

*А. В. Полубинский***ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ:
ОТ ЖИВОПИСИ К КИНЕМАТОГРАФУ И ОБРАТНО**

Бурная история развития кинематографического искусства, впитавшая в себя век смелых экспериментов, творческих побед и неудач, на сегодняшний день уже превратилась в самодостаточное культурологическое поле, способное функционировать исключительно на основе собственного визуального опыта. Разумеется, режиссеры всегда будут активно использовать композиционные и колористические наработки мастеров кисти прошлого, осознавая преемственность аудиовизуального языка по отношению к живописи, однако этот опыт в любом случае пройдет сквозь призму нового, кинематографического видения. Создается впечатление, будто в начале XXI в. мы имеем дело с определенной эволюцией художественного мышления, ведущей от изобразительного натурализма ранних фотографических изображений к сложной авторской сюжетно-семиотической структуре современных кинолент. Схожий парадигмальный поворот характерен для конца XIX в., когда фотографическое видение в немалой степени поспособствовало не просто развитию импрессионизма — как новой методики, раскрывающей образный потенциал случайно схваченной картины мира — но и своеобразному переходу от линейной модели изображения к стилистике цветовых пятен.

Очевидно, что история кинематографа не просто являет собой путь к зрительному и звуковому рассказу от немого запечатления действительности, но и синтезирует в онтологическом сечении своей визуальной сущности два полюса: оптику и искусство повествования. При этом важно отметить не только оптическое сходство художественной и кинематографической сферы визуального, но и проследить общие методы их повествовательного языка, способного определять внутреннюю механику самого художественного пространства, представленного как экспозиционным полем произведений живописи, так и личностной мифологией автора. Обратившись к истории зарождения в рамках традиционного поля живописи потенциала к новому виду аудиовизуального повествования, мы проследим инструментальное значение киноискусства — а точнее подхода, основанного на кинематографическом видении — не только как метода анализа произведений живописи, но и в качестве средства их более полного восприятия. Еще со времен ранних наскальных изображений мы можем зафиксировать первые попытки ведения полноценного натуралистического повествования, в рамках которого визуальная символика элементов была вплетена в широкое семиотическое поле толкований, где каждый из знаков мог означать предмет или действие. Именно символическое изображение движения стало первой существенной художественной задачей, сложность которой и заключалась в нестатичной природе визуализируемого элемента. Например, В. Херцог в документальной работе «Пещера забытых снов» всерьез рассматривает древнее изображение многоногого буйвола в качестве первого кинематографического концепта на Земле. Помимо прочего, в истории живописи

мы можем найти немало замечательных и оригинальных попыток изобразить различные формы непостоянства действия и самой материи, среди которых особо стоит выделить культ жеста в эпоху барокко. Как писал Ортега-и-Гассет о живописи Эль Греко — «здесь материя тоже воспринимается лишь как предлог для устремленного вперед движения. Каждая фигура — пленница динамичного порыва. Нет ни единой частицы в организме, которая не извивалась бы в конвульсиях. Жестикулируют не только руки, все существо — сплошной жест» [1].

Тем не менее, драматургическая структура повествования предполагает не просто обращение к сущностному динамизму конкретного объекта, но к сюжетному движению всего художественного прототипа. Следовательно, за расшифровкой каждого элемента визуального ряда — наступает этап общего смыслового анализа совокупности символов, ключевым элементом которого является хронологичность повествования. В европейской культуре данная концепция изящнее всего воплощена художественными репрезентациями значимых для христианской истории событий, например — изображениях крестного пути и мук Христа, а также жизнеописаниях святых мучеников. Весьма показательны для визуализации пошагового сюжетного развития и примеры средневековых алтарных триптихов [2, с. 16] и картина «Мученичество Св. Маврикия» упомянутого выше Эль Греко — на полотне изображены разновременные эпизоды из жизни мученика. Таким образом, мы можем заметить обоснованное стремление ряда художников к визуальному нарративу, повествовательный метод которого способен воплотиться как в одном изображении, так и в группе картин-сюжетов.

Важно обратить внимание не только на динамическую повествовательность конкретных произведений живописи, но и отметить среди них примеры развития действия в нескольких сюжетных потоках. Визуальный рассказ в рамках живописного поля, представляющий синтез несвязанных между собой историй, также является довольно распространенным драматургическим приемом, приоритетной задачей которого можно считать повествование через поэтапную реконструкцию смысловой соотнесенности различных сцен и сюжетов. Подобный повествовательный фундамент имеет за собой весьма существенный литературный пласт, включающий в себя, например, и «Метаморфозы» Апулея, и роман Я. Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе». При этом многослойная нарратологическая структура подобна распространенному киножанру, в котором ряд независимых новелл, скрепленных лишь темой, объединяются в один фильм («21 грамм», «Париж, я люблю тебя» и т. п.).

Один из самых ярких живописных примеров повествовательной многополярности принадлежит кисти П. Поттера. Картина «Наказание охотника» представляет собой серию из двух основных и двенадцати побочных историй, так или иначе посвященных охоте. Среди запечатленных сюжетов мы можем найти и античный миф об Актеоне, и легенду о Св. Хуберте, и десяток сцен различных видов охоты. Таким образом, символическое содержание изображения, не ограничиваясь гуманистическим посылом, явилось существенной предпосылкой для многопоточной повествовательной канвы, подобной кинематографическому аналогу. При этом свойственная многим произведениям барокко иллюзорность и условность реальности выражается художником посредством антропоморфных образов

животных, весьма естественно вживающихся в роли судей, обвинителей, конвоиров и палачей. Весьма занятной кажется сцена празднования восстановления справедливости, изображенная на нижней центральной части полотна, ее гротескный характер основывается не только на смене ролей жертвы и охотника, зверя и человека, но и на композиционном соседстве веселого танца и жуткой казни героя на вертеле. По всей видимости, подобная концепция, сочетающая в себе разнополярные эмоции, вполне может претендовать на сопоставление, например, с «черными» криминальными комедиями К. Тарантино.

Рассмотрев основные установки сюжетного повествования, обратимся непосредственно к одному из основных методов ведения визуального рассказа. Сложно отрицать тот факт, что смысловая интерпретация того или иного произведения искусства зависит от способности зрителя воспринимать и расшифровывать элементы поля образов и аллегорий. Мы словно нуждаемся в различных повествовательных подсказках, позволяющих воспринять иные художественные и смысловые уровни визуального материала, всецело погрузившись во внутреннюю вселенную авторского воображения. Художественная деталь, несомненно, является ключевым элементом визуального нарратива, поскольку обладает способностью как видоизменять сюжетную структуру, разрушая первоначальные представления, так и связывать между собой независимые части истории. Так, например, изюминка новаторского «Ночного дозора» П. Гринуэя заключается в том, что детективное повествование фактически ведется от лица самой живописи. В центре нашего внимания находится одноименное полотно Рембрандта, мелкие детали которого в конечном итоге образуют строгую познавательную последовательность, описывающую свершившееся преступление и являющуюся вневременным обвинительным пассажем. Истинным же венцом как живописной, так и кинематографической композиции предстает образ неизвестного персонажа полотна, выглядывающего из-за спин ополченцев и, по всей видимости, обозначающего взгляд самого художника. По ходу фильма все малозаметные элементы и второстепенные герои полотна один за другим вплетаются в сюжет детективного расследования, в центре которого и находится сам художник¹.

Наиболее ярким воплощением кинематографической значимости художественной детали служит существенная зависимость сюжетного построения исторических фильмов от еле заметных символических событий и предметов. Разумеется, вполне прустовская репрезентация подобного рода художественных аллюзий не является каким-либо онтологическим откровением, однако, в рамках кинематографического языка, деталь способна не только содержать в себе набор смыслов, но и связывать между собой различные драматургические сущности. Подобную структурную символику мы можем наблюдать и в знаменитом «Титанике» Д. Кэмерона, где два временных пласта повествования буквально «нанизаны» на образ драгоценного ожерелья, и в «Адмирале» Ф. Бондарчука, где схожую роль «портала в прошлое» выполняет падающий бокал шампанского. Таким образом, ряд

¹ По сюжету, Рембрандт, в процессе работы над групповым портретом роты городского караула, узнает, что предыдущий капитан роты был убит своими же собратьями по оружию — и помещает разгадку этого преступления в саму картину.

основных методов повествования в рамках художественного произведения обусловлен стремлением к хронологическому изложению истории и к сюжетной многопоточности, а также повышенным вниманием к познавательным деталям, способным пошагово развернуть и упорядочить канву запечатленного образа.

В продолжение разговора о кинематографическом потенциале живописи² мы не можем не коснуться художественных репрезентаций образа реальности, а точнее ее физической и метафизической составляющей. Вопрос о визуализации трансцендентного всегда беспокоил авторов, однако сложно найти более оригинальное изображение дуалистического восприятия бытия, нежели полотно П. Гогена — «Видение после проповеди». По сути, картина представляет собой уникальное сочетание воображаемого и реального, когда одной из монахинь во время молитвы является сцена борьбы Иакова с Богом. Художник словно стирает границы измерений бытия, соединив оба пространства в полноценную метафизическую общность, а колористическое противопоставление двух «реальностей» словно подчеркивает эмоциональный подтекст полотна. Подобная амбивалентная визуализация пространства в немалой степени характерна и для многих религиозных сюжетов, воплотивших в себе как традиционное разделение мира на горний и дольний, так и попытки изображения Ада, а также ряда сцен из «Откровения Иоанна Богослова». Однако, если в работах Эль Греко («Погребение графа Оргаса») и Микеланджело («Страшный суд») перед нами возникают аутентичные образы теологической классификации пространства, то в случае с произведениями И. Босха («Видения святого Антония») и вышеупомянутого П. Гогена («Видение после проповеди») мы имеем дело уже с воображаемой реальностью.

Важно подчеркнуть, что диалектика измерений бытия в визуальном искусстве, тесно связана с подобным повествовательным приемом в литературе³. Так, например, немало рассказов В. Набокова построено в соответствии с подобным принципом «перетекания» одного вида реальности в другой: главный персонаж «Сказки», поразив Черта (мадам Отт) силой собственного воображения мысленно коллекционирует женщин для своего гарема, и лишь случайность помешает ему выполнить главное условие договора; трогательный герой «Знаков и символов» живет в пространстве условных подсказок, доступных лишь ему одному; история же «Terra incognita» и вовсе напоминает фокус, поскольку вымысел главного персонажа и реальность настолько тесно переплетаются между собой, что читатель до последнего не уверен в том, какая из двух нарративных структур является подлинной.

В кинематографе же прием использования эклектического синтеза повседневного быта и силы воображения героя, является весьма распространенным методом разработки как характера персонажа, так и сюжетного дуализма. Чаще всего

² О раскрытии драматургического потенциала произведений живописи на театральной сцене см.: Константинова А. В. «Анаморфозы шута» на рубеже веков: к вопросу о языке пластического театра // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5 (34). С. 108–122.; Константинова А. В. «Живые картины» — визуальный театр дорежиссерской эпохи // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 219–236.

³ Поиски в этом направлении вели также и деятели музыки постсериализма. См.: Лаврова С. В. «Наблюдение за наблюдающим». Нарциссизм в Новой музыке и художественной культуре // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5 (34). С. 159–169.

подобное нарративное дробление становится отображением рефлексивного образа героя и следствием его внутренних терзаний: здесь уместно вспомнить киноленту Р. Ховарда «Игры разума», в которой речь идет о психологическом конфликте математика Дж. Нэша⁴. К тому же немалое количество кинолент оставляют перед зрителем риторический вопрос — была ли сама история, рассказанная в фильме, реальной в контексте самой кинореальности? Ярчайшим примером подобной «загадки» является гангстерская драма С. Леоне — «Однажды в Америке», разделившая своих поклонников намеком на то, что трехчасовое повествование может быть лишь иллюзией героя Р. Де Ниро, который в самом начале фильма затягивается опиумом из курительной трубки.

* * *

Рассмотрев таким образом динамические и повествовательные интенции визуального языка в контексте кинематографического потенциала живописи, попробуем проделать обратный путь, но, уже обратив внимание на художественные приемы, с помощью которых кино становится инструментом работы с живописью.

Пожалуй, главной кинематографической революцией можно считать не появление звукового сопровождения, а зарождение игрового художественного кино. Во многом благодаря ранним постановочным работам Ж. Мельеса, кинематограф продемонстрировал свой потенциал не только в фиксировании и последующем воспроизведении образов реальности, но и в ее отображении сквозь призму мыслей и чувств художника. Человек с киноаппаратом стал не просто созерцателем, фиксирующим на пленку движения объектов визуального пространства, но демиургом, способным построить новый авторский мир по своему собственному творческому замыслу. Однако, на подобном смысловом фоне вполне справедлив следующий вопрос — возможно ли в принципе запечатление самого образа авторской мысли в художественной форме?

Рассмотрим одно из наиболее значимых художественных произведений П. Брейгеля, композиция которого стала местом действия фильма Л. Маевского «Мельница и Крест». Полотно «Путь на Голгофу» насчитывает несколько сотен персонажей, рассказать о каждом из которых в киноистории просто невозможно, поэтому режиссер концентрирует свое внимание лишь на десяти основных героях, в число которых всходит и сам мастер. Маевский в некоторой степени «додумывает» жизнь своих героев, их занятия и переживания, уделяя при этом щепетильное внимание мелким этническим деталям. Диалогов в фильме практически нет, и большая часть из них ведется между художником и его меценатом, обращаясь к которому, Брейгель словно говорит со зрителями, позволяя себе трактовку собственной картины, что создает важный коммуникативный эффект.

Сюжетный символизм полотна⁵ основан на исторических событиях, свидетелем которых был сам художник. XVI в. стал периодом кровопролитной войны

⁴ Главный персонаж болен шизофренией, а его старинный друг — лишь плод воображения.

⁵ Персонажи картины одеты во фламандские народные костюмы, а стражники больше напоминают испанских солдат, нежели римских легионеров.

между Фландрией и Испанией, приведшей к разделению голландских земель. Непримируемый и отчаянный характер противостояния привел к ожесточению политики испанских властей на подвластных ей южных областях, что и сподвигло Брейгеля к написанию полотна, в котором образ Христа олицетворяет страдания простых людей. Вся картина представляет собой некий круг бытия, посредством фильма искусно реализованного в образе паутины, в которую вплетены смыслы и персонажи. Брейгель-рассказчик, обращаясь к зрителям, всячески подчеркивает овалы очертания композиции на своем полотне — и в кружащих по небу воронах, и в толпе, обступившей место будущей казни, и в стоящих повсюду колесах на шестах, к которым привязывали людей и оставляли на корм птицам. В центре картины находится мельница, которая и задает «движение» всей композиции полотна по кругу, олицетворяя «жернова истории», невозмутимо перемалывающие события и судьбы. Согласно трактовке самого режиссера, именно эта мельница и символизирует Бога, который лишь наблюдает за происходящим на земле [4].

Маевский в своем фильме пытается буквально «оживить» картину, за счет более глубокой разработки ее значимых кинематографических предпосылок, а богатство смысловых оттенков и композиционная продуманность самого полотна в совокупности с кинематографическим повествованием о жизни главных персонажей картины и ее творца, способствуют более полному восприятию статичного художественного произведения. Именно поэтому фильм Маевского, впитав в себя основные свойства, связующие кино и живопись, стал не только уникальным опытом нового прочтения объекта изобразительного искусства, но и поспособствовал визуализации личностной мифологии самого П. Брейгеля.

Рассмотрев кинематографический аппарат как инструмент «вживания» в статичный художественный объект и служащий для более полной передачи иконологического воздействия, попробуем ответить на следующий вопрос — каким образом кинематограф может служить средством анализа и интерпретации выставочного пространства в целом?

Французский фотохудожник и писатель А. Флешер, посвятивший немалое количество времени изучению как технической, так и эстетической стороны процесса съемок в музейном пространстве, в эссе «Портрет одного музея, или фотогеничность мест» сопоставил семантическое значение пути, пройденного режиссером во время съемок, с аутентичным элементом экспозиции — «киноаппаратура превращается, в свою очередь, в скульптуру в рамках принимающего ее пространства, где она не чувствует себя посторонней» [7, с. 270]. Очевидно, что главным героем в данном случае выступает отнюдь не смотрящий в объектив камеры, но само художественное пространство.

Предположим, что всякий повествовательный каркас визуального воплощения образа экспозиции художественных произведений, непременно опирается минимум на два сюжетных прототипа — историю и культуру. Первый из них обусловлен преемственной традицией любого музейного пространства, по своему определению, призванного не просто хранить в себе экспонаты различного периода, но и систематизировать их в экспозиции, являя онтологический образ вечного творческого дыхания. В поле художественных объектов задача визуализации вневременного характера искусства как материального воплощения челове-

ческой мысли решается по-своему, однако единственно возможным методом повествования, в данном случае, является лишь исторический язык. Не менее значима и диалектика культурных форм, выраженная в искусстве посредством коммуникационного взаимодействия различных школ и эстетических направлений. Порой же художественное сочетание подобного рода и вовсе способно предложить нам полноценный драматургический конфликт, выраженный во взаимоотношениях героев — индикаторов культурного поля.

Самую, пожалуй, оригинальную работу А. Сокурова — фильм «Русский ковчег» — принято, как правило, рассматривать сквозь призму технической изощренности и уникальности формы. При этом сам режиссер в немногочисленных интервью, всячески подчеркивал надежду на то, что зритель не заметит отсутствия привычных для человеческого восприятия монтажных склеек, поскольку для режиссера ключевой задачей являлась «передача взаимодействия форм и объемов архитектуры» [6] на одном дыхании. Сложно не согласиться с принципиальным преобладанием визуального содержания в «Русском ковчеге», однако в рамках нашего анализа мы сосредоточимся на исследовании влияния драматургии художественного пространства на сам сюжет.

В первую очередь стоит отметить особенности повествовательной структуры произведения А. Сокурова. В «Русском ковчеге» действие имеет ярко выраженный вневременной характер, рассекающий карнавальную среду рассказа на исторические сцены — от периода Петра I вплоть до суровых дней Блокады Ленинграда. Таким образом, внутренняя драматургия фильма в немалой степени определяется хронологическим акцентом имманентности самого художественного пространства Зимнего Дворца, которое не просто хранит в себе произведения искусства разных эпох, но и словно пытается свидетельствовать нам об увиденном.

Не менее значим в сюжете киноленты и культурологический конфликт между двумя основными персонажами картины — загадочным путешественником, позиционирующим себя как носителя основ европейского мышления, скептически настроенным по отношению к русской культуре, и его спутником. Интеллектуальное напряжение между героями изящно соотносится с описанным выше культурологическим взаимодействием соседствующих в одном экспозиционном поле произведений искусства различных школ и эстетических направлений. Из этого следует, что художественное пространство Эрмитажа оказывает непосредственное влияние на характеры главных персонажей, формируя образ их мышления, а, следовательно, и определяет развитие самого сюжета, заключенного в границы вышеуказанных конфликтов — времени и эстетики. Интеллектуальное напряжение в картине подчеркнуто не только отличными друг от друга эстетическими предпочтениями действующих героев, но и провокационным вопросом антагониста автора о правомерности самого существования в России ковчега мировой культуры. В заключение хотелось бы отметить: несмотря на мнимую бесконечность путей визуального исследования музейного пространства, мы фактически имеем дело с одним сюжетом, всецело обусловленным внутренней механикой художественного поля, которая при кинематографическом воплощении играет ключевую роль в формировании и характеров персонажей, и композиционного рельефа нарративной плоскости. Пространство художественной экспозиции по своей сути обладает

самодостаточным набором драматургических методов, и кинематограф является лишь одним из средств визуального отображения эстетического и смыслового богатства исследуемого культурологического поля. Основная же цель искусствоведческого интереса в подобных экспериментах, по всей видимости, и заключается в актуализации путей постижения чуда и целостности творческой мысли.

* * *

Таким образом, на основе многочисленных примеров мы проследили ряд основных аспектов внутренней драматургической механики произведений живописи и кинематографа. Описанные композиционно-визуальные приемы позволяют не только вести само повествование, наделяя его новыми сюжетами и смыслами с помощью вкрапления различных деталей⁶, но и способствуют воплощению образа художественного пространства, которое может быть представлено и музейной экспозицией, и полем творческого мышления отдельного автора. Поистине эволюционным шагом в рамках художественного мышления стала применимость оптических методов адаптации в качестве исследовательского аппарата для постижения произведений искусства, которые в рамках новой визуальной формы получают возможность «говорить» с нами на более полном и объемном художественном языке. Таким образом, прослеживается тесная структурная связь между нарратологическими приемами и повествовательно-смысловым языком визуальной культуры, который, вовлекая в свое поле основные аудиовизуальные эффекты, способен оказывать глубокое эстетическое и эмоциональное влияние на индивида.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ортега-и-Гассет Х.* Воля к барокко // Lib. ru. Электронная библиотека. URL: <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega06.txt> (дата обращения: 26.11.2015)
2. *Андронникова М. И.* Портрет. М.: Искусство, 1980. 436 с.
3. *Араасс Д.* Деталь в живописи. СПб.: Азбука классика, 2010. 560 с.
4. Прогулка с Брейгелем в XVI век. Режиссер Лех Маевски оживил классическое полотно (беседовал с режиссером О. Сулькин) // Голос Америки. URL: <http://www.golos-ameriki.ru/content/lech-majhevsky-2011-09-14-129848683/244944.html> (дата обращения: 26.11.2015).
5. *Львов С. Л.* Питер Брейгель Старший // Литмир. Электронная библиотека. URL: <http://www.litmir.me/br/?b=165015&p=2> (дата обращения: 26.11.2015).
6. Фильм о съёмках фильма «Русский ковчег» // URL: https://www.youtube.com/watch?v=tT6a30K_yZs (дата обращения: 26.11.2015).
7. *Флешер А.* Лаборатория времени. М.: Прополис, 2014. 378 с.

⁶ Представляющих собой значимые семиотические узлы поэтапного восприятия, которые и разворачивают перед нами саму историю, как это сделано в фильме П. Гринуэя «Ночной дозор».