



Натюрморт в пространстве фильма

Е.В. Гвоздева

В статье рассматривается роль натюрморта в изобразительном решении художественного фильма. Анализируются возможные способы использования предмета в кинематографическом пространстве, выделяются две основные тенденции – семантическая и изобразительная. Предмет (или натюрморт как совокупность предметов) рассматривается как один из элементов, создающих образную среду фильма. Материалом исследования стали отечественные фильмы 1960 – 1980-х годов.

УДК 778.5.04.071:75

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

декорация, живопись, изобразительное решение, кадр, натюрморт, предмет, реквизит, художник-постановщик

Изобразительное решение фильма неизменно определяет зрительское восприятие, и каждый элемент – от конструктивных особенностей декорации до реквизита – продумывается и подбирается в соответствии с авторским замыслом. Натюрморт – часть оформления декорации, он развивается вместе с языком кино, постоянно обогащаясь и изменяясь. Интересно, что через эскиз художника изобразительные, плоскостные законы проникают в пространство кинокадра, ведь автор эскиза уже на съемочной площадке выстраивает кадр в соответствии с эстетикой графического или живописного произведения. Несомненно, в работе над фильмом художник-постановщик изучает огромное количество изобразительного материала. Как правило, это живопись, графика и другие виды изображений, созданные в определенный период. Чем дальше по времени отдалена от нас эпоха, тем больше художник фильма доверяет изображению – как правило, живописному. Следовательно, изучая фильм, можно находить аналогии с определенными живописными стилями, жанрами и даже манерой определенных авторов, а в анализе фильма уместно пользоваться искусствоведческой терминологией.

Для изучения изобразительных тенденций особенно интересными представляются поиски 1960–1980-х годов. В статье, открывавшей в журнале «Искусство кино» дискуссию о многообразии стилевых направлений в отечественном кинематографе, В. Михалкович отмечает, что «...декоративные массы оказываются наиболее активным формообразующим фактором. Бывает

¹ В. Михалкович. Стил кинематографа и стил фильма // «Искусство кино», 1978, №1. Цит. по: История отечественного кино. Хрестоматия. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 585.

² Там же. С. 596.

даже, что эстетическое воздействие определяется ими, а не персонажами»¹. Автор считает, что можно выделить «живописное» направление в кинематографе того периода и противопоставить его «эстетике документальности»².

«Кинонатюрморт» в фильмах 1960 – 1980-х годов

Среди изобразительных решений отечественных фильмов 1960 – 1980-х годов можно наметить две тенденции, влияющие и на работу с реквизитом, «кинематографический натюрморт». Это, во-первых, использование реквизита в качестве «фактуры», когда преобладает воздействие внешних характеристик, его можно назвать «изобразительным». В подобном случае работает не внутреннее содержание, не смысловая наполненность, а внешние, описательные признаки. В противоположном случае, при «семантическом» подходе к реквизиту (и, таким образом, к натюрморту), предмет, появляясь в кадре, вызывает определенные ассоциации и активно работает на драматургию, становится самостоятельным выразительным средством. Подобное разделение можно представить как противопоставление описательных и ассоциативных свойств объекта – в зависимости от преобладания одной из функций. Несомненно, четко разграничить такие сложные категории, как внешние и внутренние качества предмета, чувственные и смысловые акценты невозможно, сложные смысловые решения не отрицают визуальной привлекательности кадра, но в каждом отдельном фильме одно из возможных направлений преобладает. Предметы или выходят на первый план и работают как актеры, и в таком случае используется, преимущественно, их семантика – смысл, считываемый в соответствии с религиозными, национальными и общечеловеческими знаниями, или же используется только форма, оболочка, подобно фактуре актера-натурщика. В большинстве фильмов и тот, и другой аспекты зачастую работают вместе. Но если рассматривать весь фильм как изобразительное целое, то очевидным становится преобладание одной из обозначенных тенденций.

Такой элемент изобразительной структуры фильма, как предмет (в качестве реквизита) в какой-то момент начинает играть главную роль и потом уходит на дальний план, просто создавая фон. Например, в фильме «Пять вечеров» Н. Михалкова («Мосфильм», оператор-постановщик П. Лебешев, художники-постановщики А. Адабашьян, А. Самулекин, 1978 г.). В финальной панораме фильма тщательным образом подобрано огромное количество вещей, говорящих больше, чем мы увидели бы через крупные планы актеров. В этом решении присутствует развитие сюжета, переход от обычного наполнения декорации реквизитом



«Пять вечеров». Реж.
Н. Михалков, 1978 г.

³ Данилова И.Е.
Тексты «на случай». –
М.: ЗАО «Группа
ЭПОС», 2007. С. 64.

к предмету говорящему. И. Е. Данилова, посвятившая множество работ натюрморту, объясняет, что в натюрморте предметы вырваны из природных или функциональных связей и предстают в соотношениях, являющихся результатом человеческой активности, «поэтому всякий натюрморт содержит в себе некоторое сообщение: сознательно составленную криптограмму или бессознательно оставленный человеком след»³. Именно так и работает реквизит в данном случае. Весь образный строй фильма основан на органичном соединении интерьера (декорации) и реквизита, и только в панораме акценты смещаются, предмет выходит на первый план. Через натюрморт рассказывается история, о которой зритель на протяжении всего фильма может только догадываться. В финале, одновременно с монологом Ильина (С. Любшин), «беззвучно» говорит и Тамара – через панораму комнаты. Панорама начинается с кадра «картинки»: героиня сидит за ширмой, и через холст ее силуэт «превращается» в живописный портрет – с мягким светом и безупречно организованной створками ширмы композицией. Потом мы видим даже не пространство, а «мелочи» – статуэтки, фотографии. Эта панорама чем-то напоминает кадры хроники в начале фильма – здание МГУ, ВДНХ – «знаковые» для послевоенной Москвы места, для многих олицетворяющие подъем, надежды тех лет. Такие детали позволяют поднять историю над частной жизнью, обобщить, увидеть события как часть истории страны, состоящую из отдельных судеб.



«Пять вечеров». Реж.
Н. Михалков, 1978 г.

Натюрморт в данном контексте может рассматриваться как набор предметов (знаков), обладающих определенным значением (семантикой) и отсылающих зрителя к заданному создателями смыслу. Семиотический подход в анализе произведений изобразительного искусства применяется уже давно. Ученые выделяют ряд устойчивых иконографических элементов – «знаков» или «символов», которые соответствуют тому, что лингвисты называют «семами». Объединяясь с другими, также устойчивыми знаками, на этой основе они создают более сложные системы, сопоставимые с лингвистическими структурами.

⁴ Григорьева Е.Г. Образование смысла в натюрморте. // Лотмановский сборник. 3. – М.: ОГИ, 2004. С. 789.

⁵ Там же. С. 789.

⁶ Дмитриева Н. Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. С. 64.

⁷ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: «Архитектура-С», 2007. С. 272.

Можно сказать, что из всех жанров натюрморт в большей степени провоцирует интерпретацию. В работе «Образование смысла в натюрморте» Е. Григорьева подчеркивает, что это следствие основной характеристики натюрморта – «репрезентации предмета в отсутствие человека (это отсутствие, впрочем, не абсолютное)»⁴. Автор утверждает, что в своих истоках натюрморт определенно имел программу четкого прочтения эмблематического типа⁵. Используя реквизит, художник-постановщик стремится наделить его определенным смыслом, превратить «случайные» вещи в предмет, говорящий о смысле действия, донести таким образом замысел создателей. Н. Дмитриева отмечает, что возможность «догадок» в рамках выразительного зрительного образа составляет специфическую черту изобразительного искусства⁶.

Среди крупнейших мастеров, чьи работы можно отнести к семантическому направлению в работе с предметом, – Сергей Параджанов. В его фильмах предмет – это художественный образ, своеобразный знак, при этом он работает и пластически, создавая самобытный, красочный киноязык. Образы в фильмах С. Параджанова многослойны, они отсылают и к христианской, и к более древней языческой символике, сложным мифологическим структурам. К семантике предмета добавляется еще и цвет, несущий в себе огромное количество информации, обогащающей образ. Крупные, фронтальные планы фильмов-притч обладают особой выразительностью. Р. Арнхейм пишет о том, что предметная среда, воспроизведенная во фронтальной перспективе, делает объекты еще более выразительными. «...Это придает картине характер плоскостности и статичности, который лучше подходит для изображения карнавальных шествий и пышных церемоний, чем драматических событий»⁷. Так сняты «Киевские фрески», подобные планы есть в «Цвете граната», других фильмах режиссера. Фильмы Т. Абуладзе и С. Параджанова – «Древо желания» и «Тени забытых предков» – экранизации произведений, незнакомых большинству отечественных зрителей, при этом яркость изобразительного решения восполняет незнание сюжета, отсылает зрителя к первобытным, заложенным в сознании мотивам.

Предметная среда фильмов Отара Иоселиани

Особое место в кинематографе рассматриваемого периода занимает творчество Отара Иоселиани. Уже в ранних фильмах изобразительное решение пространства отвечает тенденциям кинематографа 1960-х годов и выражает национальные традиции. Можно отметить, что при кажущейся «жизненности» и «непринужденности» манеры съемок, в кадре используется тща-

⁸ Кино:
Энциклопедический
Словарь. – М.: Сов.
Энциклопедия, 1986.
С. 153.

тельно отобранный реквизит, предметы буквально «говорят». В энциклопедической статье о творчестве режиссера⁸ упоминается «эстетика документализма», но в том, что касается изобразительного решения, работы художника-постановщика и использования реквизита, явно прослеживается определенная авторская манера, тщательно выстроенные изобразительные ходы. Это уже не «жизнь врасплох», а творчески созданная реальность, подчеркивающая идеи автора, подчас наравне с исполнителями главных ролей.

В фильме О. Иоселиани «Листопад» («Грузия-фильм», оператор-постановщик А. Майсурадзе, художники-постановщики



«Листопад». Реж.
О. Иоселиани, 1966 г.

Д. Эристави, Н. Зандукели, 1966 г.) уже в первых кадрах пролога преобладает использование реквизита, работает исключительно натюрморт. Это «застывшие картины» с богатым предметным рядом, ярко выраженной фактурой – корзины, кувшины, грозди винограда. Кадры сняты в документальной манере, и предметы выглядят живыми, «пожившими».

Но расставлены они ритмично, кадры тщательно скомпонованы, даже мельчайшие детали тщательно выстроены, при этом нет ощущения мертвенности благодаря живописной, «вкусной» манере, непринужденности расположения деталей. Это настоящий говорящий натюрморт – он предваряет фильм, следовательно, несет в себе значение эпиграфа. На горе – силуэт храма, это сельская идиллия, образец правильной и праведной жизни на земле. Сразу появляется другое звучание – эта жизнь одобрена Богом. Так содержание фильма возводится в иной, надбытовой, план, пролог и эпилог задают всей истории свое прочтение. Вино для грузинского народа – культурная основа, и вся бюрократия не в силах совладать с этой врожденной любовью. Виноград, таким образом, становится героем. В этом случае натюрморт макси-

«Листопад». Реж.
О. Иоселиани, 1966 г.



мально выполняет свою задачу – задает особое прочтение всему фильму, предметный ряд предопределяет дальнейшее развитие сюжета. Еще одна особенность использования реквизита в фильмах О. Иоселиани – режиссер много работает с предметом в разных качествах. Впечатление достигается именно выстроенными в изысканные натюрморты предме-



«Жил певчий дрозд».
Реж. О. Иоселиани,
1966 г.

Или первые кадры фильма «Жил певчий дрозд» Отара Иоселиани («Грузия-фильм», оператор-постановщик А. Майсурадзе, художники-постановщики Р. Кучулория, Д. Эристави, 1971 г.). Интерьер комнаты героя переполнен вещами, и это совершенно абсурдный набор предметов. Они не связаны между собой, разве что тем, что случайны в этом пространстве, в жизни этого человека, общий характер интерьера создается именно реквизитом, а не конструкцией помещения. Тесно из-за вещей – как и в жизни главного героя, Ги (Г. Канделаки), тесно из-за обстоятельств, случайных историй, в которые он попадает. День героя наполнен жизнью – но жизнью не деятельной, а суетливой, бесплодной. Но, несмотря на внешнюю непринужденность, натюрморт в кадре безупречно скомпонован. Это вообще свойственно изобразительной манере режиссера – «жизнь врасплох» оказы-



«Жил певчий дрозд».
Реж. О. Иоселиани,
1966 г.

вается тщательно выстроенной, эстетской картинкой, возводящей в культ не современность, а ушедшие времена, – и большинство фильмов режиссера показывают, в основном, именно аристократический, с богатыми культурными традициями, быт. Необходимо отметить, что в фильмах О. Иоселиани смысловая сторона предмета работает именно при использовании всего объема предметов, только в совокупности они создают живописный фон, отсылающий к общей идее. Но это не густой, наполненный быт фильмов А. Германа. В тонко выстроенных натюрмортах не пропадают отдельные вещи, каждая добавляет что-то к затейливому рисунку общей композиции и усиливает прочтение сцены. Подобное восприятие близко эстетике «Мира искусства», любованию ушедшей эпохой и ее кропотливое воссоздание увлекают художника.

Для семантического направления характерно использование предметов, содержащих в себе определенный культурный код,

понятный большинству зрителей. Можно говорить о традиции «прочтения» натюрморта. Е. Григорьева полагает, что выработанный и развитый язык эмблематического изображения «... имплицитно определяет значение натюрморта вплоть до настоящего времени»⁹. И зритель неосознанно продолжает «читать» натюрморт так, как это делалось на протяжении веков даже при восприятии произведений современного искусства. Несомненно, «наполнение» образа различно, в зависимости от подготовленности. Но у разных субъектов будет общая память, некие «базовые графические закономерности» и их первичные значения, так как любой зрячий человек погружен в визуальную культуру, дающую контекст иконическим символам¹⁰.

Умберто Эко отмечал, что современное искусство вновь обращается к «сложившимся общедоступным кодам»¹¹. Введение нового кода происходит благодаря системе уже сложившихся кодов, и он обретает смысл только в том случае, если художник помнит об исходных кодах. Таким образом, язык кино как более универсальный и гибкий чаще использует общедоступные коды, что позволяет рассматривать его с позиций традиционных искусств.

Противоположная семантической, изобразительная тенденция в работе с предметом проявляется в использовании внешних, визуальных качеств объекта. Как, например, в фильме «Дядя Ваня» («Мосфильм», операторы-постановщики Г. Рерберг, Е. Гуслинский, художник-постановщик Н. Двигубский, 1970 г.) А. Михалкова-Кончаловского, поставленном по одноименной пьесе А. П. Чехова. Так как фильм снят по пьесе, необходимо отметить проникновение театральной эстетики в кинопостановку. А. Михалков-Кончаловский в интервью говорит о том, что театр предъявляет себя в повышении уровня условности¹². Ю. Лотман в статье о театре отмечает, что вещь в театре никогда не играет самостоятельной роли, она лишь атрибут игры актера. А вещь в кино может быть и символом, и метафорой, и полноправным действующим лицом. Это, в частности, определяется возможностью снять ее крупным планом, задержать на ней внимание¹³. В фильме, поставленном по пьесе, происходит совмещение этих принципов.

Фильм начинается с панорамы, пустой дом постепенно оживает. Здесь нет «перегруженности» кадра, предметы появляются или в качестве необходимого актеру реквизита, или как осторожное дополнение к крупным объектам. Такой подход близок работам Л. Кулешова. Еще в 1924 году в статье «Наш быт и американизм» Л. Кулешов писал о том, что быт должен стать не воплощением хаоса, его нужно пропустить через упорядоченность киноязыка¹⁴. Необходимость тщательного подбора подчеркивал и А. Тарковский: «...важно ограничить себя рамками, которые бы

⁹ Григорьева Е. Г. Образование смысла в натюрморте. // Лотмановский сборник. 3. – М.: ОГИ, 2004. С. 789.

¹⁰ Там же. С. 801.

¹¹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 220.

¹² Шилова И. М. Андрей Михалков-Кончаловский: «У любого большого художника театральное непременно присутствует» // Киноведческие записки. – 1998. – № 39. – С. 257 – 259.

¹³ Лотман Ю. Театр. Кино. Семиотика сцены. // Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 2005. С. 594.

¹⁴ Кулешов Л. Статьи. Материалы. – М., 1979. С. 127.



«Дядя Ваня» Реж.
А. Михалков-
Кончаловский, 1970 г.

¹⁵Тарковский А.
Андрей Тарковский.
Мартиролог.
Дневники//
Международный
Институт имени
Андрея Тарковского,
2008. С. 295.

не обедняли, а, наоборот, углубляли и помогали создать свой мир, изгнав претенциозность и чрезмерное старание быть оригинальным. Надо исключить как можно больше связей с жизнью, но не за счет правдивости, а за счет изъятия лишнего мусора, который кажется (или, вернее, может показаться кое-кому) признаками истины, аргументами. Но эти аргу-

менты уже за рамками образного мышления, т.е. там, где количество никогда не перейдет в качество»¹⁵.

В декорациях подобного рода жизнь создают не предметы, а именно фактура зачастую плоских поверхностей, дающих фон, искусную имитацию даже не жизни, а «прожитости». Предметная среда в «Дяде Ване» играет, скорее, роль актерского, игрового реквизита. Подход к предмету в данном случае напоминает использование реквизита в портретной живописи – персонаж всегда первостепенен, все остальное дополняет или объясняет его. Традиция использования атрибутов, привязанных к определенным персонажам и предметам, приходит из изобразительного искусства, где эмблематически стабильные значения закрепляются за персонажем и даже могут представлять героя в его отсутствие. Или, как в сцене с бильярдом, для выразительности композиции, используется «для пятна». И предмет в таких случаях подбирается скорее по размеру и фактуре, из определенного количества «допустимых» эпох. Сложность работы кинохудожника – именно в необходимости отбора конкретных, почти документальных, исторически точных деталей при поэтичности, неуловимости образа, который создается интуитивно найденными средствами.

Таким образом, кинонатюрморт подчиняется общему изобразительному решению кинематографического пространства, но в отдельных случаях может доминировать, играть самостоятельную роль. Основные принципы организации пространства переносятся на декорацию из эскиза и в той или иной степени влияют на образный язык фильма. Натюрморт становится одним из выразительных средств образного языка кинематографа, а в некоторых фильмах активным элементом образной структуры. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Григорьева Е.Г. Образование смысла в натюрморте. //Лотмановский сборник. 3. / Редакторы Л.Н. Киселева, Р.Г. Лейбов, Т.Н. Фрайман. – М.: ОГИ, 2004. – 1008 с.
2. Данилова И.Е. Тексты «на случай». – М.: ЗАО «Группа ЭПОС», 2007. – 94 с.
3. Дмитриева Н. Изображение и слово. – М.: Искусство. – 1962. – 334 с., илл.