



Ракурс киносъемки как прием создания метафорического контекста фильма

Р.В. Коробко

УДК 7.08

АННОТАЦИЯ

На примере документального фильма-эксперимента «Анна: от 6 до 18» (1980–1993), созданного кинорежиссером Н.С. Михалковым, в статье анализируется понятие «изобразительный ракурс» киносъемки как ведущий прием выразительности метафорического контекста самоидентификации киноперсонажа. Выявляется многоаспектность авторской концепции, отражающая современную отечественную социокультурную ситуацию с помощью ракурса и пространственных, линейно-тональных и временных киноизобразительных средств.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

ракурс,
форма,
содержание,
метафора,
киноизображение

В условиях современного кинопроизводства актуальной проблемой становится взаимосвязь драматургии сюжета фильма с творчеством кинооператора; актуальность детерминирована семиотикой и синергетикой кинокадра, основывающегося на органичном изобразительном ракурсе киносъемки как важнейшего кода экранной коммуникации. При формировании киноязыка экранного произведения следует выделить два «иерархических» уровня репрезентации контекстуальных семиотических связей, представленных термином «изобразительный ракурс». Это, прежде всего, связь между мизанкадром и мизансценой (уровень изобразительной формы кинематографического знака) и связь между киноизображением, действием, смыслом и кинообразом (уровень кинематографического знака).

В основу анализа взаимодействия сюжетного развития фильма и его киноязыка положено утверждение, что каждое «высокое» кинопроизведение имеет единство описанных уровней — их гармоничную взаимосвязь. Так С.М. Эйзенштейн утверждал, что «в совершенном произведении равноправно присутствуют оба начала»¹, соответствующие двум известным диалектическим категориям, — это *единство содержания* (язык абстрактный, в рамках логического мышления: как идея и теза) и *формы* (язык

¹ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 2. Тайны мастеров / С.М. Эйзенштейн; сост., авт. пред. и ком. Н.И. Клейман. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. С. 157.

² Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 2. Тайны мастеров / С.М. Эйзенштейн; сост., авт. пред. и ком. Н.И. Клейман. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. 688 с.

³ Коробко Р.В. О пограничности профессиональной культуры кинооператора (на примере творчества Витторио Страро). Ярославский педагогический вестник 2018. № 3 / Р.В. Коробко. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2018. С. 359–366.

⁴ Шмид В. Нарратология / В. Шмид. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

⁵ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин; пер. с нем. А.А. Франко-Аско-го; вступит. статья Р. Пельше. М.: В. Шевчук, 2009. 344 с.

⁶ Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: в 6 т. Т. 4 / С.М. Эйзенштейн; гл. ред. С.М. Юткевич. М.: Искусство, 1964–1971. 790 с.

⁷ Головин А.Д. Мастерство кинооператора / А.Д. Головин, под ред. И.Н. Владимирцевой. М.: Искусство, 1965. 240 с.

предметный, конкретный, в рамках чувственного мышления)². Таким образом, *ракурс* изображения позволяет консолидировать кинооператорское творчество, разделенное художественно-производственной дихотомией³, что актуально в контексте развития современной массовой культуры, обусловленной тотальной индустриализацией всех областей жизни, включая кинематограф.

Метафорическая природа изобразительного *ракурса* рассматривается, прежде всего, как общехудожественное явление — *pars pro toto* (лат.: часть вместо целого), описанного С.М. Эйзенштейном как феномен асимметрии знака, который также трактуется, по В. Шмиду, в рамках основополагающих категорий нарратологии — как «точка зрения» (авторская), «диететический» и «недиететический» нарратор⁴.

Киноизобразительная природа *ракурса* рассматривается в единстве линейно-тональной (Г. Вельфлин, П.А. Флоренский, А.Г. Габричевский) и пространственно-временной организации художественного киноизобразительного пространства. Сохранением линейно-тонального киноизобразительного аспекта *ракурса* являются характеристики изобразительного стиля, выделенные известным швейцарским теоретиком искусства Г. Вельфлином: линейность — живописность; плоскостность — глубинность; закрытость (замкнутость), тектоничность — открытость, атектоничность; множественность (множественное единство) — целостность (целостное единство); ясность — неясность (формы)⁵. Содержание же пространственно-временного изобразительного аспекта *ракурса* основывается на понятии «мизанкадр», введенного С.М. Эйзенштейном⁶, а также на понятиях «киноосвещение» и «кинокомпозиция», введенных кинооператором А.Д. Головиной⁷.

Документальный фильм «Анна: от 6 до 18», идея создания которого принадлежала известному кинорежиссеру Н.С. Михалкову, полностью соответствует определению «фильм-эксперимент». За 13 лет съемок соавторами режиссера стали кинооператоры П.Т. Лебешев, В.И. Юсов, В.В. Алисов и Э.К. Караваев, киноизображение которых, несомненно, являет собой художественное единство, несмотря на поэтапность производственно-технологической разделенности: работа четырех кинооператоров, длинный производственный срок, сложность документального кинопроизводства на собственные средства. Представляется, что основу стилистического единства фильма следует искать в интеграции формы и используемых выразительных средствах с единством авторского художественного замысла.

Данный фильм интересен не только как произведение художников, признанных кинематографическим сообществом, зрителями и/или как документальная кинолента, созданная специалистами игрового кинематографа, но в первую очередь его следует рассматривать как актуальное киноисследование отечественной социокультурной ситуации современной эпохи, где превалируют многоаспектность и сложно организованная авторская концепция, вплетенная в выразительность изобразительной формы (изобразительный ракурс съемки). При этом особое внимание обращено на первые кадры фильма, так как они выполняют функцию «введения» в киносюжет, задают смысловой (метафорический), эмоциональный и стилистический ракурсы всему аудиовизуальному произведению.

Влияние на стиль фильмов Н.С. Михалкова его постоянно-го соавтора, кинооператора П.Т. Лебешева несомненно; однако интерес представляют и другие художественные «союзы» и режиссеров и операторов, сложившиеся в отечественном кинематографе 1960–1970-х годов. Одним из близких по подходу к трактовке кинообраза стоит назвать содружество режиссера А.А. Тарковского и кинооператора В.И. Юсова, который также участвовал в создании анализируемого документального фильма-эксперимента. В качестве иллюстрации таких «пересечений» назовем первый, после титров, кадр в фильме «Анна: от 6 до 18», в котором прослеживается ассоциация с первым кадром фильма «Солярис» (1971). В обоих случаях это статичная точка съемки, средне-узкий угол поля зрения, панорама, начинающаяся с характерной для места действия детали, заявляющей в общей форме тему фильма. В «Солярисе» это тема природы, непознаваемой, изменчивой, но вечной и гармоничной, хотя и противоречивой, а также текучего и неуловимого движения жизни человека, от которого мало что зависит (это подкрепляется панорамой по речным водорослям, теребимых проточной речной водой).

В фильме Н.С. Михалкова — это тема *дома* как Родины, Отечества и малой родины, вроде бы потерявшей былую «краску», но оставшейся, тем не менее, «своим», единственно близким местом, что выражено панорамным движением кинокамеры по фрагментам деревянных перил дачного дома с облупившейся белой краской на фоне раннего осеннего пейзажа с деревом, покрытым засохшим вьюном. Ассоциация дома и Родины подчеркивается кадром с деревянной скамейкой с потускневшей краской, где тональность изображения стремится к монохромности, представлена тусклой серо-коричневой цветовой гаммой. Этот киноизобразительный (линейно-тональный) *ракурс*

выражает основу авторской позиции — уверенность в будущее перерождение природы и, в метафорическом смысле, Родины, находящейся в «осеннем» (кризисном) социокультурном состоянии. Как бы «осматривая» этот жизненный фрагмент, камера «находит» сначала деталь главного героя (в фильме Махалкова это босые ноги Анны; в «Солярисе» это нижняя часть торса Криса), а затем «заглядывает» в лицо героя. Динамика *изобразительного ракурса*, выраженного в соединении детали места действия и портрета героя, подчеркивает взаимосвязь основной темы фильма с главным героем, что эмоционально усиливает проникновение в сюжет действия.

Описанные ассоциации свидетельствуют, однако, не о заимствовании приемов, а о культурном диалоге авторов, имеющих схожие художественные цели, идейные ценности. И Н.С. Михалков и А.А. Тарковский обращаются в своих произведениях к экзистенциальным проблемам современного человека как творческой личности, стоящей перед поиском собственного пути и осознающей великую потребность в созидательном движении всего общества, «ищущего выход». В целом работу кинооператоров, ведущих настойчивый поиск неординарных выразительных средств в кругу экзистенциальных идей, можно соотнести со стилистикой «живописности». К таким мастерам относятся Г.И. Рерберг, В.И. Юсов, П.Т. Лебешев, Л.Г. Пааташвили, Г.Н. Лавров, Л.И. Калашников.

Сложность композиционной смысловой структуры авторского замысла аудиовизуального произведения особенно ярко выражается в киноизобразительной форме в эпизодах, связанных с празднованием 10-летия Анны и со смертью Ю.В. Андропова. Автор фильма занимает позицию не только стороннего (недиегетического) нарратора, но и непосредственного участника выражаемого действия — нарратора диегетического⁸. Анна, подходящая к Н.С. Михалкову из дальнего плана «глубинной мизансцены», оказывается не «в фокусе», который был переведен на плечо кинорежиссера, сидящего на первом плане. Эпизод начинается с закадрового объяснения киноизобразительного ракурса, который, по словам Н.С. Михалкова, не специально (а из-за технической ошибки) нарушил устоявшуюся общекинематографическую конвенцию выделения «резкостью» главного объекта изображения. Если рассматривать *изобразительный ракурс* данного эпизода вне авторского объясняющего закадрового комментария, данная киноизобразительная форма приобретает статус сознательного приема, нарочито выделяемого «фокусом» (в прямом и метафорическом смыслах) не

⁸ Шмид В. Нарратология / В. Шмид. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

интервьюируемого, а интервьюера, что позволяет зрителю абстрагироваться от позиции Анны и взглянуть на личность дочери с точки зрения отца. Также данный прием, при его использовании в документальном фильме, характеризует смешение жанровых границ, что более всего характерно для «игрового» кинематографа.

Смысловая глубина, многоуровневость авторского ракурса ярко выражается в демонстрации хроникальных кадров на экране телевизора, например, киноизобразительный прием «матрешка» точно согласуется с описанным С.М. Эйзенштейном *pars pro toto*. Таких кадров в картине два, оба показывают похоронные процессии отечественных государственных лидеров: первый — проводы Л.И. Брежнева, второй — Ю.В. Андропова. В обоих кадрах киноизобразительный ракурс (в три четверти слева и сверху) препятствует полному зрительскому «погружению» в происходящее на экране, явно выражая авторскую диегетическую позицию, соединяющую контекст общественных изменений с контекстом личностного взросления Анны.

В общих чертах в фильме «Анна: от 6 до 18» проявляются художественно-образные и стилистические особенности, характерные и для «Обыкновенного фашизма» М.И. Ромма, мастера и учителя Н.С. Михалкова. Это говорит о том, что данным фильмам присуща авторская потребность, диктуемая особенностями современной (для каждой эпохи) социокультурной ситуации, заключающаяся в том, чтобы «быть определенным», конкретным, в противовес «тонкости и многоточию», «недосказанности и улавливаемости»⁹. Такая позиция противостоит современной западноевропейской тенденции — «холодному кино»¹⁰, снимаемому, в частности, известным австрийским кинорежиссером М. Ханеке. Сущность «холодного кино» исследователь А. Каглаян связывает с нигилизмом¹¹. Очевидно, что автор противопоставляет личностно-ориентированную «теплую» определенность и понятность сюжетной линии «холодной» безэмоциональности и неоднозначности множественных интерпретаций, выражающих отрицание нравственных культурных традиций. Авторская потребность в однозначности интерпретации заставила М.И. Ромма и Н.С. Михалкова прибегнуть к документальной образности, что в контексте киноизображения в обоих фильмах выразилось в использовании кинохроники.

При общей «живописности» и «поэтичности» *изобразительного ракурса*, в фильме «Анна: от 6 до 18» используется прием совмещения графичности и живописности: примером служит взаимосвязь эпизода встречи Л.И. Брежнева и Э. Кеннеди с

⁹ В гостях у Захара Прилепина Никита Михалков: Чай с Захаром. Царьград ТВ / Е.Н. Прилепин, Н.С. Михалков. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yWlqLYmYCK> (дата обращения: 23.12.2018).

¹⁰ Gracey J. Cold Cinema: Emotional Glaciation and Active Spectatorship in Michael Haneke's *Funny Games*: *Paracinema* magazine, Issue 7, September, 2009. URL: <https://paracinema.net/issue-7/> (дата обращения: 22.12.2018).

¹¹ Caglayan E. Nihilism, Miserabilism and Ambiguity in Art Cinema: Film-Philosophy Conference program, 6–8 July 2016, University of Edinburgh. URL: https://www.film-philosophy.com/conference/public/conferences/2/schedConfs/10/program-en_US.pdf (дата обращения: 23.12.2018).

эпизодом, посвященном 6-летней Анне, который начинается с общего плана летнего пасмурного дня с редкими деревьями, как бы олицетворяющего лесной пейзаж. Но почти сразу же начинается наезд камеры «зумом», и в высокой траве проявляется некое «шевеление». Вскоре на экране возникает Анна, которая, присев на корточки, ищет на грядках морковь. С помощью этого киноизобразительного приема линейного ракурса создается визуальная метафора выделения из единой «матери-природы» маленького человека, неразрывно с ней связанного, который озабочен самыми простыми «земными» желаниями. Такие художественно-образные решения, составляющие ткань фильма, могут быть охарактеризованы известным выражением — «оксюмороном»: «высокая простота» выражается как связь абстрактных концептуально-образных представлений с бытовыми моментами человеческой жизни. По Н.С. Михалкову, «суть человеческая заключается в отношении к очень простым вещам», таким как «жизнь, смерть, война, голод, холод, дети»¹², изучение которой протекает в неразрывной связи с проблемами «сложными» (в данном случае, с поиском русской идентичности).

Особую силу этот эпизод обретает при «столкновении» с предыдущим эпизодом — проявление уважения к судьбе как следствие страха, явления природной силы, но не духовной человеческой, а скорее инстинктивно-животной. В киноизобразительном контексте здесь наблюдается «столкновение» линейности и тональности в кадре: хроникального околостановочного черно-белого изображения, контрастного и состоящего из множества прямых четких линий, выражающего застывший, мертвый мир, отсутствие духовности, с изображением документальным, цветным, представленным в пастельных цветовых тонах и малом яркостном контрасте с округлыми неявными очертаниями предметов, что олицетворяет метафору духовной связи с природой внутри самого себя. Этот монтажный ход М.И. Ромм ассоциирует в «Обыкновенном фашизме» в виде столкновения первого эпизода из обыденной жизни с контрапунктирующим эпизодом «нелепых» циничных и бесчеловечных проявлений ужасов фашизма. В «Обыкновенном фашизме» М.И. Ромм явно демонстрирует, что фашизму претит всякая индивидуальность, творчество, и личность человека растворяется в «толпе», «массе», где «отдельный человек не стоит ничего. Стоят только десятки, сотни тысяч, миллионы...». Но перед Н.С. Михалковым, в отличие от М.И. Ромма, не стоит задача полного отрицания и обесценивания исследуемого социального феномена, его

¹² В гостях у Захара Прилепина Никита Михалков: Чай с Захаром. Царьград ТВ / Е.Н. Прилепин, Н.С. Михалков. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yWlqLYmvYCK> (дата обращения: 23.12.2018).

задача — в отрицании возникшей «опухоли» и моделировании возможного образа «исцеления». Поэтому в нарративе Н.С. Михалкова появляются не только представители этого «заблудшего общества», но и обычный человек — становящаяся личность. И человек этот конкретный — ее зовут Анна, дочь режиссера, которая в каждый момент жизни любит больше всего что-то особенное, чего-то не любит, чего-то боится, о чем-то мечтает... В этом плане Н.С. Михалков развивает художественный подход М.И. Ромма, адаптируя его под предмет исследования и свой авторский ракурс видения проблемы, выражая свою точку зрения при активном участии кинооператора в ракурсе киноизобразительном. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин; пер. с нем. А.А. Франковского; вступит. статья Р. Пельше. М.: В. Шевчук, 2009. 344 с.
2. Головня А.Д. Мастерство кинооператора / А.Д. Головня; под ред. И.Н. Владимирцевой. М.: Искусство, 1965. 240 с.
3. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
4. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 4 / С.М. Эйзенштейн; гл. ред. С.М. Юткевич. М.: Искусство, 1964–1971. 790 с.
5. Эйзенштейн С.М. Метод: Т. 2. Тайны мастеров / С.М. Эйзенштейн; сост., авт. пред. и ком. Н.И. Клейман. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. 688 с.

REFERENCES

1. Vyolf'lin G. (2009) Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv: Problema ehvol'yucii stilya v novom iskusstve [Basic Concepts of Art History]. G. Vyolf'lin, per. s nem. A.A. Frankovskogo, vstupit. stat'ya R. Pel'she. Moscow: V. Shevchuk, 2009. 344 p. (In Russ.).
2. Golovnya A.D. (1965) Masterstvo kinooperatora [Cameraman skill]. A.D. Golovnya, pod red. I.N. Vladimircvoj. Moscow: Iskusstvo, 1965. 240 p.
3. Shmid V. Narratologiya [Narratology]. SHmid. Moscow: YAzyki slavyanskoj kul'tury, 2003. 312 p. (In Russ.).
4. Ejzenshtejn S.M. (1964–1971) Izbrannye proizvedeniya v 6-ti tomah [Selected Works in 6 Volumes]. Vol. 4. S.M. Ejzenshtejn, gl. red. S.M. YUtkevich. Moscow: Iskusstvo, 1964–1971. (In Russ.).
5. Ejzenshtejn S.M. Metod: V.2. Tajny masterov [Method: Vol. 2. Mystery Masters]. S.M. Ejzenshtejn, sost., avt. pred. i komm. N.I. Klejman. Moscow: Ejzenshtejn-centr, Muzej kino, 2002. 688 p. (In Russ.).

Framing As a Method of Creating a Film's Metaphorical Context

Roman V. Korobko

Post-Graduate Student, Konstantin Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University

UDC 7.08

ABSTRACT: This essay continues the study of the semiotics and synergetics of Framing in the Art of Cinematography which substantiates the hypothesis that framing (perspective) constitutes one of the most important codes of screen communication in its cinematographic and metaphorical contexts. Thus, framing is represented by two hierarchical levels of representation of contextual semiotic connections: the connection between mise-en-cadre and mise-en-scène (the level of the cinematographic form of film sign); and the relationship between cinematographic imagery, action and meaning (the level of the cinema sign). Framing consolidates the process of cinematography divided by the artistic and production dichotomy, which is especially important in the context of mass culture determined by the total industrialization of all areas of life, including cinema.

The essay is based on the statement of Sergei Eisenstein that each "high" film work has the unity of two dialectical categories: the content (abstract language, part of logical thinking) and the form (emotional language, part of emotional-sensory thinking). It identifies and analyzes the spatial-temporal and linear-tonal features of cinematic framing as a method of expressing the metaphorical existential context of the crisis of Russian self-identification, using as examples a number of expressive episodes of the documentary film *Anna: 6–18* (1980–1993; dir. Nikita Mikhalkov, DOPs: Pavel Lebeshev, Vadim Yusov, Vadim Alisov, and Elizbar Karavaev). This film work is explored as a study of the socio-cultural situation in modern Russia undertaken from a multi-faceted and multi-level authorial perspective associated with expressive cinematographic framing.

KEY WORDS: framing, form, content, metaphor, imagery, existentialism, self-identification