



Художественное пространство в живописи и в кино

А.А.Седловский

Кинематограф является синтетическим искусством, вобравшим в себя опыт ряда искусств, в том числе изобразительно-го. В статье рассматриваются некоторые аспекты влияния живописи на изобразительное решение фильма в плане построения глубины пространства кадра, использования законов линейной, воздушной и тональной перспективы, светового и цветового решения.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5+778.5.01+77

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

изобразительное решение, художественное пространство, кинооператорское мастерство, границы кадра, перспектива

Экранное искусство (кино, телевидение, другие виды аудиовизуального творчества) давно принято определять как искусство синтетическое, поскольку оно использует опыт всех пространственных, временных и пространственно-временных искусств: драмы и литературы, театра и цирка, живописи и фотографии.

Уже ранний кинематограф освоил лучшие традиции театра и изобразительных искусств, адаптировав их к специфике кинематографа. Появление звука еще более усилило временную и пространственную составляющие фильма. При этом соединение в фильме элементов разнородных искусств оказалось именно синтетическим, поскольку все эти элементы соединяются органично, поддерживая и дополняя друг друга, создавая в итоге единый звукозрительный образ.

Конечно, зритель воспринимает фильм как нечто целое, не разделяя на составляющие особенности изобразительного или звукового решения картины. Мы же в данном случае попытаемся выделить из художественной целостности кинопроизведения его изобразительную составляющую и проанализировать, насколько изобразительное искусство оказало свое влияние на пластический образ фильма.

В начале своего пути кино берет на вооружение те виды изобразительного искусства, которыми давно и успешно пользовался театр, а именно расписанные задники, интерьерные декорации, ограничение пространства с помощью кулис



Кадр из фильма
Дэвида Уорка
Гриффита
«Нетерпимость»
(Вавилонский дворец)

Д.У. Гриффит воссоздает роскошь Вавилонского дворца, в «Десяти заповедях» Сесиль де Миль строит декорации огромных покоев египетских царей. Причем наряду с постройкой декораций в натуральную величину (для той же «Нетерпимости» Гриффит возвел крепостную стену высотой в сто метров) режиссеры и художники прибегают к приему оптического совмещения снимаемых объектов, используя особенности плоскостного экранного изображения. Уже в ранних немых фильмах начинают активно использоваться макеты, умело имитирующие действующий вулкан, огромный водопад и т.п. Создаются даже макеты целых городов. Достаточно вспомнить образ фантастического города будущего, для создания которого Ф. Ланг в своем знаменитом фильме «Метрополис» активно использовал совмещение сложных декораций с дорисовкой и домакеткой.

В 1930-1940-е годы, когда появляются мощные осветительные приборы, большое количество фильмов начинает сниматься в павильонах, где выстраиваются целые дворцы, стадионы,

Кадр из фильма
Дэвида Уорка
Гриффита
«Нетерпимость»
(Крепостная стена)



станции метро и даже имитируются натурные объекты. Художники-декораторы и архитекторы в этот период становятся полноправными участниками творческого процесса. При этом они не просто копируют реальные образцы, а создают свой собственный пространственный мир. Так, размеры приемной палаты Кремля, построенной для фильма «Иван Грозный» С. Эйзенштейна, во много раз

превосходят реальную палату в Кремле с тем, чтобы передать идею самодержавного величия, подчеркнуть одиночество Ивана IV.

В павильоне можно полностью имитировать и натурные съемки. Так, всю сцену прощального бала для фильма «Оптимистическая трагедия» (реж. С. Самсонов, оператор В. Монахов, 1963) из-за особенностей освещения пришлось перенести в павильон «Мосфильма». «Палуба» корабля была воссоздана с учетом съемки движения и размещения массовки в 60 человек. Художники предельно точно имитировали фактуру и тональность объекта. Декоративный фон был прописан в темных тонах и создавал полную иллюзию ночного неба. Осветительные приборы обеспечивали нужный контрастный свет, включая появляющийся в финале яркий свет прожекторов. Вся сцена снималась одним кадром движущейся камерой, что позволило наиболее эффектно и художественно убедительно передать пространство корабля.

Павильон удобен тем, что в нем режиссер, подобно художнику, формирует пространство, полностью соответствующее его видению. А. Тарковский считал, что в павильоне «можно делать поразительные вещи, но только в том случае, если сам знаешь, как это сделать, и, соответственно, уверен в осуществлении своих замыслов в условиях той студии, где снимаешь»¹.

Киноискусство обращается к опыту живописи, как только начинает формироваться профессия кинооператора. «Киноживопись – это оптическая живопись. Живописная картина пишется кистью, кинокартина пишется светом, сначала на пленке, затем на экране... Экранная картина воспроизводит все то, что видит и различает глаз, наблюдая объект в натуре – цвет и фактуру, контурную форму и рельеф, объемы и перспективы»². Творческая работа с композицией, перспективой, мизансценой, а затем со светом не могла не приблизить киноискусство к живописи и графике. Можно высказать гипотезу, что именно ограниченность средств выражения (т.е. отсутствие синхронного звука) подтолкнула создателей немых фильмов к энергичному поиску различных вариантов освоения экранного пространства. Уже в первые два десятилетия своего существования кинематограф осваивает основы пластического решения кадра. И немалую роль в этом сыграло обращение к опыту живописи и фотографии.

Надо сказать, и оптическая фиксация действительности в свою очередь оказала определенное воздействие на способы живописного решения пространства. Речь идет об использовании камеры-обскуры, в значительной степени повлиявшей на

¹ Тарковский А.А.
Уроки режиссуры. –
М.: ВИППК, 1993.
С. 55.

² Головня А.
Искусство
кинооператора
// Кино и время.
Вып. 4. – М., 1981.
С. 159.

развитие в живописи приемов линейной перспективы, впервые примененной художниками раннего Возрождения Джотто и Мазаччо. Считается, что в Европе первым стал использовать камеру-обскуру Леонардо да Винчи, описавший ее в своем «Трактате о живописи». Позже многие художники начинают применять камеру-обскуру при создании пейзажей, портретов, бытовых зарисовок. Но интересно, что использование этого, казалось бы, чисто механического прибора значительно повлияло и на творческий метод ряда художников. В частности, в картинах Вермеера Дельфтского, активно пользовавшегося камерой-обскурой, предельно точно переданы световые эффекты от определенных источников света, и, мало того, явно ощущаются оптические эффекты, свойственные фотографии. Да и сами композиции многих его картин построены так, будто художник нечаянно подглядел за людьми, оказавшимися в определенных ситуациях. Выражаясь словами Дзиги Вертова, Вермеер как бы запечатлевает «жизнь врасплох». То есть в известной мере его можно даже назвать предшественником искусства фотографии и кино.

Определенные попытки передать в живописи воздушную перспективу можно встретить уже в средневековых китайских пейзажах, но теоретическое обоснование этот метод получил в XVI веке в работах того же Леонардо да Винчи, который считается изобретателем приема *сфумато* (итал. *Sfumato* – затухающий, буквально – исчезающий, как дым), то есть смягчения очертаний фигур и предметов, что позволяет передать как бы

окутывающий их воздух. На его полотно объекты не имеют четких, резких границ: все слегка размыто, одно с другим мягко соединяется, как бы проникает друг в друга. Чтобы получить на полотне эффект *сфумато*, да Винчи советовал художникам упражнять свой глаз, разглядывая облака, пепел, дым. По свидетельству очевидцев, сам художник специально окуривал помещение, где работал, чтобы усилить эффект *сфумато*.

Любопытно, что через сотни лет операторы будут прибегать к аналогичному приему, задымляя кинопавильон для усиления пространственных характеристик, либо

Картина Вермеера
Дельфтского





Картина Вермеера
Дельфтского

³ Арнхейм Р.
Искусство и
визуальное
восприятие. – М.:
«Архитектура-С»,
1974. С. 231.

⁴ Базен А. Что такое
кино? – Л.: Искусство,
1972. С. 197.

Кадр из фильма
«Летят журавли»,
оператор
С. П. Урусевский



отделяя один план от другого легкими тю-
лями, смягчающими контуры объектов (так
делал при съемках в павильоне замечатель-
ный советский кинооператор С. Урусев-
ский).

Вслед за да Винчи воздушная и тональ-
ная перспектива, основанная на зрительном
восприятии удаленных предметов, включая
смягчение очертаний, ослабленное изобра-
жение деталей, уменьшение яркости цвета
и другие приемы, будет широко использо-
ваться в голландском пейзаже XVII века,
затем в работах художников барбизонской
школы, в работах импрессионистов, а позже
взята на вооружение кинооператорами.

Картина и кинокадр запечатлевают изображение на плоско-
сти. Другой объединяющей их особенностью является огра-
ничение живописного пространства четкими рамками, что
воспринимается как маленький фрагмент большого мира, ис-
кусственно заключенный в плоское пространство, – потому что
всегда «рама рассматривалась как окно, через которое зритель
заглядывает во внешний мир, стиснутый границами рамы, но
не ограниченный ею»³. То есть рама как бы указывает на гра-
ницы мира, который надо воспринимать иначе, чем реальную
действительность.

Но, в отличие от границ рамы живописного полотна, в ко-
тором существует одно самодостаточное художественное про-
странство, оператор, организуя пространство кадра, заботится

о том, чтобы снимае-
мый кадр сочетался с
предыдущими и по-
следующими плана-
ми. «Картинная рама
поляризует простран-
ство вовнутрь, тогда
как все показываемое
на экране имеет, нао-
оборот, тенденцию бес-
конечно продолжать-
ся во вселенной. Рама
картины порождает
центростремитель-
ность, а экран – цен-
тростремительность»⁴.

⁵ Ямпольский М.
Видимый мир.
Очерки ранней
кинофеноменологии. –
М.: РГГУ, 1993. С. 33.

То, что кинематограф имеет много общего с живописью, было отмечено уже в первые два десятилетия его существования. «От живописи кинематограф берет некий преображающий момент, эстетическое начало, от фотографии – документальность. Натуралистический документ, пропущенный сквозь кинопроектор, неожиданно позволяет увидеть сущность. В итоге документ в кинематографе становится сферой духа, духовность приобретает истинность самой действительности»⁵.

Один из первых киноведа, пытавшихся исследовать природу кинематографа, Луи Деллюк определял кино как живую живопись (отталкиваясь от англоязычного названия кинематографа *moving picture*) и считал, что кино – это ритмическая живопись, представляющая единство и стиль. Л. Деллюк даже называл кино «новым импрессионистским искусством, способным выразить все». Утверждая, что кинематограф близок к изобразительному искусству, Деллюк считал, что это касается лишь двух типов живописи, один из которых он называл «примитивами», а второй «импрессионистами». Под «примитивами» Деллюк понимал очень широкий круг явлений – от средневековой живописи до искусства северного Возрождения, обращая особое внимание на тех мастеров прошлого, в чьих работах обнаруживается сочетание высокой степени стилизации с чистотой и простотой рисунка и ясной детализированностью декора.

Следует заметить, что Л. Деллюк оказался здесь во многом пророчески прав. Не только в немом кино, но и в творчестве режиссеров и операторов более поздних периодов можно найти влияние лучших образцов именно той живописи, о которой говорил Деллюк.

Правда, ряд режиссеров, наоборот, старается категорически избегать какого-либо сходства с живописью. «Не надо путать задачи живописные и кинематографические, – говорил А. Тарковский. – Смысл живописной композиции в том, что перед нами имитация... Другое дело кино, где мы фиксируем пространство с тем, чтобы создать иллюзию времени. Создание живописной композиции ведет к разрушению кинообраза»⁶.

Вероятно, Тарковский в данном случае имел в виду излишнюю «живописность», нарочитую цветовую символику и статичность кадра. На практике же вполне возможно сочетать чисто кинематографические и живописные приемы. Достаточно привести в качестве примера эпизод похорон отца Иванко из фильма «Тени забытых предков» (реж. С. Параджанов, оператор Ю. Ильенко), напоминающий фрески Джотто и зимние сцены на полотнах Питера Брейгеля; начало фильма П. Гринуэя «Отсчет утопленников», цветовое и пластическое решение которо-

⁶ Тарковский А.А.
Уроки режиссуры. –
М.: ВИППК, 1992. С.
52 - 53.

го явно навеяно полотнами П. Рубенса, натюрмортами Ф. Снайдерса; финал «Седьмой печати» И. Бергмана, вызывающий ассоциации с картинами художников позднего Возрождения; да и сцену с несением креста из «Андрея Рублева» самого А. Тарковского, сделанную явно не без влияния живописных полотен на эту тему.

Это в начале своего пути художественная фотография и игровой кинематограф действительно слепо следуют приемам и правилам, принятым в классической живописи: широко используются симметричные и диагональные уравновешенные композиции, нередко копируются композиционные построения классических художественных полотен. Но по мере осознания кино своей собственной специфики оно все дальше отходит от прямого подражания канонам традиционного изобразительного искусства, не отказываясь при этом изучать секреты создания живописцами единой гаммы и колорита, передачи различных цветовых валёров и рефлексов. Кроме того, живописное и киноизображение объединяет необходимость транспонирования реальных световых и цветовых эффектов и контрастов к возможностям передачи их на плоскости картины, на киноплёнке и электронных носителях. Недаром один из исследователей цветового решения экранного произведения В.Н. Железняков в своей книге «Цвет и контраст» постоянно ссылается на живописцев, внесших значительный вклад в колористическое решение, и советует кинооператорам почаще обращаться к опыту их творчества, потому что только живописный подход к колористическому решению, т. е. тот, который принят в живописи, делает кинооператора по-настоящему свободным и равноправным автором изобразительного решения⁷.

⁷ Железняков В.Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор. – М.: ВГИК, 2000

ЛИТЕРАТУРА:

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: «Архитектура-С», 1974.
2. Базен А. Что такое кино? – Л.: Искусство, 1972.
3. Головина А. Искусство кинооператора // Кино и время. Вып. 4. М., 1981.
4. Железняков В.Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор. – М.: ВГИК, 2000.
5. Тарковский А.А. Уроки режиссуры. – М.: ВППК, 1992. С. 52 – 53.
6. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: РГГУ, 1993.