

[...in terris]...

УДК 791.31, 130.2

ББК 71.4, 85.37

М.В. ТАРАСОВА

ДИАЛОГ В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЯЗЫКОВ ЖИВОПИСИ И КИНО

Рассматриваются объект-языковые законы изобразительного искусства и взаимодействие художественных знаков, используемых в произведениях искусства кино, и знаков языка живописи. На материале фильма «Век невинности» режиссера Мартина Скорсезе исследуется детерминированность речевого высказывания на языке кино объект-языком живописи импрессионизма, пуантилизма, модерна и других направлений. Художественная культура предстает в статье как диалогичное пространство, где язык различных видов искусства демонстрирует происхождение из единого источника, обеспечивающего мировоззренческое единство и универсальность понимания тех сообщений, которые создаются в культуре.

Ключевые слова: кино, искусство, художественная культура, объект-язык, субъект-язык, язык изобразительного искусства.

«Тот, кто желает изучать искусство кино, должен начинать с наскальных росписей», — эти слова произносит герой фильма Мартина Скорсезе «Хранитель времени» (2011) — знаменитый режиссер-экспериментатор эпохи зарождения киноискусства Жорж Мельес. Высказанное мнение становится авторитетным. И то, что сам Скорсезе разделяет это мнение — безусловный факт. Однако почему эта фраза продолжает удивлять каждого слышащего ее первый раз? Почему неочевидность и кажущаяся наивность этой идеи заставляет недоверчиво улыбаться? И, главное, почему освоение языка изобразительного искусства по сей день выступает лишь в качестве необязательного образовательного бонуса для изучающих кино? А постижение концептуальной связан-



В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

ности кино с его корнями, глубоко уходящими в историю архитектуры, скульптуры и живописи, остается индивидуальным делом отдельных художников-энтузиастов?

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

Кинокартина представляет собой высказывание на языке изобразительного искусства. А всякое речевое высказывание образовано взаимодействием двух языковых систем: объект-языка и субъект-языка [3]. Объект-язык — система общих языковых правил и объективных знаковых значений. Носителем субъект-языка является автор высказывания, который придает новый, субъективный смысл знакам объект-языка. Как иронично заметил Л. Витгенштейн, язык, понятный только одному человеку, языком не является. Объективное и субъективное начало равно участвуют в производстве высказывания.

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

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

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

В частности, объект-язык живописи представляет собой целую знаковую систему [1], в которой можно выделить материальные знаки (композиция, свет, цвет), индексные знаки (персонажи-указатели на одушевленные или неодушевленные объекты реальности), иконические знаки (сюжетное объединение персонажей в истории), подобные событиям реальности. Каждый знак является репрезентантом определенной картины мира, мировоззренческой позиции. Живописные стили и направления представляют собой системы мироотношения, выраженные посредством художественных знаков.

Применение выработанных живописью объект-языковых знаков в искусстве кино означает актуализацию определенных мировоззренческих образцов. Аналогия стиля живописной и кинокартины свидетельствует о связанности моделей мироотношения, представленных этими произведениями искусства. А раскрытие таких связей позволяет установить взаимодействие культурных эталонов различных эпох и встроить киноискусство в целостный процесс развития мировой художественной культуры.

Данный теоретический тезис может стать действительно убедительным только при условии его практиче-

ского доказательства. Только если анализ живописного объект-языка конкретного кинотекста приведет к полноценному раскрытию его идеи, прикладной характер теории взаимосвязи кино и изобразительного искусства приобретает необходимую очевидность.

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

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

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

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

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

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

Это произведение киноискусства вбирает в себя максимальное количество знаков различных живописных стилей: реализм, импрессионизм, модерн и т. д.

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

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

Сюжет фильма определен противоречием мира прошлого и мира будущего. Мир прошлого — это мир тради-

ций, неспешного ритма размеренного существования, мир прочных связей и непорочных чувств. Это мир Америки, еще построенной по чужому образцу. Мир будущего стремителен, основан на ценностях независимости, индивидуальности, разрыва с традициями и веры в свободу чувств.

С одной стороны, эта тема позволяет М. Скорсезе исследовать одну из самых актуальных для него проблем — крах целой цивилизации, подрыв системы ценностей, казавшейся незыблемой.

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

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

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

Действие в фильме развивается преимущественно в пространстве интерьеров. Стены многочисленных комнат зачастую изображены «наступающими» на человека. Фигуры героев — в профиль либо в фас — визуально «накладываются» на плоскости стен дальнего плана. И эти стены покрыты картинами. В соответствии с традицией XVIII—XIX веков использован принцип шпалерного завешивания стен. В результате те плоскости, в которые визуально «входят» персонажи, уже заполнены другими героями — персонажами висящих картин. Этот прием создает несколько эффектов. Во-первых, количество пространственных измерений увеличивается: понятие «место действия» усложняется. Все художественное пространство наполняется своеобразными «окнами», через которые совершается постоянный выход в иное измерение.

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

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

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

Голландский групповой портрет использован как схема создания персонажей «старого Нью-Йорка»: городских старейшин Ван дер Лайденов, членов семейного круга Ньюланда Арчера (матери и сестры). Канон группового портрета был заложен голландским художником Францем Хальсом. Тип лиц персонажей, характер поз, композиция идентичны живописным работам Хальса и в работе «живописи светом»¹ при создании упомянутых киногероев. Но не только привязка к времени Dutch Past² является задачей режиссера. Прямая спина, внешнее подобие, приводящее к удивительному симбиозу крупного плана и полной безликости персонажей, являются указателями на определенную картину мира. В ней сущность человека определяется его принадлежностью системе, служением ценностям, общим для всего социума. В групповом портрете Ф. Хальса «Офицеры стрелковой роты Святого Георгия» (1639) — это ценность защиты отечества; в портрете «Регентши приюта для престарелых» (1664) — ценность защиты обездоленных. Композиция «щит» является основной в групповых портретах Ф. Хальса.

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

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

Персонажи групповых портретов Ф. Хальса, как правило, окружены темным (часто даже черным) пространством беспредметного фона. Таким же является кино-живописное решение мира гостиных, столовых, офисов «старого Нью-Йорка». Более того, само слово «темный»/«мрачный»³ повторяется в репликах героев как характеристика пространства их обитания. Темнота — знак удаленности не только от света радостей жизни, но и от ложных ценностей, которые защищают представители «старого Нью-Йорка». Мрак позволяет показать, что этот мир населен лишь призраками, чья власть так же иллюзорна, как явление их слабо различимой тени.

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

¹ Определение кино, данное Витторио Стораре в одноименной книге «Живопись светом» (Милан, 2002).

² Dutch Past — голландское прошлое (условное обозначение хронолога, созданного объект-языком голландской живописи).

³ Слово «gloomy» («мрачный») употребляет графиня Оленская, характеризуя атмосферу дома Ван дер Лайденов.

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

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

Фламандский натюрморт прочитывается в построении кадров, демонстрирующих изобилие на столах богатейших домов Нью-Йорка. Для живописи Франса Снейдерса — «Фруктовая лавка» (1621), «Рыбная лавка» (1621), «Натюрморт с дичью» (1630-е) — характерно чрезмерное заполнение границ художественного пространства различными объектами растительного и животного мира, ставшими добычей, предназначенной для удовлетворения голода человека. При этом человеческая фигура крайне редко является персонажем подобных сцен. Мертвая природа — суть натюрмортов, изображающих оборотную сторону праздника жизни.

В фильме «Век невинности» аллюзия на работы Ф. Снейдерса оказывается особенно уместной и необходимой в сцене подготовки приема в честь графини Оленской. В знак неприятия графини, неугодной «старому Нью-Йорку», высшее общество отклоняет приглашение на прием, для которого на кухне миссис Мингготт уже приготовлена дичь и прочие яства. «Напрасная жертва» — вот визуальное понятие, которое характеризует картину прерванных приготовлений. Но одновременно это и метафора, раскрывающая одну из основных идей кинокартины, размышляющей о тщете человеческих надежд.

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

Натюрмортный прием репрезентации человека вещами активно использован в кинокартине «Век невинности». Мир и Старого, и Нового Йорка загроможден вещами. Вещи здесь — не столько показатели общественного статуса, сколько представители искусственного мира, тех социальных оболочек, в которые заключен человек, не решающийся жить. В фильме вещи становятся знаками, с маниакальной навязчивостью преследующими главного героя; они то напоминают ему даму его сердца, то свидетельствуют о невозможности их встречи тет-а-тет. Например, плащ банкира Бофорта олицетворяет своего хозяина — соперника Ньюланда в борьбе за внимание графини Оленской.

Интересным приемом является введение ложных натюрмортных знаков. Игра в замену неодушевленного одушевленным вместо удовольствия приносит разочарование, приобретает характер игры-мышеловки. Та-

ким знаком-ошибкой оказывается красивый розовый дамский зонтик: Ньюланд Арчер припадает к нему губами, полагая, что он принадлежит той единственной даме, о которой он непрестанно думает. Но Арчер ошибается. Вещь-заменитель оказывается обманкой — появляется ни о чем не подозревающая «не та» хозяйка зонтика, и очередная иллюзия разбивается о реальность.

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

Первая составляющая объект-языка, формирующего этот мир, — импрессионизм Клода Моне. В кинокартине импрессионизм изначально становится знаком Эллен Оленской, прибывшей из Европы. Импрессионизм — указатель, отсылающий к пространству свободного творчества, нескованности рамками правил. Импрессионизм выступает знаком мировоззренческой позиции «вопреки» сложившимся традициям [2].

Графиня представлена как знаток и коллекционер искусства импрессионизма. Режиссер предлагает как другим героям фильма, так и его зрителям, ассоциировать мадам Оленскую с женскими персонажами полотен импрессионистов. Так, впервые попав в дом графини в отсутствие хозяйки, Ньюланд оказывается окружен принадлежащими ей вещами. Именно тогда и начинается игра «ищи ее в ее вещах», которая в итоге приводит героя к самообману. Среди вещей графини — принадлежащие ей произведения искусства. Мир искусства является знаком искушающей иллюзии жизнепостроения, неисполняемой мечты, которая, однако, оказывается более ценной для героев, чем непосредственная реальность.

Войдя в комнату, Ньюланд «попадает» в длинную, вытянутую по горизонтали картину — морской пейзаж. Он медленно «проходит» в пространстве пейзажа, «продвигаясь» вдоль морского берега, переносится в дышащий бризом, наполненный шумом моря мир. Это совершенно иной мир, не похожий на тесные и душные — душащие душу — интерьеры, в которых ему приходится обитать. Глоток свежего воздуха, который делает Ньюланд на этом живописном пейзажном берегу, — предвестник начинающегося романа.

Вдруг на берегу, по которому «продвигается» киногерой, появляется женская фигура. Ее лицо не прописано. Такой прием типичен для живописи Клода Моне. Используя этот знак скрытой субъектности человеческого начала, Моне демонстрировал подчиненность человека законам созвучия, слияния и события с природным миром.

Встреча с неявным образом, безликой женщиной как частью вольного мира моря, света, ветра, любование открытым пространством для Ньюланда важнее, чем знакомство с реальной женщиной. Настоящая графиня

Оленская несовершенна, противоречива, сложна и несчастна из-за своего свободолюбия. По сути, не она сама, а безликий живописный образ составляет предмет любви главного героя.

Когда живописная ситуация «экранизируется» в мире «движущихся картин» реальной жизни — уже сама Эллен Оленская стоит на берегу моря, — герой Ньюланда, подходя к женщине, вдруг останавливается, не позволяя ей обрести лицо. Графиня остается стоять спиной к герою и к зрителям, и возможность встречи уплывает вместе с заходящим за риф кораблем. Встреча с образом оказывается важнее встречи с женщиной.

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

Картина неомимпрессиониста Сёра выстроена согласно математическим законам и свидетельствует о подчиненности человека строгим правилам жизни пусть и в золотой, но клетке. Именно на такую жизнь обрекли себя герои, расставшись однажды, и в этом принужденном состоянии игры по чужим правилам они находят друг друга, встретившись вновь. Живопись Ж. Сёра является объект-языковым знаком, дополнительно проясняющим многоплановую невысказанную суть их отношений.

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

Одним из главных персонажей произведений импрессионизма является солнце. В «Веке невинности» оно выступает как атрибут мира графини Оленской. В финале фильма солнце — обитатель ее парижского дома, в окна которого вглядывается Ньюланд Арчер. Солнечное сияние предвещает новую встречу, которая возможна лишь в мире впечатлений.

Париж на закате создан в фильме под воздействием объект-языка картин Камиля Писсарро — «Бульвар Мон-мартр» (1897), «Оперный проезд» (1898). Сцена проезда кареты Ньюланда и его молодой жены по вечернему Парижу решена в стиле этого художника — городской пейзаж в дымке является живописным знаком пребывания Ньюланда в полупризрачном мире, где сплетены прошлое и настоящее. Импрессионистский рефлекс — знак взаимовлияния и взаимопроникновения разных пространственных и временных сфер. Здесь он применен как знак проникновения призраков прошлого в настоящее, как свидетельство присутствия воспоминаний и надежд в реальном мире. Чувственное и сверхчувственное вступают в отношения взаимоотражения — этот закон определяет устройство не только конкретной сцены, но всей картины мира, которая представлена в фильме.

Стиль модерн также оказал влияние на объект-языковое решение фильма «Век невинности». Моделируя мир рубежа XIX—XX веков, невозможно уйти от влияния этого стиля. Канву кинокартины составляют сюжеты, характерные для работ художников рубежа веков: господство бессознательного, власть Эроса, воплощенного в фигуре роковой женщины, и извечная неудовлетворенность желаний. Эта проблематика была, в частности, актуальна в творчестве Огюста Родена. В фильме не просто упоминается его имя, но и описывается встреча жены Ньюланда Мэй с Роденом в Париже — скульптор изобразил руки Мэй. Последние двадцать лет жизни О. Роден действительно работал над серией «Руки». Как и подавляющее большинство произведений Родена, работы этой серии фрагментарны. Такой прием использовался, чтобы выразить неполноту человеческой личности, стремящейся выйти за пределы самой себя ради достижения гармонии. Есть руки, но нет тела, либо есть тело, но нет рук — как в работе О. Родена «Внутренний голос» (1885). Такова модель личности человека рубежа XIX—XX веков, существование которого, согласно теории З. Фрейда, обусловлено властными побуждениями Ид и ограничениями Супер-Эго.

Человек поклоняется инстинктам своего бессознательного, однако не способен побороть те преграды, которые его собственный разум воздвигает на пути к возможному, но недостижимому удовлетворению желаний. В фильме «Век невинности» эта проблема отражена в любовной сцене, совмещающей преклонение и сознательное отречение от исполнения желаний. Сцена разыгрывается на фоне картины Фернана Кнопфа «Искусство, или нежность сфинкса» (1896): полуженщина-полупантера, искушая, прикается к груди юного Эдипа. Эта картина повествует о страстном желании человека познать тайну собственной жизни. Она работает как код сцены, в которой герои решают свою судьбу.

Поиск форм визуализации мироотношения рубежа XIX—XX веков потребовал привлечения целого ряда художественных традиций, которые в целом составили язык киновысказывания под названием «Век невинности».

Объект-языковые компоненты могут стать опорными точками при понимании значений и личностных смыслов, которые формируются у зрителя, вступающего в диалог с фильмом как знаковой системой. Произведение киноискусства представляет собой сообщение на изобразительном языке, развитие которого продолжалось не одну тысячу лет.

Список литературы

1. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. — СПб.: Алетейя, 2011.
2. Тарасова М.В. и др. Всеобщая история искусства. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2008.
3. Тарасова М.В., Жуковский В.И. Коммуникативные основы художественной культуры: монография. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2010.