепции фильма. Через ощущение времени, его ритм художник в первую очередь проявляет свою индивидуальность. Ритм, как слепок времени, является важнейшим стилеобразующим смысловым элементом, при этом любое искусственное, немотивированное состояние торможения или ускорения времени, как правило, ведет к ритмическому сбою. Соединение неравномерных во времени кусков, необоснованное необходимостью и внутрикадровым действием, ведет к разрушению единства стиля.

Итак, условное концептуальное время в кино складывается как бы в трех областях: во внутрикадровом действии, в сочетании отдельных кадров, составляющих эпизод, и в сочетании отдельных эпизодов, образующих фильм (монтажно-образное время). Монтаж дает ощущение непрерывности течения времени, вплоть до остановки (момент психического потрясения).

Степень сжатости или растянутости времени может быть неодинаковой даже в пределах одного эпизода (ибо восприятие времени, как мы отмечали, во многом зависит от интенсивности переживаемого события, его эмоциональной наполненности).

Темп внутрикадрового движения, длина монтажных планов, соединенная с темпом и ритмом звуков, являются элементами экранного времени, входящего активнейшим компонентом в стилевую структуру фильма.

Современный кинематограф имеет опыт использования различных приемов модификации времени.

Наиболее распространена форма прямой временной последовательности — эллиптическая (сохраняется принцип движения времени от прошлого к будущему с интервалами той или иной протяженности).

В кино широко используются такие приемы, как «концентрация», «сжатие», «субъективация» и «психологизация» времени.

Распространенным приемом является ретроспекция, а также воспоминания или опережения.

Предельный вид модификации времени — введение нереального времени (и пространства), фантастическое их смешение, где утрачиваются причинно-следственные связи между ними (так, в абсурдистском искусстве вообще исчезает логика образного развития, время и пространство принимают абстрактную форму).

Сложное сплетение сюжетного, мифологического, исторического и субъективного времени персонажей, порой в сочетании с авторским внесюжетным временем сложно разворачиваются в художественное полотно, подчиняясь общей логике художественной идеи.

Очень часто движения времени не совпадают, они текут в различных направлениях, образуя полифонию смыслов. Кино дало возможность развить такую форму пространства и времени, как динамическая статика. Подобное явление, статичное лишь во внешнем выражении отражает большую сконцентрированность художественного времени и наделено богатым смысловым потенциалом.

Художественное освоение мира во многом идет по пути углубления исследования времени, и если человек фатально ограничен во времени как существо биологическое, то его творчество всегда попытка познать и преодолеть время.

Искусство стремится схватить не просто временные интервалы, но и передать динамизм времени, диалектику прошлого, настоящего и будущего, объективного и субъективного времени.

Наблюдаемые в современном кинематографе усложнения пространственно-временной структуры создают большие трудности при анализе произведений.

Здесь возможно выделить два аспекта: а) выявление типологии использования пространственно-временной организации в создании целого; б) выявление внутренней структуры пространственно-временных отношений в данной стилевой концепции произведения. Необходимо проследить характер и форму сцепления времени авторского, сюжетно-событийного, контекстного, исторического, фантастического и т.п.

Важно обнаружить в структуре произведения не столько сами эти пласты, сколько способы перехода от одного к другому, критическую точку отсчета, прерывания естественного хода, снятия плавности при сохранении пластичности. Эти внезапные модуляции, трансформации и служат указателями, доминантами, характеризующими поэтику произведения, стилевую концепцию.

Прежде чем перейти к теоретическим и методологическим обобщениям, рассмотрим некоторые концепции по интересующей нас проблеме.

«ПРОЗРАЧНЫЙ СТИЛЬ» В КОНТЕКСТЕ «ТЕОРИИ КОММУНИКАЦИИ» АНАРЕ БАЗЕНА

Стиль, о котором ведет речь А. Базен, он иногда называет «нейтральным», «чистым», «реалистическим» и в целом характеризует его как «идеальный», то есть более всего отвечающий назначению и смыслу кино.

Характеризуя стиль как «прозрачный», Базен ссылается на высказывания А. Жида и М. Дю Гара о романтической прозе, которая, по их мнению, стремится к самой «нейтральной прозрачности так, чтобы между сюжетом романа и сознанием читателя не было никакой окрашивающей или преломляющей среды»⁸⁹.

По Базену, «идеальный» стиль — это «целая эстетическая система, которая существует, будучи невидимой»⁹⁰ или стиль с «минимальным коэффициентом преломления», почти тождественный технике повествования.

Это — «нулевая точка отчета» или «идеальная система, эстетическая иллюзия действительности — никакого кино»⁹¹.

На первый взгляд, речь идет о «снятии» стиля, а параллельно и о «снятии» режиссуры.

Это дало повод ряду исследователей утверждать, будто Базен низводит к нулю роль автора — творца. На самом деле речь идет об особом качестве режиссуры, особом мастерстве художника.

«Прозрачный» стиль, по Базену, — это стиль, сквозь который выступает «сама реальность», отсюда и этическая установка «на скрупулезную верность реальности»⁹². Реалистической Базен называет «всякую систему выразительных средств, всякий метод повествования, стремящийся воспроизвести на экране действительность как можно полно»⁹³. А поскольку «реализм в искусстве может строиться только на искусственных приемах», существуют и разные способы воспроизведения действительности.

Базен различает реализм «истинный» и «ложный». Первый — интуитивен, второй возникает из абстрактных логических построений. Базен опирается на антиномию Бергсона — «интуиция — интеллект», где интеллект трактуется как «игры ума», дающие лишь частичные знания о

предмете, и никогда — суть предмета, в то время как интуиция — это «р_{од} симпатии», посредством которой можно перенестись внутрь предмета, «вчувствоваться» в него, чтобы слиться с тем, что есть в нем единственного и, следовательно, невыразимого.

Из тезиса об «истинном» и «ложном» реализме вытекает другое важное для понимания концепции Базена положение о двух противоборствующих тенденциях в режиссуре: между теми режиссерами, которые «верят «в образность», и теми, которые верят «в реальность». Именно здесь источник, откуда формируются две эстетические стемы, два «стиля», соответствующие двум режиссерским позициям.

Для режиссеров, верящих в образность, характерно стремление усилить реалистичность произведения путем «добавления действительности», при этом, как правило, все коррективы действительности ставятся на службу определенному абстрактному тезису, который существует «априори» (все остальное уже дотраивается согласно схеме).

В своих фильмах такого типа режиссеры не столько «показывают» что-либо, сколько «доказывают». Для них характерна повышенная «активность» в использовании характерных средств, очень часто — «злоупотребление» этими средствами, и в первую очередь монтажом, основанным на принципах дискретного мышления, влекущим «за собой дискретность времени, сокращение «квантов длительности», увеличение степени условности времени.

Режиссер, пользующийся абстрактными построениями, стремится перекрыть реальность согласно собственным целям и представлениям, следовательно, искажает ее и, искажая, выдает за реальность. Такая позиция, по мнению Базена, безнравственна по отношению к зрителю.

Иной подход у режиссеров, верящих «в реальность» —

Для них самое важное «не подчинять априори действительность какой-либо точке зрения»⁹⁴. Здесь важна имманентность, а все выводы должны возникнуть сами собой апостериори, на основании «единой их видимости, чисто внешнего облика»⁹⁵.

В структуре, характерной для «прозрачного» стиля, авторский тезис как бы полностью растворяется в самом принципе организации материала. В фильмах этого стиля доминирующим элементом выступает «случайное», непреднамеренное развитие действия (ибо «цель состоит не в

А. Базен. Что такое кино? — С. 109.

*Там же. С. 309.

Там же. С. 311.

Там же. С. 102.

Там же. С. 263.

Базен Л. Что такое кино? — С. 283.

Там же. С. 234.

создании зрелища, которое казалось бы реальным, а, наоборот, в превращении реальности в зрелище — идет по улице человек, и зритель поражен красотой идущего)»⁹⁶. Несмотря на то, что персонажи фильмов никогда не используются для доказательства социального тезиса, «тезис выявляется во всеоружии и с тем большей неопровержимостью, что привносится якобы дополнительно. Не фильм, а наш разум сам выявляет и выстраивает его...»⁹⁷

Для «прозрачного» стиля характерен прежде всего «невидимый» монтаж, основные принципы которого исходят не из абстракции, а из целостного события. Это событие дается как некий «факт», как «фрагмент необработанной реальности», который сам по себе неоднозначен и множественен, и смысл выводится благодаря другим «фактам», связь между которыми устанавливается — апостериори.

Принципы «невидимого» монтажа соответствуют, по мнению Базена, идеалу художественного повествования, совпадающего с истинной непрерывностью самой реальности.

Такой монтаж призван приблизить изображение к «длительности» в духе Бергсона, то есть быть ориентированным в сторону расширения, укрупнения «квантов» длительности, приближения кинематографической длительности к длительности реальной с соблюдением истинной длительности самого события. Отсюда и особенности стилистики, такие, как уменьшение до минимума числа планов, тенденция совпадения плана и эпизода и прочее. Кроме того, для техники «прозрачного стиля» характерен такой прием, как «глубинное построение мизансцены», способный придать кадру многозначность, свойственную самой реальности, и тем самым, приблизиться к целостному событию.

Таким образом, «прозрачный» стиль требует «минимума мизансценирования», минимума деформирующего воздействия оптики, «нейтрального» или «честного» освещения, честного использования неподвижной камеры, свободного входа и выхода людей в кадр и из кадра и т.п. (как ни удивительно, но именно эти же требования лягут в основу нашумевшего документа Ларса фон Триера «Догма», составленного много лет спустя и скорее всего совершенно независимо от изучения трудов Базена, но это лишний раз доказывает значимость

теоретических положений французского исследователя и в исторической перспективе).

Базен видит достоинство стиля, режиссерского мастерства в «скромности», аскетизме выразительных средств, в предельной «прозрачности», нейтральности стилизованных приемов, вплоть до впечатления «снятия» стиля, его «отсутствия». Так, отмечая талант Уайлера, умевшего добиться ясности через обнажение форм благодаря «скромности» перед лицом зрителя к избранному сюжету, Базен отмечает, что режиссер доводит экономию средств до такого предела, «где она парадоксальным образом привела к созданию своеобразнейшей индивидуальной стилистики. Чтобы описать это индивидуальное своеобразие, нам пришлось для начала охарактеризовать его как отсутствие стиля»⁹⁸.

В другом месте, говоря о творческой манере де Сики, Базен подчеркивает, что наивно полагать, будто «режиссура здесь не существует лишь потому, что ее задача состоит именно в самоотрицании, в том, чтобы стать совершенно прозрачной перед лицом раскрываемой ею действительности, но вся работа Де Сики направлена здесь на создание иллюзии случайности, на то, чтобы предать драматургической необходимости характер случайного совпадения. Более того, ему удалось превратить случайность в саму материю драмы...»⁹⁹.

«Прозрачный» стиль — это «глобальное описание действительности», это действительность в ее многослойности как целое, неделимое и непрерывное; это любовь не только к персонажам, но и к действительности как таковой.

«Уважение», «любовь» к действительности для Базена состоит не в том, чтобы нагромождать внешние, кажущиеся ее проявления, но в том, «чтобы очистить реальное от всего несущественного, в том, чтобы стараться достичь полноты и простоты»¹⁰⁰.

При этом «прозрачный» стиль отнюдь не означает отказа от авторской позиции, но предполагает некое особое отношение к реальности, некую фантастическую технику режиссерского «вмешательства-невмешательства», позволяющую реальности «говорить» на своем собственном языке. Художник, бережно «фиксируя» этот особый

Базен. А. Что такое кино? — С. 118-119

Там же. С. 287.

Там же. С. 346.

Базен А. Что такое кино? — С. 287.

Там же. С. 303.



природный язык мира, возвращает нам эту реальность во всей ее «глобальности». Таким образом, тезис об анонимном кино со «снятием режиссуры» оборачивается тезисом об особом режиссерском мастерстве, способности предельно «растворить» свою точку зрения в структуре произведения (имманентной структуре самого изображаемого события). При такой технике, сама эмпирическая реальность как бы «рождает» определенный тезис изнутри себя и всегда — апостериори. За кажущейся бесстрастностью — тонкое эстетическое преобразование, где достижение «нейтральности» предполагает предварительное преодоление обычной кинематографической условности.

Для чего нужен «прозрачный» стиль? Какова его функция?

Для Базена главным вопросом эстетики является вопрос о восприятии произведения (кино с точки зрения коммуникации).

Поскольку кино — самое массовое из искусств, оно с самого начала несет «социальную» функцию. Под «социальностью» Базен (не без влияния концепций французских персоналистов) понимает некое мистическое «взаимопроникновение сознаний».

Кинематограф призван осуществить «коммуникацию душ», чтобы содействовать чуду встречи «я» режиссера и «ты» зрителя в мистическое «мы». Режиссер, создавая фильм, «выходит за собственные пределы», чтобы сделаться доступным всем. В качестве «ты» для него выступает каждый отдельный индивид и все человечество.

Своеобразие кинематографической коммуникации, по Базену, состоит в том, что «духовная реальность» режиссерского «послания» выражается через «двойника» реального мира (на двойника при этом ложится двойная нагрузка: он должен быть правдоподобен и одновременно, выражать идею автора).

Художественный фильм, ставя зрителя перед лицом реальности, вовлекает его в «целостное прочтение» этой реальности. Человек как бы соединяется с удвоенной реальностью и тем самым бессознательно становится на точку зрения создателя фильма, при этом интенциональность режиссера и интенциональность зрителя начинают совпадать, открывая возможности для работы интуиции в процессе следования за «самим потоком реальности».

Для решения столь сложной задачи режиссеру необходимо «очистить» изображаемую реальность от всех мыслительных стереотипов и идеологических заданий (в том числе своих собственных), чтобы она, реальность, предстала в «естественном» виде, чтобы дать вещам «свободно существовать» и «любить» их за своеобразие.

Такая «очистительная» работа как раз и находит свое воплощение и реализацию в тщательно разработанных французским критиком стратегиях и правилах техники «прозрачного» стиля.

Таким образом, «прозрачный» стиль — способствующий идеальному «вчувствованию в суть вещей». «Прозрачный» стиль в контексте теории коммуникации А. Базена — это прежде всего средство для раскрытия духовного содержания мира через «вчувствование», «вживание» в реальность, и извлечение из этой реальности интуитивного смысла.

Данная система эстетических взглядов отличается цельностью как способ перенесения феноменологических принципов на практику экрана; как техника, посредством которой художник осуществляет духовный контакт со зрителем.

Идея Базена отнюдь не вынесение за скобки автора — творца, но максимальная активизация авторской творческой воли, позволяющая достичь такой степени растворения в исследуемом материале, поглощается движением этого материала, «снимается» его естественным потоком, и лишь затем апостериори, как бы заново, актуализируется и «прочитывается» на уровне полноценного творческого восприятия.

Идеал Базена — это движение от физического реализма через совершенство техники и мастерства к провозглашению и утверждению принципов гуманизма и высшей человеческой духовности.

Базен отнюдь не отрицает необходимость осмысления и анализа социального аспекта жизни людей и их борьбы (смотри анализ фильмов итальянского неореализма), но предлагает как бы «обратную» схему этого анализа: не от тезиса к воспроизведению действительности (тезис априори плюс сконструированная картина жизни), а через картину жизни к авторскому тезису, возникающему как бы самопроизвольно (апостериори) благодаря технике «прозрачного стиля», как органичный постфактум, результат духовного контакта автора с жизнью и ее зрителем.

Как мы видим, проблема стиля упирается в вопрос о материале кино, связанный с тем или иным толкованием «реальности» и «реализма».

Один из родоначальников онтологической концепции кино — американский искусствовед Эрвин Панофски — в статье «Стиль и средства выражения в кино» писал, что в отличие от традиционных искусств, где художник никогда не оперирует самими предметами и людьми, кинематограф «более всего соответствует материалистическому подходу к миру». Здесь деятельность художника направлена непосредственно на предме-

ты реального мира, которые «организуются в композицию, которая обретает свой стиль и даже может стать фантастической или символической». Он замечает, что в отличие от других искусств «средством выражения в кино является сама физическая реальность как таковая: физическая реальность Версаля XVIII или загородного дома в Вестчестере, физическая реальность Рю де ля Лан в Париже или улиц Нью-Йорка под дождем, физическая реальность машин и животных Эдварда Г. Робинсона и Джимми Кегни. Все эти предметы и люди должны быть организованы в произведение искусства. Эта «организованность» может быть самого разного толка (включая, конечно, игру, свет, операторскую работу), но от самих предметов не уйти никуда»¹⁰¹.

Задача кино не стилизовать действительность, но так снять эту «нестилизованную» реальность, чтобы в результате и получился стиль, — такова основная мысль Э. Панофски, имеющая много общего с концепцией Базена, как, впрочем, и с положениями теоретиков раннего кино (вспомним Карла Мирендорфа, Эрнеста Блоха или рассуждения Томаса Манна о том, что кино в отличие от других искусств, представляющих собой «холодную сферу» — сферу действия процессов формообразования, — есть изначально «сфера горячая», ибо кино есть сама бесформенность и сама бесстильность, как изначальная данность и закон).

В 1972 году профессор Гарвардского университета Стэнли Кэвелл опубликовал книгу «Зримый мир. Рассуждение об онтологии фильма», где продолжил рассуждения по поводу особой реальности природы кино таким образом, что практически вывел кино из сферы искусства. Кэвелл фактически высказался за искусство, создающееся «без человеческой субъективности», мотивируя это требование извечной потребностью человека достичь объективного познания мира, без вмешательства сознания человека: «Фотография отвечает потребности, которая возникает на Западе еще в эпоху Реформации, потребности избежать субъективности и изоляции человека — той потребности познания мира, которую много раз пытались реализовать, но каждый раз безрезультатно»¹⁰². Кэвелл, таким образом, уводит кинематограф в сторону чистого автоматизма, реально утверждая идею невмешательства художника в отображаемые процессы.

Панофски Э. «Стиль и средства выражения в кино» Panofsky E. Style in the Motion Pictures. - In: Film Antology. 1972, p. 31.

¹⁰²Cavell S. The World Viewed. Reflection on the Ontology of Film. New York, 1871, p. 21.

Слияние натурализма и иррационализма характеризует подход к реальности немецкого философа и эстетика Зигфрида Кракауэра. Кракауэр говорит об «интеллектуальном ландшафте», в котором зародился кинематограф. Этот ландшафт представляет собой некие руины древних верований и ассоциируется с бесприютностью современного человека. В мире абстрактной бездуховности единственный выход из этого состояния — познание вещей в их конкретности.

Реальность надо «крепко обнимать», утверждает Кракауэр. Однако физическая реальность не есть реальность объективная. Современный человек живет в мире осколков случайных событий, и его сознание — совокупность таких же осколков и всевозможных видов деятельности. «Фрагментарные индивиды выполняют свою роль во фрагментарном мире» (мысль, созвучная с идеями Макса Фриша). Кинематограф в состоянии схватить этот мир. «Речь идет, конечно, не о каких-либо научных открытиях, не связанных непосредственно с нашей повседневной жизнью, а только о самом нашем физическом окружении»¹⁰³.

Кино реабилитирует, восстанавливает права физической реальности: «Кинематограф позволяет нам увидеть то, что мы не видели и, пожалуй, даже не могли видеть до его изобретения. Фильмы успешно помогают нам открывать материальный мир с его психофизическими соответствиями... И мы легко постигаем его, потому что нашему восприятию свойственна фрагментарность»¹⁰⁴.

Кино по Кракауэру пристрастно к мелким моментам жизни более чем к целому. Кино призвано исследовать повседневность, обыденность, «ткань повседневной жизни». Свой подход к кино Кракауэр объявил реализмом. А свое толкование — материалистической эстетикой (на самом деле, в теории Зигфрида Кракауэра без труда прослеживается связь с положениями «философии жизни» Э. Гуссерля).

Антагонистом Кракауэра традиционно считается Рудольф Арнхейм. Арнхейм известен как выдающийся представитель современной гештальттеории или гештальтпсихологии (термин образован от немецкого слова «гештальт» — форма, образ, облик, конфигурация).

Гештальтпсихология подчеркивает целостный и структурный характер психических образований и выдвигает тезис о несводимости

Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. — М.: Искусство. 1974. — С. 380.

¹⁰⁴ Там же. С. 382.

целого к совокупности его частей. Рудольф Арнхейм, будучи психологом и историком психологии, посвятил ряд замечательных работ проблеме психологии искусства. В большой степени искусство для Арнхейма являлось и действенным средством терапии.

Среди трудов ученого, начиная с публикации 1949 года, «Гештальттеория изображения», «За пределами двойной истины» (1991), «Визуальное мышление» (1969). «Искусство как терапия» (1994) и др., особого внимания заслуживает монография «Искусство и визуальное восприятие», над которой Арнхейм работал в течение 20 лет, с 1954 по 1974 гг.

Создание этого труда, по мнению самого автора, вызвала необходимость исследовать «некоторые особенности зрительного восприятия и тем самым научиться управлять ими»¹⁰⁵. Эту психологическую проблему Арнхейм напрямую связывает с творчеством.

Одним из основных принципов гештальтпсихологии, на который особо указывает Арнхейм, является принцип целостного рассмотрения изучаемых объектов: большинство явлений природы нельзя адекватно описать, если их рассматривать по частям. По мнению ученого, «никогда произведение искусства не могло быть создано или хотя бы понято разумом, не способным воспринимать и осознавать интегрированную структуру целого»¹⁰⁶.

Исследуя природу восприятия, Арнхейм резюмирует: «Восприятие не является механическим регистрированием сенсорных элементов, оно оказывается поистине творческой способностью мгновенного охватывания действительности... «Теперь уже стало очевидным, что качества, характеризующие деятельность мыслителя и художника, свойственны любому проявлению разума»¹⁰⁷. В различных умственных способностях действуют общие принципы, так как мозг всегда функционирует как целое. Следовательно, любое восприятие есть и мышление, любое рассуждение есть в то же время интуиция, любое наблюдение — творчество.

Поскольку восприятие не есть механическое регистрирование элементов, а представляет собой постижение значимых моделей структуры, т.е. целого, то применительно к художественному восприятию Арнхейм делает вывод о том, что художник не копирует действительность, а художественное изображение объекта не есть его подобие.

Более того, Арнхейм утверждает, что способность к художественной деятельности не является привилегией особо одаренных индивидов, но

есть принадлежность каждой здоровой личности, которой природа подарила пару глаз. Отсюда призыв изучать искусство как неотъемлемую часть изучения природы человека. Исследование вопроса о взаимоотношении между теорией визуальных видов искусства и соответствующей психологической теорией видится исследователю как главная задача.

Арнхейм не случайно структурирует свое «Искусство и визуальное восприятие» таким образом, что основные главы имеют в качестве названий такие понятия, как «равновесие», «очертание», «форма», «развитие», «пространство», «свет», «цвет», «движение» и «выразительность». С его точки зрения, каждый акт восприятия есть «визуальное суждение»¹⁰⁸.

Важнейшим признаком художественного образа Арнхейм полагает его динамичность. «Любая линия, нарисованная на листе бумаги, любая наипростейшая форма, вылепленная из куска глины, подобны камню, брошенному в пруд. Все это — нарушение покоя, мобилизация пространства»¹⁰⁹. Следовательно, зрение — это восприятие действия.

Значимым моментом для осмысления визуального образа ученый определяет понятием равновесия. Поскольку вся вселенная стремится к состоянию равновесия, в котором устраняются существующие несимметричные образования, то любая психическая деятельность и, в частности, художественная, может быть определена как стремление к равновесию.

Способность художника в каждом частном случае увидеть общее во всем его разнообразии — есть способ символизации реальности. Стало быть, визуальный образ, создаваемый художником, полностью символичен. Небольшое число характерных особенностей обуславливает индивидуальность воспринимаемого объекта и создает интегрированную модель. Каждый взгляд человека — это предвосхищение способности человека создавать модели и миры средствами организации формы.

В своей работе «Современное искусство и кино» Арнхейм доказывает, что непосредственное воспроизведение «физической реальности» обрекает кино на пассивное восприятие и передачу неосознанного опыта. Кинематограф же призван преобразовать действительность. Кино способно создавать новый тип познания, который не соответствует «физической реальности». Не только отражать, но и создавать

Там же. С. 22.

¹⁰⁸ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие, 2000. — С. 8.
Там же. С. 9.

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие, 2000. — С. 10.

Там же. С. 12.

новый тип реальности — такова задача киноискусства. «В будущем в основе работы кинематографистов будет создание и использование нового порядка сознания, существующего независимо от физического порядка вещей. В то время как другие виды изобразительного искусства будут исследовать вторую сторону этой раздвоенности — мир физических вещей, в которых так приятно отсутствует разум»¹¹⁰.

Сегодня теоретические концепции Рудольфа Арнхейма доказали свою актуальность: отказ «копировать» реальность стал общим местом многих режиссеров современного кино, визитной карточкой которых становится приверженность идее «отображения неотобразимого и представления непредставимого».

Специфическую точку зрения на кинематографическую реальность высказывает американский философ и эстетик Сьюзен Лангер. По ее мнению, реальность искусства — это реальность сама по себе, в которой свои законы и свои точки отсчета. Эти измерения иллюзорны, виртуальны. Первейшая проблема для художника, — пишет Лангер, — это символическое преобразование субъективно понятых реальностей в объективные сходства, которые узнаются как их выражение в чувственной форме. Она начинается с образования иллюзии, представляющей собой субстанцию каждого произведения»¹¹¹. В работе «Заметки о кино» Лангер высказывает мнение о том, что выразительные возможности языка кино требуют философского и эстетического осмысления. Исследователь говорит об особом типе изображения, в котором она видит специфику кино и который она определяет как «сновидческий». «Кино соответствует сну по способу осуществления, оно создает воображаемое настоящее (virtual present), последовательность непосредственно ощущаемых фантомов. Это и есть сновидческий метод»¹¹². Кинокамера, как и человек, смотрящий сон, всегда в центре изображаемых событий. Говоря о достоверности, аутентичности кинематографа, Лангер объясняет эти качества тем, что он есть «иллюзия» реальности, ее «видимость».

Схожие идеи мы найдем и в работе Жана Дебрекса «Основы киноискусства». С одной стороны, теоретик подчеркивает сходство впечатлений, порождаемых фильмом с впечатлениями от самой реальности, с другой — сравнивает восприятие фильма с особым гипнотическим со-

стоянием, при котором сильно возбуждено воображение. Фильм Дебрекс трактует как своеобразный синтез «физической репрезентации и мира психической репрезентации»¹¹³.

Дебрекс подчеркивает примат субъективного в произведении искусства. Область искусства для него всегда «субъективна и индивидуальна» и никогда — «объективна и нейтральна». Отсюда реальность экрана не есть реальность действительности, и мы имеем дело всего лишь с «физическими объектами», которые существуют сами по себе, принадлежат к автономной категории реального и заимствуют у природы лишь видимость.

Кино как «антропологическое зеркало» рассматривает Эдгар Морен («кино как воображаемый человек»). По мнению Морена, кино предлагает нам отражение не только мира (и не столько мира), сколько — человеческого разума. Как здесь вновь не вспомнить Жана Эпштейна с его удивительными признаниями, что кино психично и что его залы — это «настоящие психоаналитические лаборатории, где в луче света конкретизируется коллективная психика»¹¹⁴.

Экран по Морену есть место встречи авторского и зрительского мышления. Кино строится по аналогии с нашей психикой, дает нам возможность понять не только театр, поэзию, музыку, но и «внутренний театр разума: мечты, видения, образы, — то мини-кино, которое существует внутри нас...»¹¹⁵ Мы знаем, насколько сегодня кинематограф продвинулся в этом направлении, по сути, предложив зрителю структуру фильма — insight, представляющую собой погружение не только в глубины авторского сознания, но и подсознания.

Кино живет по законам двух миров: мира фотографии и нереалистической живописи. Уважая реальность оптической иллюзии, кино показывает события, удаленные и отдаленные во времени и пространстве, как движущаяся фотография, но при этом кино постоянно поправляет оптические иллюзии средствами примитивной живописи: средними планами, крупными планами, деталями и т.д.

Морен видит «двойной синкретизм» природы кино» во взаимодействии субъективного и объективного начал, а «тайную сущность» кино он видит в том, что оно одновременно «функция и функционирование человеческого разума в мире»¹¹⁶.

Arnheim R. Art Today and the Film. In: The new American cinema. A critical Anthology. 1967. p. 64.

Langer S. Feeling & Form. New York, 1953.

Langer S. Op. cit., p. 412.

Дебрекс Жан. Основы киноискусства. М.: ВНИИК. 1982. — С. 10.

Дебрекс Жан. Основы киноискусства. М.: ВНИИК. 1982. — С. 23.

Там же. С. 24.

Там же. С. 24.

Кино по Морену знаменует собой расцвет воображения, отражая мыслительные отношения человека с миром, среди которых важное место занимает магия или «воображаемая партиципация». А поскольку воображение невозможно отделить от человеческой природы (ибо человек воображаемый и человек настоящий — это две стороны одного и того же «существа — потребности»), кино, по мнению Морена, являясь антропологическим зеркалом, одновременно отражает и действительную и вымышленную реальность, а вместе с ней и «потребности, связи, проблемы человеческого индивида данного века»¹¹⁷.

Идею «экрана — зеркала» поддерживает и Жан-Луи Бодри.

Всякий кадр, по мнению Бодри, это всегда «кадр чего-нибудь», сама перспективная структура кадра предполагает «интенциональный взгляд», то есть потенциальный взгляд субъекта на это изображение. Тем самым в структуре кадра как бы предполагается, что его будут смотреть под определенным углом зрения или, иначе, в кадре как бы уже присутствует «трансцендентальный субъект». Вследствие этого экран, на который проецируются кадры, выполняет в определенном отношении функцию зеркала, показывая реальному, сидящему в зале субъекту его «идеальное» или «трансцендентальное» изображение. Отсюда Бодри выводит принципиальное положение о том, что в кадре изображена не «реальность», а «идеальность», проецируемая сознанием субъекта.

Бодри использует концепцию Лакана, а именно идею о существовании «стадии зеркала» как важнейшего этапа в формировании человеческого «я» (ребенок с шести месяцев до полутора лет, глядя на себя в зеркало, начинает воспринимать себя как определенную целостность — и телесную, и духовную), и утверждает, что в «экране-зеркале» зритель видит вовсе не объективную реальность, а себя самого, свои стереотипы, ценности, идеи, то есть все то, что несет на себе явные отпечатки идеологии. В связи с этим философ называет кинокамеру «оптической машиной идеализма», обвиняя кинотехнику в том, что она обладает «идеологическим эффектом», ибо угол зрения, под которым зритель видит изображаемое, по мнению Бодри, заранее определен господствующей идеологией.

Механизмы киновосприятия Бодри выстраивает по образцу, вернее, по принципу платоновского учения «о пещере», утверждая что «пленник Платона — это жертва иллюзии реальности». Люди видят

не реальность, а призрачность, иллюзию впечатления реальности, это как бы реализованная страсть вновь пережить сновидение, повторить увиденное во сне. Кино, по мнению Бодри, это почти «сон». Для уяснения специфики киновосприятия Бодри обращается к фрейдовскому анализу сновидений (сон как форма проявления вытесненных бессознательных влечений, «страстей», которые не могут получить реализации в реальной жизни, как галлюцинаторный психоз страсти).

Бодри ссылается также на работу психолога Бертрана Левина, который в 40-е годы, указывая на аналогию между «проектором» сновидения и кинопроектором, выдвигает идею «экрана — сна» как воплощения «первичной страсти младенца», образ «тотального удовлетворения» — стремление заснуть, насытившись. Все эти особенности Бодри переносит на кино, указывая, что впечатление реальности, реализующее человеческую страсть к кино, является формой удовлетворения наиболее архаичных страстей человеческой природы, их воспроизведения на экране...»¹¹⁸

Таким образом, мы видим, что различные теоретические концепции возникают вокруг того или иного толкования реальности вообще и кинематографической реальности в частности, при этом понимание кинематографической реальности поляризуется вокруг двух противоположных точек зрения: с одной стороны, оно сводится к чистой «иллюзии» (принцип проектора сна) и, с другой — к толкованию кинематографической реальности в духе концепций «природного языка».

На самом деле идея кино как особого «сновидческого текста» всегда присутствовала в работах самых разных, в том числе и ранних киносотворителей (вспомним гениального Жана Эпштейна и его разработки особой «суггестивной» техники для новой кинодраматургии, работы Рудольфа Леонарда, Гуго фон Гофманстала или Теодора Майера).

Современная практика кино превратила многие идеи ранних теоретиков в стратегическую программу для отработки новых возможностей.

Сегодня многие авторы овладели способностью проникать и отражать самые удивительные «реальности»: реальность подсознания («Элемент преступления» Ларса фон Триера), реальность сновидения («Восточная элегия» Александра Сокурова), виртуальные реальности («Экзистенция» Дэвида Кроненберга) и так далее и тому подобное.

¹¹⁷Дебрек Жан. Основы киноискусства. М.: ВНИИК, 1982. — С. 33.

¹¹⁸Бодри Жан-Луи. Эффект в кино. — М.: ВНИИК, 1992.

«Завороженность» кино реальностями разного порядка есть серьезное доказательство в пользу подмеченной еще ранними теоретиками особой «сновидческой» природы кино.

Итак, кинематографическая реальность, на наш взгляд, не является ни чистым фрагментом действительности, ни чистой иллюзией.

Кинематографическая реальность — это результат сложного диалектического отражения, включающего моменты условности, интерпретации исследуемой, осознаваемой и отражаемой реальности (причем как «внешней», так и реальности «внутренней»). Акцент на фотографической природе кино привел к смещению понятий «реалистичности» и «реализма»; именно близость кинематографической реальности формам самой жизни очень часто принимается за основную характеристику в пользу реализма.

Реалистичность кинематографического языка, на наш взгляд, действительно является глубоко органичным и доминирующим свойством этого вида искусства; проблема в том, что сегодня качественно изменилось само понятие «реализм», из которого ушел или почти ушел незыблемый императив «объективного», то есть «правильного» отражения действительности. Реальность сделалась многоликой и «реализм» как метод явно сдал позиции, уйдя на время в тень или, по крайней мере, набросив на себя мантию реализма «мистического».

Реализм как метод в прежнем толковании сегодня фактически исчез, оставив после себя стиливую «реалистичность», некую узнаваемую форму, через которую сегодня проводятся и реализуются самые разные, порой откровенно фантастические сюжеты. Реалистичность — это внешний абрис, закономерная форма художественного освоения явления, в то время как реализм — это движение к пониманию сущности явления. О критериях реализма как традиционно понимаемого метода лаконично высказался Б. Брехт: «Все формальное, что мешает нам дойти до сути социальной причинности, нужно отбросить; все формальное, что помогает нам дойти до сути социальной причинности, надо привлечь»¹¹⁹. Лишь глубокий анализ связей и причин может открыть нечто большее, то, что лежит за авансценой явления.

Сегодня можно говорить не столько об исчезновении представления о реализме как методе, позволяющем адекватно отражать объективную реальность, сегодня следует говорить об изменении самой этой ре-

Брехт Б. К спорам о формализме и реализме. // Вопросы литературы. 1975 —

№ 6. — С. 92.

альности, ее физических, а также философских, эстетических и художественных параметрах.

Авторское субъективное начало, авторский стиль проявляется в произведении прежде всего в способе реализации художественного замысла через отбор выразительных средств, через отношение к снимаемому объекту.

Изображение реальности всегда субъективно, ибо между реальностью и произведением всегда стоит художник со своим отношением к этой реальности. Кино без автора — беспорядочный строительный материал, хаос. Точно так же невозможен и уход в чистую иллюзию, ибо в «текстуре» самого фантастического, самого «иллюзорного» построения всегда «просвечивают» контуры узнаваемого мира.

То, каким образом, какими выразительными средствами пользуется художник для организации реальности, выявляет своеобразие его стиля, но то, как художник эту исследуемую и воспроизводимую реальность мыслит и толкует, указывает на его творческий метод. Эстетическая ценность произведения определяется, прежде всего, единством художественного и идейно-образного содержания, то есть концептуальной целостностью текста.

НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ

1. Киноискусство — искусство синтетической образности, где находит свое выражение диалектика коллективного и личного. Отдельные виды искусства — не просто слагаемые, на которых механически строится образ; кинообраз — это новое эстетическое целое, в котором все составные части, взаимодействуя и мутируя, приобретают новые качества, отражая и неся в себе черты нового целого.

Каждый соавтор картины обладает собственным стилем, но стиль фильма — это целостность иного порядка, где отдельные элементы изолированно не существуют. Проблема стиля фильма — проблема взаимодействия художественных элементов, которые, с одной стороны, обладают относительной самостоятельностью, но с другой — уже не существуют изолированно в новом эстетическом целом.

Сегодня актуальны утверждения о «гетерогенной» природе кинотекста, когда входящие в состав фильма компоненты других искусств «избегают» полного синтеза, не «растворяются» до конца, но сохраняют и поддерживают ощутимую автономию, так, в «Зеркале» Андрея Тарковского не только поэзия, но и живопись, и музыка заявлены вполне автономно, структурируя целостность и единство более высокого концептуального порядка. Понимание кинотекста как гетерогенной системы, на наш взгляд, необязательно противоречит положению о «синтетичности» языка кино, а вносит свои любопытные и существенные коррективы, открывая возможности для новых теоретических размышлений и расширяя художественные горизонты языка кино.

2. Кино — искусство техническое, где влияние техники распространяется на саму специфику искусства, его структуру и эстетику. Мобильность и изменчивость форм и приемов экранной экспрессии есть реальность и закон искусства кино.

Формирование стилиевой концепции фильма осуществляет поэтапно:

- а) создание драматургической основы фильма — киносценария;*
- б) работу творческого коллектива в досъемочный период, выработку пластического эквивалента сценарного материала; творческую разработку общей стилиевой концепции фильма;*
- в) съемочный и монтажный периоды: создание цельного экранного образа, реализацию стилиевой концепции фильма.*

3. Реализация стилиевой концепции фильма — это насыщение формальных систем внутренним художественным смыслом, исходящим из художественного задания целого, это поиск единственно адекватной для

данного произведения стратегии — процесса и результата одновременно. Логика стиля — доказательство «истинности» целого, органичности художественной структуры концептуальному заданию.

4. Организация разнопорядковых художественных элементов в единое эстетическое целое принадлежит режиссеру.

Условно можно выделить следующие элементы стиля фильма:

- драматургическое стилиевое начало;
- изобразительный ряд (осмысление материала оператором-постановщиком и художником-постановщиком);
- звукоряд (осмысление материала композитором и звукооператором);
- актерские решения;
- «образ автора» как режиссерская стилиевая концепция и ее воплощение:
 - а) в монтажной структуре фильма;
 - б) в пространственно-временной структуре;
 - в) в ритмической структуре.

Стиль — это единство элементов художественного целого, закономерность сопряжения всех выразительных средств, некоторый заданный модус, направленный на решение общей концепции произведения.

Стиль — это способ структурирования художественного содержания (понимание стиля как единства выражения опирается на внутреннее единство самого содержания, и представляется глубоко оправданным).

Стиль — есть категория, пронизывающая все элементы художественной формы. Тенденция и стабилизация формирует стилиевую закон, внешне конкретно проявляющийся в целостности произведения.

В стиле живут и развиваются, порождая друг друга, содержательные и формальные аспекты произведения. Анализ стиля — анализ этого единства...

МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА СТИЛЕВОЙ КОНЦЕПЦИИ ОТДЕЛЬНОГО ФИЛЬМА

Прежде всего, с нашей точки зрения, необходимо напомнить, что анализ стиля (стилевой концепции произведения, как, впрочем, и любых формальных аспектов произведения) — не самоцель, но средство постижения его содержания. Именно об этом в свое время очень точно высказался Андре Базен: «Исследование способа выражения помогает лучше понять то, что выражено»¹²⁰. Если форма существенна, содержательна, то стиль — душа формы, сквозь которую просвечивает тема и идея замысла.

Задача анализа — раскрыть концептуальное, идейно-образное единство произведения через его структурно-стилевое, «языковое» воплощение.

Одним из существенных, на наш взгляд, недостатков нашей кино-критики является несколько «небрежное» отношение к собственно стилю произведения, что в свою очередь оборачивается неточностью, приблизительностью, неполнотой анализа в целом, ибо по удивительно точному и остроумному замечанию Ролана Барта, идею произведения следует искать не в конце фильма или книги, а в самой художественной структуре произведения.

На наш взгляд, методологически плодотворным подходом к анализу стилевой концепции произведения является анализ стиля как феномена, объединяющего содержательные и формальные аспекты произведения в единую структурную концептуально-художественную целостность.

Конечная цель любого анализа — всегда синтез. Рассматривая стиль произведения, изучая детали, композицию, ритм, приемы, мы должны подходить к каждому из этих элементов как части целого, некой единой художественной проекции авторской картины мира.

Цель анализа — выявить тип авторского художественного мышления, определяющий закономерности художественной структуры.

Стиль произведения — есть единство выражения, каждый элемент которого служит этому единству и несет в себе его черты (вспомним мысль С. Эйзенштейна о том, что каждая часть, клетка фильма, должна нести в себе «образ темы»). Необходимо научиться видеть произведение как целое, а не механически составленное из различных элементов, видеть процесс «материализации» творческой мысли.

Базен А. Что такое кино? - С. 87.

Схема разбора может быть разной и зависеть от многих причин (например, от индивидуального своеобразия, логики кинотекста). Однако наиболее стандартный путь разбора, по-прежнему доминирующий в критике (сначала «содержание», а уж затем «стиль»), кажется нам наиболее уязвимым, ибо здесь затушевывается главный момент — момент содержательности стиля.

Методологически наиболее продуктивным, на наш взгляд, является такой подход, когда критик анализирует художественную ткань произведения одновременно с его идейно-содержательным пафосом, выявляя, как претворяется идея в композиции, детали, ритме, монтаже, пространственно-временной организации материала и т.д. Канона быть не может, но во всех случаях необходимо не упускать цель стилевого анализа: рассмотрение произведения как образного целого, как выражение идеи с акцентом на выражении, как проявление глубины содержания.

В анализе стилевой концепции фильма необходимо придерживаться здравого смысла и исходить из специфики и логики конкретного материала. В одних случаях критик будет тщательно исследовать каждый кадр фильма (кадр как минимальная единица анализа), в других — оперировать более крупными сегментами.

Задача аналитика состоит в выборе наиболее характерного для стилевой концепции данного фильма.

Весьма важной задачей исследователя является выявление стилевой доминанты фильма — решающей, стягивающей разнообразные художественные средства в одну стилевую интенцию языковой стратегии.

Стилевая доминанта есть то единство тона, тот «образный ключ», о котором писал С. Эйзенштейн, когда все разнородные элементы, все «чужие» голоса перерабатываются в стилевую целостность произведения.

Принципиальная задача критика состоит в том, чтобы раскрыть роль и функцию «образа автора».

Понятие «образ автора» как одно из определяющих стилевых начал предложено академиком В.Виноградовым и развито в его трудах. Исследователь полагал, что изучение своеобразия «образа автора» является центральной проблемой стилистики и поэтики.

«Образ автора» — понятие многомерное, особенно в применении к кино с его коллективным способом воплощения, что еще более усложняет проблему.

«Образ автора» — это не обычный образ или характер произведения, более того, он необязательно тождественен самой личности

автора (но в той или иной мере — это всегда отражение личности автора).

«Образ автора» может быть «явлен», например, персонифицирован или реализован как авторский текст-комментарий. «Автор» может взять на себя функцию некоего всеведующего безличного сознания, которому изначально известны все перипетии сюжета. «Автор» может быть имманентным своим персонажам или кому-то из них или, напротив, быть одинаково отстраненным и нейтральным по отношению к ним. «Автор» может придерживаться других стратегий, например стратегии «сокрытия», но при этом «обозначать» себя в том или ином типе художественного поведения, выражении авторской «воли». И даже в том случае, когда автор как бы не имеет никакого видимого эквивалента, в скрытой латентной форме он все же присутствует, пусть как «гость» или «тень» или «фигура» на ковре текстового орнамента (в категориях Ролана Барта).

В любом случае закон один: знаки повествования имманентны самому повествованию, и физический автор произведения в тексте существует, лишь как та или иная проекция, которая должна быть реконструирована в процессе анализа текста.

Немаловажное значение имеет выявление тяготения стиля в сторону «объективности» или «субъективности». Конкретный образ всегда тяготеет или к воспроизведению жизни, или к ее пересозданию. В стиле произведения может преобладать та или иная тенденция, изучение диалектики «субъективного» и «объективного» должно стать одним из определяющих моментов стилистического анализа (в этой зоне лежит проблема художественной условности). Произведения «субъективного» и «объективного» стиля отличаются друг от друга не «количеством» субъективности, а формой ее выражения. Тип образности, избранный художником, определяет форму произведения в целом и все его аспекты и реализуется не просто как набор художественных приемов, но как принцип построения произведения, как та или иная художественная стратегия, способ организации материала.

Анализ стилистической концепции фильма, на наш взгляд, должен включать следующие основные аспекты:

- 1) композиционно-стилевая структура произведения;
- 2) пространственно-временная организация материала;
- 3) монтажная структура;
- 4) ритмическая структура;

5) изобразительный ряд («поведение» камеры, принципы построения мизансцен, роль детали, характер освещения, драматургия цвета, принципы использования других выразительных средств и приемов);

6) звукоряд (музыкальная драматургия фильма, принципы и характер использования звука как элемента выразительности);

7) логика актерских решений.

Данные элементы стилистической концепции необходимо рассматривать не изолированно, а в диалектической связи, в их взаимодействии и взаимовлиянии, в результате которых рождается, живет и развивается смысл произведения. Здесь важно обнаружить не только сами эти элементы, сколько способы перехода из одного в другой, внезапные модуляции, трансформации, неожиданные сцепления, которые и станут «сигналами» для выявления своеобразия авторского стилистического мышления, реализованного в поэтике произведения.

Анализ отдельной стилистической системы возможен лишь в том случае, если он исходит из целого. Только в соотношении с общим характером стилистической концепции фильма мы можем выявить закономерность той или иной стилистической системы. Многозначность составляющих стиля фильма как бы снимается конкретным произведением. Высший уровень художественного произведения всегда его целостность, которая должна постоянно присутствовать в мыслительном контексте критика.

АНАЛИЗ СТИЛЕВОЙ КОНЦЕПЦИИ ФИЛЬМА «ИДИ И СМОТРИ»

Студия «Беларусьфильм» 1984 — 1985 гг.
Автор сценария — А. Адамович, Э. Климов
Режиссер — Э. Климов
Оператор — А. Родионов
Художник — В. Петров
Композитор — О. Янченко
Звукооператор — В. Морс

В титрах фильма режиссера Элема Климова «Иди и смотри» нет указания на то, что он снят по мотивам «Хатынской повести» А. Адамовича. Значит, перед нами вполне самостоятельное произведение, что, в принципе, дает исследователю право не обращаться непосредственно к первоисточнику. Тем не менее мы решили начать именно с анализа литературного материала. Цель нашего исследования — не просто сопоставить эти два произведения (литературный оригинал и родившийся на этой основе фильм), но именно на фоне литературного первоисточника выявить своеобразие режиссерской трактовки, режиссерского мышления в категориях совпадения и отклонений, попытаться, насколько это возможно, заглянуть в лабораторию авторской мысли, проанализировать стиль не только как результат, но и как живой процесс.

Композиция повести А. Адамовича включает в себя два ряда событий с временной разницей в 30 лет, событий не только связанных, но и предельно контрапунктирующих: собравшиеся на открытие памятника бывшие партизаны со своими мирными хлопотами и события блокадного ада... где мы видим тех же людей, таких похожих и совсем других...

В повести есть небольшое авторское вступление. Автор коротко представляет участников повествования, давая возможность увидеть их со стороны прежде, чем передать основную нить повествования главному герою — Флориану Петровичу Гайшуну, непосредственному участнику и очевидцу блокадной трагедии, ныне преподавателю психологии. Следствием страшных событий и переживаний героя явилась потеря зрения, слепота, и все, о чем ведет речь Флориан Петрович, приобретает характер не столько воспоминаний, сколько становится прямой проекцией из прошлого в настоящее. Человек находит-

ся «один на один с миром! И с самим собой, со своей памятью»¹²¹. «А мне и глаза закрывать не надо, чтобы приснилось, привиделось, вижу и так. Болят они, мои глаза, с каждым годом сильнее, точно нестерпимый свет на них постоянно направлен. Не снаружи, изнутри свет — из памяти»¹²². Эта проекция из прошлого дает возможность не просто поделиться воспоминаниями, но приблизиться к событиям вплотную, как бы снять с них живые отпечатки, или, говоря словами Флеры, увидеть то, «что никто не видит».

Одной из характерных композиционных особенностей повести является ее многослойность. Автор создает такую композиционно-стилевую структуру, которая позволяет выйти на философское обобщение материала.

Прежде всего необходимо отметить сложность и неоднозначность образа Флеры — Флориана Петровича Гайшуна. При всей цельности образа он внутренне расщеплен, раздвоен. Герой не только ощущает в себе эту внутреннюю раздвоенность, но и анализирует, превращая себя самого в объект анализа. Сосуществование этих двух «я» весьма своеобразно: «я» Флориана Петровича не просто «вырастает» из «я» Флеры, но они как бы сосуществуют одновременно, не совпадая и конфликтуя, при этом «я» Флеры зачастую оказывается сильнее, богаче «я» Флориана Петровича. В свою очередь признающего это превосходство: «Да, Флориан Петрович, вот тут бы нам и лежать! Свалила бы пулеметная очередь, обрызгав вашей кровью чужой крест. Чужую ограду. И Глашу срезала бы в тот же миг... Флера и на этот раз ее спас... А ведь действительно, где? Где мы меняемся ролями, местами, например, я с Флерой? Ведь я его совершенно со стороны вижу, точно помню, он — это кто-то другой, с кем я был, за кем я шел, кто меня выводил и спасал также, как Глашу»¹²³.

Умение с одной стороны как бы «врасти» в материал, дав проекцию изнутри, а с другой — увидеть все, в том числе и себя со стороны, как бы «подняться» над материалом, или вдруг высветлить какой-то один аспект, локализовать, заблокировать событие, чтобы выявить в нем особый смысл, — такова характерная особенность почерка Адамовича.

События в повести проходят сквозь двойной, а порой и тройной фильтр (Флориан Петрович — это еще и голос автора), получают объем, дополнительную оценку. Изображая все происходящее таким, как его

Адамович А. Хатынская повесть. — М.: 1984. — С. 45.

Там же. С. 119.

¹²³
Там же. С. 60.

видел и переживал Флера — Флориан Петрович, автор подвергает эти события, поступки людей, их характеры анализу, абстрагируя отдельные моменты, уточняя их смысл.

На события белорусской блокады автор накладывает время, временную разницу в 30 лет. И словно на фотобумаге начинают проступать, проявляться их истинные значения. Коррекция смысла событий временем — вот основная процедура, которую осуществляет автор и которая позволяет выявить не только смысл прошлого, но и увидеть по-новому настоящее, высветленное этой проекцией из прошлого лучом человеческой памяти. Отсюда особый и очень важный слой — авторский комментарий, раздумья, повсеместно вплетенные в ткань повести и охватывающие самые разные аспекты повествования.

Условно можно выделить:

- размышления над человеческим характером (например, постоянное обращение к образу Косача, при этом автор не просто описывает характер или регистрирует происходящие¹²⁴ перемены, но размышляет над этим характером, сложно вплетая эти мысли в контекст своих раздумий о судьбах, о трагедии войны и т.д.);

- размышления над поступком (например, обсуждение третьекурсниками поступка командира, который, чтобы спасти отряд, пожертвовал ребенком, кричащим на руках матери). Не согласившись с максималистским приговором студентов, автор тут же делает вывод: «И слава Богу! Хотя слишком многое в жизни повторяется, но правы все-таки они, не желающие в это верить. Права весна, которая не хочет знать, что повторяется и осень, и зима. Права юность, которая не верит, что у других начиналась вот так же»¹²⁵;

- размышление над определенными понятиями, например, над понятиями жизни — смерти — свободы — бессмертия.

«Истинно свободен тот, кто готов пойти на смерть, это и сегодня верно... Все это так, и все-таки! Если иметь в виду семнадцати-двадцатилетних, которых так любит всякая война, так они всегда жертвовали бессмертием. В семнадцать—двадцать твоя жизнь видится бесконечной». При этом автор не просто комментирует абстрактное понятие, но умеет «слить» его с жизнью, использовать как инструмент для выявления нравственных критериев.

Осмысление факта, события. «Когда убитых ты видел живыми, замечаешь, что мир не сразу принимает мертвого, все вокруг должно привык-

нуть к его присутствию... Возможно, еще до восхода солнца убьют и тебя, и снова что-то появится в мире. И так же, как сейчас, чьи-то глаза будут привыкать к этому...»¹²⁶

Объектом особого авторского рассмотрения является исследование коллективного преступления. Этот существенно важный для повести аспект автор рассматривает в нескольких планах:

1. Описание и анализ событий блокады

Сюда входит описание боев, обстрелов, засад и прежде всего кульминационный эпизод повести — сожжение деревни Переходы. Сюда же входят многочисленные описания не самих событий, а только их «следов», результат, через восприятие этих событий их непосредственным участником и свидетелем Флерой Гайшуном. Такой прием позволяет как бы переместиться внутрь события, увидеть то, «что не видят другие».

2. Привлечение документов

а) свидетельские показания очевидцев;

б) отчет об уничтожении деревни Борки с двадцать второго по двадцать третье сентября 1942 г., подписанный обер-лейтенантом и временно исполняющим обязанности командира роты Мюллером, а также:

- цифры из документов Второй мировой войны;

- выдержки из исповеди лейтенанта Колли;

- выдержки из обращения Георгия Добровольского, Владимира Волкова и Виктора Пацаева к людям Земли из Космоса от 22 июня 1971 года.

Автору удалось органично «вживить» документы в ткань повести. Контрастное сопоставление этих документов — обжигающих воспоминаний жертв и холодного отчета палачей — вызывает сильную эмоциональную реакцию.

3. Автор использует прием «рассказ в рассказе», включая рассказы женщин, встреченных Флерой и Рубежом об уничтожении деревень Убойное и Бобровичи.

4. Фотографии как документы и объект анализа

В повести прием используется дважды: фотография партизана и портрет палача; на одной — улыбка через спины убийц, через смерть, небытие; на другой — дуло автомата, направленное прямо в объектив (фотография, таким образом, приобретает значение символа, олицетворяя два начала: добра и зла, два разных полюса идеологии).

5. Образ врага написан в повести своеобразно. Мы видим его как бы на постоянно меняющемся расстоянии (прием сохранен в филь-

¹²⁴

Адамович А. Хатынская повесть. — М.: 1984. — С. 30.
"Там же. — С. 97.

• Адамович А. Хатынская повесть. — М.: 1984. — С. 99.

ме). Сначала общий план (бой), где нет лиц, нет знаков различия, есть только общее понятие — враг как нечто безличное и чужеродное. Затем отраженное изображение: через судьбы тех, кто чудом выжил или умирает на глазах. И лишь постепенно, неспешно автор начинает менять расстояние, все более сокращая его, пока не столкнет вплотную, и затем снова уводит на общий план. Так, через восприятие Флэры автор демонстрирует удивительные метаморфозы, которые претерпевает враг — немец. Чтобы «укрупнить», приблизить врага, автор выделяет одного из них — руководителя «операцией» по уничтожению деревни, к которому Флэра потом будет испытывать особое «личное» чувство ненависти.

Рассказчик с глубоким сарказмом отмечает одну особую общую для карателей особенность — их «обиженные лица». («У них у всех обиженные лица. Это мы с Флэрой вблизи в упор разглядели, запомнили в тот день, в те дни: у палачей, убийц, всегда на лицах, в глазах — обида. Обида на тех, кого уже убили, убивают, должны убить...»)¹²⁷

6. Существенная роль в исследовании феномена фашизма отводится философским спорам между Флорианом Петровичем и Борисом Бокием (линия, которая опосредованно переносится вглубь, в ткань фильма). Так, исследуя психологию массового преступления, Гайшун (автор) приходит к выводу, что в этом феномене отдельная человеческая личность, отдельное сознание претерпевает диссимиляцию, растворяется в общем психозе коллективного сознания.

В связи с этим автор подвергает анализу само понятие «коллективный», понятие «мы», его трансформацию в зависимости от принципов исповедуемой идеологии. Размышляя о том, как могло случиться, что кое-кто объявил Уильяма Колли национальным героем, видя в нем теперешнего продолжателя тех, кто убивал в Хатыни, автор, однако, не впадает в пессимизм, он утверждает, что «фашизм — это клевета и на природу человеческую, и на культуру его. Самая злая в человеческой истории клевета!»¹²⁸ Да, мы живем в нестабильном мире. В мире, где создана новая реальность, в которой вопрос войны и мира приобретает особую остроту, став по-настоящему вопросом номер один. И автор требует, заклинает объединить усилия в борьбе за мир, бороться последовательно и до конца, как бы не менялась картина этого главного, быть может, решающего для человечества сражения. И какая бы ситуация ни была, человек не имеет права сказать: «Баста!

Адамович Л. Хатынская повесть. - М: 1984. — С. 98.
Там же. — С.118.

Безнадежно!»¹²⁹ Такова основная мысль повести, ради которой она, очевидно, и была написана...

Таким образом, мы видим, что для реализации идеи — замысла — автор выстраивает весьма сложную композиционно-стилевую структуру, которая, помимо рассмотренных элементов, включает в себя и такие стилиевые приемы, как «видения», «картины воображения», разного рода ретроспекции, сны.

Авторский стиль в повести обозначен сложным соединением «объективного» и «субъективного» письма: документ и символика сна, колонки цифр и лирика, развертывание абстрактного понятия и выявление скрытых движений души. Повесть Адамовича — это единая развернутая и аргументированная авторская мысль. «Образ автора» живет на каждой странице, соединяя вымышленных и реально существующих героев повести, вскрывая раны прошлого и улавливая симптоматику настоящего, выявляя общее, закономерное, вынося приговор одним явлениям и утверждая другие.

Раскрывая своеобразие стиля писателя, остановимся еще на нескольких существенных, с нашей точки зрения, характеристиках:

1. Психологизм. Точный отбор деталей. Автор знает человеческую психологию, умеет выявить и передать скрытые стороны переживаний. Исследует сложнейшие процессы, когда человек оказывается в «пограничной» ситуации. Образы героев пишутся точно, выразительно. Анализируются мотивы поступков, обстоятельства, влияющие на человеческий характер. Интересен и нестандартен образ Косача, раскрытый в разных аспектах и через восприятие других персонажей. Автор прослеживает не только отношения, но и судьбы Флэры, Глаши, Косача, показывая, как сложно вошла в их жизнь война, и как непросто все складывалось после. С огромной авторской симпатией написан образ партизана Тимохи Рубежа. За короткое время автор «приближает» этого человека к читателю, заставляет полюбить его за добрый и мягкий характер. Автор не просто рисует характер Рубежа, но анализирует, размышляет и над этим характером, и над своим к нему отношением. Отлично запоминаются и эпизодические персонажи, написанные лаконично и точно. Для автора каждый человек неповторим, и он замечательно умеет видеть эту человеческую неповторимость, различать те качества, что составляют «зерно», суть характера: это и «ленинградец», и Скороход. Для каждого у Адамовича свои краски, своя специфическая палитра.

Адамович А. Хатынская повесть. — М: 1984. — С. 204.

Автор умеет удивительно точно отобразить внутренние переломные состояния души, вскрыть то, что незримо, неосознанно. Он стремится обнажить не только механизм движения, но и невидимую трагедию человеческого сознания. Так, предельно точно описываются состояния Флеры, начиная от тягостного и кончая мучительным осознанием страшной правды (включая внутреннюю борьбу, нежелание принять реальность, стремление уйти, спрятаться от правды и необходимость узнать все до конца). Автор показывает этот процесс через точность описания, фиксацию тончайших рефлексов сознания, набор деталей, передачу атмосферы. Он умеет передать состояние тревоги, предчувствия чего-то непоправимого, переживание сложного чувства вины. Автор исключительно точно локализует внимание на деталях, которые бросаются в глаза, как бы вопреки собственной воле. Притягивают, призывают, заклиная не пройти мимо (в дальнейшем мы увидим, как блестяще реализуется этот стилиевой прием в фильме, и хотя меняются детали, остается сам принцип — напряжение через деталь). В повести о трагедии говорят печи, что «грузно белеют», «скамеечки, обуглившиеся заборы да березы с закинутыми, как головы, вершинами...» Чем ближе подходит Флера к дому, тем острее становится предчувствие, тем туже затягивается петля и тяжелее становится дышать. «Глаза тихонько направились к печке, а я все не вхожу в распахнутую калитку. Кто, чья рука ее распахнула? И что было потом?»¹³⁰ Вот они — мучительные вопросы, от которых хочется уйти, спрятаться, но от которых, как от судьбы, никуда не деться. Деталь — «белые угли». Еще деталь — крона березы, как «внезапная седина», чернота и пустота огорода и этот почти выкипевший до доньшка мамин суп.

Предчувствие страшной беды и нежелание с ней смириться гонят Флеру сквозь болото. Только бы не стоять на месте. Только бы оттянуть момент, когда страшное знание схватит тебя и уже не будет от него ни убежища, ни спасения. И Флера цепляется за любую возможность не поверить, отогнать от себя страшные мысли; его воспаленный мозг ищет любую лазейку, чтобы спрятаться, уйти от этой правды, которую он всем сердцем отторгает от себя как нечто ужасное и чуждое. Но лазеек становится все меньше и меньше. И страшное знание приближается все ближе и ближе, заполняя собой все, покрывая все пространство, уходя за горизонт, в бесконечность.

Адамович А. Хатынская повесть. — М.: 1984. — С. 67.

Автор с большой точностью описывает не только то, что видел герой в те страшные минуты, но и то, что он слышал, что потом надолго, навсегда останется звучать в его памяти. Выразительность звука использована и в одном из кульминационных моментов повести — в показе реакции людей на предложенную немцами возможность спастись ценой своих детей. «Сделалось совсем тихо, но в этой тишине сдвигался с места мир, как, наверное, наклонялась ось вселенной перед оледенением. Женщины первые осознали, поняли смысл сказанного. Такого человеческого стога я не слышал за весь тот страшный день. Вот уже 30 лет не затихает немой человеческий стон...»¹³¹

Говоря об особенностях стиля писателя, необходимо отметить и выразительное использование таких приемов, как юмор, ирония, сарказм, умение создавать особую атмосферу, неповторимую интонацию. Автор мастерски сочетает смешное с грустным, что свидетельствует о широте и мудрости восприятия жизни.

Одним из стилиобразующих элементов повести является пейзаж. Автор тонко чувствует и видит природу. В природе, как и в людях, он находит что-то новое, неповторимое, особенное. Нет природы нейтральной. Она дана через восприятие человека. Природа одушевлена человеком. Всегда так или иначе она участвует в его судьбе, превращаясь то в друга (лес), то врага (яркий свет луны во время ночных вылазок), то в холодного наблюдателя (диск луны, безразлично вззирающий на человеческое горе). И для каждого состояния автор находит свои краски.

Таким образом, мы можем выделить следующие особенности стилиевой концепции повести:

1. Своеобразие композиционно-стилевого построения — интеллектуальный тип. Наличие двух повествовательных рядов, двух временных пластов.

Многослойность произведения.

2. Особый философизм повести, реализующийся в разных типах авторских размышлений (размышление над образом, характером, поступком, понятием; осмысление факта, события):

а) использование приемов ассоциативного мышления;

б) использование таких приемов «субъективного» письма, как «видение», «воображение», «сон»;

в) своеобразие образа Флеры — Флориана Петровича Гайшуна — как объект анализа, как авторский голос.

Адамович А. Хатынская повесть. — М.: 1984. — С. 130.

3. Исследование психологии коллективного преступления:

а) использование приемов «объективного» письма (описание — анализ блокады, привлечение документов, фотографий);

б) специфика раскрытия образа врага с выделением моментов общего, устойчивого, закономерного; использование приема «укрупнения»; философское осмысление феномена фашизма; сюжетная линия — «Гайшун — Бокий».

4. Образ автора — связующее звено повести. Органичность соединения «объективного» и «субъективного» письма.

5. Особый психологизм повести (авторская наблюдательность, умение работать с деталью, точность в обрисовке характеров, взаимоотношений).

6. Эмоциональный строй повести, своеобразие интонации. Использование юмора, иронии, сарказма.

7. Пейзаж как стилевой элемент.

Вполне естественно, что при переводе повести на язык экранной образности литературный источник претерпел ряд существенных изменений. Прежде всего это касается сюжетного ряда.

Довольно большое количество эпизодов в фильм не вошло: сцены в автобусе, вся линия Флориана Петровича и Бориса Бокия; эпизоды боя и похорон Сашки, «засады на кладбище», «в жите»; эпизоды с рассказами об уничтожении деревень Убойной и Бобровичи; возвращение Флеры на остров; встреча с женщиной и побег; эпизод в сарае с гранатой; в фильме полностью отсутствует и финальная часть — «кольцевой бой».

Из фильма, что вполне естественно, исчезает ряд персонажей (Борис Бокий, Столетов, Переходы, женщины из деревень Убойной и Бобровичи и другие), но при этом появляются новые, например, молодой немецкий офицер, фанатично преданный фашистской доктрине.

Некоторые эпизоды вошли в фильм существенно измененными: эпизод с Федькой на могилах, объяснение с матерью, возвращение домой, гибель ленинградца и Скорохода, дорога в Переходы.

По-новому осмыслен финал. Введены новые эпизоды: в хате, проезд мотоцикла с трупом, фотографирование в отряде, трупы у сарая, парашютисты, листовки и пр. Вводятся кадры фашистской хроники...

Таков далеко не полный перечень внешних, то есть «количественных» изменений, неизбежных при переводе в новую образность, перекодировке в другую языковую систему. Однако нас интересует качественная сторона этих трансформаций. Нас интересуют не столько претерпе-

вающие изменения, но и зачем, каким образом, какими средствами эти трансформации осуществляются?

Сохраняется ли своеобразие повести при переводе в новую систему образности. Если да, то какова режиссерская техника, методика в решении данной задачи и что в свою очередь нового возникает в режиссерском осмыслении материала? Насколько это новое органично для режиссерского стиля?

Весьма существенное изменение авторы вносят в композиционно-стилевую структуру фильма.

Прежде всего, исключается временная двурядность и многослойность повести. Фильм выстраивается в едином временном потоке с точкой отсчета в настоящем и направленностью в будущее.

В фильме нет истории Флориана Петровича, с его внутренней раздвоенностью, расщепленностью, душевными рефлексиями. В фильме есть история Флеры, когда они с Флорианом Петровичем еще «не поменялись местами», история подростка, прошедшего сквозь адские круги войны. Таким образом, из фильма, исчезает и время Флориана Петровича, как исчезает и прямое авторское время.

Все, что показано на экране, располагается с хронологической последовательностью, одно за другим, создавая ощущение непрерывности, единства потока времени. Об особенностях пространственно-временных параметров фильма мы скажем несколько позже, здесь же мы касаемся этого аспекта, поскольку он оказывается существенным для переосмысления всей композиционно-стилевой структуры.

Из фильма исчезает, скажем так, предыстория и послесловие. Автор локализует исключительно события блокады и как бы осуществляет «вживание» в материал.

В повести есть такой фрагмент, который, с нашей точки зрения, может пролить свет на всю стилевую концепцию фильма: «Когда смотришь на прожитое: там одна-единственная линия; вперед заглядываешь — расходящийся пучок дорог, не знаешь: какая из них единственная. Прожил месяц, день, минуту. И то, что было пучком, отшмургивается, оголяется, как веточка, продернутая сквозь плотно стиснутый кулак. Но даже после того, как остался единственный голый прутик, человек будет снова и снова оглядываться. С бессмысленной надеждой возвращаться к тому моменту, когда все могло быть еще по-другому. Когда не было той оголенной, беспощадной единственной правды...»¹³²

Адамович А. Хатынская повесть. — М.: 1984. — С. 79.

Герой фильма — Флера Гайшун находится в положении человека, перед которым — «расходящийся пучок дорог». И он еще не знает, какая из них единственная.

Авторы фильма меняют направление времени: если Флориан Петрович постоянно оглядывается назад, то Флера Гайшун стоит у того момента, «когда все могло быть по-другому. Когда еще не было этой оголенной, беспощадной, единственной правды»¹³².

История, которую мы видим в фильме, не рассказывается и, тем более, не вспоминается. Она возникает, движется, живет во времени.

В повести есть и еще одна фраза, которая могла бы стать «ключом» к пониманию стилевой концепции фильма: «есть вещи, которые невозможно сообщить тем, кто не испытал что-либо подобное».

Структура фильма — не сообщение, не рассказ, а как бы реализованная попытка «испытать», «пережить», вернее, заставить испытать и пережить.

Отказ от многослойности отнюдь не означает обеднения материала.

Сам по себе временной поток в фильме сложен: ибо на это «объективное» настоящее время постоянно моделируется «субъективное» время героев; и весь этот поток в свою очередь сложно и опосредованно подчинен временному авторскому, причем коррекция осуществляется не **извне**, а как бы изнутри самого материала.

Как известно, можно следовать «букве» экранизируемого произведения, а можно (и должно) следовать «духу». Авторы фильма пошли по второму и, на наш взгляд, единственно верному пути. Однако перед ними, очевидно, неминуемо возникали вопросы, как перевести на язык экранной пластики то, что как раз прямому переводу и не поддается, но что составляет специфику стиля повести. А именно — особый филозофизм, погруженность в размышления, ощущение авторского «всеприсутствия»?

Фильм Эдема Климова замечателен тем, что здесь можно зримо проследить диалектику взаимосвязи, взаимообусловленности и взаимоперехода формальных и содержательных структур, проследить сам феномен «содержательности» стиля почувствовать стиль не как нечто самостоятельное, автономное и внешнее по отношению к произведению, но его обусловленность, его производность от идеи произведения. Фильм дает возможность проследить, каким образом элементы стиля,

Адамович А. Хатынская повесть. - М, 1984. - С. 79.

претерпевающая сложное движение, диффузии, эту идею реализуют, конструируют, материализуют в единое художественное целое.

Композиционно фильм поддается следующему условному членению:

- 1) экспозиция (заканчивается титрами фильма);
- 2) завязка (эпизод с матерью перед уходом в отряд);
- 3) развитие действия, которое также можно разделить на три относительно самостоятельные фазы;
- 4) заключение (со сцены под мостом);
- 5) финал — катарсис.

Каждая из частей фильма имеет свою кульминацию, свою ритмическую схему, свои смысловые «форте» и «пиано».

Главная кульминация фильма несколько сдвинута к концу.

Поскольку мы неоднократно оговаривали, что под стилем понимаем единство элементов художественного целого, попытаемся выявить закономерности сопряжения элементов стиля фильма, а также их функцию в раскрытии идейно-содержательной образности, предварительно определив сами элементы.

Нами выявлена особая логика композиционной связи, которая строится по принципу монтажа ударов (это наше собственное определение, хотя сразу возникает аналогия с «монтажом аттракционов» С. Эйзенштейна).

Структура фильма содержит ряд узлов, которые мы и обозначим как несущие «эмоциональный удар». Эти эмоциональные удары в свою очередь выстраиваются по линии усиления («крещендо») и находят свою предельную точку в большом кульминационном эпизоде поджога амбара с людьми.

Кроме того, характерной особенностью является и сам способ нанесения «эмоционального удара»: здесь важен момент неожиданности, связанный, как правило, с тем, что ему предшествует состояние эмоциональной расслабленности.

Композиционная структура фильма кольцеобразна.

Герой фильма Флера как бы проходит круги ада войны, трижды «умирая» и «воскресая» духовно.

Рассмотрим экспозицию.

Мужик, ругающийся куда-то в пространство, а пространство — следы недавнего боя; появление в кадре мальчишек, надпись «Белоруссия 1943 год»; копанье мальчишек в земле среди остатков и останков боя (и горький юмор: «У покойников зубы не болят»), осуществление некой

цели. Напрягшись изо всех сил, Флера выдергивает из земли винтовку. Звуковая деталь — гул самолета. Изменение ракурса съемки (съемка сверху). Изменение освещения. И перед нами новый незнакомый фрагмент пространства. Мертвенно-желто-серо-пепельная земля. И двое посреди обломков войны. Немецкая речь. Звуки маршей. И с этим мрачным и тревожным вторжением чужого мира на экране возникают титры. Еще один звуковой нюанс: немецкая речь и звуки маршей перекрываются неожиданной возникшей чистой и щемяще-грустной мелодией, как неминуемое и безутешное знание. Так возникает настроение. Настрой. Осуществляется переключение на нужный эмоциональный регистр восприятия.

Так, через ракурс, цвет, освещение, звуковую палитру начинает прочитываться авторская мысль, происходит некий «отлет», абстрагирование, оценка. Эта авторская мысль, авторский голос, заявленный в экспозиции, будет жить самостоятельной жизнью, создавая особое поле, генерируя смысл произведения, его философию.

В экспозиции можно обнаружить три детали, на которые стоит обратить внимание, поскольку в дальнейшем они разовьются в отдельные подтемы, приобретая дополнительный смысл. Первая — «винтовка». Тема винтовки полифонична: винтовка как символ войны, ее появление, «рождение» из ямы — могилы; винтовка как «пропуск» в войну (без нее Флеру не возьмут в партизанский отряд); винтовка — знак возмездия, силы (потеря ее оборачивается для Флеры потерей силы); винтовка — символ святой защиты (мертвый дядька Рубеж не выпускает ее из рук, как самое дорогое); винтовка — друг (почти одушевленное: Флера бережно бинтует ее «раны»); винтовка — акт высшего правосудия... Кроме этого в экспозиции заявлена тема самолета как символ вторжения, агрессии, зла и тема «мухи» (мы слышим ее слабое жужжание вместе с появлением в кадре винтовки), муха — сигнал распада, разложения, тления, опасности, смерти. Такова в целом эмоционально-смысловая нагрузка экспозиции.

Перейдем к завязке, к возникновению конфликта.

Это эпизод в хате с матерью. Эпизод драматичен и напряжен. Война отбирает детей у матерей. Мать сопротивляется. Ее отчаяние. Желание удержать, сохранить свое дитя. Осознание обреченности. Горестное смирение... Напряжение, драматизм эпизода «пишутся» не только игрой актеров, драматургией слова, но и портретом, освещением, цветом, внутрикадровой композицией. Комната затемнена. Ощущение изолированности, замкнутости пространства, безысходности. Лаконизм композиции. Скромность убранства комнаты: деревянный пол, стол, лавка

— ничего лишнего. Чистота. И внутри этого замкнутого мирка — драма матери, ее отчаяние.

Основное действие состоит, как мы отмечали, из трех вполне самостоятельных блоков (с одной стороны, — замкнутых, с другой — предполагающих выход на новый уровень по аналогии с музыкальной структурой реквиема).

Первая часть или «первый круг ада войны» завершается душевным «сломом», состоянием глубокого «надрыва» внутреннего мира героя.

В эту часть мы включаем следующие эпизоды (названия даются условно): «в отряде» (1), «бомбежка» (2), «утро в лесу» (3), «возвращение, дорога» (4), «в хате» (5), «бег» (6, 7, 8), «болото» (9), «оплакивание» (10), «человек-труп» (11), «отчаяние» (12). На эту часть приходится три ударных момента: короткий и неожиданный удар — «трупы у сарая»; большой эпизод — «болото» и эпизод — «человек-труп», исповедь заживо сожженного человека. Далее — душевный и физический срыв героя...

Попробуем проанализировать стилистику этой части, ее ритмику. Сделаем очень приблизительную схему, чтобы выявить общий ритмический и интонационный рисунок части. Обозначим: Р — разрядка, Н — напряжение. У — удар.

1 - р	2 - Н	3 - Р	4 - Н	5 - Н	6 - Н	7 - У	8 - Н	9 - У	10 - Н	11 - У

Рост напряжения

срыв

На этой приблизительной схеме мы видим постоянную степень нарастания напряженности и перехода в «эмоциональный удар» (далее рассмотрим это подробнее), при этом относительно продолжительные эпизоды стыкуются с короткими, но ударными, сценами. Огромная роль в общей стилистической структуре этой части принадлежит детали.

Эпизод «в отряде» состоит из ряда сцен. Первоначально мы видим все жадно любопытными глазами героя. Взгляды камеры и героя отождествляются в кадре — «жизнь как она есть» партизанского отряда, сидящего у костра, «весело» мчащийся танк с развевающимися знаменами, звуки гармони; и тут же стоны, медицинская сестра с тазом послеоперационных «отходов» («Иди, мальчик, иди мимо»), первая встреча с Глашей... Общая тональность эпизода мягкая, эскизная, лиричная. Замечательна окрашенная юмором сцена с фотографом, снятая легко, изящно, весело... И как меняется смысл сцены, как перерастает это «озорство» в

высокое обобщение, когда мощно и раскатисто начинает звучать: «Вставай, страна огромная». Здесь песня, музыка выводят изображение на уровень собирательного образа огромной силы: вот они, защитники отечества, принявшие на свои плечи удары войны (как непохожа будет эта фотография на ту, что снимут немцы в полыхающей огнем деревне). В целом эпизод в отряде, включая сцены «на посту», «наряд», «сбор_ы», вы полнен в мажорном ключе, лирично и мягко (на схеме — Р).

Совершенно в ином ключе решается следующий эпизод, условно названный «бомбежка». Проследим за нервным пульсирующим ритмом эпизода. Оставленный, обиженный, бредущий неизвестно куда в рваных ботах Флера... неосторожный шаг и (деталь) — раздавленное гнездо; тут же звуковая деталь — жужжание мухи (предошущение беды)... Истерика Глаши, плач, переходящий в смех при виде Флеры; монолог Глаши, решенный авторами как пророчество, ясновидение («Я знаю, ему, Косачу, не жить»).

Стилистика сцены строится освещением: портрет пишется светотенью, лицо словно бы каменеет, приобретая мертвенный цвет... еле слышный вздох... расширенные зрачки... и Глаша словно вступает в общение с другой реальностью, предрекая судьбу Косачу. Если монолог Глаши, его необычность и мрачность, заставляют напряженно вслушиваться в слова, то далее после поцелуя со слов ошарашенного Флеры: «Дура, дура, я ж воевать сюда пришел!» — происходит стремительная эмоциональная разрядка. И даже появление на небе самолета не привлекает к себе особого внимания.

И здесь на фоне эмоциональной расслабленности совершенно неожиданно возникает деталь — в небе появляются немецкие парашютисты. И оттого, что зритель еще находится в «размягченном», расслабленном состоянии, парящие в небе немецкие парашютисты вызывают реакцию неожиданного электрического импульса.

Такая манера чередования разных по состоянию, по настроению, по эмоциональному заряду сцен является характерной стилевой особенностью фильма.

Именно эмоциональный стык, конфликт способствует более острому воздействию, а следовательно, и восприятию.

Сцены бомбежки сняты мощно, ударно. Вздрыбленная земля, выкорчеванный лес. Застилающая пространство серая пелена. Поочередно взлетающие в воздух нехитрые постройки партизанского лагеря... Напряжение сцены усиливается звуковыми средствами.

Для авторов фильма звук — сильнейшее выразительное средство, способное решать сложные драматургические задачи. Гул самолета, гро-

хот взрывов, свист... И вдруг — тишина, немота («минус — прием»)... какая-то звуковая «прорезь», похожая на вздох, и снова свист, гул... вдруг звуки песен, гул и снова тишина... И этот странный булькающий звук, когда Флера просто силится произнести «Глаша».

В этой сцене «субъективируется» не только «взгляд» камеры, но «субъективным» становится и звук. Режиссер как бы вводит зрителя в состояние «псевдоконтузии», приближая его к психофизическому состоянию героя.

За эпизодом бомбежки следует эпизод «ночи».

Зритель как бы испытывает «знобливое» состояние, которое неизбежно наступает после нервного перенапряжения. Сырость леса, сырость одежды героев, сырость ночи, даже ночной звон и гул кажутся какими-то «сырыми»... И странное видение в ночи — одиноко выходящая цапля, с любопытством останавливающаяся у человеческого жилья. Возникающая в конце эпизода мелодия «уводит» действие в следующий эпизод «Утро в лесу».

Этот эпизод, занимающий небольшое место в повести, как бы «дописан», вернее, «переписан» авторами фильма заново. Он чист, звонок, светел, «серебрян». Бесконечные серебряные струи дождя, звонкая чистота леса, каждого дерева, каждой ветки, каждого листка, живительно-благодатный небесный свет, радуга, словно падающая в руки человеку... Нет ни войны, ни бомб, ни горя... Есть молодая красивая Глаша и застенчиво и счастливо улыбающийся (от ощущения чего-то нового, волнующего) Флера... Есть звон дождя и девственная чистота леса...

Герои как бы изолированы от мира, они вне времени и пространства. Их окутывает космическая (но и земная) красота... Слов мы не слышим, есть лишь струящийся звон. Звук включается в танце Глаши (удивительный танец в мокром, «обнимающем» фигуру платье); неровно подключается звуковая дорожка, на которой множество звуков и песенных обрывков, и все это странно сливается, словно обволакивает звуковой волной (назовем этот прием «звуковым палимпсестом»).

Эпизод утра — образец светописи, выполненный в импрессионистической манере: сиюминутное, светлое неповторимое мгновение приобщения к единой красоте мира. Он поэтичен и ассоциативен. Этот «уголок счастья» необходим режиссеру не только как композиционный прием (момент разрядки), но это и как пластический образ гармонии человека и мира, гармонии, которая разрушается, уничтожается феноменом войны. В фильме больше не будет эпизодов, аналогичных этому. Он стоит особняком, являясь своеобразным контрастом

кровавому действию войны. Авторские размышления воплощены здесь посредством выразительности пластики.

Последующие эпизоды дробны и неустойчивы и строятся по принципу нарастающего напряжения.

Режиссер как бы готовит «психологическую зону», моделирует определенное психофизическое состояние для нанесения «эмоционального удара».

«Возвращение». Дорога домой. Безлюдность, убыстрение темпа. Дорога раздваивается, и камера, слившись с взглядами героев, «осматривается» вокруг. Деталь! Белая подушка посреди дороги. Несовместимость, неправильность этого сочетания действует как резкий аккорд-диссонанс. Вновь убыстрятся **темп**. Безлюдность. Тишина. Детали: дым из трубы... игрушки на полу в доме (играли сестры)... небурные тарелки на столе, недоеденная пища... горящая лампадка — все говорит о недавнем присутствии человека. «Ушли, — сказал Флера, вынув из печки чугунок еще горячего супа, и добавил: — Ешь, мамка зварилла». Все так. И тем не менее ощущение тревоги и мрачного предчувствия не покидают (подушка на дороге, пустота, безлюдность, неопрятность стола). Это ощущение усиливается жужжанием мух. Рой мух облепляет стол, остатки пищи, наполняя комнату отвратительным ощущением гниения и смерти... Еще секунда и Глаша давится пищей от неудержимого приступа рвоты...

Быстрый наезд камеры — разложенные на полу куклы. Мы уже видели их — бегло. Сейчас они видятся совсем иначе (изменение ракурса, освещения). Перед нами не просто тряпичные игрушки, но трупы, покрытые роем мух, и вновь деталь — корыто с бельем посреди опустелого двора; колодец, в котором на минуту отразится потерянное лицо Флеры...

Далее растущий темп. Теперь это бег. Бегут Глаша и Флера... Дорога... Быстрый взгляд Глаши... и резкий «эмоциональный удар» — белеющая грудa тел! Человеческая бесформенная масса у стены сарая... Крик!... И еще более убыстренный темп... Деталь — белый рушник посреди дороги, посреди черной взрыленной грязи...

Таким образом, стилевая авторская стратегия в данной части фильма выражается через регуляцию темпоритма, четкий отбор деталей, драматургию освещения, портрет. Достигается степень напряжения, где концентрация физического действия усиливается состоянием (в сравнении с повестью, здесь все «уплотнено», «сжато», так как новый темпоритм рождает более высокую зону напряжения).

«Болото» — эпизод накала физических и психических сил человека. Уже пришло страшное знание, но герой отказывается его принять. Он мучительно цепляется за каждую возможность закрыть свой мир от этого рокового знания, от чудовищной правды; мысль бьется, ища выхода, вплоть до ухода в безумие, безумство, чем, собственно, и является погружение в болото. «Воны тут, тут!» — кричит иступленно Флера, входя в зелено-вязкую массу, и послушно, как под гипнозом, следует за ним Глаша, только что видевшая перед собой «лицо» смерти. Затем идет яростная схватка со смертью. Физически изнуряющая. Духовно мертвящая.

Великолепная работа со звуком... Гул... какие-то «потусторонние» звуки... и вдруг в самые яростные минуты борьбы, когда человека фактически уже нет, а есть лишь человеческая оболочка и животный инстинкт выжить, четко возникают звуки «Венского леса» и тут же тонут, растворяются, исчезают...

На наш взгляд, при всей психологической и драматургической мотивированности эпизод в фильме затянут. Перенасыщен... Перенапряжен. Чрезмерен. В какие-то мгновения (проверено на разной аудитории) зрительское внимание начинает ослабевать, рассеиваться, не выдерживая неоправданной с точки зрения психологии длительности перенапряжения. Возникает обратная реакция. И хотя авторы явно ставят задачу донести, если так можно выразиться, визуализировать всю сложнейшую механику психофизического процесса осознания человеком непереносимой для него трагедии, обнажить, вскрыть нюансы «пограничного» состояния, все же данный эпизод теряет в интенсивности зрительского сопереживания как раз из-за неточной темпо-стилистической сбалансированности. Тем более что следующий эпизод выдерживается также в режиме высокого напряжения и содержит в себе еще один «эмоциональный удар»...

Эпизод снимается «субъективной» камерой. Прорезая лес, камера, идентифицируясь с героями, «движется» быстро, оставляя позади людей, пока не приближается к лежащему на земле человеку, «человеку-труп», вокруг которого сгрудились люди. Сожженные губы почти неподвижны, но человек «рассказывает» свою историю... Наконец, оторвавшись от лица искалеченного человека, камера резко «оглядывается» на Флеру, фиксируя неузнаваемо изменившееся лицо... Крик... «Эмоциональный удар»... Попытка Флеры врыться головой в болотистую тряскую землю, уйти, исчезнуть, перестать существовать...

Таков первый «виток ада», сквозь который проходит герой.

В этой части фильма Флера, а вместе с ним и зритель, видит войну еще отраженно. Трагедия лишь открывается через знание об ужасном

исходе человеческих судеб. Враг где-то рядом. Мы видим его жертвы. Но он еще не явлен «материально». Еще не обрел плоть и кровь. Все вокруг лишь следствие его чудовишных действий, но не само действие.

Режиссер таким образом осуществляет как бы постепенный «ввод» в войну, стараясь не упустить ни одной детали этой трагедии.

Итак, первый «круг ада» заканчивается физическим и душевным надломом героя: Флера, переживая трагедию самых близких людей, как бы переживает смерть при жизни...

В следующую часть фильма мы включаем эпизоды: «выход из оцепенения» (1), «засада в бору» (2), «чучело» (3), «подрыв на минах» (4), «полицай с коровой» (5), «удача» (6), «обстрел» (7).

О- 1 Н-2 Р-3 У-4 Р-5 Р-6 •7

Вторая часть начинается с оцепенения, то есть фактически с некоего «нулевого» состояния, психической прострации. Затем эпизоды чередуются следующим образом по степени напряженности:

О - Н - Р - У - Р - Р - У

В конце второй части фильма герой, пройдя новый «виток ада», вновь подвергается мощному удару, ведущему к новому срыву сил.

Второй эпизод этой части мы условно называем «выходом из оцепенения». Флера — потерянный взгляд широко раскрытых глаз... попытка плюнуть в чучело Гитлера, но пересохший рот не может выдавить слюны... Затем медленное возвращение к жизни («это я во всем виноват»). Здесь важен портрет, глаза, общее состояние... Но уже в следующем эпизоде ритм стремительно нарастает...

Человек неуклюже бежит по совершенно открытой шарообразной поверхности, а вслед ему несутся пули. Человек бежит, не останавливаясь, не переводя дыхания. В руках ведро, которое он отпустит, когда упадет, а пули нескончаемо свистят ему вслед; человек упадет и тут же встанет и побежит снова, а слетевший с головы картуз откроет незащищенный желто-лысый череп — прямую мишень для пули... И человек будет снова бежать, ни на секунду не замедляя этого бега...

Сцена снята целиком «со спины». Камера «бежит» вслед за человеком, нервно следуя его ритму, сохраняя дистанцию, пока человек не выберется в относительно безопасное место. Тогда камера развернется и будет следить бег остальных: Флера, ленинградец, в нелепом маскиро-

вочном плаще и круглых очках, который, кстати, несмотря на свист пуль, умудрится подхватить ведро (там ждут молока), дядька Рубеж, так и не выпустивший из рук чучело Гитлера...

Стилистически сцена «пишется» движением камеры, ритмом, выделением детали. Затем напряжение снимается разрядкой — остроумным комментарием случившегося неунывающим Рубежом...

В этом ключе решен и следующий эпизод — установка чучела Гитлера на развилке дороги и сцена с листовками, затем бегущая четверка людей под бормотание Рубежа: «Не задерживай, немцам ехать надо, а он задерживает...» Ускоряющийся ритм бега и совершенно неожиданный «эмоциональный удар» — взрыв, разом перекрывший изображение на экране... Лишь позже мы увидим табличку «minen». О гибели двух товарищей говорит единственная деталь: сапог вместе с остатком ноги, который после секундной паузы Рубеж бросает в яму...

Следующий эпизод со сброшенной бутылкой фиксируем как разрядку, затем ритм и напряжение начинают нарастать... Стремительное приближение камеры к освещенному в ночи окну (ни Рубежа, ни Флеры мы не видим); такое же стремительное «преследование» вышедшего «до ветру» мужика в белой рубахе, ироничная, брошенная из темноты фраза: «Стой, дядя, опосля продолжишь»; короткий и острый диалог...

Стилистически сцена строится так, что героев мы не видим; их взгляд, их движение полностью совпадают со «взглядом» и движением камеры: отсюда ощущение особой динамики и непосредственного присутствия. Только на мгновение в кадре появляется фигура Флеры, и вновь камера стремительно движется за смешно бегущими «в ногу» мужиком и коровой. В целом эпизод построен на динамике действия, где ощущается скорее азарт, нежели тревога.

Состоянием удачи открывается следующий эпизод. Доящий корову Рубеж и жадно подставляющий ладони под струи молока Флера... И вновь, когда физическое и душевное расслабление достигает своего апогея, новый «удар»: словно яркая звезда в небе вспыхивает ракета, прорезая ночь ослепительными и смертоносными молниями летящих пуль, а когда вновь наступает тишина, мы слышим так не вяжущийся с обстановкой звук — звук челюстей мерно жующей коровы. А рядом мертвое тело дядьки Рубежа, крепко вцепившегося руками в винтовку... И снова огонь, сеющий смерть, и снова тишина ночи оглашается свистом пуль, и мы видим, как смертоносная «молния» входит в тело коровы, вызывая жуткий и долгий храп умирающего животного. Крупный план агонизирующего глаза, уже облепленного мухами... Тишина... Желтый диск луны,

безучастно взирающий на человеческое тело, распростертое на земле, на человеческое горе, которому, кажется, нет границ. Мы видим искаженное рыданиями лицо Флера, залитое этим мертвенным светом луны... Так заканчивается еще один виток борьбы, короткой радости и нового срыва, нового слома сил...

В этой части война подступает ближе. Мы по-прежнему еще не видим врага (лишь «пьяный» танк, бомбардир да немецкая речь в ночном селе), но его присутствие уже заполнило собой все пространство, проникло во все уголки жизни. Теперь Флера видит смерть воочию, смерть человека, успевшего стать близким. Он чувствует эту смерть отовсюду и чувствует свое бессилие, одиночество, свою человеческую незначимость...

Основными стилевыми элементами этой части является композиционное построение с учетом чередования сцен: эмоциональных пауз со сценами ударными, особенности поведения субъективной камеры, использование ручной камеры, нервность ее почерка; но по-прежнему важное значение имеют деталь, портрет, освещение.

Следующая часть фильма (третий «виток ада») чрезвычайно сложна и в смысле идейно-содержательной нагрузки, и в смысле формально-стилевого решения. Эта часть содержит кульминацию фильма, момент высшего напряжения, высшего развития конфликта.

Включаем в эту часть следующие эпизоды: «пробуждение», «дорога в Переходы», «в хате», «во дворе», «амбар», «ловушка», «альтернатива», «начало», «апокалипсис», «фотография», «отход»

Часть открывается пробуждением Флера, выходом из пережитого напряжения... Утро. Зачинающийся рассвет. Флера спит, дыша ровно и глубоко. Удивительно спокойно по-детски чистое лицо. Белизна поверхности, на которой покоится его голова, еще более усиливает впечатление: так спится дома на своей кровати, на белоснежном накрахмаленном мамой белье. Но вот медленное просыпание, медленное возвращение к реальности... И то, что напоминало белизну подушки, оказывается боком мертвой коровы. Такова действительность войны. Следует «поединок» с мертвой коровой. Корова, которая еще недавно олицетворяла собой благую удачу, теперь лишь неподъемный груз. А людям нечего есть. Острие ножа вонзается в тушу... Безрезультатно. Поединок проигран. Флере не справиться с задачей...

Встреча с мужиком из Переходов. Короткая перебранка из-за коня и еле слышный звук приближающейся машины — немцы! Теперь они уже видимы. Еще плохо: их фигуры поглощает туман, но они почти

рядом. Начинает нарастать ритм. Эпизоды дробятся, передавая ритм напряжения: дорога, машина с фарами... Вдруг мотоцикл, везущий полюбленный труп... Напряжение растет... Бегут Флера и мужик, коротко на бегу обговаривая ситуацию... Снова машина, немцы... И снова мотоцикл с трупом (параллельный монтаж). Долгий проезд мотоцикла как кошмарное видение, порожденное густым туманом.

Чрезвычайно важен эпизод «в хате». Это первая встреча с врагом. Он предстает воочию. Большая семья в сборе, в основном бабы, дети, старики (выделяются относительно молодой мужчина в белой рубашке и рядом девочка с прекрасным и строгим до суровости личиком в черном полущше). В хате напряженно, тихо. Дверь открывается — соседи, такие же испуганные бабы с детьми («мы до людей») и наконец появляются немцы. Сначала один. Входит осторожно, озираясь. Стол накрыт. Нехитрое убранство, «угощение»: хлеб, сало. В чайнике — «шнапс». Встречают, что называется, «по-людски». А напряжение растет. Взгляды множества глаз прикованы к фигуре немца. Целая гамма оттенков чувств. Очень точно найденная звуковая деталь — среди напряженной тишины постоянно слышен голос: «Тихо, тихо». Заходят другие, наглые, уверенные...

Уже в следующем эпизоде напряжение неподвижности сменяется хаосом «действия»... Какое-то шествие (мужик с портретом Гитлера впереди), люди, которых гонят, как скот, унижительный бег по кругу... Хмельное веселье немцев, сбивающих в кучу баб, детей, стариков, скотину... Детали: в этом движении мы видим и калеку в инвалидной коляске, мотоцикл с трупом, ставший мишенью для развлечений...

Амбар... Открываются ворота. «Добро пожаловать, сябры», — издевательски приглашает полицай. Напряжение растет стремительно: давка, крик, паника — люди уже успели осознать происходящее... Немцы, овчарки... стриженные затылки детей, расхристанные волосы баб, перепуганный до смерти еврей, которого, издеваясь, немцы несут на руках, чтобы со смехом сбросить в общую кучу...» Починаемо общее собрание», — голос полицай. Напряжение продолжает расти. Люди в ловушке. Отчаянные попытки раскрыть ворота, вырваться (здоровый сильный мужик в светлой майке отчаянно кидается на дверь), лица, лица, среди которых мы видим и Флеру, сжавшегося, испуганного, несчастного.

Общий хаос и крик. Появление в окошке немецкого офицера. Выстрелы, усмиряющие толпу. Короткое обращение офицера: «Без детей — выходи. Сюда — в окошко можно». Долгая напряженная пауза и сорвавшийся разом крик: «Звери!!!» Сквозь толпу сомнамбулой движется к окну Флера. Вместо лица — маска ужаса. Чьи-то руки

помогают ему выбраться из окна, и тут же его хватается за шиворот немецкий солдат. И тащит как щенка, как ничтожество. А вокруг амбара, предвкушая особое удовольствие, особый спектакль — рвущиеся немецкие солдаты, пьющие, закусывающие конфискованными яйцами и салом...

Все нарастающее напряжение стремительно приближается к основному удару, к главной кульминации фильма.

Облитый бензином амбар быстро воспламеняется и разгорается на глазах... Крики, стоны, гул пожара и дружные аплодисменты хмельных зрителей... Напряжение достигает апогея. Горит, полыхает амбар. К самому небу взметнулись языки пламени. К самому Богу вздымается крик заживо сжигаемых людей! Полыхающее апокалиптическое видение. Чудовищной силы огненное пламя, обращенное к небу — немому свидетелю злодеяния человека над человеком...

В красно-черном зареве начинается движение — отход. И фотография на память посреди полыхающего пейзажа: приставленный к виску Флеры пистолет... Лицо — Маска... Щелчок фотографа... Тихо, как ватное, падает тело Флеры... Так завершается разыгранная фашистами жуткая мистерия, последний и самый чудовищный круг, сквозь который суждено пройти герою фильма...

Таким образом, композиционно часть строится на эпизодах с постоянно растущим напряжением в сторону развернутой кульминации (поджог амбара с людьми). Кроме того, здесь выделяются еще два эпизода:

- эпизод, где немецкий офицер предлагает свободу ценой отказа от детей;
- фотографирование (момент полного срыва сил героя).

В этой части фильма враг предстает воочию. Здесь линия стояния «по ту сторону добра и зла» доводится до своего логического завершения.

Заключительная часть фильма содержит два кульминационных момента. Это сцена расстрела уцелевших палачей деревни и сцена, в которой содержится приговор, вынесенный автором, — «расстрел», «уничтожение фашизма», после чего идет заключительный финал — катарсис.

Сцена под мостом — нравственный урок фильма. Две силы, две идеологии — лицом к лицу. Сбитые в кучу уцелевшие палачи деревни и стоящие полукругом бойцы партизанского отряда. Среди них — Косач. «Оправдательная» речь майора СС; иная речь молодого офицера, который иезуитски обещал жизнь тем, кто предаст своих детей. Бледное утонченное лицо, фанатично горящие глаза, отрывистая напряженная речь, в которой суммирован смысл фашистской доктрины: «Вас не должно

быть — и миссия будет исполнена». Лица тех, кому адресованы эти слова (кого не должно быть), суровые, открыто смотрящие... Яростная речь начштаба: «Вы что забыли, что они сделали; этих убить, просто убить и все?!» Немецкие прислужники, пытающиеся доказать, что они не немцы, что они «свои»; их готовность немедленно привести в исполнение приговор Косача...

Но не будет поджога, не будет горящих корчащихся тел — факел погаснет в серой воде, ибо, даже верша возмездие, надо остаться человеком, не опуститься до уровня тех, кто достоин вечного проклятия... Таков нравственный урок фильма.

Его философским итогом является следующий эпизод мысленного уничтожения фашизма. Поверженный, в грязной луже валяется портрет Гитлера. Именно против него, олицетворения зла, обращает винтовку Флера. Звучат выстрелы...

Обрушивается каскад кадров немецкой кинохроники, движущейся вспять к своему началу, своему истоку... Это мощный поток, шквал, зрительно-звуковая магма, в которой и фашистские марши, и обрывки исторических речей фюрера, и экстаз толпы... В бешеном ритме картины сменяют друг друга и наконец перед нами фотография женщины с младенцем на руках. Это он — «корень» зла. Убей его и искорени зло! Но не спустит курок Флера... — таков итог. Камера долго всматривается в лицо Флеры. Оно обращено к зрителям. В нем мука перенесенных потерь, застывший ужас увиденного, кошмар хождения по кругам ада войны... Лицо Флеры вызывает к нашей памяти. Словно из черноты веков возникает красным, как кровью, писаная надпись: «628 белорусских деревень сожжено вместе со всеми жителями» — еще один мощный «удар», еще одно эмоциональное фортиссимо.

Заключительный эпизод, несущий в себе мощный катарсис, целиком решается через музыкальный образ, седьмую часть «Реквиема» Моцарта, бессмертную «Lacrymosa». Двигается лесом отряд партизан. Среди них Флера с «перебинтованной» винтовкой через плечо. Идут они через лес, где каждый шаг отдается человеческой болью, человеческим горем...

И звучит, заполняя собой все видимое и мыслимое пространство, вечная музыка, словно вечный плач, будя и будоража память, память поколений. Мерный шаг бойцов ритмично вписывается в пространство леса, словно бы застывшего в льющихся звуках... В какой-то момент мы видим лишь графически четкие контуры деревьев, застывший безжизненный пейзаж, как символ человеческих страданий... От пиано к фортиссимо вздымаются аккорды, из самых глубин человеческой па-

мяти идут звуки и неудержимым чистым потоком льются в небо... И тогда естественно и как-то незаметно черная земля и черные стволы деревьев покрываются снегом, меняя эмоциональное состояние кадра, преобразая смысл...

Так, авторское начало вершит свою волю, подойдя к эмоциональному финалу трагической картины страданий и мучений человеческой души, ибо человек и меряется тем, сколько он способен вынести, чтобы не сломаться, но мужественно встать и вновь идти, чтобы делать свое дело, чувствуя локоть и спину рядом идущих...

Итак, стиль произведения определяется прежде всего тем, каким образом автор обращается с элементами композиции.

В данном случае перед нами большое полотно, приближающееся по своей структуре к форме «реквиема», состоящее из пролога, эпизода-завязки, трех частей развития действия (хождение героя по кругам войны), несколько смещенной к финалу развернутой кульминации и заключения — катарсиса. Кроме того, композиция фильма имеет спиралевидное строение, где каждая часть — это завершённый эмоционально и по смыслу виток, имеющий свою завязку, кульминацию и развязку. Каждая следующая часть строится по такому же принципу, но уже на новом уровне. В основе композиционного построения лежит принцип монтажа «эмоциональных ударов», как правило, возникающих неожиданно. Кроме того, фильм содержит в себе как бы два потока: поток действия и поток противодействия, идущих от двух находящихся в движении сил. Этим двум потокам соответствуют и две кульминации: первая — по линии развития действия, сюжета (поджог амбара вместе с жителями деревни); вторая — по линии противодействия (эпизод расстрела Флерой портрета Гитлера как выражение авторской воли).

СТИЛИСТИКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО РЯДА

Смысл операторской работы А. Родионова прежде всего в точном следовании авторской мысли, в раскрытии, визуальном «развертывании» этой мысли. Именно авторское начало, являясь доминирующим фактором, движет и корректирует развертывание событийного ряда в пространственно-временных сферах произведения. В данном случае, на наш взгляд, будет уместно провести аналогию с «камерой-пером» (термин Астриюка), ибо при всей раскованности, виртуозности «свобода» камеры относительна в том плане, что она строго детерминирована авторской волей, драматургической установкой.

Внешне изобразительная стилистика тяготеет к документальной, но это документальность особого рода. Уже в экспозиции можно выявить характерные особенности стиля операторской работы. Так, если первые кадры (ругающийся мужик, мальчишка) сняты как бы «нейтрально», то с момента появления самолета, с изменением ракурса меняется смысловая и эмоциональная наполненность кадра. Происходит абстрагирование, эмоциональная перестройка.

Долгое «вглядывание» камеры сверху, оттуда, где кружит немецкий самолет, две одинокие мальчишеские фигуры посреди наполненного приметам войны пространства, фигурки мальчишек и силуэт самолета, абстрагируясь, превращаются в два полюса, две чужеродные силы, между которыми возникает особое поле, особое напряжение, особый эмоциональный заряд. Так, чисто операторскими средствами (ракурс, освещение, цвет) реализуется особый смысл, который «подымает» материал до уровня философских размышлений, выражая авторскую волю.

Почерк Родионова складывается из точного следования логике движения образа и раскрытия авторской мысли. То, что видит камера, и то, как она это видит, — отнюдь не произвольная фиксация материала, не простое скольжение взгляда, но образное раскрытие смысла событий. Здесь нет приема ради приема, но есть стремление «врасти» в драматургию, уловить движение и логику развития образа. Именно драматургия диктует и определяет «поведение» камеры. Отсюда особенности ее движения, особенности композиции кадра, портрета, освещения, пейзажа, выстраивания пространственно-временных отношений и т.д.

ЗНАЧЕНИЕ ПОРТРЕТА

Поскольку в фильме практически в каждом кадре присутствует герой, который и является эмоционально-смысловым центром фильма, чрезвычайно важны любые трансформации, касающиеся его внутреннего состояния и внешних проявлений. Отсюда особое значение портрета. В начале фильма перед нами мальчишка-подросток, далеко не красивый, но самый обыкновенный, с мягкими по-детски припухлыми чертами лица. И так же мягко пишется его портрет («объяснение с матерью», «Флера в обрамлении цветов», «на посту»). Освещением, точкой съемки оператор создает портрет мягкого, чистого, мало видевшего мальчишки, для кого война — что-то необычное, из ряда вон выходящее, к чему он испытывает колоссальный интерес и что сулит ему возможность быстро, стремительно повзрослеть, превратиться в мужчину... Лицо Флеры после первого

испытания (бомбежки) испуганное, удивленное, но уже вскоре покойное и ясное (в шалаше с Глашей) и совсем смешное до нелепости с улыбкой «до ушей» во время Глашиного танца... Первое столкновение Флеры с трагедией войны. Лицо человека, мучительно осознавшего страшную правду — смерть близких людей... Человек, гонимый неведомой силой сквозь болото, лицо огрубевшее, ожесточенное, оупевшее... черные комья грязи, впившиеся в кожу, вьющиеся волосы, повисшие грязными прядями, гримаса борьбы с самим собой. Камера фиксирует подробно и безжалостно те перемены, которые произошли с героем, пытаясь раскрыть не просто трагедию человека, но и трагедию его сознания.

Портрет — «оцепенение»: лицо, словно выбелено светом, оно безжизненное, потухшее... И вот медленно, не сразу, как бы неохотно, душа словно возвращается в безжизненное тело. Камера пристально следит за этим процессом возвращения сознания, долго вглядываясь в глаза героя... Новое испытание и новое крушение (убит дядька Рубеж, убита корова) — искаженное рыданиями лицо, вылепленное мертвенно-бледным светом безразлично взирающей на «юдоль скорби» луны... Лицо — маска, когда немец оттаскивает Флеру, вылезшего из амбара, раздавленное, приниженное, обесчещенное, поруганное существо. Со скрупулезной точностью и безжалостностью фиксирует камера процесс глумления над человеком, поругания человека...

Таким образом, оператор создает как бы целую галерею портретов, принадлежащих одному человеку, стараясь запечатлеть, зафиксировать, «запомнить» все перемены-следы перенесенных душевных травм. И в этой галерее особо выделяется портрет финальный — лицо, обращенное к нам, прямо в зрительный зал, ко всем и каждому. И вновь в этом неподвижном статичном портрете камера выявляет скрытые, еле уловимые процессы (динамическая статика). И мы видим, как безжизненная маска ужаса вновь обретает утерянную человеческую жизненность... Человек, которому война дала маску монстра; ребенок, которому война дала безобразия старости; человек, который все же находит в себе силы подняться над ужасом и горем, взывает с экрана к нашей памяти...

То, какие важные задачи можно решать исключительно средствами пластической выразительности, показывает очень интересно решенная драматургическая линия «Глаша — Косач». Фактически отношения этих людей полностью за кадром, а в кадре лишь единственный при свидетелях (при полном сборе отряда) «разговор глаз». И тем не менее за короткое время на экране «рассказана» и «прочитана» зрителем драма

войны: точно срежиссирована, отлично сыграна и снята эта сцена, этот немой диалог — объяснение, в котором и любовь, и призыв, и отказ...

Исключительно освещением раскрывается внутреннее превращение Глаши: в пределах одного кадра, меняя освещение лица актрисы, оператор выявляет скрытые процессы, делая невидимое видимым, как бы вторгаясь в сферу ирреального (пророчество Глаши).

В фильме много лиц, отобранных по принципу типажности. Простые, порой грубоватые лица — некоторые как бы «стусеванные», другие, наоборот, врезающиеся в память (девочка в полушалке в эпизоде появления немцев в хате: прекрасное лицо, открытый, величественно строгий взгляд)...

Скупыми средствами и в основном портретно, но очень точно и удачно решен образ Косача. В этом человеке угадывается большая внутренняя сила, убежденность, но и жесткость. Человек — лидер, человек характера, поступка...

Таким образом, работая над портретом, оператор способен не только внешне охарактеризовать человека, но и раскрыть его внутренний мир (процессы, перемены, происходящие в сознании). Оператор оказывается способным «дописать» историю человека, «досказать» его судьбу.

ЗНАЧЕНИЕ ДЕТАЛИ

В фильме исключительно активным элементом стиля является деталь (как изобразительная, так и звуковая). Деталь — всегда акцент, придающий объекту двойное значение: то, что он обозначает на самом деле, и то, что привносит в него контекст, смысловое и эмоциональное окружение. В подборе и организации деталей четко просматривается авторский почерк, своеобразия стиливого мышления.

Блуждания Флеры и Глаши вплоть до эпизода «болото» благодаря четкому подбору деталей выстраиваются в напряженно-наэлектризованную конструкцию с пульсирующим темпоритмом (мы уже упоминали данный эпизод, поэтому ограничимся схемой):

- подушка — дым — игрушки — стол — лампадка — мухи — чугунок с супом — игрушки — корыто — тела у сарая — рушник;
- подушка посреди дороги — несоединимость, аномальность этого сочетания сигнализирует, что что-то случилось, что-то не так;
- разложенные игрушки, дым в трубе, лампадка, чугунок с еще горячим супом (хранит тепло рук) — свидетельство того, что здесь недавно были люди;
- неприбранный стол, мухи — плохие знаки, предчувствие беды;

- игрушки (в новом освещении и новом ракурсе) — образ беды;
- корыто с бельем, пустота двора — усиление предчувствия;
- портрет Глаши в дверях — свидетельство внутренней борьбы, желания скрыть то, что открылось, отвести беду от Флеры;
- груда мертвых тел — удар;
- рушник в грязи дороги — своеобразная «точка» рассказа о «случившемся».

Так, через отбор деталей, через ритм их чередования, через акцент раскрывается трагический смысл событий и трагедия осознания этого смысла.

СУБЪЕКТИВНАЯ КАМЕРА

Говоря о субъективной камере, мы имеем в виду такое ее «поведение», когда взгляды камеры и героя отождествлены (в некотором смысле, камера всегда «субъективна», хотя бы уже в силу того, что находится в руках человека). Для чего нужен авторам этот прием? Каково его назначение?

Эпизод «болото»... Состояние эмоционального и душевного срыва... стремительное движение вперед... расступающиеся люди... снова вперед... остановка у лежащего обгоревшего тела... Взгляд героя и камеры совпал, ими движет одна сила — знать правду.

Долгое загнипнотизированное вглядывание в изуродованного человека, затем стремительный поворот — теперь уже камера фиксирует состояние героя, полностью «отделившись» от него. И в этом повороте, резкости размежевания особый драматизм.

«Поведение» камеры у дома полиция в пределах эпизода создает нужную ритмику пластического рисунка, окрашивает эпизод эмоционально, создает как бы дополнительный иронический комментарий...

ПЕЙЗАЖ

Большая часть фильма снята в естественной среде. Это лес, болота, поляны, долины, дороги, открытые пространства. Незначительная часть фильма снята в интерьерах.

В большинстве случаев пейзаж — естественный фон, на котором разворачивается действие, однако в отдельных частях фильма пейзаж получает особое, дополнительное значение. Он как бы «субъективируется» авторской волей: пейзаж экспозиции (обособленный клочок освоенного человеком пространства как знак войны, за которым — трагедия

народа); пейзаж эпизода «утро с дождем» — идея гармонии и совершенства природы как реальная возможность счастья; ночной пейзаж, озаренный светом ракеты, блистание и «красота» огненных «молний» — разрушительна и смертоносна.

ЗВУК

Говоря о стилевых особенностях картины, необходимо отметить исключительно интересную и сложную работу звукооператора (В. Морс). Звук в фильме — один из активнейших стилевых компонентов, посредством которого решаются сложные драматургические задачи.

Если в ряде случаев мы говорим о так называемой «субъективной камере», то, видимо, будет правомерно говорить и о субъективированном звуке. В фильме этот прием используется широко и эффективно. Зритель не только видит и слышит, что происходит на экране, но как бы «вчувствуется» в состояние героев: эпизод первой бомбежки, где в момент напряжения звук неожиданно выключается, это состояние отсутствия звука (минус — прием) вступает в конфликт с изображением (вздыбившаяся земля — и неестественная отупляющая тишина), порождая особое состояние «псевдоконтузии». Этот же прием используется в эпизоде «болото», где звук претерпевает ряд деформаций, соответствующих внутреннему состоянию героев, их психическому срыву; неожиданно возникают звуковые вкрапления, контрапунктирующие с изображением, усиливающие его драматизм (звуки «Венского леса» в момент «стыка» жизни и смерти).

Если мы говорим о наличии лирического пейзажа в фильме, где природа, среда перестают существовать просто как фон, но получают дополнительное значение, идущее от автора, то следует сказать и о наличии в фильме «звуковых пейзажей», когда звуком создается совершенно особая атмосфера, в которую «входишь», «погружаешься» так же, как в обычный пейзаж. К таким «звуковым пейзажам» мы бы отнесли эпизод «ночь в шалаше» и «утро с дождем». Здесь звук не просто сопровождает или оттеняет изображение, но слагается в особую картину, состоящую из множества нюансов и рефлексий.

В фильме широко используется звуковая деталь: возникающий время от времени звук летающего самолета или жужжание мух (выстраиваются в целую цепочку самостоятельных значений).

Выразительно организован звуковой фон кульминационного эпизода (поджог немцами амбара с людьми), отличаясь чрезвычайно тонко составленной партитурой звуков.

- Итак, звук в фильме выступает во множестве качеств и состояний:
- точный фон (крик, лай собак);
 - звуковая деталь (в доме при полной тишине): «Тише, тише» или жуткое: «Петро, меду хошь?» среди мрака только что уничтоженного села;
 - контрапункт и конфликт, своеобразный оксюморон (сгон людей и издевательские рассуждения о культуре Германии; полыхающий амбар и песни Руслановой...);
 - звуковое обобщение, абстрагирование («Вставай, страна огромная»);
 - звук как проявление авторского начала — шквал, магна звуков, сопровождающих бешеный ритм откручивающейся вспять фашистской хроники;
 - музыка — катарсис — финальная часть, в которой музыкальный элемент (*Lacrymosa* Моцарта) становится стилевой доминантой и полностью подчиняет изображение, поднимая его на уровень высоких философских обобщений.

Таким образом, звук в фильме — важнейший стилеобразующий элемент, вступающий в самые сложные отношения с изображением, создающий особый специфический мир в соответствии с драматургическими задачами.

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МАТЕРИАЛА

Пространственно-временная организация материала — это непосредственная сфера воплощения авторского замысла, активнейший стилеобразующий элемент, пронизывающий все уровни художественного целого.

Прежде всего, в фильме мы имеем конкретно историческое пространство — время: Белоруссия 1943 год. Это пространство — время вводится не только в контекст произведения, но является первоначальным движением сюжета, тем центром, из которого «вырастают» внутренние пласты пространственно-временных сцеплений фильма.

Рассмотрим пространственную сферу фильма, а именно — взаимодействие реального и концептуального пространства, попытаемся прокомментировать возникающий смысл.

1. Абстрагированное пространство (авторское). С этим типом пространства мы встречаемся в эпизодах экспозиции «утро с дождем», «гитлеровская хроника», «портрет — память». Это сфера авторского раздумья, проявления авторской воли. В экспозиции фильма авторское

обобщение реализуется посредством ракурса, звукозрительного контрапункта, цвета. Взаимодействуя, эти компоненты меняют масштаб события, трансформируя данный конкретный фрагмент пространства в метафизическое пространство народного бедствия. В эпизоде «утро с дождем» авторское лирическое начало осуществляет «прорыв» за пределы трагического пространства войны в пространство гармонии, единения человека и природы.

В «гитлеровской хронике» мы видим момент открытого манипулирования пространственно-временными отношениями, момент чрезвычайно авторской активности, нарушающей естественный ход событий: дробность, хаос, калейдоскопичность несущихся в скачкообразном ритме обрывков пространств при резком изменении направления движения времени (движение вспять). Все это необходимо автору для обнаружения своего понимания и оценки сущности явления, для моделирования своего аксеологического ряда.

Финальный портрет Флеры («портрет-память») — это, прежде всего, крупный план пространства человеческой души, человеческой трагедии, неподвластной движению времени. Это авторское обращение к зрителю, авторское «завещание» своих мыслей и чувств.

2. Замкнутое пространство. С этим типом пространства мы встречаемся в фильме трижды. Эпизод-завязка в доме матери. Пространство замкнуто. Стены дома изолируют пространство от внешнего мира. Действие переносится в сферу внутренних переживаний. Это необходимо автору для раскрытия внутренней драмы матери. Связь с миром — окно. Мы понимаем неосуществимость желания матери закрыться, спрятаться, спрятать сына.

В эпизоде возвращения Флеры и Глаши домой замкнутость пространства приобретает дополнительный смысл, здесь как бы сосредотачиваются знаки трагедии, фокусируются и материализуются внутренние предчувствия героев. В эпизоде появления немцев в доме замкнутость пространства предельно обостряет напряжение. Неожиданно разбитое окно сигнализирует о неотвратимости погружения в ужас реальности.

3. Пространство дороги. Мотивы дороги в фильме, как правило, являются мотивами неожиданного, соотношенного с предчувствием опасности, беды (дорога Флеры в партизанский отряд — предчувствия матери; возвращение Флеры и Глаши — тема тревоги, неожиданного, опасности за поворотом, такое же значение приобретает и дорога, по которой четверо партизан идут в поисках пищи для людей и дорога — путь в деревню Переходы...) Раскрытие пространства дороги всегда

сопряжено с определенным ритмом, который может совпадать или вступать в конфликт с ритмом внутреннего состояния героев.

4. Пространство подосознания. Стилю режиссера Элема Климова свойственно обращение к внутренним скрытым процессам, стремление сделать скрытое явным. Попытка приблизить иррациональное делается, например, в сцене монолога Глаши. Используя выразительные возможности освещения, цвета, Климов «препарирует» затаенные стороны человеческого существа, обнажает «работу» интуиции, мистические стороны человеческого существа.

5. Субъективация пространства. Этот тип модификации пространства можно проследить в эпизоде «болото». Здесь полное преобладание субъективных состояний над объективным рядом. Внутреннее пространство реализуется как сосредоточие физического и психического напряжения, где ощущается близость предела, за которым небытие, безумие. Здесь и персонификация пространства — болото как живое, засасывающее, поглощающее существо.

6. «Снятое» пространство — состояние оцепенения, протрации, которое трижды испытывает герой.

7. Пространство хаоса. Это пространство дробно, фрагментарно, перенасыщено чрезмерно, как, например, в эпизоде сгона людей, где кадры громоздятся в пульсирующем ритме.

8. Пространство ловушки. Это пространство амбара, куда сгоняют людей. Пространство трагедии. Смерти. Пространство преступления. Это предел, апогей напряжения. Выход из окна — не есть свобода, а всего лишь новая ловушка, пространство трагического фарса.

9. Уничтожение пространства. Кульминационный эпизод поджога людей в амбаре.

10. Пространство развернутого конфликта. Сюда мы относим эпизод «под мостом». Это реальное пространство становится столкновением двух сил, двух идеологий. Оно разнополюсное, в нем ток высокого напряжения.

11. Хотелось бы остановиться еще на одном типе пространства, которое мы условно обозначим как «открывающееся». В первом случае — это эпизод, когда Флера, Глаша и дядька Рубеж идут в лес к уцелевшим людям. Вместе с ними сквозь толпу движется «субъективная» камера. Здесь «открывающееся» пространство как бы смыкается с пространством внутренним: пространством трагического предчувствия. В другом случае — это финальная часть, где мы сталкиваемся с «открывающимся» пространством, имеющим совершенно иное зна-

чение. Это пространство очищенной снегом дороги, как путь Жизни, как открывающееся пространство бесконечности Жизни.

ВР^МЯ

Чрезвычайно сложная работа проделывается авторами с категорией время.

Прежде всего, события фильма, как мы отмечали, ограничены рамками конкретного исторического времени — 1943 год.

Характеристика развертывания сюжетного времени складывается из соединения хронологического и специфически художественного типов времени.

Под хронологическим типом мы понимаем развертывание событий в соответствии с жизненными реалиями, в опоре на причинно-следственную логику этих событий, как воссоздание непосредственного течения времени, характера его движения. Специфически художественное время по-своему трансформирует ход и течение жизненных процессов, отходя от прямых форм выражения и привнося механизмы условности.

Действие фильма, с одной стороны, развертывается как бы в едином временном потоке. Этому способствует общая направленность времени с увязкой на настоящем. С другой стороны, на этот естественный «поток» накладывается пласт субъективного времени героев и собственно авторское время, которое единожды меняет весь его ход (финальный эпизод с хроникой).

Эта организация времени реализует «непрерывность» течения времени. Создает впечатление естественной протяженности событий, их ненарушаемости. Однако интенсивность развития образа меняет временные параметры (как, впрочем, и пространственные), ставя их в зависимость от ускорения или замедления развития.

Рассмотрим некоторые примеры временных трансформаций:

1. Субъективация, психологизация времени

Эпизод бомбежки. Пульсация, скачкообразность ритма, субъективация звука создают впечатление дискретности, прерывности, разорванности времени.

Эпизод «утро с дождем» — здесь общее эмоциональное содержание эпизода, звуковые детали, специфический темпоритм как бы «растягивают» время, «психологизируя» его, раскрывая интимные стороны человеческих переживаний, настроений.

В эпизоде «болото» засасывающее пространство как бы поглощает время. Время замедляется, застывает, обнажая пространство внутреннего действия психофизических сил.

В эпизоде «ощепенения» время «снимается», перестает ощущаться и восприниматься.

Конфликт объективного времени и субъективного его восприятия, внутреннее «опережение» времени прочитываются в эпизоде бега с ведром под пулями на открытом пространстве (засада в бору). Это временное «опережение» создает поле особого напряжения, особый ритмический рисунок эпизода.

В эпизоде «ловушка» после предложенной немецким офицером альтернативы выбраться из амбара, оставив детей, время «застывает», уходит в многозначность, особую значительность паузы как момента осознания, осмысления ужаса предложенного.

Примером авторского манипулирования временем является эпизод фашистской хроники. Это поле действия открытого авторского начала, волевой акт оценки и приговора. Здесь время нарушает свой ход и движется вспять, к истокам явления. Это пример инверсии времени, его метафоризации. Стреляющий ритм, насыщенный звуковой ряд, короткий монтаж — все это создает образ массового безумия, коллективного психоза, аномалии, картину противоестественных состояний.

МОНТАЖ

Анализ композиции фильма уже позволил выявить определенные характеристики монтажной концепции, обнаружить некоторые ее закономерности.

Говоря о композиционной структуре фильма, мы отмечали положенный в основу принцип ритмического сочетания эмоционально «нейтральных» и «ударных» эпизодов. В выделенных нами трех композиционных блоках обязательно содержатся «эмоциональный удар», взрыв, своеобразная критическая точка с выходом в новое качество.

Мы отмечали также специфику ритмического рисунка сочленения эпизодов, содержащих ту или иную степень напряженности и рядки.

В основе монтажной концепции фильма лежит ритмическая схема с учетом эмоциональной наполненности кадра, эпизода, то есть своеобразная партитура воздействия эпизодов, по степени их эмоциональной заряженности.

В данном случае монтаж выступает и как средство драматургического членения, обусловленного задачами и логикой движения драматургии, и как средство эмоционального выражения, активного эмоционального воздействия.

Выявленная нами закономерность распространяется, прежде всего, на крупные единицы фильма, на композиционные блоки.

Внутри этих блоков существует своя специфика, своя стилистика монтажных сочленений. Помимо использования принципа столкновения, чередования «ударных» и «безударных» эпизодов, считаем необходимым отметить также следующие аспекты монтажа фильма:

- 1) монтаж времени;
- 2) монтаж — анализ событий (назовем его «объективным»);
- 3) монтаж «субъективный» (передающий субъективные ощущения, оценки).

Одной из важнейших стилистических особенностей фильма, как мы уже отмечали, является создание специфического потока времени. Именно время, его насыщенность, его «давление» диктует принципы монтажа. Эпизоды, части фильма монтируются с обязательным учетом ощущения времени, при этом основополагающим является принцип минимального вмешательства в его поток, стремление приблизиться к его естественному ходу, уловить внутреннюю закономерность движения времени в самом материале, внутреннюю необходимость сочленения кусков разного временного наполнения.

В тех случаях, когда авторы намеренно искажают ход времени, мы сталкиваемся с особыми способами его ритмического выражения, вызванными конкретными авторскими задачами.

Именно ритм окрашивает фильм специфическими стилистическими признаками. Рассмотрим ритм монтажа следующих эпизодов:

дорога домой — в доме — во дворе — бег — трупы — бег — болото. Эпизоды монтируются по принципу нарастающего эмоционального напряжения с нагнетанием действия через деталь, темпоритм.

1. Дорога домой — время естественное, но в нем ощущается особое давление, ибо внутреннее состояние героя вступает с ним в конфликт.

2. В доме — время естественное, но давление и напряжение нарастают.

3. Во дворе — время субъективируется, замедляется, происходит сосредоточение на внутреннем состоянии; колодец. Цапля — как детали с вневременным характером, ее статуарность.

4. Бег — нарастание ритма, слияние « субъективного » и « объективного » времени в общее напряжение:

- трупы — переключение ритма, новая интенсивность того же действия (бега); монтажная перебивка («взгляд назад») намечает ритмический рисунок (ускоряет время), меняет и общее содержание кадра,

его смысловую и эмоциональную направленность — резкий выход на «эмоциональный удар»;

- бег — новая интенсивность, конфликт субъективного восприятия времени и его объективного движения.

5. Болото — время субъективируется, растягивается, замедляется, поглощаясь открывающимся пространством борьбы человека с «ожившей» стихией.

Ощущение времени в фильме определяет его сложную ритмическую структуру, диктуя принцип монтажа, те или иные варианты соединения частей целого, составляющих единый временной поток фильма.

Следующий момент — это монтаж как драматический анализ события, основной принцип которого — передача целостности события. Анализ здесь незаметен в силу своей «естественности», как писал Базен, зритель естественно принимает точку зрения, предложенную ему режиссером, ибо она обусловлена географией места действия или перемещением центра драматической заинтересованности. Эпизод «в отряде». Кадры монтируются как бы сами собой. Монтаж соответствует естественной подвижности, избирательности человеческого взгляда, осваивающего незнакомые объекты. Глубина кадра, активность фона — все это усиливает впечатление естественности, впечатление «необработанности» фактуры, реализуя принцип «жизни как она есть».

Весь кульминационный эпизод монтируется таким образом, как если бы событие было непосредственно увидено присутствующим наблюдателем: растерянный, пораженный взгляд переключается с предмета на предмет, перебегает по лицам и затем, словно под гипнозом, безотрывно следит за рвущимся к небу пламенем.

Ярким примером «субъективного» монтажа является монтаж кадров фашистской хроники. Здесь все, начиная от отбора кадров и кончая ритмом, — все подчинено авторской воле. Короткий «рубленный» монтаж, обратная проекция времени — все это носит характер авторской заинтересованности и оценки.

1. «Образ автора» — доминирующее начало

Проявление своеобразия авторского мышления в особенностях композиционно — стилевого строения фильма:

- приближение композиционно-ритмической структуры фильма к форме «реквиема», жанр — кинореквием: спиралевидный характер

развития действия, соответствующий хождениям героя по кругам ада войны; развернутая апокалиптическая кульминация, финал — катарсис;

- организация эпизодов с учетом их эмоционального содержания, при которой во внимание берется не только эмоциональная наполненность данного эпизода, но и момент монтажного «стыка», «конфликта» эпизодов, эмоциональная потенция, заложенная в этом стыке, с ориентацией на определенное эмоциональное воздействие;

- наличие в структуре фильма эмоциональных ударов, а также наличие целенаправленной логики их расположения и чередования;

- единство ритмической структуры: логика чередования моментов нарастания и спада напряжения, темпоритм выступает как активный стилиобразующий элемент.

2. Пространственно-временная организация материала

- выстраивание фильма в едином временном потоке — локализация событий блокады, «вживание» в материал;

- конкретно-историческое пространство — время как первоначок движения сюжета, центр, из которого «вырастает» движение сюжета, центр, из которого «вырастают» внутренние пласты пространственно-временных сцеплений фильма;

- наличие пространственно-временных модификаций

а) типы пространств: «абстрагированное», «замкнутое», «пространство дороги», «пространство подсознания», «субъективация пространства», «снятие пространства», «пространство развернутого конфликта», «открывающееся пространство»;

б) временные модификации: «субъективация времени», «растягивание времени» «сжатие», «опережение».

3. Основные функции плана содержания и плана выражения

Осмысление феномена фашизма:

- документальность развертывания событий (анализ «изнутри»);

- двойной фильтр подачи материала: восприятие героя и авторская интерпретация.

Специфика реализации образа врага:

а) «отраженно»

б) «общий план» (выявление безличного, стадного)

в) «взгляд в упор»

- эпизод «под мостом» — философско-нравственный итог фильма;

- эпизод «фашистской хроники» — авторский приговор (авторское «высказывание»);
- портрет Флеры (финальный) — обращение — призыв (авторское «высказывание»).

Нахождение звукозрительного эквивалента авторским размышлениям:

- через ракурс, цвет, освещение, звук — экспозиция;
- через музыкальное решение — эпизод в отряде, финал — катарсис;
- через светопись, звук, портрет — эпизод «утро»;
- через «пейзаж» — эпизод ночного отчаяния (диск луны);
- через контраст, сопоставление — эпизод «пробуждение» и т. д.

ОСОБЕННОСТИ МОНТАЖА

- логика монтажа «эмоциональных ударов» — доминирующий композиционный прием;
- монтаж с учетом «давления времени» как основной принцип
- монтаж — анализ событий («невидимый»).

4. Использование звука как активного стилеобразующего элемента

Диапазон выразительности:

- звуковой фон;
- звуковая тема;
- обобщение через звук (музыкальное решение);
- звуковой «пейзаж»;
- субъективация звука;
- доминирование музыкального элемента в финальной части фильма (VII часть «Реквиема» Моцарта «Lacrymosa»), выстраивание этой части по законам музыкальной драматургии.

5. «Поведение» камеры: обусловленность драматургическими задачами (как средство визуализации авторской мысли).

6. Особое значение детали как эмоционально-словесного акцента.

«Иди и смотри» — образец авторского фильма с чрезвычайно сильным, хотя и неочевидным авторским началом. Здесь автор не присутствует прямо, его воля «не искажает» объективного хода событий, но как бы следует логике самого предмета, его самодвижения (исключение составляет эпизод фашистской хроники, интерпретируемый как волевое «высказывание»).

«Образ автора» реализуется как стратегия фильма, объединяющая различные способы реализации авторского отношения к изображаемому событиям и героям, это «энергетическая сила» фильма, творящая его целостность.

Для стилевой концепции фильма характерно взаимодействие двух стилевых пластов, синтез «объективного» и «субъективного» письма, соединение документальной манеры с субъективно-личностной. За спиной автора — история, которая едва успела уйти в прошлое; события, реальность которых отражена, зафиксирована в памяти, в реальных документах, в рассказах очевидцев. Реальность истории требовала документальной точности и достоверности отображения, с другой стороны, весь фильм — это мысль, боль и долг художника, творящего свое «поэтическое правосудие».

Именно эти два момента и определяют диалектику, движение стилевых компонентов, логику раскрытия идеи, через формально-стилевые структуры. Возможность подобной интерпретации заложена в драматургии повести, где события проходят сквозь двойную призму: внутренний мир героя — подростка (отсюда момент неожиданности, неподготовленности, открытости удару) и мир автора, выявляющийся через особый строй произведения.

Анализ стилевой концепции по разработанной методике дал возможность убедиться, насколько тесно взаимосвязаны все элементы художественного целого.

Элементы стиля подвижны и мобильны во взаимодействии друг с другом: вытекая один из другого, переплетаясь и взаимовлияя, они трансформируются и приобретают новые качества, новый смысл.

Фильм есть неделимое художественное целое, внутри которого все, однако, подвижно, мобильно, изменчиво и взаимообусловлено. Какой бы аспект фильма мы не анализировали, будь то монтаж, композиция или «поведение» камеры, мы обнаруживали, что за каждым из этих элементов вставали другие элементы, другие выразительные пласты, меняя их функциональное назначение в контексте нового художественного окружения.

Анализ выявил, как цепко соединены между собой все формальные приемы, и как они, в свою очередь, подчинены художественному заданию, реализуя смысл произведения, авторскую волю режиссера.

Из анализа стилевой концепции фильма также следует, что режиссер отнюдь не ставил перед собой задачу скрупулезно «прочитать» повесть. При всем духовном родстве двух произведений, очевидно, что для

Климова материал повести был возможностью сказать свое, давно набоевшее и выстраданное (отсюда и наличие существенных изменений, переоценок). Для режиссера повесть Адамовича не замкнутое пространство чужой мысли, но фундамент для моделирования собственного мироздания, своего понимания и оценки действительности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

1. СТИЛЬ — УРОВЕНЬ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ

Категория «стиль» является одним из коренных понятий искусства. Спор о границах категории прослеживается на всем протяжении эстетики (при этом не важно, оформляется ли понятие в категорию или складывается из эмпирических анализов) и объясняется неизменным интересом исследователей к различным аспектам бытия художественного произведения. Диапазон этих споров — от стилового релятивизма Хаузера («стиль» — «фикция») до крайних формалистических утверждений, полагающих, что стилистические проблемы исчерпывают искусство.

Стиль на эстетическом уровне — понятие не только наиболее общее, но и наиболее обширное, под которым мыслится всеохватное целостное представление об уникальности художественного мира, включающего в себя и смысл, и неповторимую специфическую форму произведения, отличную от внутренней неповторимости других произведений (то есть, весь круг проблем, которые в эстетической литературе значатся как формально-стилистические).

Это объясняется тем, что стиль связан практически со всеми аспектами произведения и проникает во все его уровни, элементы, пласты (целостно-объединительная функция стиля), то есть представляют собой ту «энергетическую» силу, которая приводит в действие и объединяет массу художественных элементов.

Отсюда причастность стиля к целому ряду других эстетических категорий, с которыми стиль находится в диалектической связи. В произведении система формы переливается в систему значений, а система значений воплощается в формальные уровни стиля.

Стиль, таким образом, является не только сущностью, но и отношением (момент и закономерность соотношения содержания и формы, идеи и изображения, концепции и языка в единстве художественного целого). Но стиль несводим ни к одной из этих категорий (отношения строятся по «вертикальной» связи).

При этом стиль конструирует единство не только одномоментных единичных форм, какими являются отдельные произведения искусства, но и обширные художественные формации — школы, течения, направления (отношения по «горизонтальной» связи). Соотнесенность, взаимодействие этих сущностных признаков стиля, многоплановость и многослойность категории делают невозможным сведение ее к строгой абстрактной схеме или единой исчерпывающей дефиниции.

Стиль — категория парная, диалектически связанная с категорией «творческий метод».

Философско-эстетический уровень, как мы уже отмечали, подразумевает под стилем конкретно-художественный способ выражения определенных идейно-эстетических принципов (то есть конкретно-знаковую сторону творчества), в то время как в методе воплощено познавательно-ценностное отношение искусства к действительности.

При этом связь категорий такова, что идейно-эстетические принципы в произведении существуют не иначе, как через определенную систему образности, систему изобразительно-выразительных средств и приемов (стиль). И отдельные художественные приемы, и средства только тогда обретают эстетическую ценность и целостность, когда художник с их помощью выражает свое отношение к той действительности, которую он познает. Так же, как само произведение является результатом сцепления, взаимодействия реальности и творческого преобразования, так и стиль — целостно-объединительный механизм художественной системы — имеет как бы два уровня: внутрителивые компоненты и механизмы и «внестилевые» компоненты и механизмы, определяющие бытие стилового аппарата, обслуживающие продуцирование художественного смысла.

Идея, творческий метод выступают в качестве исходных определяющих факторов (в качестве «духовной технологии»), в то время как стилевые особенности и признаки — в качестве производных, определяемых.

Находясь в тесной взаимосвязи, метод и стиль тем не менее не спаяны, ибо стиль обладает относительной самостоятельностью (некоторые типы связи этих категорий освещены в работе).

Категория «стиль» включает в себя организующую и объединяющую функции. С одной стороны, вне стиля как совершенно определенной, конкретно-материальной формы художественного видения нет художественного произведения (все качества произведения находятся под влиянием образующего воздействия доминанты конкрет-

ного стиля), с другой стороны, стиль обеспечивает связь между такими категориями как «пространство — время, действие» и т.д.

Организирующая и объединяющая функции стиля лежат в основе своеобразия как отдельных произведений, так и различных стилистических и стилевых формаций.

Кроме общей детерминации творческим методом, стиль, как мы уже отмечали, подчинен и жанровой детерминации, при этом стиль является сферой реализации жанровых признаков (то есть связь категорий осуществляется «по вертикали»).

Решающее значение в построении художественного образа имеет мировоззренческая сторона творчества.

Различные стили в пределах данного метода вызываются к жизни социальной сущностью искусства, мировоззрением, личностью художника.

Стилевые концепции, как мы отмечали, не только отражают то или иное мировоззрение, но и содержат в себе собственно-мировоззренческий элемент, соотносимый с общим мировоззрением.

Детерминированная социальной реальностью категория мировоззрения пронизывает всю ткань произведения, ибо является не тезисом, который доказывается в произведении и иллюстрируется, а феноменом самой художественной структуры произведения.

Будучи органической частью художественного произведения, мировоззрение художника обуславливает индивидуальное и неповторимое художественное видение. При этом не только мировоззрение определяет стилевую ориентацию, но и само находится под воздействием той или иной стилевой установки автора.

Стиль искусства не только отражает, но и определенным образом моделирует мир, и эта модель мира — форма и способ его художественного постижения.

Искусство, моделируя мир, как бы соответствует его миру внутреннему. И в этом соотношении выявляется отношение художника к познаваемой действительности. Стиль, таким образом, есть выражение не только и не столько случайных черт, но самой сущности творчества художника; стиль являет собой логику соотносительности, взаимопроникновения идейности и образности, содержания и формы в едином художественном целом. Таким образом, мы говорим о стиле, как о порождении определенного типа творческого мышления, сопряженного с мировоззрением художника.

Общественно-исторические, социальные условия детерминируют всю совокупность взглядов художника, его мировоззрение.

Сообразно своим мировоззренческим установкам художник ориентируется на тот или иной творческий метод, под которым понимается совокупность идейно-эстетических принципов художественного отбора, оценки и обобщения явлений действительности.

В рамках избранной «духовной технологии», своеобразно эстетической идее, идеалу, художник строит художественную концепцию произведения, определенную систему образности, выбирая из массы приемов и выразительных средств наиболее органичные для воплощения замысла в рамках избранного кадра. Соединяя формальные и выразительные элементы, стиль, таким образом, связывает форму с содержанием, материализуя в художественной ткани произведения идею и мысль художника, являясь как бы развернутым доказательством определенной идейно-содержательной концепции.

И задача исследователя состоит в том, чтобы понять содержательность искусства как единство, выраженное в стиле через соотношение с действительностью и мировоззрением, преломленном в творческом методе художника, ибо, по словам Эйзенштейна, художественная структура — сколок со структурных закономерностей движения и развития, по которым, сменяя идеологические эры и исторические эпохи и следующие друг за другом социальные системы, движется и космос, и история, и развитие человеческого общества...

2. СТИЛЬ — УРОВЕНЬ КИНОВЕДЧЕСКИЙ

Проблема стиля фильма должна рассматриваться в контексте выявленной специфики природы экранного образа.

Кино — искусство техническое, ибо влияние техники распространяется на саму структуру, специфику и эстетику фильма, внося специфические условия в процесс создания экранного образа, меняя психологию его восприятия, порождая новые качества художественного мышления, особые формы эстетического сознания.

Кино — искусство синтетической образности, где находит свое выражение диалектика коллективного и личностного, где отдельно входящие в синтез искусства не просто слагаемые, из которых механически строится образ, но трансформированные по законам синтезирования элементы новой эстетической целостности.

Во второй главе мы рассмотрели роль и функции отдельных участников процесса фильмотворчества в создании стилевой целостности произведения, оговорив, что завершенность в создании стилевой целостности

тности произведения решительным образом определяет индивидуальность режиссера.

Синтетический экранный образ — сложное единство образующих его данностей. Элементы стиля, вступая в определенные отношения с другими элементами структуры фильма, не исчезают в структуре, не «растворяются в принципе», но обретают новые художественные качества, новую функциональную сущность.

Взаимодействуя, различные элементы не сводятся целиком к этим отношениям, но частично сохраняют свои изначальные свойства, при этом они обретают и новые свойства, не заключенные в них изначально. И в этом новом качестве инвариантно присутствуют в структуре фильма.

В различные моменты те или иные выразительные средства как бы берут на себя максимальную нагрузку, выдвигаясь на первый план, в то время как остальные «отступают» назад.

Стилевые элементы действуют параллельно, скрещиваясь, в контрапункте, образуя всевозможные комбинации.

Каждая структура фильма — органическое единство элементов, построенное по данному типу, в свою очередь лишь элемент более сложного структурного единства, а ее собственные элементы могут быть рассмотрены как относительно самостоятельные структуры.

Эти структуры в их целостности и взаимосвязи представляют собой опосредованный продукт художественного мышления режиссера, выявляя способ его художественного постижения мира.

Различные элементы стиля, обладая относительной самостоятельностью и вступая между собой в самые различные отношения и связи, вновь и вновь подчиняются закономерностям данного стиля, как центроорганизующей и объединяющей энергетической силе.

Стилевой закон конкретно проявляется в целостности фильма и связан в свою очередь с его идейно-образным содержанием. Изобразительный момент имеет характер знакового обозначения чувств и представлений о мире. На этом основании С. Эйзенштейн сделал важное методологическое разделение изображения и образа. В искусстве мы имеем дело не с реальностью (предметом), а с изображением (образом предмета), не с событием, но с образом события и т.д.

В самом же образе заключены и пластичность изображения, и смысловая структура (чувство). Поскольку в конечном итоге фильм, как и любое произведение искусства, есть специфическое суждение о жизни, постольку и «смысл» есть воплощение при помощи выразительных средств отношения к миру и другим ценностям. Именно смысл и целеустановки формируют всю образную ткань фильма.

Способность режиссера, своеобразие его таланта находят свое воплощение, как мы отмечали, в принципах монтажного мышления, посредством которого осуществляется создание целостного произведения в сюжетно-логическом, стилевом и идейно-образном смыслах, а также в принципах пространственно-временной организации материала, ибо категория «пространства — времени», включаясь в структуру образа, становится исключительно активными и конструктивными стилевыми элементами, пронизывая все звенья художественного процесса, и в каждом конкретном случае получая специфическое воплощение. Монтажное мышление и пространственно-временная концепция являются формой существования и реализации авторской идеи. На этом уровне организуется способ расположения переживаемого, осмысляемого и оцениваемого жизненного материала.

Условно можно выделить следующие элементы стилевой концепции фильма:

- драматургическое стилевое начало;
- изобразительный ряд (осмысление материала художником-постановщиком, оператором-постановщиком);
- звукояд (осмысление материала звукорежиссером и композитором);
- актерские решения (как элементы общей концепции);
- «образ автора» — режиссерская композиционно-стилевая концепция и ее воплощение в монтажной, пространственно-временной и ритмической структуре фильма.
- В фильме, как и любом другом художественном произведении, сложно пересекается аксеологический слой, состоящий из множества общественно-ценностных элементов, и «морфологический» слой, состоящий из элементов материально-пространственных.

Если подходить к фильму как определенному типу высказывания, то характеристика его зависит не только от «способа» оформления высказывания, но и от смысловой структуры высказывания. Отношение к действительности при этом становится фактом самой структуры фильма. Формальная структура фильма состоит из тематических аспектов (макроструктура) и звукозрительной оболочки (микроструктура), при этом стиль — целостнообъединительный механизм — обеспечивает единство художественного целого, закономерность сопряжения всех выразительных средств, направленных на развитие идейно-образной задачи произведения, пронизывая и соотнося формально-содержательные аспекты произведения.

3. СТИЛЬ — УРОВЕНЬ ЭМПИРИЧЕСКИЙ. МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА СТИЛЕВОЙ КОНЦЕПЦИИ ФИЛЬМА

На наш взгляд, вполне объясним и закономерен интерес к отдельно взятому произведению, являющемуся, по словам Белинского, замкнутым в себе целым, имеющим свое начало и конец. Внутреннее единство, его специфическая органичность, организованная целостность определяют интерес к существенным чертам замкнутой художественной системы, какой и является отдельный фильм. Без продуманной методики и методологии отдельного произведения немислимо изучение и группы произведений, то есть других стиливых формаций.

Замкнутость художественной структуры, его «тоталитет», однако, не означают разрыва динамических связей с внешней реальностью, с окружающим миром (социально-историческим контекстом), художественным процессом вообще.

Недостаток большинства современных киноанализов, как мы отмечали, заключается в самом подходе к исследуемому материалу, когда форма и содержание произведения анализируются изолированно, как вполне самостоятельные аспекты (как правило, сначала — «содержание», потом — «форма», «стиль»). Анализ при этом сводится к сумме анализов отдельных элементов. Существо произведения определяет не целостность, но сумма результатов расчленения на элементы. Это приводит к тому, что анализируется в конечном итоге не само произведение, а его схема (отчего возникает неполнота, ограниченность, а иногда и ошибочность толкования не только формально, но и содержательного аспектов). При этом подходе, как правило, исчезает объяснение динамики художественных процессов, функционирования тех или иных элементов, создающих лишь во взаимосвязи художественный образ. Такое расчленение фильма на «содержание» и «форму» делает закономерными рассуждения отдельно об «идее» и отдельно о художественных средствах, в то время как характеристика художественного произведения не может быть сведена к анализу формы как таковой или анализу содержания как такового.

Структура художественного произведения (фильма) многослойна и состоит из пересекающихся пластов, при этом смысл произведения возникает из всей слитности контекстов. Художественный фильм как замкнутая сложная система состоит из ряда подсистем: отражения, изображения, выражения, при этом микрообразы складываются в более обширное единство, а те, в свою очередь — в более обширные. Эти сложные сплетения образуют внутреннюю замкнутую си-

схему фильма, в которой сбалансированы: идеологический момент, идейное содержание, изобразительная сторона и т.д. Анализ, расчленяющий форму и содержание, мешает пониманию того и другого, ибо существует не только взаимосвязь, но и обязательная взаимозависимость между содержательными и формальными аспектами (то, что называют «обменной операцией» между «планом выражения» и «планом содержания»).

Стиль, не являясь содержанием произведения, является тем не менее бытием этого содержания, материальной формой существования идеального, ибо содержательные уровни фильма не существуют (хотя и различаются) вне стиливых форм выражения. Сам предмет изображения относится к содержательной сфере, но на следующем уровне он становится элементом означающей системы. Способность отдельных элементов вступить в реакцию, во взаимосвязь порождают новый смысл и является выражением этой подвижности, взаимодействия, обратных связей формальных и содержательных структур.

С. Эйзенштейн развил такую теорию критического анализа, основа которой — единство описания и интерпретации произведения, когда исследование идейной концепции идет через анализ стиливой системы, в которой и выражено понимание мира. Исследуются не отдельные элементы как выражение художественного смысла, целостность произведения определяется факторами как содержательного, так и формального уровней. Знаковая природа произведения и его идейно-содержательная структура как бы переливаются друг в друга, ибо смысл и целеполагания определяет весь процесс становления художественного целого.

Фундаментальный вопрос анализа стиливой концепции фильма можно сформулировать как проблему интерпретации механизмов, порождающих художественный смысл произведения. Предметом интерпретации должна быть не сумма отдельных компонентов, а целостность произведения, режиссер предлагает зрителю видение мира и понимание его процессов. Он обращается к пластическому образу как носителю этого видения и его интерпретации.

Стиливой анализ выясняет взаимоотношение между различными уровнями фильма, а не только формальную упорядоченность произведения в виде некоего целого, но и то «духовное» содержание, которое пронизывает все уровни произведения насквозь, от самых глубинных пластов до внешних стилистических элементов, организуя все в единое эстетическое целое и делая художественно значимым мельчайшие детали.

Таким образом, необходимо помнить, что анализ фильма — не самоцель, а средство более полного и глубокого раскрытия содержания.

Задача анализа — раскрытие идейно-образного единства произведения через его структурно-стилевое воплощение, через элементы художественного целого.

Методологический подход — анализ стиля как механизма, объединяющего содержательные и формальные аспекты произведения в единую художественную целостность.

Конечная цель любого анализа — синтез. Необходимо подходить к каждому элементу, имея в виду способ авторского построения картины мира.

Цель анализа — выявление типа авторского художественного мышления, который и влечет за собой определенное построение художественного ряда. Стиль произведения — единство выражения, каждый элемент которого служит этому единству и несет в себе его черты.

Первым этапом анализа является выявление элементов, то есть наиболее существенных для целого частей. Поскольку каждый элемент входит в свою очередь в состав взаимосвязанных и взаимодействующих элементов (что и придает фильму его специфические свойства), то следующий этап — выявление специфических свойств их отношений в их диалектической связи. Необходимо выявить способ, которым соединяются все элементы целого, закономерность построения формы, принцип моделирования образного материала, что в свою очередь позволяет выявить специфику авторского художественного мышления, специфику стилиевой концепции произведения.

Схема разбора может быть разной. Главный момент — момент содержательности стиля.

Методологически продуктивным, на наш взгляд, является анализ художественной ткани произведения одновременно с его идейно-содержательным пафосом. Канона быть не может, но во всех случаях необходимо не упустить цель стилиевого анализа — рассмотрение произведения как образного целого. Как выражение идеи с акцентом на выражении. Как проявление глубины содержания.

Необходимые аспекты анализа стилиевой концепции отдельного фильма. Выявление стилиевой доминанты фильма, механизма образного освоения действительности в произведении, стягивающего все художественные средства в единый стилиевой центр:

1) раскрытие «образа автора», объединяющего все элементы в единое целое;

2) выявление тяготения стиля в сторону «объективности» или «субъективности» (тяготение к той или иной мере условности);

3) композиционно-стилевая структура произведения;

4) пространственно-временная структура;

5) монтажная структура;

6) ритмическая структура;

7) логика актерских решений;

8) изобразительный ряд («поведение» камеры, принцип построения мизансцен, характер освещения, роль детали, драматургия цвета и т.д.);

9) звукоряд (драматургия слова, музыкальная драматургия фильма, принцип и характер использования звука как элемента выразительности).

Данные элементы стилиевой концепции, как мы отмечали, должны быть рассмотрены в их взаимосвязи, в результате которой рождается, живет и развивается смысл произведения.

Важно обнаружить не только эти элементы, но и способы перехода одного в другой, внезапные модуляции, трансформации, неожиданные сцепления, которые и явятся сигналами для выявления своеобразия авторского художественного мышления.

Анализ отдельной стилистической системы возможен лишь в том случае, если он исходит из целого.

Только в соотношении с общим характером стилиевой концепции фильма мы можем выявить закономерности той или иной стилистической системы. Отрицательные последствия расчленения и разъятия образности сглаживаются, если в мышлении критика постоянно присутствует целое, и он использует это целое как необходимый критерий. «Целое» выступает как контекст мыслительного процесса. Лишь на уровне целого произведение может быть соотнесено с другими феноменами художественного процесса и с самой действительностью.

Стиль творится смысловыми элементами фильма, и его детерминирует не только материал, но, как мы отмечали, и определенная проблематика, философская позиция автора.

Единство произведения — результат сложного анализа реальности и ее творческого осмысления и переработки. Если на уровне отдельных стилиевых элементов степень преобразования художником действительности не всегда очевидна, то произведение в целом, вырастая в сложный организм, обнаруживает свой концептуальный характер. Но если сами по себе приемы и средства выразительности еще ни о чем не говорят, то и взгляды художника без анализа характера воплощения замысла дадут лишь ограниченное, а подчас и искаженное представление об истинной ценности произведения. Анализ стилиевой концепции — это средство к постижению цельности произведения и его эстетической полноценности.

Таким образом, разработка категории «стиль» в киноискусстве имеет важное общетеоретическое и методологическое значение.

Уяснение структуры стиля фильма позволяет выработать методологии, способствующие полноценному анализу произведения, его объективной оценке.

Научное представление о структуре стиля отдельного произведения, в свою очередь, открывает возможности плодотворного анализа более обширных стилевых формаций (течений, направлений), позволяя более точно и корректно выявить «типологический ключ» при классификации типологических рядов, так как дает ориентацию на первичные, то есть наиболее существенные признаки фильмов, совершенствуя принципы отбора.

Разработка категории «стиль», ее отдельных аспектов, таких, как принцип пространственно-временной организации материала или принципы монтажного мышления, несомненно, оказывается полезным и в непосредственной режиссерской практике, так как отражает возможности осознанного творческого подхода к работе с этими категориями, без которых уже немислимо полноценное концептуально-философское осмысление действительности.

Категория «стиль», таким образом, не механическая умозрительная конструкция, но живой рычаг для дальнейшего совершенствования теории и практики киноискусства. Разработанная методика анализа стилевой концепции фильма может послужить опорой к разработке нового подхода.

Семантика трансформации элементов художественной структуры, вступающих между собой в сложнейшие взаимодействия, есть сфера взаимодействия «плана выражения» и «плана содержания», где формируется истинный смысл «высказывания». При этом стратегия установления семантических связей соединена с пониманием целостности художественного произведения как мыслительного контекста и критерия. При таком подходе в анализе доминирует «семантическая непрерывность», снимающая дискретность отдельных фильмических сегментов. Единицей анализа становится смысловая единица (механизм ее порождения и интерпретации).

Только упор на установление семантических связей дает возможность верного осмысления и объективной оценки произведения, отсюда и основной пафос всего исследования, направленный на идею нерасторжимости формы и содержания, понимания образа не как результата, но как динамического «становления», где элементы стиля рассматриваются не только в сфере чисто формальных отношений, но как носители смысла, посредством которых материализуются идейно-содержательные аспекты произведения.

СОДЕРЖАНИЕ:

1. Предисловие .	3
2. Глава 1. Стиль как эстетическая категория.	17
3. Глава 2. Стиль фильма.	
4. Глава 3. Методология анализа стилевой концепции отдельного фильма.	92
5. Заключение ...	136

Учебное издание

Клюева Л.Б.

ПРОБЛЕМА СТИЛЯ В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ

Учебное пособие

Подписано в печать 13.06.2007. Формат 60 x 84 1/16.
Гарнитура Times New Roman CYR. Уел печ. л. 9,25. Тираж 300.

Отпечатано на ризографе в Издательском центре
Гуманитарного института телевидения и радиовещания
им. М.А. Литовчина (ГИТР).

119180, Москва, Бродников пер., д. 3.

Тел.: (495) 721 3855, 238 1975;

www.mediaschool.ru; e-mail: mail@gitr.ru