

ПРОГРАММА
ОБНОВЛЕНИЕ
ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В РОССИИ

Ю.Н. Усов

В МИРЕ ЭКРАННЫХ
ИСКУССТВ

Книга для старшеклассников

по результатам работы мастерской
киноведов-педагогов
средней школы-кинолицея №1057 г. Москва

Москва

SvR-Априс 1995

ББК 85.37
У 76

У 76
Усов Ю.Н. В мире экранных искусств. М.: SvR-Аргус, 1995. 224 с.

ISBN 5-86949-014-6

Цель данной книги - в форме беседы, совместных раздумий, наблюдений, специальных упражнений попытаться понять суть экранного повествования; научиться осмысливать результаты восприятия, размышлять по поводу увиденного на экране в процессе эстетического анализа...

Книга содержит не только текст автора, но и хрестоматийный материал, отрывки из статей, исследований и предназначена для старшеклассников и их родителей.

„ 0000000000-000 „
У ----- Без объявл.
1P1(03)-95

ББК 85.37

В 1992 году в рамках российской образовательной реформы была развернута программа "Обновление гуманитарного образования в России". Эта программа реализуется совместными усилиями Министерства образования России, Государственного комитета РФ по высшему образованию, Международного фонда "Культурная инициатива" и Международной ассоциации развития и интеграции образовательных систем.

Основная цель программы - гуманизация образования, создание нового поколения вариативных учебников и учебных пособий, ориентированных на ценности отечественной и мировой культуры современного демократического общества.

В целях реализации программы было организовано три тура конкурса, в котором приняло участие более полутора тысяч авторских коллективов из различных регионов России. В конкурсной комиссии работали как отечественные, так и зарубежные эксперты.

Другими направлениями программы являлись: организация творческих мастерских для авторов учебников и учебных пособий, переподготовка преподавателей гуманитарных дисциплин, создание региональных экспериментальных площадок, центров гуманитарного образования, Международного центра экономического образования, Международной лаборатории гуманитарного образования и т. д.

Спонсором программы выступил известный американский предприниматель и общественный деятель *Джордж Сорос*.

Данное издание представляет оригинальную авторскую работу, вошедшую в число победителей на конкурсе. Издательство с благодарностью примет отзывы, а также замечания и предложения в адрес данной работы, проходящей экспериментальную проверку в учебных аудиториях.

Стратегический комитет программы:

Эдуард Днепров/сопредседатель
Теодор Шанин/сопредседатель
Виктор Болотов
Нина Брагинская
Дэн Дэвидсон
Михаил Кузьмин
Елена Ленская
Елена Соболева
Евгений Ткаченко

Посвящается мастерской киноведов-педагогов средней школы-кинолицея № 1057 г.Москвы 1992-93 уч. г.

Варфаловскому Саше,
Емельяновой Тане,
Манухиной Оле,
Прасоловой Наде,
Слувис Тане,
Ханикевич Наташе,
Черняевой Ире,
Шанауриной Ире,
Яловецкой Кате.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вместо предисловия	7
Первая часть "Восприятие"	
О праздности, развлечениях и желании забыться.....	12
О "параллельных мирах", доступных и недоступных восприятию	14
Я и "Джоконда" (о перцептивных способностях зрителя)	15
Эйзенштейн и Ермолова.....	19
Пастернак или Марианна?	24
Как мы читаем и как можем читать	26
Алгоритм восприятия экранного повествования (перцептивные действия зрителя)	28
"Эффект" Кулешова.....	30
"Сними фильм" из четырех кадров	33
"Будем гениальными!"	35
"Эффект" Антониони.....	36
Восприятие зашифрованного мира (экспозиция "Blow-up").....	39
Пространство и время Пролога "на небе"	42
Обсуждаем "Андрея Рублева" А.Тарковского.....	44
Язык и речь в экранном повествовании.....	53
Художественная реальность в фотографии	56
Композиция фотокадра.....	63
Диагональное и "золотое" сечение	67
Структурный план	69
Тональность снимка	70
Фотографическое пространство.....	72
Временное измерение фотокадра.....	75
Художественная реальность в музыке	79
Полифония звучащего мира в "Сказке сказок" Ю.Норштейна	82
Художественная реальность в живописи	88
"Экранизация" "Утра стрелецкой казни".....	90
"Киногенетика" в истории изобразительного искусства.....	93
"Монтажное мышление" Евфрония, Джотто, Леонардо	96
"Звукозрительная пластика" Калло, Хогарта, Домье	100
"Кинематографическое пространство" Д.Веласкеса, французских импрессионистов и В.Серова	103
"Киногенетика" в действии.....	106

Художественная реальность театрального искусства (П.Брук, Гр.Козинцев и "Король Лир")	111
"Монтажное мышление" писателя	117
Экранизация лирического повествования (Обсуждаем "Дневные звезды" О.Берггольц и И.Таланкина)	121
Художественная реальность в экранных искусствах	126

Вторая часть "Анализ"

Видеоклипизм — беда или счастье современного человека?	129
Импровизационное пространство видеоклипа.....	132
Импровизационное пространство непрофессиональных критиков.....	134
Оцениваем жизнь или художественную реальность?	146
Авторская мысль в композиции фильма	148
Главная тема и ее образное обобщение.....	148
Попытки осмыслить художественный строй.....	149
Образная интерпретация.....	161
Предмет анализа	152
Внутреннее содержание фильма	154
Анализ авторского времени	155
Зачем анализ простому зрителю?	158
Иначе увидеть себя	160
Модели отношений современного человека к жизни	161
Концепция фильма	163
Культурный контекст.....	165
Эпизод, моделирующий целое	168
Внешний и внутренний планы экранного повествования	170
Анализ конфликта	171
"Вольность" интерпретации	181
Цена преодоления замкнутого пространства	182
Модели внутреннего состояния героя	185
Уметь полемизировать	189
Об адекватном воспринятой,	191
Фэнтези материале рыцарского романа.....	192
Духовное пространство фильма	199
Многослойное развитие конфликта.....	203
Нравственное и духовное спасение.....	206
"Себя для других"	207
Осмыслить настоящее	209
"Усилье воскресенья" (Б.Пастернак)	210

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Дорогой читатель, уважаемый старшеклассник!

Прежде всего прошу простить за "фамильярность" обращения на "ты" и "дидактические" интонации в последующей части книги, когда буду обращаться с предложением ответить на вопросы, подумать, что-то сопоставить, выписать, проверить и т.д. Все эти отступления от правил хорошего тона объясняются спецификой избранного мной жанра: это и книга для чтения, и учебник, и хрестоматия, и "большое письмо", обращенное к читателю. В этом письме речь пойдет о возможности испытать радость общения с экранными искусствами (кино, ТВ, видео), как это понимает автор. Отсюда обращение на "ты" и лирические отступления.

В отличие от традиционных искусств — рукотворных (живопись, музыка, литература) мир экрана имеет особое пространственно-временное измерение, создаваемое при участии "третьего глаза" — кино- или видеокамеры, и требует особых навыков восприятия. Ощутить это измерение — значит оказаться в особой сфере звукозрительных образов, способных вызвать в нашем воображении различные чувства, ассоциации, мысли.

Отсюда и цель данной книги — в форме беседы, совместных раздумий, наблюдений, специальных упражнений попытаться понять суть экранного повествования, а если появится желание, то и развить навыки его восприятия, равно важные при встрече с фильмом, телепередачей или видеоклипом.

Вторая цель — научиться осмысливать результаты восприятия, размышлять по поводу увиденного на экране в процессе эстетического анализа.

Третья цель — познакомиться с особенностями исследовательской, творческой деятельности при чтении специальной литературы (в книге предложены для осмысления фрагменты работ Л.В.Кулешова, С.М.Эйзенштейна, Г.М.Козинцева, Н.Милева, М.Андрониковой, В.Михалковича и др.), а также в процессе самостоятельного рассмотрения отдельных теоретических вопросов о месте экранных искусств в жизни современного общества, о рождении их поэтики в исторической эволюции традиционных искусств и пр.

Книга делится на две части.

1-ая часть ("Восприятие") посвящена освоению экранной речи, развитию восприятия экранного повествования в системе конкретных творческих заданий.

2-ая часть ("Анализ") предлагает читателю овладеть навыками анализа экранного повествования, осмысления художественного содержания фильма.

Попробуем, читая, вместе размышлять об экранных искусствах — кино, телевидении, видео, о нашем отношении к ним, об их взаимосвязях с другими искусствами и, конечно, о жизни.

Можно возразить: "Зачем все это? Стоит ли впечатления от встречи с искусством разрушать анализом художественного произведения или своих впечатлений о нем? И вообще, больше чувствуй, меньше рассуждай!".

Да, с этой точкой зрения можно согласиться, если принять во внимание эстетически развитого зрителя, читателя, слушателя, умеющего не только смотреть, слушать, но и видеть, слышать произведение искусства и автора в нем. Простой пример: кинематограф за годы своего существования прошел несколько этапов развития: от линейного киноповествования — Л.Люмьер, Ж.Мельес и др. (90-ые годы прошлого столетия и первое десятилетие XX в.), ассоциативного киноповествования (Ч.Чаплин, С.Эйзенштейн, Дз.Вертов, Вс.Пудовкин, А.Довженко и др. — 20-ые гг., золотой век немого кинематографа) до полифонического киноповествования в современном кинематографе — И.Бергман, Л.Бунюэль, А.Тарковский, М.Антониони, Ф.Феллини, М.Хуциев и др.

А массовый зритель по опыту восприятия все еще находится в конце прошлого века, то есть на начальном этапе развития кинематографа. Он легко воспринимает линейно представленные на экране события в мелодраме, комедии, детективе, триллере. Легко, потому что изображаемые в этих фильмах события подчиняются форме логического мышления, основаны на причинно-следственных связях. Ассоциативная форма киноповествования подчинена опосредованным связям: не событие как таковое представлено на экране, а отношение автора к нему. Разумеется, такая форма требует особых навыков образного мышления, которыми массовый читатель не обладает (в школе ведь этому не учат, к сожалению). И, конечно, такому зрителю почти недоступны фильмы, содержание которых многослойно передает отношение автора к запечатленным на экране событиям, форма повествования которых близка сложной архитектонике музыкального произведения — "8 V&" Феллини, "Седьмая печать" Бергмана, "Зеркало" Тарковского, "Бесконечность" Хуциева и пр.

Эти же уровни можно заметить и в восприятии других видов искусства. Не умаляя значения ни одного из приводимых далее примеров, замечу только, что, например, стихотворение Ф.Тютчева "Весенняя гроза" доступнее широкому читателю, чем стихотворение А.Блока из цикла "Кармен". Можно проверить это замечание опытом собственного восприятия:

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит.

С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной, и шум нагорный —
Все вторит весело громам.

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

На небе — прозелень, и месяца осколок Омыт,
в лазури спит, и ветер чуть дыша, Проходит, и
весна, и лед последний колок, И в сонный входит
вихрь смятенная душа... Что месяца нежней, что
зорь закатных выше? Знай про себя, молчи,
друзьям не говори: В последнем этаже, там, под
высокой крышей, Окно, горящее не от одной
зари...

В стихотворении Тютчева каждого волнует и каждому понятно линейное описание событий: предощущение грозы, ее начало и конец... Обычно читатель не принимает в расчет последнее четверостишие, усложняющее образное содержание поэтического текста.

Стихотворение Блока тоже воссоздает природное явление, но читатель только тогда испытает удовольствие от восприятия этого текста, когда почувствует, поймет, увидит и разделит с автором эмоциональное состояние влюбленного человека, отраженно проявляющееся в описании весеннего вечера, закатной зари, колкого льда, омытого осколком месяца, спящего в лазури.

А теперь прочитай несколько стихотворных строк Иосифа Бродского, и ты убедишься, что их восприятие требует совершенно других способностей:

Воздух, бесцветный вдаль, в пейзаже
выглядит синим. Порою — даже темно-
синим. Возможно, та же вещь
случается с зеленью: удаленность взора
от злака и есть зеленость оного злака.
В июле склонность

флоры к разрыву с натуралистом, дав
потемнеть и набрякнуть листьям,
передается с загаром лицам. Сумма
красивых и некрасивых, удаляясь и
приближаясь, в силах глаз измучить
почище синих

и зеленых пространств. Окраска
вещи на самом деле маска
бесконечности, жадной к деталям...

Здесь иные законы поэтического мышления, и их тоже
интересно знать, чтобы испытать радость от общения с различ-
ными художниками.

Литература, кино, музыка, изобразительное искусство, те-
атр, фотография, телевидение — все эти искусства близки друг к
другу, но каждое из них требует определенных навыков воспри-
ятия: либо многозначного слова (литература), либо звуковой
гармонии (музыка), либо композиции статического зрительного
образа (изобразительное искусство, фотография), либо звукозри-
тельного динамического образа (экранные искусства)...

Понятие "экранные искусства" в этой книге будет рассмот-
рено только на уровне общих признаков, то есть с точки зрения
восприятия аудиовизуального, или звукозрительного, повество-
вания. Навыки подобного типа восприятия необходимо усвоить в
первую очередь, а потом уже осваивать виды и жанры экранных
искусств. Для первого знакомства необходимо осмыслить единст-
во пространственно-временной природы кино, ТВ, видео и особен-
ности ее воздействия на человека в контексте других искусств.

Принципиальное отличие этой книги от многих других в том,
что она предлагает читателю практически развивать с помощью
специальных упражнений перцептивные способности (*Перцепция*
(от лат. *perceptio*) — представление, восприятие), необходимые
для общения с этими искусствами — зрительную и слуховую
память, воображение, ассоциативное, образное, логическое
мышление.

Эту книгу можно читать не только одному, общаясь с ав-
тором, но и вместе с товарищами, родителями... Вариантов мно-
жество. Однако каждый из них предполагает критическое
осмысление, самостоятельность выводов. Все свои раздумья, на-

блюдения стоит записывать в специально отведенной для этого
тетради. Пусть это будет твоя рукопись на эту же тему. Зачем?
Просто ты можешь стать соавтором, продолжая исследовать от-
дельные вопросы, затронутые в книге, полемизируя с автором
данного текста, уточняя, дополняя текст... Ты имеешь возмож-
ность самостоятельно сделать открытия в области искусствоведе-
ния, художественного восприятия, анализа и эстетической оценки
произведения искусства, и, в частности, экранных искусств.

Выполнение заданий того или иного раздела может стать
твоей первой исследовательской работой. Заинтересуешься —
продолжишь.

Другой вариант — при чтении быть критиком и описывать в
специально отведенной тетради свои замечания, сомнения,
выводы, результаты анализа, осмысления прочитанного. После-
довательно осваивай содержание отдельных искусствоведческих
понятий, введенных в текст, учишь использовать их при оценке
художественных произведений.

Попробуем вместе рассматривать репродукции картин, фото-
графий, слушать музыкальные записи, обсуждать фильмы. Для
этого к книге прилагается видеокассета. А сама книга содержит
не только текст автора, — но и хрестоматийный материал, то есть
отрывки из различных статей, исследований, которые помогут
обогатить содержание наших совместных раздумий.

Что ж, в добрый путь!

Первая часть ВОСПРИЯТИЕ

О ПРАЗДНОСТИ, РАЗВЛЕЧЕНИЯХ И ЖЕЛАНИИ ЗАБЫТЬСЯ...

Для начала попробуем определить свое отношение к рассуждениям о драматизме бытия современного человека. Вот, например, мнение Альберта Швейцера — теолога и миссионера, врача, музыковеда, лауреата Нобелевской премии мира (Перекличка веков. — М.: Мысль, 1990. С. 116.): Ставшая обычной сверхзанятость современного человека во всех слоях общества ведет к умиранию в нем духовного начала. Став жертвой перенапряжения, он все больше испытывает потребность во внешнем отвлечении. Для работы в оставшееся свободное время над самим собою, для серьезных бесед или чтения книг необходима сосредоточенность, которая нелегко ему дается. Абсолютная праздность, развлечение и желание забыться стали для него физической потребностью. Не познания и развития ищет он, а развлечения — и притом такого, которое требует минимального духовного напряжения.

На первый взгляд — эти фразы могут показаться излишне серьезными. Работать над самим собой? Это скучно. Какой-то ригоризм взрослых или наивность подростка, вроде Николеньки Иртеньева из "Отрочества" Л.Н.Толстого... Представляется замкнутое пространство, в котором несчастный занимается самоусовершенствованием: читает, мыслит, "серьезно" обсуждает с другом философские, эстетические вопросы, развивая свои способности, чувства. Но разве только в таких условиях человек познает мир и себя? Сколько у нашего современника возможностей осуществить эту задачу! Помимо традиционных средств (литература, живопись, музыка, театр) есть еще и "масс-медиа", как говорят на Западе, то есть средства массовой коммуникации (СМК) — пресса, радио, телевидение, видео, кино...

Конечно, воздействие мира многообразно, об этом, кстати, и говорит Швейцер, утверждая идею духовного развития. Духовное, то есть связанное с душой, работой мысли и чувства в общении с миром. Мир. В этом слове много значений. Это настоящее, прошлое и будущее человечества, как мы его представляем. Это люди, близко расположенные от меня и отдаленно, те, которых вижу в своей среде, и те, которых открываю для себя на улицах

города, в транспорте, в школе, в телевизионных передачах, фильмах, при созерцании экрана ТВ или кино, видео, при вое приятии газетной и журнальной информации, художественной реальности современных и традиционных искусств.

Но созерцание, восприятие как раз и требует не только желаний, но и умения сосредоточиться: "Все видеть, все понять, все знать. / Все пережить, / Все формы, все цвета вобрать в себя глазами, / Пройти по всей земле горящими ступнями, / Все воспринять и снова воплотить" / Максимилиан Волошин /. "Хорошие слова, — скажет кто-нибудь из прочитавших, — хотя в них, пожалуй, явный перехлест: все знать, пережить невозможно". Разумеется, так. Но определить для себя подобную цель, стремиться к ее реализации — как раз и значит обрести духовные, не только физические потребности. Не будем спорить, насколько противостоят развлечения, желания забыться познанию и развитию каждого. Ведь и развлечения могут развивать. Главное, чтобы они не были абсолютно праздными. Только праздность, равнодушие и сытость, как говорил еще в 90-е годы прошлого века один из героев А.М.Горького в "Читателе", превращают человека в "груду костей, покрытых мясом и толстой шкурой", и эту скверную груду двигает "не дух, а похоти"... Стоит помнить.

В рассуждении М.Волошина есть одна важная для современного человека мысль: стремиться не только воспринимать все, видя, понимая, осознавая, переживая, "вбирая в себя глазами", но и снова воплощая, воссоздавая увиденное в своем сознании.

Что значит для человека "воплощать чувства и мысли" в произведениях, творимых тобой, или воссоздавать в своем сознании произведение другого художника в момент восприятия? В любом случае это творчество, активизирующее эмоциональные и интеллектуальные способности человека. Создавать произведение искусства — особый дар, которым обладает не каждый, а вот восприятие произведения искусства, доступно всем, если у человека пробудились подобные потребности и он умеет при встрече с книгой, например, "видеть и слышать, как трава растет", "чувствовать солнечное тепло у себя на ладони, запах зацветающей ржи и блеск мысли, рождающей истину" (К.Г.Паустовский), иначе говоря, оказаться в той же атмосфере чувств, значений, ассоциаций, что и автор произведения искусства. Главное — испытать воздействие ауры произведения искусства, то есть особой атмосферы, своеобразного энергетического поля, которое возникает между зрителем и живописным полотном, книгой, экраном. Помню, давно в какой-то частной дискуссии возник разговор о секрете воздействия чудотворных икон. И для меня подлинным открытием стали рассуждения о том, что чудо творящая икона — это не волшебство, а результат воздействия той же ауры, того же силового поля, которое несет в себе не только энергию творца, атмосферу эмоций, закрепленных в колорите,

композиции, по-особому воздействующих на сверхсознание зрителя законов обратной перспективы, но и энергию желаний, откровений тысячи тысяч верующих, взгляды которых обращены были к этой иконе, и наконец, максимальная эмоциональная открытость сверхсознания молящегося, с кем происходит это чудо творения новой энергии, прозрения, преображения...

О "ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ МИРАХ" — ДОСТУПНЫХ И НЕДОСТУПНЫХ ВОСПРИЯТИЮ

Меня всегда волнуют рассуждения, догадки, предположения о существовании параллельных миров, недоступных сознанию, опыту нашего восприятия. Вот представь: рядом с тобой, помимо тебя существует еще реальность, организованная по другим законам, настолько другим, что твои перцептивные способности, то есть возможности воспринимать мир, не позволяют даже заметить ее. Неужели эта реальность закрыта для человека?

Но ведь тебе известны и другие истины о неисчерпаемых возможностях людей в познании мира, просто они эти способности не развивают или забыли о них в заботах о куске хлеба... Не помнишь, сколько процентов головного мозга остается всю жизнь нереализованными у каждого из нас?

Так, может, стоит активизировать свои навыки восприятия и мышления? И тогда откроется неведомое измерение другого пространства и времени. Вот, например, Даниил Андреев, философ, сын известного русского писателя, автор популярной "Розы мира", в свое время доказывал возможности развития "потенциально заложенных в человеке органов духовного зрения, духовного слуха, глубинной памяти, способности к произвольному отделению внутренних, нематериальных структур человека от его физического тела" (Андреев Д. Роза мира. - М.: Прометей, 1991).

Что это значит? Умение видеть то, что скрыто за будничными явлениями: мысли человека, материализованные в зрительные образы, прошлое, настоящее, будущее Земли, Космоса; не только слышать эти миры, но и общаться с ними, находясь здесь или переходя в иное измерение.

Процесс подобного общения, по Андрееву, осуществляется на трех этапах:

— о з а р е н и е ("переживание огромной полосы исторического времени не словесно оформленными мыслями, а "динамически кипящими образами");

— с о з е р ц а н и е (сосредоточенное взглядывание в эти образы);

— о с м ы с л е н и е, то есть уяснение смысловых, эмоциональных связей, возникших в образных обобщениях на первых двух этапах.

Но вот ведь что интересно! Эти же этапы сопутствуют и восприятию любого произведения искусства, которое тоже часто оказывается для нас недоступным параллельным миром, если мы не развили в себе соответствующие перцептивные способности.

Я И ДЖОКОНДА (О перцептивных способностях зрителя)

При встрече с художественным произведением человек переживает прочитанное, увиденное на уровне чувственных, образных обобщений, а не только при использовании словесно оформленных мыслей. Проверь это утверждение собственными наблюдениями. Рассмотрю репродукцию "Джоконды" Леонардо да Винчи. Ты видел ее не один раз. Какие чувства возникают в твоей душе? Переживаешь ли ты все три этапа — озарение, созерцание, осмысление? И каковы результаты каждого из них? Запиши свои впечатления на свободной странице книги и сопоставь с реакцией героев фильма С.Соловьева "Сто дней после детства" (Если в твоих руках находится и видеокассета (приложение к книге) сначала просмотри этот фрагмент). «— Это кто?

— Это "Джоконда", мировой шедевр. Эту картину мы знаем...

— Ну а кто расскажет, что видит?

— Это девушка, которая сидит у реки.

— Все?

— Все.

— Это, действительно, девушка, которая, правда, отдыхает у реки. И вот уже скоро пять столетий она улыбается так. Самые лучшие на этой земле люди вот уже скоро пять столетий жарко спорят, доказывая про ее улыбку каждый свое. Бывает, что на доказательство уходит вся жизнь, вся судьба. Но так и умираешь, испускаешь дух в бессилии что-либо доказать. Тогда твои дети начнут все сначала. Оттого улыбку Джоконды окрестили таинственной. Тайна ее улыбки сродни великой тайне самой природы.

— А в чем тут тайна? Ну улыбается себе человек и улыбается.

Может, у нее настроение хорошее...

— Может быть...

— У меня иногда мама так улыбается. Только очень редко».

А дальше на экране следуют детали портрета: крупный план лица Джоконды и лица ребят — растерянность, недоумение, лирическая взволнованность, эмоциональная раскованность, опять

лицо Джоконды, еще крупнее, одни глаза, спокойно на коленях лежащие руки ...

На экране лицо воспитателя:

«— Понимаете, однажды, это случается обычно внезапно, ты вот так вдруг увидишь и реку, и деревья, и девушку, и то, как она улыбается. Кажется, ты и раньше все это видел тысячу раз. Но в этот раз ты остолбенел, как невыразимо прекрасна и эта девушка, и эта река, и то, как она улыбается. Это обыкновенно обозначает, что тебя настигла любовь...»

Какие особенности восприятия проявились у ребят и воспитателя в момент обсуждения "Джоконды"?

В картине они видят только будничное явление: итальянская девушка отдыхает на берегу реки. И потому они растеряны, смущены, обескуражены: говорить не о чем, а может, и не нужно.

Но среди присутствующих есть и такие, которые почувствовали нечто большее, хотя и труднопередаваемое словом. Эти — способны пережить озарение, увидев в улыбке Джоконды не только мгновение чувственного состояния изображенной художником женщины. Именно в момент созерцания, к которому побуждает их воспитатель вопросами и своими рассуждениями о картине, ребята открывают для себя величие духовной жизни человека, способного мыслить, созерцать, волноваться, жить, быть самим собой, воспринимать окружающий мир. Но осмысления (третьего этапа) не происходит: образное обобщение ("Тайна улыбки Джоконды сродни великой тайне самой природы") так и остается неразвернутым. Оно как бы неосознанно подменяется другим выводом: что портрет Леонардо передает непосредственность взгляда влюбленного человека, вновь открывающего для себя мир.

А теперь проследи этапы озарения, созерцания, осмысления, зафиксированные профессионалом-киноведом в книге болгарина Недельчо Милева "Божество с тремя лицами" (М., 1968). Автор книги рассуждает о тайне воздействия того же полотна Леонардо да Винчи. Конечно, в его описании впечатлений от всемирно известного портрета нет четкого разделения перечисленных выше этапов. Здесь главное — осмысление, особенности которого позволят тебе все же увидеть и момент озарения, и процесс созерцания, а главное — мгновения рождения художественного открытия в душе воспринимающего произведение искусства. Это открытие рождается в процессе анализа не только картины, но и своих впечатлений от встречи с ней. А процесс открытия, пожалуй, сопровождается следующими вопросами и ответами, которые можно почувствовать в подтексте.

- *Что меня взволновало?* Дается лаконичный ответ в форме образного обобщения.

(пропуски страниц в тексте означают, что в этом месте в оригинальном издании помещены черно-белые фотографии, как, например, на с.16 – фотография репродукции картины «Джоконда» - в черно-белом исполнении, низкого полиграфического качества).

- Как возникло это чувство в момент созерцания?

Рассматривается само живописное полотно, своеобразная закономерность его композиции.

— Что взволновало художника и как в этом открывается его отношение к жизни, его представления о назначении человека, о смысле бытия, о красоте мира? Для ответа на этот вопрос исследователь пытается рассмотреть основные композиционные части картины и, применяя открытую им закономерность, выявить логику развития мысли живописца, а точнее — материализацию его чувств и представлений в созданном им произведении искусства.

В этом перечне вопросов можно увидеть определенные принципы анализа художественного текста. Проверь, насколько он соответствует самому содержанию статьи Н.Милева.

Если внимательно рассматривать этот портрет, Джоконда как будто оживает. Вначале улыбка, мягкая одухотворенность лица вызывают готовность к общению и взаимопониманию. Кажется, что и глаза этой женщины "обещают в следующую минуту разделить с вами сердечную тайну".

Мы готовы принять эту тайну. У нас появился внимательный, сосредоточенный взгляд. Но именно созерцание неожиданно открывает нам совершенно противоположное в глазах Моны Лизы. Оказывается, они горды и непроницаемы и, значит, общение невозможно.

Теперь иначе воспринимается и улыбка. В ней мы улавливаем скептический намек на поспешность первоначального вывода. В лице не только мягкость, но и непроницаемость, не только готовность к взаимопониманию, но и замкнутость.

Осмысливая это впечатление, мы приходим к открытию особой художественной закономерности построения портрета — прием утверждения и одновременного отрицания. Эта закономерность и открывает нам мысль живописца, выраженную невербально, зримыми, пластическими средствами о том, что "в великой простоте жизни заключена и ее сложность — не менее великая и необъятная".

Аналогичные наблюдения возникают и при созерцании фона. Он воспринимается как "холодный и абстрактный пейзаж", в бесконечной глубине которого тонет вековая тайна изображаемого на холсте лица. Появляется еще один вывод: бесконечная глубина пейзажа прочитывается как н е о б ъ я т н о с т ь , в которой скрывается от зрителя тайна улыбки Джоконды.

Осмысление впечатлений помогает прийти к заключению о том, что открытая нами художественная закономерность касается всех составных частей живописного полотна, выявляет внутреннее противоречие самого портрета, несмотря на его внешнюю уравновешенность: "простота — и непроницаемость... теплота —

и гордое достоинство... наплыв из холста — и бегство в глубину пейзажа..."

Постепенно определяется заключение. Мягкое, одухотворенное лицо, сердечная тайна взгляда, благородное достоинство осанки создают образ женственности, материнства: "Это — Женщина-Мать, которая хранит в себе необъятную тайну Возрождения жизни. Самую простую и самую великую тайну!".

Осмысливая свои впечатления от увиденного, Н.Милев не только созерцает, но и анализирует: рассматривает особенности построения живописного полотна, взаимосвязи деталей (лицо, глаза, губы, фон...), рождающие противоречивые выводы, находит закономерность эмоционального и смыслового соотношения отдельных частей. И именно эта закономерность открывает ему мысль автора, материализованную в зрительных образах, позволяет общаться с автором, вступая с ним в контакт (заметь: общение с автором, давно не живущим на земле!), ведя своеобразный диалог.

В чем особенность рассуждений Н.Милева о Джоконде? В форме анализа, который как бы повторяет этапы восприятия художественного строя живописного полотна. Такой вид анализа, несмотря на рациональный подход, неизбежный при выявлении авторской концепции в художественной структуре, одновременно сохраняет и эмоциональность, более того, эмоции даже усиливаются при осмыслении причин появления того или иного образного обобщения.

ЭЙЗЕНШТЕЙН И ЕРМОЛОВА

Попытайся проследить своеобразие подобного анализа, зафиксированные в нем этапы восприятия на примере аналитических действий С.Эйзенштейна при оценке портрета М.Н.Ермоловой кисти В.Серова.

Основное впечатление, которое остается у Эйзенштейна от встречи с этим портретом, — "мощь внутреннего вдохновенного подъема в изображенной фигуре" (*Эйзенштейн СМ. Избр. произ.: в 6 т. Т.2. С.389*). Это образное обобщение необычайно богато у Эйзенштейна чувствами, ассоциациями, поскольку он знает о Ермоловой больше того, что увидел в портрете. Именно эта информация помогает ему глубже осмыслить композицию самого живописного полотна. В частности, известные Эйзенштейну рассуждения К.С.Станиславского об актрисе полностью входят в сделанное им образное обобщение: "... символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности... гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая нервность, неисчерпаемые душевные глубины..."

Как же рождается образное обобщение, сделанное Эйзенштейном? В результате созерцания композиции в целом и отдельных ее частей Эйзенштейн приходит к открытию для себя художественной закономерности создания этого портрета, а значит и причин тех впечатлений, которые возникают при взгляде на живописное полотно.

Общий охват произведения: "Одна черная вертикальная фигура на сером фоне стены и зеркала, режущего фигуру по пояс и отражающего куском противоположной стены и потолка пустого зала, внутри которого изображена актриса".

Вывод: портрет скромнен по средствам воздействия, но впечатление оставляет необычайно сильное. Основная тайна этого воздействия, по словам Эйзенштейна, в том, что на холсте зафиксированы "четыре последовательных положения наблюдающего глаза", которые очень напоминают своеобразии операторской съемки: план (относительный масштаб изображения в кинокадре) и ракурс (наклон оптической оси при съемке). Серов избрал необычайно интересную композицию, в результате чего рама зеркала, линия плинтуса и ломаная линия карниза, отраженная в зеркале, как бы "разрезают" фигуру на несколько частей и являются своеобразными границами отдельных "кадров".

Кадр № 1 — "общий план". Вся фигура кажется снятой с верхней точки (верхний ракурс), так как на холсте изображен пол не узкой полосой, а большой темно-серой плоскостью.

Кадр № 2 — средний план ("фигура по колени"). С точки зрения ракурса — это кадр, взятый "в лоб".

Кадр № 3 — средний план ("фигура по пояс"). С точки зрения ракурса — это кадр, взятый несколько снизу (такое впечатление создается за счет отраженного в зеркале потолка).

Кадр № 4 — крупный план (только лицо). Лицо целиком проецируется на горизонтальную плоскость потолка. Такое изображение возможно только при резкой съемке снизу (нижний ракурс).

Если теперь мы вообразим себе кадры 1,2,3,4 монтажно собранными подряд, то глаз окажется описавшим дугу на 180°. В этом движении глаза отражается отношение зрителя "от точки зрения "свысока" к точке зрения снизу, как бы к точке... у ног великой актрисы!".

Так пластическими средствами без слов (невербально) выражается идея преклонения перед величием таланта актрисы.

Внимательный взгляд Эйзенштейна отмечает еще две композиционные особенности этого портрета — пространственное построение и световое разрешение:

1) от кадра к кадру в обозначенной последовательности непрерывно расширяется пространство;

2) одновременно с этим светлеют кадры. Возникает еще один вывод: благодаря двум отмеченным композиционным особенно-

стям Ермолова кажется озаряемой внутренним огнем и светом вдохновения, а вдохновение кажется разливающимся на все большую и большую среду восторженно ее воспринимающих.

По мнению режиссера, секрет необычайно сильных впечатлений от этого портрета в единстве одновременного воздействия всех перечисленных композиционных приемов: укрупнение "планов", перемещение "ракурса" от кадра к кадру, пространственное построение и светопластическая характеристика.

Каков же общий принцип анализа художественного произведения, представленный Эйзенштейном и Милевым (традиции такого подхода были заложены Выготским, блестяще проанализировавшим в свое время рассказ Бунина "Легкое дыхание". (Выготский Л.С. Психология искусства. — М.: Искусство, 1968. С. 187-209.) Проверь перечень аналитических действий, который можно было бы извлечь из вышеприведенных текстов:

1. Построение образного обобщения воспринятого произведения искусства.

2. Анализ этапов формирования этого обобщения в нашем сознании по мере художественного восприятия.

3. Поиски художественной закономерности построения произведений искусства.

4. Использование художественной закономерности для выявления логики развития авторской мысли в художественном строе.

5. Определение своего отношения к авторской концепции — системе взглядов автора на мир, раскрывающейся в форме художественного повествования.

Знакомство с анализом портрета Ермоловой открыло нам еще несколько истин:

— форма кинематографического мышления (в данном случае речь идет об использовании планов и ракурсов экранного повествования) зародилась в недрах других искусств задолго до появления кинематографа;

— светопластическая характеристика — не столько "украшение" произведения искусства, сколько средство передачи авторского отношения к изображенному в художественном произведении;

— пространство в произведении искусства — это не только место действия героев, но и своеобразное измерение авторского мироощущения, мыслей и чувств художника.

Попробуй проверить действие всех перечисленных выше аналитических действий и законов художественного мышления на примере восприятия и анализа литературного поэтического текста.

ПАСТЕРНАК ИЛИ МАРИАННА?

Возьмем одно из самых интересных, мною любимых стихотворений Бориса Пастернака "Февраль. Достать чернил и плакать!" (1912 г.)

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд, Пока
грохочущая слякоть Весною черною
горит.

Достать пролетку. За шесть гривен
Через благовест, чрез клик колес
Перенестись туда, где ливень Еще
шумней чернил и слез.

Где, как обугленные груши, С
деревьев тысячи грачей
Сорвутся в лужи и обрушат
Сухую грусть на дно очей.

Под ней проталины чернеют,
И ветер криками изрыт, И
чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.

Прежде чем продолжишь чтение, попытайся самостоятельно пройти все три этапа, о которых писал Д.Андреев — озарение, созерцание, осмысление, если, разумеется, это возможно. Опиши свои впечатления. Какие остались чувства после чтения? Все ли было понятно? Можно ли восприятие стихотворения рассматривать так же, как предлагает Д.Андреев — совершенствовать свои перцептивные способности при общении с мирами иных измерений? Насколько подойдет здесь принцип анализа, предложенный Эйзенштейном и Милевым?

Честно говоря, при первом чтении меня поразили начальные строки. Трудно было понять причину волнения. Наверно, в чем-то мое настроение совпало с авторским. Для меня весна, лето — наиболее счастливая пора. А здесь ее предощущение. Отсюда и слезы.

Чем поражает в момент "озарения" все стихотворение, если использовать понятия Д.Андреева? Тоже особый мир "динамически кипящих образов": весеннее пробуждение жизни, шум, грохот, ливень чувств. Попробуем рассмотреть результаты воздействия этого мира.

Во-первых, это особая реальность, созданная интуицией поэта, художника-творца. Во-вторых, эта реальность имеет свое пространственно-временное измерение, в которое ты можешь войти, если почувствуешь его.

Ты можешь ощутить в р е м я сиюминутного движения мысли автора (при чтении стихотворения оно возникает в сознании отраженно). И время вечное — время природной жизни, о котором ведется повествование, — оттаявшей земли, возвращения птиц, весеннего ветра... Но для ощущения времени этой художественной реальности мне еще важно оказаться и в пространственном измерении. Судя по первым строкам, лирический герой — за пределами природной жизни, соединиться с которой мечтает, "перенесясь туда, где ливень". Он еще как бы в плену пространства зимних ритмов. И он же предощущает пространство весеннего ветра, где начало новой жизни после зимнего холода, покоя и тишины, где благовест и тысячи грачей, где обещание пробуждения мира и души.

В этом противостоянии ритмических пространственно-временных измерений и ощущается драматизм лирического повествования.

Наконец, именно содержание всего стихотворения, отражающее эмоциональное состояние героя, открывает мне еще одно измерение — пространство лирического чувства, в котором "и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы..." Переживание его и помогает мне ощутить пространство авторского сознания, его микро- и макрокосм. Постигание этой многомерности по мере восприятия стихотворения становится для меня как читателя подлинным эмоциональным потрясением.

Преодоление замкнутого пространства через душевное потрясение приводит меня к итогу-стихотворения — открытию мира чувств в себе. Движение эмоций постигаешь по нарастающей: от слез ("достать чернил и плакать") к "грохочущей слякоти", к звону весенних колоколов, к клику-стуку колес об оттаявшую мостовую, к ливню чувств, к гомону тысяч грачей в тысячах луж, к ветру, "изрытому" криками весны, к потрясению души, открывшей для себя этот мир, воссоздавшей его в творчестве, в "стихах навзрыд".

Ощутить это движение — значит, оказаться во власти ауры, особого энергетического поля этого стихотворения, авторских размышлений о величии человека, способного соединить себя с этим миром через потрясение, ощущение этого мира, обрушившегося "на дно очей".

И я думаю, что волнующий итог этого стихотворения — мысли, рождаемые текстом о подлинных ценностях человеческих чувств, о способности к эмоциональным потрясениям, к стихам "навзрыд", к пробуждению души, к ее очищению великим ливнем вечно обновляющейся природы.

И мне вспоминается аналогичное потрясение величием мироздания, которое испытал герой Л.Н.Толстого в "Войне и мире". Когда-то при первом чтении мне показалось, что это состояние на грани сумасшествия. Помнишь Пьера Безухова в плену, когда на привале он пытается подойти к костру, где разговаривают французы, а солдат не пускает его: "Не пустил меня солдат. Поймали меня, заперли меня. Кого, меня? Меня? Меня — мою бессмертную душу! Ха, ха, ха! Ха, ха, ха!..."

Пьер взглянул на небо, в глубь уходящих, играющих звезд. "И все это мое, и все это во мне, и все это я!... И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками!..."

Та же тема величия духовно свободного человека, способного видеть мир, осязать его, вбирать в себя, жить им ("И все это во мне, и все это я"). Сила человека, движение мысли которого не имеет преград, свобода которого безгранична даже в условиях неволи... Какие там земные препоны, сила оружия и даже угроза смерти... Душа-то бессмертна, мысль-то во мне и зависит только от моей воли, моих способностей ощущать, отражать, воссоздавать реальность в своем сознании. Вот где величие человека, который сам одновременно и микро-, и макрокосм: "Все во мне, и я во всем!".

По-моему, пережить аналогичные открытия — огромное счастье. Искусство подобно параллельным мирам. Для вхождения в его измерение действительно нужны особые навыки восприятия, умения чувствовать, обладать зрительной памятью, быть способным к анализу — синтезу художественной реальности, которая в каждом произведении неповторима, так как воссоздает индивидуальный мир автора, его чувства, представления о жизни, стремление к идеалу. Конечно, можно плакать и вместе с "богатыми" (помнишь сериал на ТВ "Богатые тоже плачут"?). В этом, кстати, никакого позора нет, если человек сопереживает матери, потерявшей и нашедшей своего ребенка.

Но ведь можно пережить и "стихи навзрыд" пастернаковского лирического героя. И здесь, конечно, текст вызовет дополнительное интеллектуальное и эмоциональное напряжение читателя, поскольку, как мы установили только что, имеет многоплановое пространственно-временное измерение, вызывает у читателя обилие ассоциаций, значений, чувств, объединенных авторским сознанием в едином эмоционально-энергетическом поле художественного текста.

Как же его почувствовать?

КАК МЫ ЧИТАЕМ И КАК МОЖЕМ ЧИТАТЬ

Чтобы ответить на вопрос о возможностях погружения в ауру художественного текста, о развитии способностей проникновения

в пространственно-временное измерение произведения искусства, попробую использовать на первый взгляд отдаленную аналогию из книги О.А.Андреева и Л.Н.Хромова "Техника быстрого чтения". (Минск: Изд-во "Университетское", 1987).

Авторы этой книги рассказывают, казалось бы, о фантастических способностях любого человека воспринимать письменный текст не строка за строкой, а вертикально, когда в поле зрения читающего оказывается вся страница, а скорость продуктивного чтения увеличивается в несколько раз. Такого результата может достичь каждый после определенного количества специальных занятий.

Читая, грамотный человек воспринимает три тысячи знаков в минуту. При этом он проговаривает про себя текст, иногда вновь возвращается к той или иной прочитанной строке, так как не был достаточно сосредоточен. Однако восприятие текста можно ускорить до десяти тысяч знаков в минуту с помощью специальных упражнений на втором этапе обучения. На следующем этапе скорость обучения увеличивается до 20 тысяч знаков в минуту, когда появляется навык вертикального чтения письменного текста. Как этого достичь? С помощью определенных тренировочных упражнений, развивающих внимание, сосредоточенность на выполняемой работе, память, воображение, невербальное (бессловесное) мышление, расширение поля зрения. Для этого в процессе занятий используется определенный алгоритм чтения, то есть перечень последовательных умственных действий по конкретной программе: вычленение из текста ключевых слов, смысловых опорных пунктов, определение доминанты прочитанного текста. Какова логика реализации этих задач?

1-ый этап — рассмотрение алгоритма восприятия письменного текста.

2-ой этап — использование алгоритма для развития воображения, зрительной памяти, мышления. Разнотипные тренировочные упражнения помогают сформировать навыки восприятия ключевых слов, смысловых опорных пунктов, формулирования доминанты. Сложившиеся в результате стереотипы позволяют человеку резко ускорить процесс освоения поступающей к нему письменной информации и тем самым сократить время чтения. 3-ий этап — интуитивный процесс постижения информации. Если на первых занятиях педагог с обучающимися как бы разлагает процесс чтения на составные части, показывая этапы восприятия, то на последующих занятиях в результате тренировок этот процесс постепенно становится свернутым. Теперь необходимость в дополнительных объяснениях исчезает, у каждого остается только возможность радостного общения, основанного на анализе — синтезе воспринимаемой информации. Чтение проходит как бы механически, неосознанно, за пределами сложившихся стереоти-

пов. Остается только творческое постижение информации, ее осмысление.

Теперь попробуем ответить себе на такой вопрос: можно ли развить по этому принципу навыки активного восприятия экранного повествования, иначе — аудиовизуального текста (*аудио* — слушаю, *визуальный* — зрительный), или звукозрительного текста? Конечно, можно, если в его основу будет положен аналогичный психологический процесс: применение алгоритма восприятия, то есть программы, развивающей на специальных занятиях навыки освоения стереотипов, выход за их пределы к целостному осмыслению многослойной структуры экранного повествования. Кстати, первый алгоритм мы с тобой уже построили, осмысливая принципы анализа Эйзенштейна при оценке портрета Ермоловой кисти Серова. Помнишь перечень аналитических действий?

АЛГОРИТМ ВОСПРИЯТИЯ ЭКРАННОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ (перцептивные действия зрителя)

Вот ты в вагоне электропоезда, трамвая, в автобусе. Присмотришься к сидящим, не смущая их взглядом. Кто-то читает... Смотрит в окно... Разговаривает с соседом... Погружен в свои мысли, обращен в себя... Какое разнообразие мимики, взглядов, богатство пластики: позы, движение рук, одежда и пр.

Кто-то привлек твоё внимание сразу, на ком-то остановился взгляд потом. А к одному лицу ты возвращаешься вновь, чем-то оно особенно тебя интересует.

Что происходит с тобой в эти минуты? Да, ты воспринимаешь окружающий мир. Но как это происходит? По существу, в твоём сознании, условно говоря, идет съемка фильма о том, что ты видишь, как ты ощущаешь этот мир. Только вместо кинокамеры действует твой глаз. Когда-то Дзига Вертов, известный реформатор в области документального кино 20-х годов, так и назвал кинокамеру — киноглазом. Подобно камере, глаз отбирает из действительности отдельные картины, в кино они называются кадрами. Сейчас ты говорил на подсознательном уровне, то есть неосознанно, не объясняя себе, почему глаз остановился вначале на лице задумавшегося человека, а потом уже перешел к фигуре стоящего у окна и т.д. В обычной жизни это происходит незаметно, неосознанно. Мы даже не завершаем этот процесс образными обобщениями. Видим, но не осмысливаем...

Но ты ведь можешь и осмыслить причину отбора, соединяя эти "кадры", если поставишь такую цель. Тогда вслед за этапом восприятия, творчества возникает новый этап — интерпретация,

истолкование увиденного, сотворенного. В процессе этой интерпретации можно понять, как в последовательности отобранных картин, кадров, в особенностях их появления на "внутреннем экране" сознания воссоздается твоё душевное состояние, настроение, твоё ощущение мира — мироощущение. Для этого придется мысленно соединить эти кадры в одну цепочку, соотнести один с другим, понять, какие возникли при этом связи, то есть смысловые, эмоциональные, образные ассоциации. Это и будет экранное повествование. Попробуем его создать вместе из нашего только что наработанного материала.

Итак, в момент восприятия пассажиров вагона электрички сработал твой эмоциональный зрительский опыт. В нем и отложившиеся стереотипы, и твой неосознанный интерес, например, к людям с открытым лицом, доброй улыбкой, к особому цвету глаз, волос. Здесь же проявляются твои предощущения дневных событий, например, встреча с человеком, черты лица которого ты подсознательно уже ищешь среди пассажиров. Здесь же "пульсируют" воспоминания от вчерашнего просмотра фильма, спектакля, от чтения книги — все, что живет в твоём сознании, что поразило тебя и невольно воскресает вновь при восприятии сидящих в вагоне людей... И таких подсознательных движений души много. Но главное, если все это перенести на зрительный экран? Представляешь, какая динамичная картина душевной жизни предстанет перед нами в зрительных образах? А из чего она состоит?

Изображение каждого из этих людей несет в себе конкретное значение, эмоциональное состояние. Но, соотнесенные друг с другом, они рожают новую картину — картину твоего душевного состояния, зафиксированную цепочкой зрительных образов. На что это похоже? Ну, конечно, на киноповествование в фильме. Рассуждая об увиденных в вагоне электрички людях, мы, по сути, смоделировали программы создания фильма и его восприятия, то есть два алгоритма. Они выглядят элементарно, хотя для нашего первоначального разговора и последующих упражнений этого вполне достаточно.

Попробуем обобщить сказанное и наметить упрощенную схему этих процессов.

Снимая, кинематографист отбирает из реальной действительности отдельные события, явления, предметы, своего рода единицы будущего киноповествования. Такой отбор производит и твой глаз при первой встрече с пассажирами электрички.

В этом отборе единиц и их последующем соединении, соотнесении, то есть монтаже, визуально фиксируются не только эти события (человек смотрит в окно, погружен в себя и пр.), но и движение авторских чувств, мыслей. (В данном случае это были твои впечатления, чувства, пристрастия). Он выбрал их не случайно. В них определились ассоциации художника, то есть связи

с его прошлым опытом жизни, встреч с искусством и пр. В них, по существу, его мироощущение, образное повествование, его монолог о современной действительности. И, следовательно, состоит этот алгоритм киноповествования из следующих действий:

1) отбор из реальной действительности событий, явлений, предметов — единиц будущего повествования, их фиксация на пленке с помощью кинокамеры;

2) линейное или ассоциативное соотнесение этих единиц по законам монтажного мышления для выявления эмоциональной, смысловой, образной атмосферы экранного повествования, для выявления отношения художника к зафиксированному на пленке.

Все это на элементарном уровне мы осуществили, описывая движение глаза в вагоне электрички. А дальше мы попытались осмыслить эту картину и тем самым построили алгоритм восприятия киноповествования, который состоит уже из другого перечня действий:

1) понимание значения кадров, то есть единиц киноповествования (это мы осуществили, когда осмысливали последовательность образов-"кадров" пассажиров электрички);

2) осмысление их ассоциативных, смысловых связей в едином потоке зрительных образов и "чтение" их как связного текста;

3) переживание визуального "монолога" автора, обращенного к нам, зрителям.

В этих алгоритмах самым непрямым является действие под номером два, содержание которого основано на эмоционально-смысловых связях последовательно соединенных (смонтированных) кадров. Остановимся на этом подробнее, используя исторический материал.

"ЭФФЕКТ" КУЛЕШОВА

Лев Владимирович Кулешов, один из первых русских режиссеров-теоретиков, экспериментируя в области монтажа (Встречи с X музой. М.: Просвещение, 1981. С.157-162), попытался установить особенности восприятия зрителем одного и того же кадра актера Мозжухина, трижды смонтированного попарно с содержанием других кадров. Чтобы понять суть открытия Кулешова попытаемся словесно описать и проанализировать содержан m этих пар кадров:

1-ый кадр — крупный план: Мозжухин смотрит влево. 2-ой кадр — общий план: тарелка супа на столе.

1-ый кадр — кр. пл.: Мозжухин смотрит влево. 2-ой кадр — общ. пл.: играющий ребенок.

1-ый кадр — кр.пл.: Мозжухин смотрит влево.

2-ой кадр — общ.пл.: гроб с телом умершей женщины.

Автономно воспринимаемые, кадры несли в себе определенную информацию: зритель видел профиль мужчины, у которого тонкие черты лица, своеобразный изгиб бровей, впалые щеки, складки у рта... Однозначная информация вычитывалась и в композиции других кадров: тарелка супа на столе в какой-то комнате; трехлетний ребенок играет, сидя; гроб с телом умершей...

Длительность демонстрации каждого кадра создавала особое экранное время, замкнутое пространством этого кадра, и передавала эмоциональное состояние персонажа, которое воздействовало и на нас, зрителей.

Но, попарно соединенные с портретом мужчины, эти кадры обретали для зрителя новое пространственно-временное измерение и образное содержание, поскольку воспринимались в результате эмоционально-смыслового соотнесения: содержание визуальной информации первого кадра прочитывалось в момент демонстрации на экране второго, в результате своеобразного наложения смыслов. Увеличившееся в результате соединения время демонстрации двух кадров как бы растягивало в сознании зрителя и пространство этих кадров, соединяя их в особой экранной реальности, действительно не существующей. Теперь мы уже вместе с героем Мозжухина как бы из коридора или другой комнаты (об этом свидетельствует смена освещения в кадре) смотрели на суп. Целенаправленность внимания, сосредоточенность взгляда позволяли нам предположить в момент просмотра, что герой испытывает голод. Возникает сопереживание, а память, обогащенная эмоциями, непроизвольно отбирает из первого кадра те "детали", которые наиболее ярко участвуют в процессе синтеза визуально разрешаемой темы страданий человека от голода: впалые щеки, кажущийся нам лихорадочным блеск глаз, тонкий излом бровей раскрывают предельное напряжение воли голодного человека.

В этой реакции и определяется особый закон экранного, или монтажного мышления: восприятие первого кадра (его осмысление, эмоционально-образное наполнение) происходит при соотнесении с содержанием второго, а второго — с третьим и т.д. (Встречи с X музой. М.: Просвещение, 1981. С 157).

Вот почему итог восприятия второй пары кадров того же Мозжухина при соотнесении с играющим ребенком порождает в душе зрителя совершенно иное чувство, а наше воображение отбирает из содержания первого кадра другую информацию, выстраивая образное обобщение о счастливом человеке, способном радоваться при встрече с детством. В этом случае наш эмоциональный опыт позволяет сделать вывод о том, что глаза Мозжухина блестят от слез умиления, тонкий излом бровей

передает удивление от внезапно открывшейся картины, а впалые щеки могут частично приоткрыть зрителю трудный жизненный путь героя до мгновения этой встречи...

Совершенно иное образное обобщение возникает при соотношении того же кадра с изображением умершей — трагическое осмысление конца человеческой жизни.

Одним словом, эстетически воспитанный зритель при восприятии перечисленных кадров выступает как художник, способный выстраивать в своем сознании (заметь: не на экране!) динамический образ, раскрывающий определенную визуально-пластическую тему страданий человека от голода (первая пара кадров), счастья от созерцания новой жизни (вторая пара кадров), трагических потрясений от осознания навсегда ушедшего из этого мира человека...

Этот образ имеет свое пространство, достраиваемое нами же на основе синтеза двух кадров. При появлении дополнительных кадров возникшее пространственное измерение (детали обстановки бедного жилища, например, в первом случае; стены, залитые солнечным светом, — во втором и т.д.) может обогатить наш первоначальный вывод подробностями быта, эмоциональной сферы, биографии героя и пр.

И вместе с этими кадрами возникает особое экранное время, способное раскрыть не только минуты жизни героя, но и ритм его эмоционального состояния в последовательности кадров, передающих, например, движение взгляда героя, его внимание к отдельным деталям, возвращение мысли к предметам, особенно взволновавшим его...

Проверь эти выводы своими впечатлениями, еще раз просмотри монтажную запись.

Обрати внимание на то, что происходит при этом с тобой... В процессе восприятия киноповествования ты не только создашь в воображении экранную реальность, у которой есть свое пространство и время, но и будешь способен войти в нее, сочувствуя, сопереживая героям. И одновременно, подобно творцу, художнику, автору, можешь достраивать эту реальность, используя свой эмоциональный, интеллектуальный, жизненный запас и обогащая его в эту минуту.

Конечно, объектив съемочной камеры заставляет зрителя подчиняться взгляду кинематографиста, исследовать мир, ограниченный рамкой кадра, но, как ты смог убедиться даже на элементарных примерах, этот мир выстраивается не только на экране, но и в сознании зрителя, активизируя его творческие способности, подчиняясь законам других искусств и требуя от воспринимающего опыта общения не только с кино, ТВ, видео, но с литературой (форма повествования), музыкой (время, темп, ритм тематического повествования), с фотографией, изобразительным искусством (композиция кадра, освещение, цвет), с

театром, близким кино своим пространственно-временным измерением.

Подведем итог этого раздела. Мы установили вместе с тобой, что монтажное соотношение порождает в сознании зрителя эмоционально-образное пространство, обладающее особым временным измерением, новым, по сравнению с содержанием отдельных кадров, ассоциативными, смысловыми связями. Зритель при этом проявляет максимальную художественно-творческую активность, совершая следующие перцептивные действия:

1) отбор образно-эмоциональной информации из содержания кадров, появившихся на экране;

2) выстраивание в своем сознании на основе соотношения отобранной звукозрительной информации динамического образа, раскрывающего определенное содержание в визуально-пластических темах экранного повествования;

3) воссоздание на основе монтажного соотношения кадров пространственно-временного измерения этого образа, обогащенного новыми смыслами о происходящем на экране, о его участниках, об отношении автора к данной экранной реальности;

4) ощущение ритма киноповествования, передающего эмоциональное состояние героев и автора;

5) погружение в ауру экранного повествования — в атмосферу

ассоциативных, эмоциональных, образных, смысловых связей.

Итак, мы с тобой построили уточненный вариант алгоритма восприятия экранного повествования. Если он тебе покажется громоздким в системе тренировочных упражнений, вернись к первому варианту или создай еще один, больше устраивающий тебя, но в рамках рассмотренного нами материала.

Будем считать завершенным для нас 1-й этап формирования навыков активного восприятия экранного повествования (уровень осмысленных перцептивных действий).

Переходим ко 2-му этапу (уровень подсознания). Постарайся максимально использовать алгоритм восприятия до появления механического, неосознанного решения всех перечисленных задач при встрече с экранным произведением. Этот процесс требует постепенного накопления навыков. Поэтому не спеши. Старайся получить удовольствие от выполнения любого предложенного упражнения. Главное — выработать стереотип, который ускорит процесс освоения аудиовизуальной информации, навыки анализа и синтеза экранного повествования, реализуемые интуитивно.

СНИМИ ФИЛЬМ ИЗ ЧЕТЫРЕХ КАДРОВ

Итак, попытаемся осознанно развивать свои перцептивные способности. Для начала попробуем мысленно, потом на бумаге

сделать фильм не о событии, а об эмоциональном состоянии человека.

Какие фрагменты из реальной действительности ты отберешь, в какой последовательности их смонтируешь, чтобы передать на экране ощущение одиночества, тоски, потерянности, безысходности ситуации, в которой оказался? Попытайся передать это настроение несколькими кадрами без звука. Пусть оно будет только в зрительном зале, в последовательном соотношении нескольких кадров. Можно использовать при этом особое освещение, контрасты черного и белого и пр.

Вот здесь останови чтение, отложи книгу и попробуй из четырех кадров сделать свой фильм на предложенную выше тему. А потом сопоставь его с дальнейшим текстом книги. Действуй, не читая дальше. Перед тобой половина чистой странички — заполни ее своим вариантом. Теперь сравни сочиненное тобой с одним из возможных вариантов, созданных учащимися десятого класса кинолицей г. Москвы. Вот отобранные кадры, в последовательном соединении которых, смысловом, эмоциональном соотношении раскрывается эмоциональное состояние:

1. Пустой заколоченный деревенский дом.

2. Засохшие березы возле дома, их длинные ветки словно тянутся к забору.

3. Черные пятна пустых вороньих гнезд на деревьях.

4. Открытая калитка, раскачиваемая порывами ветра.

Попробуем "прочитать", исходя из содержания намеченного алгоритма, эмоциональное содержание этих четырех кадров, их ассоциативные, смысловые связи в едином визуальном монологе автора.

Образ одиночества возникает уже в содержании первого кадра (заколоченный дом). Однако по-настоящему этот образ раскрывается во втором кадре, эмоционально обогащаясь им: засохшие деревья как знак опустевшего дома, потухшего очага, завершенной в нем жизни. Вариация этой же темы — ив изображении заброшенных птичьих гнезд (третий кадр). Но это не повтор прежней мысли. Пустые гнезда на деревьях вызывают прямые (пускай наивные) ассоциации ушедшей из дома семейной жизни, теплом которой, вероятно, он и существовал. Но подобное образное обобщение возникает только при соотношении с первым и вторым кадрами. В четвертом кадре (открытая калитка) тема одиночества, заброшенности, сиротства окончательно завершается образом бесприютного дома, открытого всем ветрам. Но эта мысль дается отраженно — в движении под порывами ветра калитки.

Как же мы сумели прочитать эмоциональное состояние автора этих четырех кадров? Сопоставляя их друг с другом. Подумай, нет ли здесь какой-либо закономерности?

Образное, эмоциональное содержание первого кадра перед нами наиболее полно раскрывалось в момент восприятия второго, а содержание второго уточнялось при соотношении с третьим (но в нашей памяти непременно должно оставаться и содержание первого), содержание же четвертого кадра как бы завершало образное обобщение темы одиночества — забытый, оставленный, покинутый дом, но еще живущий воспоминаниями...

Что же в результате этих рассуждений, похожих на анализ, мы получили, постигли?

Во-первых, мы ощутили динамику эмоционального, образного, ассоциативного содержания четырех кадров, движение которых не только на экране, но и в нашем сознании открыло эмоциональное состояние автора.

А мы это состояние почувствовали, пережили вместе с ним. Ведь мы же знаем, что такое тоска одиночества, вероятно, испытывали это чувство в своей жизни. Вот и установили связи — эмоциональные, зрительные, смысловые ассоциации.

Во-вторых, неожиданно перед нами открылся основной закон монтажного мышления, который используют кинематографисты при создании любого фильма в качестве главного средства киноповествования (мы с ним познакомились на примере эффекта Кулешова): содержание первого кадра воспринимаем при соотношении со вторым, а содержание второго — при соотношении с третьим и т.д. Здесь ключ к чтению киноповествования — динамики зрительных образов.

Этот закон раскрыл в парадоксальной формуле наш знаменитый режиссер и теоретик кино С.М.Эйзенштейн: $1+1=3$. Эта формула подчиняется не логическому, но образному мышлению: содержание первого кадра плюс содержание второго кадра рождает образное обобщение, третье значение, но не на экране (!), а в сознании зрителя. И в этом гениальность зрителя, если он способен к решению таких задач.

"БУДЕМ ГЕНИАЛЬНЫМИ!"

Итак, вернемся еще раз к твоему варианту монтажной записи из четырех кадров (монтажная записка — это письменное изложение содержания отдельных кадров в их экранной последовательности). Еще раз "прочитай" ее, используя закон монтажного мышления: $1+1=3$. Проверь, насколько удачно содержание второго кадра помогает раскрыть образное содержание первого, а содержание третьего — первых двух...

Получилось? Уточни, дополни свою монтажную записку.

Самое удивительное, что этот закон монтажного мышления (эмоциональное и смысловое соотношение значимых частей художественного текста) действует и при восприятии других искусств.

Попробуем проверить эффективность его использования при осмыслении поэтического текста — известных строк Н.А. Некрасова "Несжатая полоса". В роли единиц повествования, условно для нас "кадров", будет выступать каждое предложение в стихотворной строке:

Поздняя осень. Грачи улетели.
Лес обнажился. Поля опустели.
Только не сжата полоска одна,
Грустную думу наводит она...

Попробуй соотнести эти предложения так же, как мы соотносили ранее четыре кадра монтажной записи, выстраивая образное обобщение по созданному нами алгоритму. Свои выводы, наблюдения запиши.

А теперь соотнеси свои рассуждения с моими. Не настаиваю, что истина — в моих строках. Главное, проследи, насколько полно использован закон монтажного мышления, позволяющий тебе как зрителю, читателю установить между этими предложениями смысловые, образные и эмоциональные связи.

В этом поэтическом тексте почти каждая строка (кадр) передает тему одиночества: обнаженный лес, опустевшие поля — и по контрасту с ними — несжатая, забытая хозяином полоса. Заметь: ощущение одиночества, тоски, безысходности рождается не в одном "кадре", а в сочетании всех трех. Именно в соотношении последнего с предыдущим возникает особая смысловая и ассоциативная наполненность изображения несжатой полосы — несостоявшихся ожиданий того, кто ее засеивал; растрченного тепла человеческих рук; противоестественности напрасно затраченных сил...

Но самое главное еще и в том, что эмоционально, образно обогащается первый "кадр" именно за счет последующих. Тема поздней осени воссоздается в нашем сознании по мере восприятия последующих картин-кадров как тема безысходных утрат: тишина оставленной птицами земли, тоска утратившего былое величие леса, бескрайнее пространство опустевших полей. Все это завершается ярким эмоциональным образом утраты человеческой жизни — в осиротевшей полосе несжатого хлеба.

"ЭФФЕКТ" АНТОНИОНИ

В завершение этого раздела попытайся проверить меру своей гениальности в соревновании с великим итальянским кинорежиссером Микеланджело Антониони — родоначальником особого стиливого направления в экранных искусствах, которое условно можно назвать кинематографом чувства. Его фильмы "Приключение"

(1960), "Ночь" (1961), "Затмение" (1964) и др. были трудны для восприятия определенной части зрителей. Они казались затянутыми, в них не было острособытийных поворотов, динамических столкновений. Но при внимательном, сосредоточенном взгляде на экран, при навыке эмоционального, смыслового соотнесения кадров в момент просмотра зритель получал особое наслаждение, погружаясь в ауру киноповествования Антониони — атмосферу многообразных проявлений человеческих эмоций — грусти, одиночества, неудовлетворенности, желаний соединиться с миром и невозможности этих желаний. "Затянутость" неожиданно открывала эмоциональное состояние или героя, или автора, казалось бы, в совершенно нейтральных кадрах, почти документально запечатлевших природный или городской пейзаж.

В своей статье «Как "видит" режиссер» (1963) (Антониони об Антониони. М.: Радуга, 1986. С.128) Антониони записывает четыре кадра, передающие зрителю особое эмоциональное состояние автора. Попробуй "прочитать" и прочувствовать эти кадры, пользуясь все тем же алгоритмом — программой выявления в каждом кадре образного содержания и соотнесения их между собой, как мы уже делали раньше.

Итак, вначале четыре кадра Антониони:

1. Белое небо.
2. Пустынный берег, безжизненное море.
3. Белые отели в спячке.
4. В белом кресле сидит служитель пляжа — негр в белой майке.

Какие чувства возникают в душе, если ты попытаешься представить эти кадры на своем воображаемом экране? Запиши свои впечатления, а также образное обобщение, которое осталось после мысленного просмотра.

А теперь сопоставь свои наблюдения с рассуждениями самого Антониони: "В этом белом побережье, в этой одинокой фигуре, в этой тишине, по-моему, есть какая-то удивительная сила..."

Настоящую пустоту, нездоровье, тоску, отвращение, летаргию всех чувств и желаний я ощущал среди этой белизны, среди этого небытия, которое обретало форму, начинало жить лишь рядом с какой-нибудь черной точкой" (Там же. С.130.)

Здесь представлено образное обобщение режиссера в результате восприятия им четырех кадров. Их ведущая тема обозначена Антониони как "летаргия всех чувств и желаний" (летаргия — состояние, похожее на сон: неподвижность, отсутствие реакции на раздражения, резкое снижение всех признаков жизни). Это состояние в момент просмотра. возникает по нарастающей, от ощущения тоски, одиночества, пустоты, вакуума, небытия.

Попытайся, последовательно используя закон монтажного мышления, подробнее рассмотреть от кадра к кадру, как рожда-

ются эти чувства. Сделай самостоятельную запись на свободной части страницы, а потом сверь с анализом в книге.

Завершил работу? Продолжаем вместе рассуждать. Обрати внимание на логику суждений по поводу содержания четырех кадров.

Первый кадр может вызвать ощущение пространства, безграничного и плоского, без перспективы (ведь небо белое...) и себя как малой точки в этом пространстве. Несоизмеримость этих соотношений уже способно породить беспокойство и тоску.

Второй кадр. При соотношении со вторым кадром (пустынный берег, безжизненное море) чувство беспокойства, тоски, потерянности, растворенности в бескрайней белизне возрастает, а с ним растет и тоска одиночества.

Третий кадр. Одиночество, растворенность в бескрайних просторах становится еще сильнее при возникновении нового ощущения — полусна, полуяви воспринимаемого ("отели в спячке"), болезненного состояния (белизна, безжизненность пейзажа, летаргия чувств).

Четвертый кадр. Негр в белом кресле и белой майке — визуальное, графическое завершение этого чувства. Черная точка, поглощаемая этим пространством, — последний штрих, эмоциональный толчок для зрителя, почувствовавшего безысходность, тоску одиночества этой ситуации, летаргическую расслабленность, ощущения небытия, визуально воссозданные на экране.

В чем ценность этого примера для наших последующих совместных раздумий? Здесь, как мне кажется, лаконично представлена "технология" (прости за это слово, не соответствующее миру искусства!) экранного восприятия, программа его развития у зрителя и главное — итог воздействия киноповествования, неперебиваемая словом атмосфера многообразных проявлений зрительских чувств, мыслей, ассоциаций, объединенных твоим целостным ощущением художественной реальности и творца ее — автора фильма.

Ведущая роль в создании и восприятии этой атмосферы принадлежит 'эффекту черной точки'. В чем его суть? В ощущении пространства эмоционального состояния героя или автора. А рождается это ощущение на основе восприятия пластики экранной реальности, в данном случае конфликтного, драматического противостояния белого и черного, постепенного поглощения одного другим до графического обозначения результата этого единоразового — черной точки. Не заметишь ее — не испытаешь воздействия ауры киноповествования.

Но лаконизм данного примера одновременно открывает перед нами и сложность самого процесса развития восприятия: в ходе специальных занятий, особенно на первом этапе, заставляешь себя говорить о том, что невыразимо словом. Нужно попытаться словесно определить не только образное обобщение, как это

сделал Антониони, но и проследить процесс возникновения этого обобщения в своем сознании, выделить главные и побочные темы, их вариации в последующих кадрах, рождение эмоциональных, смысловых связей. Выполнение подобных упражнений принесет желаемый результат: интенсивность чувственных реакций, мышления, богатство образных обобщений, которые можно при желании легко развернуть в систему логических умозаключений и необходимых доказательств.

ВОСПРИЯТИЕ ЗАШИФРОВАННОГО МИРА (экспозиция Blow-up)

Правда, восприятие реального киноповествования потребует дополнительных навыков, которые мы и рассмотрим на примере экспозиции фильма Антониони "Blow-up" ("Фотоувеличение"). Конечно, работа ума и сердца здесь предстоит более сложная, чем в предыдущем упражнении: больше кадров, больше, тем, ассоциаций. Увеличится объем аудиовизуальной информации: не только зрительные образы, но и звуковые, создаваемые музыкой, шумами города, голосами персонажей. Появится внутрикадровое движение, которое также несет множество значений. Активнее должна будет работать наша зрительная память, способная соотносить не только отдельные кадры, но и различные элементы внутрикадровой композиции: предметы, попавшие в поле зрения камеры, жесты, взгляды и пр.

Итак, вначале ты смотришь фрагмент №2 на видеокассете, а потом постарайся восстановить в памяти увиденное, одновременно используя тот же алгоритм восприятия. После проведенной работы сопоставь свои впечатления с моими.

Фрагмент просмотрен. Это экспозиция фильма, то есть преддействие, первые ознакомительные кадры, представляющие зрителю среду, героев и основные темы, как это бывает в экспозиции музыкального произведения. Что волнует меня в этих кадрах?

Своеобразие титров: на темном фоне контуры букв, за которыми просматривается хроника — документально снятый движущийся мир. Он предстает передо мной фрагментарно, (дискретно), и потому мне трудно восстановить целостную картину действительности, к тому же она динамична, скорость мелькающих изображений за контурами букв как бы увеличивается с помощью звучащей в быстром темпе музыки за кадром. Обрати внимание: в моей реакции на экранное изображение уже возникло образное обобщение о мире, трудно познаваемом мире. Возникнет ли эта тема непознаваемости мира в последующих кадрах?

Кончились титры. Пошло основное киноповествование. Серо-голубая дымка утреннего городского пейзажа. В кадре движет-

ся по городской пустынной улице почти неуправляемая машина с ряжеными молодыми людьми. Раскрашенные лица, точнее, маски вместо лиц. Хаотичное нагромождение звуков — крики, обрывки мелодий, слов... Что скрыто за этим внешним проявлением эмоциональной раскованности? Что можно увидеть за этим карнавальным хаосом все же по-особому организованной жизни, не соответствующей уныло правильным, пространственно замкнутым однообразным линиям городской улицы? Представленные в разных содержательных планах, эти два первых кадра, вероятно, имеют смысловую связь. Такое предположение, скорее, всего подтвердится или будет опровергнуто в следующих кадрах.

А дальше явный контраст: хаосу, убогой пестроте карнавальных нарядов противостоит сплошной поток серой массы людей, направленный по диагонали на зрителя из глубины кадра, контролируемый служителем у чугунных решетчатых ворот. Хаосу противостоит порядок. Но он тоже унылый. И он тоже для нас непознаваем... Кто эти люди? Почему они похожи друг на друга? Потом можно будет понять, что это обитатели ночлежки. Но вопросы так и останутся без ответов. Они как бы возникают вновь и вновь при неоднократном повторе этих кадров.

Тема скрытого, непознаваемого, зашифрованного мира возникает и дальше — в изображении двух монахинь, марширующего гвардейца в ритуальном костюме. Они идут здесь не, по улице. Их лица с трудом просматриваются из-за головных уборов, их пластика определяется формой одежды... Ритуальность, карнавализация соединяет этих персонажей с кадрами ряженных, несмотря на ритмический контраст. Но самое интересное, что эта же связь неожиданно устанавливается и с кадрами серой толпы людей. Из нее постепенно камера выделяет одного такого же бедно одетого, который, как определится в следующем кадре, вовсе не беден. Повернув за угол, он подходит к своей машине современной марки, меняет одежду и, недолго сопровождаемый толпой тех же ряженных, уезжает... впоследствии мы узнаем, что это фотограф, который собирает визуальный материал для фотоиздательства. Но в данном случае нам важно другое: в экспозиции завершается характеристика окружающей среды, которая при всех эмоциональных, ритмических, смысловых, колористических контрастах предстает все же перед нами как единый мир — зашифрованный, труднопознаваемый и пока неподдающийся осмыслению. Более того, каждый в этой среде при всех зафиксированных нами многообразных связях все же остается отчужденным, замкнутым в себе, одиноким, некоммуникабельным.

Как выяснится в последующих частях, это ведущая тема фильма. Она будет многослойно развернута и в судьбе главного героя, и в художественной структуре всего фильма. Более того, финал, как и реприза в музыкальном произведении сонатной формы, вновь повторит тему экспозиции не только в подтексте,

но и визуально. То же главное действующее лицо встречается с той же группой молодых. Они играют в теннис несуществующими ракетками, стук мяча, которого, мы знаем, нет и который все же существует, герой слышит, принимая участие в этой игре. Вот этим образом иллюзорного двойственного, ирреального мира, который не поддается дешифровке, осмыслению, анализу, и завершается киноповествование о поисках путей познания объективной реальности.

Но использован ли здесь "эффект черной точки" Антониони, то есть конфликтное противостояние звукозрительных тем, цвета, света, пластики, пространства и времени — всего, что и создает биоэнергетическое поле экранного воздействия на зрителя, ту самую атмосферу смысловых, эмоциональных, ассоциативных, образных связей, о которой речь шла ранее?

На этом эффекте, по существу, и держится все пространственно-временное измерение экспозиции. Да, это противостояние осознается почти в каждом кадре, но (самое интересное!) тут же и снимается автором. Зашифрованный мир в титрах (1-ый кадр) явно противостоит элементарной очевидности толпы из ночлежного дома (2-ой кадр), а она в свою очередь контрастно выделяет реальность карнавального мира (3-ий кадр). Дальнейшие повторы второго и третьего кадров порождают в душе зрителя неуверенность в точности сделанного предположения. Это чувство усиливается при восприятии четвертого кадра: элементарная простота почти документальной съемки двух монахинь и марширующего гвардейца при соотнесении с карнавальной группой неожиданно обретает противоположный смысл — тему скрытой, двойственной реальности, ибо в это мгновение я, зритель, осознаю, что они при всей своей достоверности тоже ряженые и, значит, также зашифрованы для нас. И эта тема ряженных становится ведущей при завершении экранной характеристики серой толпы ночлежников в образе фотографа — человека из этой толпы, переодевающегося возле своей машины. Может, и другие из толпы такие же ряженые? Где граница между реальностью и иллюзией?

Вот эта зыбкость, двойственность оценки, когда одно впечатление обретает противоположное содержание, является художественной закономерностью построения всего фильма, порождает особую ауру киноповествования, концепцию автора о возможностях и путях постижения мира и себя в нем.

Теперь, используя материал анализа экспозиции "Blow-up", в котором явно просматривается принцип анализа, предложенный Эйзенштейном при оценке портрета Ермоловой, можно обобщенно представить алгоритм восприятия и эстетической оценки экранного повествования. Познакомьтесь с ним. Если захочешь, внеси свои дополнения в этот перечень перцептивных действий или вернись к первоначальному варианту. Главное, чтобы этот алгоритм стал для тебя рабочим на первом этапе, практически

применимым на втором этапе, при осмыслении просмотренных фильмов до той поры, пока он не будет использоваться тобой автоматически, то есть на уровне сверхсознания (третий этап).

Итак, вариант алгоритма восприятия и эстетической оценки экранного повествования:

1. Выявление в художественном пространстве начальных кадров смысловых, образных взаимосвязей между единицами экранного повествования — событиями, сценами, эпизодами, кадрами, элементами внутрикадровой композиции...

2. Установление в этих взаимосвязях художественной закономерности построения данного фильма, конфликтного противостояния главных и побочных тем, исходных позиций авторской концепции.

3. Уточнение содержания конфликта в кульминационной части повествования и в развязке.

4. Ощущение ауры в экранной реальности — атмосферы чувств, значений, ассоциаций.

5. Определение своего отношения к системе взглядов автора на мир, современную действительность в форме экранного повествования.

Использование этих действий позволит не только ощутить ауру киноповествования, трудно передаваемую словом, но и прийти к образному обобщению различных эпизодов и фильма в целом. Образное обобщение — это итог восприятия киноповествования, которое может определяться чувственной оценкой увиденного, метафорой, несколькими предложениями обобщающего характера. Целостность образного обобщения зависит от последовательного соотношения кадров той или иной части по законам монтажного мышления.

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ ПРОЛОГА "НА НЕБЕ"

Интересно рассмотреть это положение на примере анализа еще одной экспозиции. Речь пойдет о фильме А.Тарковского "Андрей Рублев". Вначале просмотрите фрагмент №3 видеокассеты — приложения к книге. Попробуйте при вторичном просмотре записать содержание последовательно представленных на экране кадров. Проанализируйте эту запись, используя алгоритм, и построьте образное обобщение.

Сопоставьте свой вариант с образным обобщением М.Туровской из ее книги "7 1/2, или фильмы Андрея Тарковского". (М.:Искусство, 1991. С.51). Особенность этого обобщения в том, что оно заключено в своеобразной монтажной записи экспозиции:

«Белокаменная стена храма: на фоне ее белизны особенно безобразно выглядит шитое из разномастных овчин и кож тулово воздушного шара. Дым от костра, который должен поднять к небу

этот неуклюжий воздухоплавательный снаряд XV века. Лошадь щиплет траву на берегу медленной реки. На реке — лодка: мужик гребет, торопится, везет седло. Умостившись в этом седле, он совершит свой преждевременный полет над пустынной еще, лишь кое-где застроенной русской землей. Гомон погони, готовый растерзать дерзкого, и удивленный, счастливый крик: "Летю!". Вся земля с ее храмами, реками, стадами распахиывается виришь и поворачивается, как глобус, под взглядом допотопного воздухоплавателя. А потом она косо ринется навстречу, и слышно станет бульканье воды, набирающейся в опавший, бесформенный мешок, который только что был летательным приспособлением.

Этим прологом "на небе" начинается Андрей Тарковский фильм о великом русском живописце Андрее Рублеве.»

По мере восприятия монтажной ли записи, текста ли, представленного выше, я могу выявить основные темы этого фрагмента киноповествования. Полет мужика на шаре — это своеобразная увертюра, в которой с первых кадров начинает звучать ведущая для фильма тема таланта народа, его величия в будничном, простом. И одновременно эти же кадры воспринимаются как тема таланта, поруганного косной, консервативной средой, противостоящей развитию, творчеству (в экспозиции это бабы и мужики, пытающиеся задержать шар).

Эти же кадры воспринимаются еще и как тема духовного взлета художника, творца, мастера — взлета, которым окупаются все страдания, тема вершины, которой можно достичь и которая в определенных условиях истории, жизни народа является пределом развития, а значит, и концом мастера. Он может умереть, как этот, в прологе, или может остаться жить, но в этой области он сделал все для своего времени, так как перешагнул, обогнал это время, заглянув в далекое будущее. Этот шаг — высшее счастье свершения, новых открывшихся горизонтов, захватывающих дух... Счастье, за которое можно заплатить и жизнью.

В чем недостаток перечня звукозрительных тем этого киноповествования, представленного мною? В отсутствии рассмотрения конфликтного противостояния смысловых частей, по-своему выявляющих концепцию фильма, развитие в форме киноповествования системы взглядов автора на мир и на человека. Попробуем с этих позиций еще раз взглянуть на экспозицию, используя алгоритм.

Из пространственно-временного содержания первых кадров рождаются две противостоящие темы: мастера, опередившего время, и среды, противостоящей его дерзаниям — консервативной в своих устоявшихся бытовых традициях. Этот конфликт обогащается за счет двух новых тем, близким к первым — власти земли и неба над человеком, драматизма судьбы, преодолевающей земное притяжение (в прямом и переносном смысле). Отрыв

от земли пластично трактуется в этих кадрах как своего рода отторжение, отчуждение от веры (от храма начинается полет), от красоты земли (изображение бегущих животных, напуганных полетом шара, кадры, открывающие бесконечное пространство с высоты птичьего полета); вариация этой же темы в зеркальной поверхности озер, отражающих небо (идея взаимопроникновения небесного и земного). Отрыв не только от природы (хотя именно в результате этого возникает возможность увидеть земную красоту в новом ракурсе), но и от прекрасных деяний рук человеческих (белокаменные храмы, воздвигнутые другими мастерами на земле, также материализующие идею связи земли и неба). Кульминация экспозиционной части — осмысление человеком трагедии отрыва от земли, которая одновременно несет в себе и духовное, небесное начало, тема неизбежного возвращения к ней (сначала движение по кругу воздушного шара к тому же месту подъема, затем стремительное падение на землю и гибель). Итог развития авторской мысли — утверждение духовного в земном, в вечной красоте природы, в вечном стремлении людей одолеть земное ради утверждения духовного, в единстве этих двух начал.

ОБСУЖДАЕМ "АНДРЕЯ РУБЛЕВА" А.ТАРКОВСКОГО

Очень хочется обсудить с тобой весь фильм Тарковского "Андрей Рублев". Во-первых, ты можешь получить подлинное эстетическое наслаждение от просмотра, если почувствуешь автора, погружившись в ауру его произведения. А во-вторых, появится возможность самому проверить, насколько активно используешь ты изложенную выше информацию об экранных искусствах на уровне сверхсознания в момент восприятия, а также при осмыслении фильма после просмотра. Попытайся заказать фильм в видеосалоне и сам выбери для себя один из вариантов дальнейшей самостоятельной работы с ним.

Первый вариант. Ничего больше не читая о фильме "Андрей Рублев", посмотри его и попробуй ответить на предложенные дальше вопросы. Используя алгоритм восприятия и эстетической оценки (с.35), письменно проанализируй этот фильм. Результаты анализа сопоставь с материалами, предложенными на следующих страницах, или с рекомендованной литературой, а потом сделай для себя вывод, насколько удалось тебе в довольно сложной форме киноповествования ощутить энергию эмоциональных, смысловых, образных, ассоциативных взаимосвязей между различными частями фильма, понять, принять или отвергнуть позицию автора, его философские, эстетические взгляды.

Второй вариант. Перед просмотром прочитай предлагаемые на следующих страницах тексты, которые могут быть своеобразной установкой на восприятие этого фильма: фрагменты из статей В.Липатова и работ М.Алпатов; вопросы к обсуждению фильма. После просмотра попытайся ответить на вопросы, письменно проанализируй фильм, используя алгоритм восприятия и эстетической оценки. По мере надобности обращайся и к материалам для обсуждения фильма.

Третий вариант работы можешь определить для себя сам, построив свою программу действий.

Итак, счастливого просмотра!

Вспомогательные материалы для самостоятельной работы с фильмом "Андрей Рублев"

*Из очерка В.Липатова о творчестве А.Рублева
("Комсомольская правда", 4.10.80)*

Его трудно представить порывистым и гневным — скорее ласковым по своей природе, таковы его картины. Таково отношение к другу. Таков край, откуда он родом.

...Украшая рисунками церковный пергамент, Рублев думал о своей земле. Звери, рисованные им, выходили приветливыми, вольно играющими. Голубая цапля склонилась заклевать змею, смешно топорщающуюся колючками, но почему-то смотрела на нее добродушно. Взъерошенная змея, впрочем, также гостеприимно глядела на красавицу-цаплю красными глазами. Орел казался голубем, какой-то доброй птицей, несущей в лапах книгу... Мир Радонежа, уединенный, но не отдаленный, таил в себе не только медвяный запах луговых трав, но и искру знания.

С юности и всю жизнь Рублева терзали его землю княжеские розни. Не простые люди ссорились-рядились, а предавали друг друга князья.

И не создал ли он прообраз человека, соединяющего воедино родную землю? Мужчины и женщины картин Рублева расположены к добрым делам, поэтому лица их светятся нам навстречу. Образы людей-светочей, лучших сынов народа, его вождей и учителей.

Пожалуй, своеобразие творчества Рублева наиболее ярко проявляется в противопоставлении творчеству другого его великого современника — иконописца Феофана Грека.

Пророки Грека — неулыбающиеся, уносимые вихрем неумолимых страстей. Белыми вы сверками высекается у них огонь душевного напряжения. Люди словно сгорают в нем. Рублев хотел, чтобы жизнь стала праздником. Земля казалась ему истерзанной, измученной, но и прекрасной. Он не видел счастья в

перенакале страстей. Живопись Рублева — юношеская. Рублев искал и находил золотое сечение покоя в искусстве. Феофан Грек — трагик, Андрей Рублев — лирик, у Феофана Грека — философия разума бунтующего, у Рублева — ищущего.

О рублевских работах в древности говорили — "дымом писано", "облачно", замечая мягкость, неуловимую тонкость, обволакивающую прелесть красок. Его по праву назвали величайшим поэтом в живописи.

Тезисы по работе М.Алпатова "Великий художник Древней Руси" (Немеркнувшее наследие. М.: Просвещение, 1990. С.186-193)

"В искусстве Рублева царит та тишина и то спокойствие, которые наступают вслед за жаркой битвой, та тишина, которая составляет очарование среднерусской природы с ее просторами лугов, стройными березами и ясными летними закатами".

Феофан — величавость, мрачность, суровость.

Рублев — нежность, гармоническое спокойствие, душевная отзывчивость. Открытый, светлый взгляд на мир, чуткость к красоте человека, доверие к его благородству. Редкое сочетание изящества и силы, мягкости и твердости, безграничная доброта — черты, характерные для русских людей того времени.

Чистое звучание красок. Гармония холодных голубых тонов с нежно-розовыми, золотистыми. Богатство оттенков и полутонов.

"Страшный суд" в трактовке Рублева — не суровое возмездие, как у византийцев, а примирение, ожидание блаженства, дух радости и бодрости. Легкость, воздушность, почти невесомость фигур, их стремительное вознесение. Разнообразие характеров и душевных состояний. Изящество пропорций, гибкость контуров, соразмерность движения и покоя, гармоничное совершенство.

"Троица". Сюжет — момент беседы о необходимости самопожертвования одного из трех ангелов на тяжелом пути земных страданий. Тема нравственного подвига.

Ласковая отзывчивость, возвышенность печали. Этический смысл иконы Рублева "Троица" — стремление к дружескому согласию и единению, понимание человека и его роли в мире. Мгновения высокого художественного созерцания, которые открывают перед человеком неисчерпаемые глубины.

Гармония круговой композиции передает тему единства, покоя и совершенства, ощущение сопряженности с целым.

Основная круговая мелодия в любой детали, в соответствии линий, ритмических повторов, в музыкальном согласии форм. Симфоническое богатство линейных и живописных отношений.

Особенность колористического решения "Троицы" — искусство нежных, лучезарных тонов. Ярко-синее пятно в центре иконы (синий плащ юноши) сообщает всему спокойную, ясную радость. Богатое цветовое созвучие: сияющий голубец, глубокий вишневый тон и солнечное золото охры — рождает ассоциативный образ золота зреющей нивы с ярко-синими вспышками васильков.

"Вступительное слово" перед фильмом

В статье "Запечатленное время" А.Тарковский пишет об особом чувстве кино, которое появляется и у кинематографиста и у зрителя в результате внимательного, сосредоточенного взгляда. Для подтверждения своей мысли он рассказывает о том, как в эпизоде фильма "Семь самураев" японский режиссер Акира Куросава эмоционально, пластически передает мысль о смерти одного из героев: человек упал в грязь, и мы видим, как дождь смывает эту грязь с ноги, и она становится белой. Белой как мрамор. Это сравнение возникает у зрителя в том случае, если он не просто увидит, а будет взволнован, поражен этой белизной. Вот здесь-то и появляется особое чувство кино, которое приближает зрителя к строю мыслей и чувств автора. И сам Тарковский активно использует этот прием в своих фильмах "Андрей Рублев", "Солярис", "Сталкер", "Ностальгия", побуждая зрителя к максимальной сосредоточенности и вознаграждая его за это радостью от встречи с искусством — богатым чувственным миром героев, их философскими раздумьями о смысле человеческого бытия...

Вопросы для обсуждения фильма

1. Многих кинокритиков заинтересовал особый психологический эффект воздействия "Андрея Рублева" на зрителя: на экране вздыбленная земля России, истерзанная набегами татар и междоусобными войнами князей, голод, произвол, жестокость. А фильм вызывает светлые чувства. Объясни эту загадку...

2. Этот фильм называли по-разному: эпическим, историческим, народной трагедией, биографическим... К какому жанру, по-твоему, относится "Андрей Рублев" и почему?

3. Один из приемов повествования в этом фильме — особое движение кинокамеры: рамка кадра всегда подвижна, поэтому любой план в фильме кажется незавершенным, представляет собой динамический фрагмент какой-то целой картины. Подумай, какие мысли и чувства удастся раскрыть авторам при использовании этого приема в той или иной части фильма?

4. Кинокритики писали, что Тарковский умеет запечатлеть "конкретный отрезок длящегося времени со всем, что присуще

именно этой череде минут, как бы выделенной из уносящегося потока, сохраненной и спасенной" (*НЗоркая*. Заметки к портрету Тарковского. Кинопанорама. — М.:Искусство, 1977).

Приведи примеры удачно "запечатленного времени" в фильме "Андрей Рублев". В чем особенности эмоционального воздействия этих эпизодов?

5. Каков конфликт и как он раскрывается в художественном строе фильма?

6. Почему фильм делится на главы? Какую внутреннюю тему несет каждая из них? Соединяются ли они в единое целое? Что их объединяет?

7. Как раскрываются в фильме философские, нравственные, религиозные вопросы — о долге художника перед народом, о художнике и обществе, об искусстве и государственной власти?

8. Попытайся определить главный пластический мотив в сцене Голгофы (глава "Страсти по Андрею"). Как при помощи этого мотива разрешается спор Феофана Грека и Андрея Рублева о том, каков же человек — зол он или добр?

9. Как музыка композитора В.Овчинникова раскрывает драматургическое содержание фильма?

10. Каково назначение в фильме образа Дурочки — владимирской блаженной и Бориски?

11. Какова смысловая связь Пролога ("Полет на воздушном шаре") и Эпилога (иконы Рублева)?

Дополнительный материал к обсуждению фильма

Вот что писали в свое время о фильме кинематографисты.

С.Герасимов: "Тарковский попытался сделать исследование души народной, которая может породить и гений Рублева, и тупую свирепость удельных князей".

Гр. Чухрай: "Тарковский показывает, как в недрах рублевской России зреют неодолимые творческие силы, они дерзко рвутся наружу, и не жестокости, не страсть к разрушению и насилию, а они одерживают верх. Образ народа-борца, народа-созидателя, народа-страстотерпца и мыслителя — самое главное, самое ценное, что есть в этом замечательном фильме".

При определении жанра "Андрея Рублева", вероятно, не стоит ограничиваться четкой формулировкой. В нем действительно есть признаки как исторического произведения (конкретное время, известный герой, точные даты), так и эпического повествования (широта народной жизни России XV века), и народной трагедии (почти каждая глава) отмечена остродраматическими событиями, главным героем которых является народ). Вот обоснование этих суждений в статье Н.Зоркой "Фильмы и режиссеры" (Проблемы современного кино. — М.:Искусство, 1976): "Полотно картины развертывается панорамой жизни — суровой, трудной,

жестоккой, грубой, но оваянной поэзией, излучающей тепло и задушевность, порождающей высокие порывы духа. Это жизнь нации, чье самосознание складывается, подвергаясь страшным испытаниям вражеского нашествия, трехвекового ига и унижения.

Тему жестокого времени концентрирует в себе эпизод побоища во Владимире. Нарастает, грозно накатывается набег — убийства, Насилия, грабежи, падают кровли, горит скот, пылает красавец Владимир.

Трагедия Владимира — это еще и трагедия междоусобиц, братоубийственной внутренней войны. Войско хана стягивается к Клязьме, где стоят наготове дружины Малого князя. Вместе скачут они к городу, вместе таранят мощные двери собора — татары и русские. Неумная жажда власти, большей, чем у соседа, жгучая зависть и полное отсутствие кровного чувства: любви к родному и к соотечественникам своим — почва предательства, которая взрастила характеры Великого и Малого князей, братьев-соперников (обоих играет один актер, так подчеркнуто их тождество).

А вот артель мастеров, только что по-домашнему принятая в новых хоромх Великого князя, мечется по лесу с кровавыми глазами — русский вариант брейгелевских слепых, — "чтобы не построила в Звенигороде Малому князю хором лучше".

Тема народной трагедии раскрывается и в характере главного героя — Андрея Рублева, чья жизнь неразрывно связана с народной. Не случайно поэтому кульминационный момент в характеристике народной жизни — "Набег 1408 года" — является кульминационным и в судьбе героя: защищая слабого, он нарушает первую заповедь, убивает человека, а потом обрекает себя на покаяние.

Масштаб народной трагедии раскрывается в фильме и чисто пластическими, изобразительными средствами. В этом особая роль принадлежит оператору, который при съемке очень часто использовал панораму по горизонтали. Камера пытается передать ощущение "русской необозримости, бескрайнего пространства полей и лесных чащоб, где стучит топорами, лаптями месит грязь дорог народ юный, строящийся. Белокаменные стены монастырей, вознесшихся на лугах и болотах, руками сбитые бревенчатые города, чудо-храмы на холмах — и неоглядные просторы. Таков ландшафт фильма, образ молодой, девственной земли, полной нераскрытых сил, как и народ, на ней живущий (*Н.Зоркая*. Там же, как и последующие цитаты).

«Восемь глав, или новелл фильма, снабженных заголовками и датированных — "Скоморох. 1400", "Феофан Грек. 1405", "Страсти по Андрею. 1406", "Праздник. 1408", "Страшный суд. 1408", "Набег. 1408", "Молчание. 1412", "Колокол. 1423" — хронологически соответствуют вехам предполагаемого пути

А.Рублева. Однако... на экране скорее дается образ событий и фактов, нежели они сами. Главы, каждая имея свою внутреннюю, самостоятельную тему, нераздельны, перетекают одна в другую, и камера здесь как бы свидетель, наблюдатель. Свидетель не бесстрастный. Камера — это взор художника, Андрея Рублева.

Таким образом, функция героя в этой трагедии особая. Погруженный в гущу событий, он эти события не вершит, но впитывает в себя, осмысливает, претворяет. Народной жизнью живущий и страждущий, Рублев решает вместе с тем вопросы философские, нравственные, религиозные: о долге художника перед народом, о художнике и обществе, об искусстве и власти.

Ход фильма — движущаяся, живая картина мира — обретает и другое значение, нам открывается ход внутренний, душевный, становление личности... Жизнь народная здесь не фон, но само содержание жизни художника, сама экранная биография героя. Оттого сюжет, который мог видеться повествованием о таких-то и таких-то явлениях и фактах (арест скомороха по злодейскому доносу, преследование язычников светскими властями, роспись фрески "Страшный суд" в Успенском соборе, ослепление мастеров, татары в Андрониковом монастыре и т.д.), предстает перед нами как путь Рублева, как цепь событий одной жизни, жизни внутренней, напряженной, духовно переполненной. Тогда этот сюжет представляет собой путь познания, путь от неведения, через растерянность, сомнение, отчаяние к возрождению души в творчестве».

«"Андрей Рублев" в значительной степени построен как дискуссия. Здесь спор о человеке как бы удвоен, дан в двух вариантах.

Первый — спор Рублева с монахом Кириллом, бесталанным иконописцем. Кирилл — обличитель. Зорко и охотно подмечает он зло, обман, корысть, громко клянет их, призывая на помощь страх и кару божью. Но беспощадный, протестующий пыл Кирилла — от собственного бесплодия. Кирилл проецирует на мир свою душу, и мир перед ним чернеет. Мягкость Андрея — от таланта, веры, сострадания. Он изначально и исходно видит человека гармоничным, пребывающем в добре и зло побеждающим...».

Диалог Рублева с Феофаном Греком идет в фильме дважды, идея любви, все испепеляющей, одерживает верх над безотрадными размышлениями о человечестве, погрязшем в жестокости и пороках.

«В многолюдье лиц "Андрея Рублева" особенно важны и дороги автору два. Образ Дурочки, владимирской блаженной, беспечно веселой и бесконечно доброй, естественной, как сама природа, чуткой той редкой чуткостью, которой наделены существа нравственно безупречные. И образ нервного, одаренного и одержимого своей идеей Бориски. Они сопряжены с Рублевым самой крепкой связью, приближены к нему в дни самых тяжелых

испытаний. Успокаивающее светлое начало и начало взрывное, творческое, несущее в себе счастье и страдание художника — в этих двух образах заключены постоянные личные мотивы Андрея Тарковского».

Итак, фильм просмотрен, письменный анализ подготовлен и сопоставлен с интерпретацией критиков. Теперь ты можешь по количеству вопросов, на которые ответил, определить свой коэффициент адекватного восприятия данного фильма. Если полный ответ на все одиннадцать вопросов принять за единицу, то соответственно 7 ответов — 0,7, а 5 — 0,5... Каковы основания для подобных расчетов? Могут ли эти вопросы быть критерием для определения адекватности вое приятия всего фильма? Во первых, все вопросы, по существу, связаны с осмыслением художественной структуры фильма и концепции автора. А во-вторых, варианты ответов опираются на статьи профессионалов, в частности Н.М.Зоркой, М.И.Туровской, Л.А.Аннинского и других известных кинокритиков, а в нашем случае — экспертов.

Разумеется, числовые данные — условная характеристика выполненной работы. Важнее другое — обратить внимание на глубину осмысления экранной реальности. Восприятие этого фильма требует от зрителя свободного владения навыками монтажного мышления, умения воспринимать не столько характеры героев, как утверждал Тарковский, имея в виду свои фильмы, сколько "слушать общую тему, проходящую "сквозь характеры" (Л.Аннинский).

Понимаешь, твой вариант интерпретации "Андрея Рублева" должен быть полнее предложенных в тексте цитат из работ критиков, именно потому, что это цитаты, а не вся статья. Если ты пользовался алгоритмом восприятия и эстетической оценки, ты мог представить концепцию автора более целостно за счет выявления развивающейся мысли художника на основе эмоционального и смыслового соотнесения глав фильма и более мелких значимых частей — эпизодов, сцен, кадров и пр. Припомни особенности монтажного мышления при восприятии трех пар кадров Л.В.Кулешова.

В процессе анализа тебе могла оказать большую помощь модель эстетической оценки С.М.Эйзенштейна, его интерпретация портрета Ермоловой кисти В.Серова, особенно прием выявления художественной закономерности построения произведения искусства, открывающий зрителю художественное содержание. Наконец, полнота проникновения в форму экранного повествования "Андрея Рублева зависела и от того, как ты использовал "эффект черной точки" Антониони. Ведь, по существу, рассуждения Тарковского о "запечатленном времени" совпадают с примером Антониони. И в том и в другом случае зритель, воспринимая кинематографическое время, становится очевидцем, соучастни-

ком какого-то процесса. У Антониони ощущение небытия, "лестаргии всех чувств и желаний" возникало постепенно. Осознание зрителем от кадра к кадру своей растворенности в безграничном и плоском пространстве белого моря, пустынного берега, спящих отелей окончательно материализовалось в последнем кадре, в черной точке (изображение служителя пляжа), поглощаемой этим пространством. Можно определить при этом и движение чувства: от противостояния природной среде к идентификации, то есть отождествлению себя с героем, который тоже как бы находится в этом конфликтном противостоянии.

В примере Тарковского (эпизод из фильма А.Курасава "Семь самураев") ощущение наступающей смерти также рождается в процессе восприятия кинематографического времени, но уже внутри одного кадра. Упавший воин в сознании зрителя еще жив, но дождь омывает грязь с его ног, открывая перед нами мгновения уходящей жизни: на наших глазах белизна тела становится мраморной белизной смерти...

В экспозиции "Андрея Рублева", как мы установили ранее, также действует эффект "черной точки" — сопереживание зрителя конфликтному противостоянию героя окружающей среде. Вот только ощущение от "запечатленного времени" на экране более многопланово, чем в предыдущих примерах. Многоплановость возникает за счет того, что время полета человека на воздушном шаре может восприниматься зрителем в экспозиции как целая жизнь с ее началом и концом. Здесь процесс идентификации более сложен, ибо он представляет не только отождествление зрителя с героем, но одновременно и с авторской оценкой этого героя на уровне эмоциональных и философских обобщений.

Именно начало полета ассоциируется с началом жизни в ином измерении, с рождением еще неизвестного человеку чувства свободы от притяжения земли. Отождествляя себя с героем, зритель в эти мгновения испытывает аналогичные впечатления, но они неизбежно осложнены ассоциациями современной действительности по сравнению с русичем XV века. И смерть героя в экспозиции воспринимается как естественное завершение этой жизни, где было и осознание себя в новом измерении, и интуитивное ощущение мира в единстве природы, человека, их созидательных начал, и философская оценка связи человеческой жизни с земной и космической.

Какие же перцептивные навыки необходимы для восприятия киноповествования в фильме Тарковского? Сделай свой вывод и сопоставь с последующими рассуждениями.

По-моему, главный из навыков — умение воспринимать "запечатленное время" на экране и в пространстве одного кадра (как это мы почувствовали в примере из фильма Курасава) и в пространстве экранной реальности всего фильма — реальности, которую воссоздает в своем сознании зритель на основе эмоцио-

нально-смыслового соотнесения образного содержания кадров (как это было в примере Антониони). А это в свою очередь разовьет навыки выявления в момент восприятия на бессознательном уровне звукозрительных тем экранного повествования. Их взаимодействие откроет нам ауру фильма, внутренний план экранного повествования, скрытые за событиями и поступками героев.

Ты обратил внимание, что в своих рассуждениях мы опять вернулись к тому же алгоритму восприятия и эстетической оценки экранного повествования? Овладеть этими навыками — значит, овладеть не только языком экранных искусств, но и кинематографической речью.

ЯЗЫК И РЕЧЬ В ЭКРАННОМ ПОВЕСТВОВАНИИ

Большинство авторов, предлагающих читателю самостоятельно развивать свой опыт общения с экранными искусствами, невольно отождествляют язык кино и кинематографическую речь. Взгляни в любой словарь: язык — это средство общения, а речь — процесс общения на основе использования этих средств. Получается, что освоение средств общения, скажем, поэтической речи — размер, ритм, рифма, метафора и пр. — еще не поможет мне овладеть самой поэтической речью или умением воспринимать ее. И причина в том, что сам процесс общения читателя с поэтическим текстом — это практическая деятельность усвоения художественной информации, понимание ее, дешифровка, соотнесение ее со своим жизненным опытом, то есть восприятие формы художественного повествования, которое несет в себе мироощущение автора. Восприятие же в свою очередь требует определенных навыков анализа и синтеза художественного текста.

А теперь попробуй вспомнить информацию предыдущих разделов этой книги, чтобы заполнить содержание понятий языка и речи специфическими особенностями экранного повествования. Сопоставь свой вариант с моим.

Средства общения в кинематографе (язык кино) — система аудиовизуальных образов, используемая художником для установления эмоциональных, интеллектуальных контактов с зрителем в процессе его рассказа о себе, о мире, о своих представлениях добра и зла и пр. Эта система подробно излагается в многочисленных книгах о языке кино: время, пространство, средства кинематографического повествования: кадр, план, монтаж и пр. Да и ты о них узнал уже немало на предыдущих страницах. Вспомни наши рассуждения о кадре, его композиции, о ракурсах, общих планах, средних, крупных...

Но достаточно ли этих представлений, чтобы понимать кинематографическую речь, форму аудиовизуального общения, сам

процесс установления контактов между экраном и зрителем на основе восприятия пространственно-временного повествования? Конечно, нет. Если в момент просмотра ты будешь объяснять себе, какой на экране ракурс, план, ритм и пр., пропадет впечатление от погружения в экранное пространство, ощущение того самого энергетического поля эмоциональных, ассоциативных, образных, смысловых связей, которые и составляют тайну сопереживания героям и автору.

Значит, кинематографической речью надо овладеть в практической деятельности, развивающей навыки восприятия концепции автора, то есть его системы взглядов на мир, в форме повествования. Примеры такой практической деятельности мы уже разбирали с тобой, когда говорили о монтажном восприятии пассажиров электропоезда, об эмоционально-смысловом соотношении значимых частей фильма, пытались почувствовать, как возникает образное обобщение в монтажных комбинациях Л.В.Кулешова, М.Антониони, А.А.Тарковского и др.

Овладеть кинематографической речью — значит, сформировать навыки аудиовизуального общения на основе звукопластической информации, имеющей пространственно-временное измерение. Для этого необходимо овладеть способами монтажного мышления и вербализации его результатов, то есть словесного обозначения кинематографического образа, если мы, например, обсуждаем фильм, анализируем его, эстетически оцениваем.

Кроме того, нужно уметь воспринимать единицы экранного повествования — кадры, элементы внутрикадровой композиции, сцены, эпизоды, события на основе их соотношения в форме киноповествования. И, наконец, необходимо выработать так называемые речевые автоматизмы в результате многократного повторения одной и той же программы перцептивных действий, то есть уже хорошо известного тебе алгоритма восприятия и эстетической оценки экранного повествования, который, по сути, и материализует кинематографическую речь.

Процесс аудиовизуального мышления осуществляется автоматически, на уровне сверхсознания, но у каждого зрителя по-разному, в зависимости от его эстетического развития.

Некоторые, ты можешь помнить и по себе, как бы проговаривают видимое на экране, воспринимая отдельные события: вот едет мужик в лодке, спешит куда-то. Вот он причалил к берегу. Вот схватил зачем-то седло и ринулся в темный проем белокаменного собора... Так воспринимаются первые кадры "Андрея Рублева". Подобное проговаривание, кажется, не мешает восприятию, если повествование линейное, то есть одно событие следует за другим в хронологической последовательности. И все-таки даже в этом случае зритель не воспринимает художественную реальность фильма, так как отождествляет экранные события с

бытовыми явлениями жизни. При осмыслении событий, сцен, эпизодов он прибегает не к образным обобщениям, а к логическим умозаключениям. Вот почему в экспозиции "Андрея Рублева" он видит только рассказ о полете и гибели простого мужика, но не способен к интерпретации и эстетической оценке, то есть не может осмыслить подтекст повествования, то что скрыто за событиями и речами, что, например, увидела М.И.Туровская или мы с тобой, соотнося отдельно кадры на эмоциональном и смысловом уровне.

А если повествование ассоциативное, когда автор сознательно нарушает бытовую достоверность происходящего на экране, дробит событие на отдельные кадры, по-своему соотносит их между собой, активизируя образное мышление зрителя, чтобы открыть ему многообразие запечатленного на экране мира? Здесь одно логическое мышление не поможет. Такие фрагменты события можно почувствовать только на уровне ассоциативных связей. Вспомни, как важны эти связи для философского осмысления представленной на экране жизни в "Blow-up" Антониони.

И уж совсем трудно придется логически мыслящему зрителю при восприятии полифонической формы повествования. Киноведы заимствовали термин *полифония* (многозвучие) у музыкантов. Но он, пожалуй, наиболее точно передает многоплановость экранного повествования, основанного как бы на взаимопроникновении линейного и ассоциативного повествования, воссоздающего точку зрения "со стороны" и "изнутри". Отсюда и особенности художественной структуры подобных фильмов: тематическое развитие авторской мысли (от музыки), ассоциативное повествование (поэзия), линейное повествование (драматургия). Вспомни наши рассуждения о композиционном строе всего фильма "Андрей Рублев". В нем отдельные главы передают события, созерцателем которых был главный герой, но сами главы соотносятся между собой ассоциативно, открывая зрителю точку зрения автора и на духовное состояние Русского государства XV века, и на проблему личности в истории, бытийного и исторического времени, на особенности национального мироощущения, его связи с религией, философией и т.д. и т.п.

Как же развивать навыки аудиовизуального общения? Вариантов множество. Мы их испробовали немало: анализ экспозиции, раскадровка поэтического текста, составление монтажной записи увиденного на экране и пр. И все же на примере анализа "Андрея Рублева" можно было понять, что этого предварительного этапа обучения, тренировки, развития своих перцептивных способностей явно недостаточно. Необходимо дальнейшее развитие зрительной памяти, навыков монтажного мышления, опыта выстраивания образных обобщений, выявления ведущих и побочных тем в форме повествования. Одним словом, алгоритм восприятия и эстетической оценки не стал для нас в момент

просмотра подлинной программой перцептивных действий на уровне сверхсознания. Чтобы обогатить восприятие ассоциативного поля экранной реальности, ощущение ауры аудиовизуального повествования, необходимо развить сферу сверхсознания: изучить многообразные программы восприятия экранного повествования, осуществлять постоянные тренировки эмоционально смыслового соотнесения единиц экранного повествования, рождающего образные обобщения; постоянно расширять число используемых приемов восприятия экранной реальности.

Попробуем осуществить эти задачи, последовательно освещая вначале опыт общения с произведениями смежных искусств (фотография, изобразительное искусство, музыка, литература, театр), а потом — с произведениями экранных искусств.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ФОТОГРАФИИ

Начнем с практической деятельности. Перед тобой двадцать слайдов фотоснимков из книги В.Михалковича и В.Стигнеева "Поэтика фотографии". (М.: Искусство, 1990) Все последующие сноски будут связаны с этой книгой. По материалу, особенностям мироощущения, техники съемки, стилевому своеобразиею эти фотоснимки очень разные. Из предыдущего текста тебе уже известны такие понятия, как аура произведения искусства, художественная реальность, пространство и композиция кадра, монтажность мышления, ракурс, средний, общий крупный планы киноповествования. Попытайся рассмотреть предложенные тебе слайды и соотнести перечисленные понятия из области экранных искусств с особенностями восприятия статичной композиции фотокадра. Для начала определи языковые средства общения в фотографии: планы изображения, особенности ракурс ной съемки, освещения, аналогичные понятиям в экранных искусствах (с.48). Проведи работу самостоятельно, а потом, как всегда, сверь ход рассуждений с последующим текстом.

По мнению авторов книги "Поэтика фотографии", фотограф художник фиксирует в композиции фотокадра не предмет как таковой, но "внутренние силы", в нем заключенные, и энергию своего взгляда, которая излучается в фотографической плоскости кадра. Следовательно, задача зрителя — ощутить эти "внутренние силы", почувствовать взгляд смотрящего в различных планах изображения, в особенностях ракурсной съемки, в характере освещения, то есть в светописи.

Возьмем из набора слайдов примеры, раскрывающие понятие планов изображения, то есть степени крупности снимаемого объекта. Масштаб изображения в кадре — безусловное средство

художественной интерпретации снимаемого объекта: общий план, средний, крупный, деталь. У специалистов есть более подробные градации, но нам на первом этапе достаточно и этих.

Общий план в композиции И.Кальвялиса, „Дюны V” и А.Слюсарева „Гаражи” позволяет передать эмоциональную и образную атмосферу среды, многообразно охарактеризовать пространственно-временное измерение кадра. Но, пожалуй, особенно выразительно образные возможности общего плана раскрываются в композиции В.Тимофеева „Блюз”.

Средний план (изображение фигуры по пояс) способен зафиксировать пластику взаимодействия человека. Многозначность взаимосвязей разнообразно представлена в работе Л.Балодиса „Взгляд”

Крупный план (изображение головы человека) способен передать зрителю впечатления фотографа от восприятия душевного состояния героя фотоснимка. Черты лица в работах Л.Пономарева „Девочка с ромашками” и Л.Тугалева „Портрет 1” многое рассказывают и об эмоциональном состоянии попавших в поле зрения видеосъемщика и об отношении к ним самого снимающего, его эстетических взглядах, пристрастиях, вкусах, особенностях мироощущения.

Деталь, замещающая в фотоснимке целое, опосредованно передает авторское отношение к тому, что осталось за кадром, активизирует воображение зрителя, способного воссоздать невидимое, прийти к его образному обобщению через изображение части.

Ракурс (наклон оптической оси, иначе — угол съемки) — это эмоционально-образное средство характеристики не только снимаемого объекта, но и воспринимающего его в момент съемки автора.

Верхний ракурс в работах С.Корытникорт „Буровая переезжает” и А.Суткуса „Комета”, несмотря на один и тот же технический прием, по разному характеризует и особенности движения объектов, и их взаимосвязь с средой, и время, зафиксированное фотокамерой.

Нижний ракурс как правило — средство экспрессивной характеристики. Если камера, например, находится у основания здания или у ног человека, она неизбежно деформирует эти объекты. Значимость зафиксированного на пленке (иногда подлинная, иногда мнимая) является главным мотивом визуальной характеристики при использовании нижнего ракурса.

Наконец, *светотпись*. Это средство эмоциональной, драматургической характеристики среды, людей, предметов, прием ритмической организации пространственно-временных соотношений в кадре. В зависимости от того, выделяется ли источником света предмет или «растворяется» с помощью светофильтра, всевозможных шторок, определяются в композиции смысловые акценты,

ведущие пластические мотивы. Взгляни еще раз на „Блюз” Тимофеева — и ты почувствуешь драматургическую роль освещения и цветового решения в этом кадре.

Однако все эти понятия (кадр, план, ракурс, свет) «оживают» для зрителя только в момент «речевого» общения, то есть восприятия визуально пластического пространства фотокадра, выявляющего и „внутренние силы” запечатленных объектов, явлений и интенсивность взгляда автора снимка.

Рассмотрим два слайда, на которых запечатлены работы фотографов художников И.Кальвялиса „Дюны V” и А.Слюсарева „Гаражи”. Скорей всего беглый взгляд отметит поэтичность первого и „невзрачность” второго. А если „прочитать” состояние души того, кто увидел этот пейзаж? Как в этом взгляде невольно передается мироощущение художника? Ведь именно эти дюны, казалось бы, флегматично отмеченные римской цифрой, нужны ему. Их он зафиксировал фотокамерой. Энергия его взгляда сейчас гипнотизирует меня. Так поставленная задача активизирует мое восприятие фотокадра. И именно в эти мгновения, как бы порождая особую эмоциональную атмосферу, начинает работать ассоциативная память. Почему-то вспоминается название картины Левитана, где угол суши с погостом, церквушкой как бы замер в широком разливе реки под тяжело громоздящимися облаками... Но при чем тут „Над вечным покоем”?

Вспоминается когда-то прочитанное: равномерное распределение на живописном полотне „земли” и „неба” порождает в душе зрителей чувство покоя. Начинает активно работать мысль: здесь тоже горизонт почти пополам делит плоскость кадра. Взгляд становится зорче: есть что рассматривать. Невольно выявляешь смысловые части композиции — линии, пространственные формы, соотношение плоскостей. Фиксируешь для себя как бы второй горизонт — цепь облаков легким пунктиром намечает параллель. Это сопоставление порождает новые: гряда облаков, определяющая перспективу в характеристике пространства по диагонали, прочерчивает небо. И такая же диагональ легко просматривается как бы отраженно на идеально чистой поверхности песка. Наконец, серая поверхность дюны в левой части фотокомпозиции почти зеркально повторяется в темной поверхности правой части — берег, поросший сосной. Эта гармония соотношения прямых линий и плоскостей порождает особое эмоциональное состояние смотрящего — светлое мироощущение, радостное открытие целостного мира, организованного по законам красоты, и жизни самого человека как части этого мира — человека, способного воспринимать эту гармонию и, значит, уподобляться совершенно организованной природе.

Что дает мне подобны? опыт созерцания фотокомпозиции?

Несколько выводов... Не смотреть, а всматриваться! Не перечислять увиденные предметы явление а соотносить их значения,

осмысливать их, выстраивать образные обобщения... Это и позволяет мне установить эмоциональный контакт с художником, "через него" увидеть мир, открыть его для себя, удивиться и обрадоваться этому открытию. Помнишь рассуждения С.В.Образцова о талантливом зрителе, умеющем удивляться? (*Образцов С. Эстафета искусств. М.: Искусство, 1988*).

Но чему же можно удивляться и как использовать свой талант внимательного зрителя при встрече с фотокомпозицией А.Слюсарева "Гаражи"? Что, опять гармония и законы красоты? Оказывается, да...

При всей неприглядности, незстетичности этой композиции, как бы случайно запечатлевшей самую прозаическую часть примитивных архитектурных форм (какие-то задворки!) здесь есть тоже острый талантливый взгляд художника, зафиксировавшего "плоскостной узор" в реальности, казалось бы не претендующий на гармонию... Соотношение горизонтальной границы кадра с краями стен и крыш позволяет ощутить особую ритмику этих линий:

- волнистая линия скатов крыш в гаражах;
- приглушенность, "затухание" этого состояния в выщербленной горизонтали края стены за гаражами;
- "успокоенность" линии дальней стены в ее безупречной ровности и прямоте;
- относительный покой линии снега перед гаражами. От черной стены к серым тонам гаражей и белому снеговому покрову — вот движение взгляда зрителя, повторяющего динамику черно-белого изображения, во власти которого оказался художник (Здесь и далее используется текст упомянутой уже "Поэтики фотографии", с.53).

Сделаем выводы для дальнейших рассуждений об этапах эстетического восприятия, пройдя которые можно погрузиться в ауру произведения искусства, постичь "внутренние силы" его художественной структуры.

Что же с нами произошло в момент восприятия?

Мы созерцали пластику и выразительность физической реальности, которую открыл для нас в композиции фотокадра художник.

Соотнесение линий, пространственных форм и плоскостей позволило нам почувствовать "внутренние силы" фотографического пространства через ассоциации, осмыслить отношение автора к запечатленной в фотокадре реальности.

Синтез наблюдений, их образное обобщение открыло нам ауру двухмерного фотокадра — атмосферу чувственных, ассоциативных, смысловых-, образных связей, которую как бы излучает эта композиция в особом пространственно-временном измерении художественной реальности. В одном кадре мы по-разному воспринимали бытовое время запечатленных в кадре мгновений

"живой жизни" и бытийное время вечно живущей природы, которое содержит пространство, выстроенное по законам живописного полотна: пропорции "земли" и "неба", смысловая связь линий, плоскостей, предметов в тональности, планах изображения, ракурсах. Визуальный рассказ художника-фотографа о впечатлении от действительности тем не менее являлся и документом этой действительности, передающим ее драматизм и поэзию.

В этом универсальность фотокадра: по форме он иконический знак (копия реальных объектов) и одновременно языковый знак (выражает определенное знание, мысль автора). Задача же зрителя "помнить" об этой особенности, чтобы не утратить многослойную емкость в момент восприятия пространственно-временной реальности фотокадра.

Подобный тип восприятия несомненно требует определенных навыков, которые легко вырабатываются в подсознании каждого зрителя при неоднократном использовании алгоритма восприятия художественной реальности в фотографии:

- созерцание художественной реальности фотокадра;
- выявление в ней эмоциональных, образных, смысловых взаимосвязей между составными частями композиции;
- их синтез в образном обобщении, в названии конкретной темы;
- осмысление пространственно-временной глубины фотокадра, его ассоциативных связей;
- определение к нему своего отношения.

Итак, используем алгоритм при рассмотрении речевого общения и воздействия художественной реальности фотокадра.

КОМПОЗИЦИЯ ФОТОКАДРА

Смысловые взаимосвязи предметов, объединенных композицией в фотокадре

А.Кунчус "Миска". Сам кадр здесь является для зрителя источником ощущений и впечатлений. Не герой в центре, а условно говоря, взгляд его, фиксирующий в 'своем и нашем сознании определенное эмоциональное состояние, которое рождается от созерцания круглой плоскости, как бы противостоящей вертикальным и горизонтальным членениям. Внутренняя драматургия здесь в восприятии зрителя, интуитивно стремящегося соединить дробящееся пространство с единством закругленной плоскости.

Смысловой центр этой композиции — в контрастном противостоянии конкретных геометрических форм — вертикалей, горизонталей, овала. Все пространство, несмотря на многообразие

ритмов, тяготеет к целостности, точнее, наше сознание интуитивно ищет гармонию соотношения этих членений. Вертикаль рамки кадра, темной рамы окна, вертикаль стены справа, тени от дерева, от стены слева, рамы открытого окна, водосточной трубы, тонкой вертикали пожарной лестницы. Вариации прямоугольников-окон на противоположной стене дома (темных, освещенных), их отражений в стекле открытого окна.

Преодоление контрастного противостояния плоскостей внутри фотокадра, по существу, и является "внутренней драматургией" снимка. В поисках единства взгляд неоднократно возвращается к вариативному многообразию вертикалей и горизонталей — окон противоположной стены, их черно-белых контрастов, отражений в стекле открытого окна на переднем плане.

Диссонанс кажется непреодолимым, когда мы рассматриваем вначале округлую плоскость миски на фоне контрастного прямоугольника открытого во двор окна. Этот вывод как бы закрепляется и в последующие секунды. Глаз фиксирует многообразие вертикальных и горизонтальных членений. И только позже мы замечаем гармонию связей, относительную уравновешенность композиции за счет симметричного отражения окон левой части в стекле открытого окна справа. "Примирение" линий обещает и полукруг щита, закрывающего пожарную лестницу, как бы рифмующийся с металлическим эллипсом миски. А она в свою очередь (теперь мы уже хорошо это видим !) как бы вбирает в свое пространство прямоугольник между рамами окна, обещая зрителю композиционное единство, казалось бы, вначале несоединимых плоскостей.

А теперь с этих же позиций, используя алгоритм, попытайтесь самостоятельно рассмотреть взаимосвязь композиционных элементов в других слайдах: "Зонт" А.Слюсарева, "Молчание" В.Слущкуса, "На даче" Н.Бойцова. При затруднении и для контроля используйте следующий дополнительный материал из известной тебе уже книги "Поэтика фотографии".

"Зонт" раскрывает цветовую гамму пространства. Смысловый центр фотокадра — единство городского пейзажа: красным, зеленым, синим и белым полосам на зонте соответствуют пятна в рекламной росписи, прямоугольники на дверях, стул, бордюры газонов и щиты в здании, фон рекламного фриза, круги и платок девочки. Все видимое пространство фотокадра подчинено единой оси восприятия — зонту (с.115).

"Молчание". Основное содержание фотокадра — пространство влюбленных. Ощущение замкнутости, изолированности героев от мира подчеркивается пространством повседневности, которое открывается за мутным, грязноватым окном. Черная рама окна, смутные очертания крыш, стекло с подтеками, темный силуэт мужской фигуры — все это и создает в композиции фотокадра

напряженный драматизм, преодоление которого намечается в обоюдном жесте рук девушки и юноши (с.172).

"На даче". Центр композиции — девочка, сидящая на лавке в состоянии полного покоя. Ее фигура дана на двойном фоне... Мы смотрим на девочку из глубины комнаты, через дверной проем, за дверью пространство разворачивается кулисными планами.

Внимательный взгляд отмечает, что сверху композиция замкнута неровным краем крыши из дранки, что ниже этого края на бельевых веревках в причудливом ритме скачут прищепки, что за дверным косяком чуть виднеется фигура женщины, скрытая притолокой. Фигура словно оживляет интерьер — обогащает, расширяет его в смысловом отношении. Оттого по-новому осознается и порожек, который ранее принимался за границу кадра и потому выпадал из поля зрения. Теперь он оказывается частью расширившегося пространства. Порог, как и доски пола, как притолока двери, становятся для зрителя атрибутами уютного домашнего мира. Из многообразия жизненных деталей складывается ощущение теплого покоя, который источает этот старый летний дом.

Освоив пространство интерьера, глаз зрителя продолжает скользить в глубину, за крыльцо, где высвеченные солнцем ветки открывают вход в долину. Глаз бежит вдаль по тенистому склону овражка, и композиция насыщается для смотрящего средой — утренним воздухом. Кружевные ритмы листы отзываются в ритмическом рисунке ткани на перилах крыльца; тем самым интерьер и пейзаж оказываются пластически связанными. Эта связь не отменяет существенных различий между ними. Домашний мир состоит из вертикалей и горизонталей: вертикальны притолоки двери и ножки лавки; горизонтальны — порожек, край крыльца, сиденье лавки, жердь стропил верхнего среза кадра. Вертикалей и горизонталей нет в природном мире снимка — стена деревьев мягкими плавными волнами уходит в глубину...

Работа Бойцова — не пейзажный снимок; это драматизированное жизнеописание героини, которая благодаря пространственному окружению охарактеризована как существо на грани двух миров — домашнего и природного (с. 149-150).

ДИАГОНАЛЬНОЕ И "ЗОЛОТОЕ" СЕЧЕНИЕ

Выразительность диагонального сечения — яркий прием, позволяющий передать эмоциональное напряжение событий, запечатленных в композиции фотокадра. Авторская характеристика действия зависит от особенностей расположения предметов вдоль падающей диагонали (из левого верхнего угла в правый

Первая часть

нижний угол) или восходящей (из левого нижнего в правый верхний угол).

В "Барабанщицах" В.Тимофеева и в "Комете" А.Суткуса зафиксированное действие соотнесено с "падающей" диагональю. У Тимофеева вдоль нее поднимается вверх колонна девушек. Движение против "хода" диагонали ощущается затрудненным, напряженным. Кроме того, в первом снимке ряды скамеек как бы препятствуют шестью барабанщиц. Оттого кажется, что усилия, требующиеся для подъема, еще больше возрастают. Внешнее проявление этих усилий выражено пластически наглядно. В нижней части кадра девушки шагают четко, правилен ритм барабанов; сверху четкость сбивается, беспорядочными становятся интервалы между фигурами, теряется ритмичность в расположении барабанов, а само движение верхних барабанщиц воспринимается усталым, пассивным.

Движение корабля у Суткуса имеет обратную направленность — вдоль "падающей" диагонали "Комета" низвергается направо вниз. Падение ощущается стремительным, поскольку к силе собственного хода судна как бы прибавилась сила, заключенная в самой диагонали, а то, что корабль рассекает ряды белых гребешков, устремленных вниз по противоположной "восходящей" диагонали, усиливает чувство драматичности его "падения" (с.60).

«Тягачи на снимке С.Корытникова "Буровая переезжает" зафиксированы сверху и намеренно расположены почти по "нисходящей" диагонали. Поэтому в тягачах особенно ощутимы напор и энергия.» (с.59)

"Золотое сечение" как средство эмоционально-смыслового выделения составной части композиции фотокадра

«В точных цифрах "золотое сечение" выражается пропорцией 0,382:0,618, однако на практике применяются пропорции приближительные — 3:5 и 2:3. На плоскости можно провести две вертикальные и две горизонтальные линии "золотого сечения", отмеряя большую часть от правого и левого края, а также — от верха и низа. Зона между четырьмя этими линиями оказывается самой "спокойной" на плоскости. Две вертикальные линии делят ее на три полосы — приблизительно равных. Так же делят плоскость и горизонтальные линии.

Многие фотографические учебники рекомендуют помещать фигуру при съемке портрета на правой линии "золотого сечения". Фигура тогда выглядит спокойной и умиротворенной. В пейзажных работах с низким горизонтом он, как правило, совпадает с нижней линией "золотого сечения"; в пейзажах, где горизонт высокий, — с верхней. Зачастую >на фотографиях объекты поме-

щаются лишь на одной из вертикалей или горизонталей "золотого сечения". Кадр В.Канонихина "На улице" — тот редкий случай, когда заполнены обе вертикали "золотого сечения". Они проходят по деревьям первого плана, правда, только до половины, ибо стволы деревьев изгибаются. Силуэты их, превращенные при печати в две черные полосы, словно "высекают" спокойную зону из пространства улицы, как бы охватывая динамичную девичью фигуру. Центр изобразительной плоскости расположен чуть впереди фигуры — девушка будто устремлена к этому центру: оттого ее движение кажется особенно динамичным» (с.58).

СТРУКТУРНЫЙ ПЛАН

Структурный план плоскости — это совокупность линий, сходящихся в центре. Всякий пункт, расположенный на линиях структурного плана или в непосредственной близости, кажется спокойным. Но если он удален от линий, в нем ощущается напряжение, словно пункт жаждет покоя, и жажда преобразуется в энергию. Это не физическая энергия самой плоскости или перемещенного пункта, она существует лишь в нашем восприятии, то есть имеет перцептивную природу. Оттого напряженность, ощущаемая в объектах, расположенных вне линий структурного плана, является, по Р.Арнхейму, перцептивной силой.

Эта сила работает и в фотографии, как, например, в том же снимке Слюсарева "Гаражи", о котором шла речь. Фигурка человека, по грудь срезанная рамкой, помещена вдали от центральных осей и диагоналей. Она расположена так, что должна, кажется, вносить напряженность, неуравновешенность, ибо фигура утяжеляет правую сторону и должна вызвать ощущение, что горизонталь нижнего края плоскости прогнется.

Однако ощущение это не возникает, поскольку в дело вступает еще одно свойство изобразительной плоскости, которым и воспользовался фотограф. Скажем об этом свойстве подробнее.

В прямоугольнике мы различаем верх и низ. В реальном мире с его земным притяжением верх всегда легче низа. По фотографическим канонам утяжеленность передается темными тонами — находящиеся внизу объекты более темны, чем верхние, поскольку те ближе к небу, источнику света. Традиционное распределение тонов у Слюсарева перевернуто: дальняя стена, возвышающаяся над другими объектами, черна, а земля, покрытая снегом, бела. Когда снимок этот впервые попадает в руки, его рассматриваешь -перевернутым, автоматически решив, что темная зона должна быть внизу. "Утяжелил" ее верх, фотограф тем самым нейтрализовал весомость фигуры — ослабил действие перцептивных сил.

Фигуру облегчало также влияние еще одного свойства изобразительной плоскости. Левая и правая ее стороны по эмоциональному ее воздействию неравноценны. Объекты, расположенные справа, кажутся умиротворенными и, напротив, помещенные слева ощущаются более напряженными. А.Родченко пишет: «Я бы разделил изображаемый мир на три рода композиции. Обычное: все справа, необычное: все слева, и ... умиротворяющее, равномерное — в центре. Слюсарев хитроумно поместил фигуру справа, плечи ее развернуты фронтально, однако модель смотрит влево — как предписывают каноны. Правое размещение фигуры тоже способствовало ее успокоению. Можно сделать простенький опыт — закрыть фигуру белым листом, чтобы он сливался со снегом, как бы исключая фигуру, а слева, на таком же расстоянии от среза, положить что-нибудь темное, скажем, уголок серого листа бумаги: там сейчас же возникнет напряженность».

Ради сравнения возьмем снимок В.Янкилевского "Раковины".

Своей светлой частью он производит впечатление полного, совершенного покоя, хотя раковины, сами по себе причудливые, кажутся, столь же причудливо разбросаны по изобразительной плоскости. Умиротворенность композиции рождена тем, что группы их расположены в соответствии с линиями структурного плана — диагоналями и осями, причем несколько сдвинуты, чтобы избежать ощущения сухости и геометричности. Темный верх снимка контрастирует с покоем светлой части. Благодаря контрасту снимок звучит как ода в честь творца-художника, способного "укротить" реальность, внести в нее гармонию» (с.55).

ТОНАЛЬНОСТЬ СНИМКА

Тональность снимка как средство выявления смыслового содержания композиции фотокадра

Чешская фотографическая энциклопедия различает тона реальных предметов, тона в кадре и тональность. Тона предметов зависят от освещенности, от количества света, падающего на объект и объектом отражаемого. Вещь покажется темной, если на нее падает меньше света и соответственно еще меньше ею отражается. Напротив, обильный свет словно заставляет объект блистать, переливаться гранями. На позитивном отпечатке темные ярко освещенные места предстанут как черные и белые пятна — как тона кадра.

Тональностью чешская энциклопедия называет общее воздействие, производимое на зрителя совокупностью тонов. Если в кадре господствуют темные тона, он ощущается драматичным,

напряженным. Преобладание светлых тонов делает снимок лиричным, нежным.

Первый случай обозначен в энциклопедии как сниженная тональность, второй — как повышенная. В музыке низкий голос называют басом, высокий — тенором. По аналогии можно сказать, что кадры в темной, сниженной тональности "пропеты басом"; кадры же, имеющие светлую тональность, "исполнены тенором".

Аналогия оправдана тем, что за рубежом съемка белого на белом, то есть фиксация светлых предметов на светлом фоне, именуется "хай кей". Буквальный перевод термина — "высокий ключ", а переносный его смысл — "высокий тон". Соответственно, съемка темного на темном именуется "лоу кей" — "низкий ключ". Терминологией этой зарубежные фотографы противопоставляют белое и черное так же, как музыканты — тенор и бас. "Натюрморт" рижанина Я.Глейздса будто и впрямь исполнен тенором. Светлая бутылка с молоком, светлый стакан, наполненный молоком до половины, яйцо, белый хлеб еле прорисовываются на бумаге. Техника "высокого ключа" заставляет в первую очередь воспринимать не сами предметы, не их компоновку, а тональные их "звучание".

"Мелодия" нежных серых контуров тщательно организована по ритмике — горизонтали ломтей хлеба сменяются вертикалями стакана, затем, в бутылке, еще больше вытягиваются вверх и внезапно уступают место горизонталям двух других ломтей. Белый цвет, по В.Кандинскому, есть великое безмолвие, из которого все может возникнуть. Предметы в "Натюрморте" Глейздса словно и не зафиксированы в реальности, а родились из безмолвия фотобумаги.

Портретный снимок В.Тетерина, напротив, "пропет басом". Вся плоскость кадра залита глубокой, густой тьмой. Из нее напряженно вырывается лишь часть человеческого лица, кисть руки и край рукава — все остальное "съедено" чернотой. Используя "низкий ключ", фотограф создает конфликт героя с не зафиксированной в реальности, а сотворенной в лаборатории средой. И хотя лицо спокойно, взгляд пронизателен и задумчив, в борьбе человека с сотворенной средой ощущается предельная напряженность, источник которой — густая чернота, неизменно ассоциирующаяся с безвыходным драматизмом" (с.67-68).

В "Блюзе" В.Тимощева может показаться, что первичной, естественной субстанцией плоскости является чернота, тьма. Драматический цветовой конфликт, разыгрывающийся в кадре, предопределен борьбой этой "материи" с холодным бирюзовым свечением. Оно прочитывается как вторжение неких внешних сил. Первичная "материя" словно давит на них, накатывая резкими, угловатыми волнами. Интенсивность светлой зоны свидетельствует о мощности напряженного сопротивления внешних

сил этому давлению. Темные силуэты инструментов и музыкантов также противодействуют свету и ощущаются принадлежащими первичной "материи" кадра. Вбирая их в себя и противопоставляя бирюзовому свету, чернота как бы интегрирует видимое.

ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Пространство фотокадра при всех совпадениях с объективной реальностью все же условно, поскольку сознательно выстраивается автором снимка. Вспомни предыдущие страницы о средствах смысловой организации пространства с помощью ракурсной съемки, планов изображения, особого освещения, тональности и пр.

Важное значение в создании образного решения пространства имеет оптика, то есть использование трех основных типов объекта: нормального, короткофокусного и длиннофокусного. Как пишет американский фотограф С.Робертсон, с помощью оптики «мы можем растянуть пространство, увеличивая расстояние между предметами, чтобы создать ощущение величественности. Можем сузить пространство, собрав предметы в одну тесную группу и тем самым лишив каждого из них самостоятельного значения. Человеческая фигура на фоне глубокого растянутого пространства может создать атмосферу одиночества; та же самая фигура на фоне темной громады передает ощущение подавленности. Мы можем приблизить к себе группу людей и расширить пространство за ними. Такой прием создает у зрителей ощущение непосредственного участия в изображенном, "эффект присутствия". Если же мы снимем эту группу, сузив пространство сзади, мы добьемся противоположного эффекта: она покажется зрителю далекой, совершенно изолированной от него» (с.171-172).

"Репетиция" П.Тооминга. «Материала в снимке немного: скупо освещенная сцена с одиноким танцовщиком, музыкант за роялем. Но все детали выразительны. Экспрессивна поза танцующего человека, чей силуэт резко выделяется на фоне освещенной стены. Танцовщик расположен почти в центре кадра, и сильные, стремительно сужающиеся линии ведут к нему глаз зрителя. Этому движению противостоит ритм черных и белых клавиш, а также рука пианиста. Фигура музыканта уведена в темноту и не отвлекает внимание, видны только руки с их выразительной пластикой, они словно источник ритмов, которые возникают в музыкальном инструменте и заполняют видимое пространство. Поза танцовщика помогает "услышать" эти ритмы. Они воплотились также в линиях и плоскостях, в прерывистом ряду софитов. Пространство, включающее в себя эти ритмы, воспринимается ритмизованным, динамичным. Оно резко уходит вглубь и затем упирается в боковую стену, тоже ритмизованную,

потому что она расчленена вертикальными полосами и уступами. Резкий контрастный свет, столкновения тональных пятен придают сюжету драматизм. Преобладание темных пятен, их противоборство со светлыми наполняют снимок тревогой, неясными предчувствиями.

Несмотря на то, что фигура танцовщика отодвинута на второй план, он — главное действующее лицо. Этой ролью он обязан не свойствам своего характера, ибо его лицо — "зеркало души" — скрыто от зрителя, и не смысловой сути исполняемого танца, ибо зрителю дана одна-единственная поза; главенствующая роль танцовщика предопределена его положением в пространстве снимка. Пространство устремляется в глубину кадра — этому движению противостоят руки пианиста, но еще больше — фигура танцовщика; она словно сдерживает, останавливает поток пространства. Задний план, то есть стена зала, расчленен — танцовщик будто пытается преодолеть эту расчлененность: жестом раскинутых рук он как бы сводит, соединяет в пучок вертикали, разбивающие плоскость стены на полосы.

Танцовщик — действенный центр сюжета, но сам человек смещен в сторону от геометрического центра кадра, самого спокойного пункта на плоскости снимка. От этого его фигура приобретает "вес", напряженность, усиливая тем самым драматизм сюжета. Функция фигуры, данной силуэтно, пятном, имеет, следовательно, определенный и ясный смысл: танцовщик словно стремится стать средоточием динамизированного пространства, которое без его усилий распалось бы на отдельные, не связанные друг с другом ритмические зоны. Борьба человека за объединение, гармонизацию пространства и воспринимается зрителем как сюжет, как содержательная часть снимка.

Сюжет не столько выхвачен из жизни, сколько выстроен фотографом. Широкоугольной оптикой, дающей резкие перспективные сокращения, Тооминг подчеркнул динамику пространства — благодаря оптике линии пианино и потолка с особой энергией уходят вглубь. Кроме того, автор исключил подробное рассмотрение фигуры танцовщика, превратив ее в силуэт, и охарактеризовал героя единственно позой и жестом — так же, как и пианиста, чья фигура намеренно скрыта от зрителя, который видит только руки музыканта. Оперирова ракурсом и светом, автор выделил в материале действительности лишь те выразительные элементы, которые понадобились для построения сюжета, и построил его на взаимосвязях, соотношениях этих элементов. В подобных соотношениях ощутима четкая логика; подчиняясь ей, компоненты снимка образуют единство, целостность. Оттого к работе Тооминга полностью применимы слова В.Фаворского, заметившего: "Уже пропорции, отношение частей фигуры, отношение предметов друг к другу, отношение их к пространству, зрение — требуют художественного подхода; и

ведь требуется не только фиксировать все эти моменты, а художественное изображение требует от художника понять отношения, пропорции, пространство как цельность; в этом и есть смысл изображения.» (с. 169-170)

ВРЕМЕННОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ФОТОКАДРА

«В фотографии, как и в живописи, воспринимается "дыхание времени", его "тембр". Светопись передает самые разные "тембры", даже диаметрально противоположные, поскольку аппарат схватывает миг какого-либо процесса, но делает миг вечным. Мгновенность и вечность — это противоположные "тембры", порой они сосуществуют в снимке, порой находятся в конфликте, и тогда какой-то один "тембр" становится доминирующим, главенствующим ...

В работе Л.Балодиса "Взгляд" изобретательно соединены обе противоположности — длительность действий как бы нарастает по мере движения из глубины кадра к первому плану. Вдали видятся чьи-то фигуры, они перекрыты двумя разговаривающими девочками. Мимолетен жест одной из них, указывающей на что-то; ее подружка смотрит туда, но, вероятно, скоро потеряет к этому интерес. Взгляд женщины в белом свитере и шляпе направлен на дочку; женщина задумалась — ее раздумье будет длиться дольше, чем жест девочки в глубине снимка. На первом плане дочь женщины, ее взгляд направлен в упор на зрителя. Перед нами не портрет, не "драматизированное" жизнеописание: изображение девочки не портретно, потому что она совершает определенное действие (даже два), а мы условились, что действие является атрибутом "жанра". Во-первых, девочка, увидев фотографа с камерой, заинтересованно среагировала на него. Это действие недолгое, кратковременное. Ее главным действием становится взгляд. Все другие персонажи заняты тем, что происходит внутри снимка — в мире, который отделен от нас изобразительной плоскостью. Взгляд девочки словно пробивает эту плоскость, как бы размыкая внутренний мир снимка. Его главная героиня пристально всматривается в наш мир, и благодаря фотографии этот взгляд вечен — он будет длиться, пока существует сам снимок и пока существует наш мир. От кратковременного жеста девчушки на заднем плане до этого вечного взгляда нарастает у Балодиса "дыхание времени", становясь все более мощным и широким.» (с. 173-174)

После осмысления фрагментов из книги "Поэтика фотографии" попытайтесь самостоятельно проанализировать другие фотокадры. Для корректировки результатов анализа можешь использовать дополнительный материал.

"Девочка с ромашками" Л.Панкратовой

«Рассмотрим вначале цветы. Рука девочки изогнута в локте и словно обнимает ромашки. Чашечки у них темны, чернота этих кружочков подчеркнута контрастирует с белизной лепестков, как бы стремительно разбегающихся в разные стороны.

Согласно Э.Гомбриху, известному теоретику живописи, изображенный предмет сходен с оригиналом, если в первом сохранено соотношение частей последнего. На снимке Панкратовой ромашки сходны с глазами: черные чашечки — это зрачки, а разбегающиеся лепестки — это ресницы.

Кроме цветов на зрителя смотрят со снимка еще и глаза девочки. Взгляд их задумчив, чуть-чуть испуган и в то же время требователен, словно и не мы, зрители, должны взглянуть в девочку, а она — в нас. Между "взирающими" цветами и глядящей девочкой ощущается родство, сходство. Из-за этого родства неизбежно припоминается популярная фраза: "Дети — цветы жизни". Фраза не отождествляет напрямую детей с цветами, а как бы выделяет в детях определенные свойства: наше нежное, любовное к ним отношение и то, что в детях словно расцветает взаимное чувство родителей. Фраза, как и положено понятию, характеризует само детство, подчеркивая в нем ту атмосферу подражания, которой детство окружено.

Все подробности на снимке как бы подводят зрителя к формуле о "цветах жизни". Какую деталь ни возьми — волосы, плавно спадающие к плечу, нечетко смоделированную руку, легкий овал лица, перечеркнутый непокорной прядкой, — все это поддерживает, усиливает ощущение нежной прелести девочки. Такое же ощущение обычно ассоциируется у нас с цветами. Ромашки будто и даны для того, чтобы мысль зрителя направить в эту сторону, то есть, чтобы девочка, а через нее — и детство как таковое ассоциировалось с цветами.» (с.94)

"Дети" Ю.Вайцекаускаса

«Кадр этот кажется "не стянутым" — зафиксированные объекты вроде бы и не сплочены. На первом плане стоят два мальчика у дренажной трубы, которую оставили строители, на заднем — высятся крупноблочные, многоквартирные дома. Между первым и дальними планами — пустое пространство двора, ровная поверхность, которая ничем незаполнена. Оттого пространство как бы распадается на две зоны — ближнюю и дальнюю; их кажущаяся изолированность подчеркнута незаполненным пространством. На снимке даже намечена граница между ними — в ее роли выступает бордюрчик, окружающий детскую площадку.

Вайцекаускас стягивает изолированные зоны посредством фотографической техники, а именно, широкоугольным объективом. Фрагмент трубы в правом нижнем углу объективом приподнят — труба, зафиксированная нормальной оптикой, еле-еле выступила бы над срезом кадра. Вместе с тем объектив еще круче изогнул ее округлую стену. Аналогично он воздействовал и на дома заднего плана: их вертикали расходятся веером. Если продолжить мысленно эти вертикали, они сойдутся где-то внизу, за краем кадра. Точка схода вертикалей будет центром огромной окружности... Главным для зрителя будет то, что разъединенные объекты первого и дальнего планов связываются через общий признак — через закругленность.

Кроме домов и трубы в кадре есть еще один закругленный объект — головки мальчишек. Вайцекаускас фиксирует лишь головки — фигуры детей скрывает труба. В сущности темой этого снимка является единство детей и среды; их округлые головки органично и естественно вписываются в "крутящийся" мир, который не зафиксирован, а выстроен фотографом.» (с.65-66)

"Невеста" С.Яворского

Сюжет снимка прост: «У невесты пополз чулок, и она на скорую руку ликвидирует досадный огрех. Упавшая катушка, сбитый коврик говорят о спешке.

Детали эти, как и решительный жест героини, кажутся увиденными с лёту. Можно подумать, что фотограф буквально влетел в комнату и сделал моментальный снимок, а между тем Яворский добился нужной выразительности после трех часов с моделью. Конечно, режиссура в "жанровой" фотографии, как и в портрете, требует от фотографа особой чуткости, понимания той границы, за которой поставленная ситуация грозит превратиться в фальшь. Где эта граница?» (с. 166)

"Портрет" Л.Тугалева

Для автора фотографии «модель служит лишь материалом для создания образа сильной и властной личности. Чистый и ровный фон без всякого намека на среду сосредотачивает внимание на лице героини, словно выведенной из реального времени. Композиция строится на контрастах черного, белого, серого. Фактурность сведена к минимуму, но игра оттенков дает ощущение материальности.

Чтобы выделить глаза и губы, фотограф обобщил остальные формы. Белую маску лица окружают пепельно-серые волосы с затейливым ритмом прядей. В этой маске наиболее живы глаза, их взгляд колюч, чуть презрителен. Однако ощущение сильной

и властной природы, которое вызывает модель, рождено не только взглядом. Из-за обобщенности форм и фактур наиболее действенные, экспрессивные в снимке края тональных пятен. Таковы здесь шляпа и корпус, их очертания плавны, и кажется, будто эти линии медленно текут вниз, словно под влиянием какой-то неведомой силы. Фигуре они придают тяжеловесность, массивность. Плавно ниспадающим линиям шляпы и корпуса противоречат горизонтальные овалы глаз с характерным разрезом; заостренные уголки плотно сжатых губ разделены горизонтальной чертой посередине. Пряди волос тоже не следуют покорно за линиями шляпы — их концы строптиво загибаются вверх. Конфликт линий подкрепляет, усиливает представление о противоречивости природы портретируемой женщины, о строптивном и непокорном ее характере. Снимок Тугалева — это "зеркало души", однако душа модели не просто зафиксирована, а воссоздана при помощи контраста линий и тональных пятен.

Подведем итог. Что мы успели узнать, прочитав главу о возмездии художественной реальности в фотографии на зрителя?

Во-первых, познакомились с языковыми особенностями фотографии как искусства. Во-вторых, знание этих особенностей позволило нам усвоить формы речевого общения в практике восприятия и эстетической оценки отдельных фотокадров: смысловую взаимосвязь предметов в композиции, выразительность диагонального сечения, структурного плана плоскости, тональности, пространственного и временного измерения. В-третьих, на основе проведенной работы возникла возможность понять, насколько эти представления обогащают восприятие экранного повествования. В-четвертых, использование алгоритма при созерцании и анализе отдельных слайдов помогло обрести навыки восприятия и эстетической оценки художественной реальности фотокадра.

В качестве итога проведенной работы проверь, насколько глубоко освоены тобой навыки восприятия фотоизображения. Используй при этом два варианта: 1) еще раз рассмотри отдельные слайды, выявляя в них при анализе авторскую концепцию мира и человека (мы в основном обращали внимание на выразительность формы повествования, когда осмысливали цитаты из "Поэтики фотографии"); 2) на новом материале проверь глубину образного обобщения при восприятии композиции фотокадра, многообразие возникших при этом ассоциаций. Одним словом проверь, как работает алгоритм на уровне сверхсознания, автоматически, невербально. Не огорчайся, если не все получится: итог впереди, после рассмотрения восприятия художественной реальности в других искусствах.

И, наконец, последний вопрос этого раздела. Попытайся определить, насколько обогатила изложенная здесь информация о языковых особенностях фотографии и практическая деятель-

ность в области речевого общения твое восприятие экранного повествования. Все сведения о структуре фотографического повествования и опыт эстетической оценки являются ключевыми и при общении с произведениями кино, телевидения, видео. Правда, особенности восприятия экранного повествования значительно сложнее, поскольку кинокадр, в отличие от фотокадра, динамичен, развернут в особых условиях кинематографического времени и пространства. Не случайно в первые годы существования кинематограф называли ожившей фотографией. Навыки восприятия кинокадра подчиняются еще и лимиту времени: в условиях реального просмотра мы не можем остановить киноповествование, следовательно, должны обладать универсальными способностями анализа и синтеза динамической композиции экранной реальности, которая воссоздается не только на экране, но еще "монтируется" и в нашем сознании на основе эмоционального и смыслового соотнесения единиц повествования.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В МУЗЫКЕ

Можешь ли ты обосновать мысль, на первый взгляд парадоксальную, о том, что музыка по своей природе ближе экранным искусствам, чем литература, живопись, театр? Что в этом положении вызывает недоумение? Кино, например, самое конкретное искусство, оно представляет на экране жизнь в формах самой жизни, как справедливо утверждают кинотеоретики. А музыка — что-то нематериальное. Как можно представить мелодию в зрительных образах? Конечно, при восприятии гармонических звуковых сочетаний могут возникнуть в сознании слушателя зрительные картины под влиянием вспыхнувших чувств. Звук можно точно зафиксировать только в нотном стане, то есть опять-таки системой условных письменных знаков, но не зрительных образов.

И все же родство между музыкой и кино есть. Оба эти искусства обладают временным измерением: мысль композитора и кинематографиста развернута во времени музыкального или киноповествования. Если не почувствуешь этой связи в момент восприятия фильма, значит, не увидишь и самого фильма как произведения искусства.

Для осмысления этого положения попробуем вначале рассмотреть на конкретном примере процесс восприятия музыкального повествования. В книге Г.Пожидаева "Страна симфония" (М., 1968. С.21), есть очень яркое описание того, как автор впервые услышал вторую часть Пятой симфонии П.И.Чайковского. Попробуй и ты прослушать эту часть, потом прочитай текст Г.Пожидаева. А уже после этого сопоставь свои впечатления с комментариями автора. Вероятно, для этого тебе придется еще

Первая часть

раз (а может, и не один) обратиться к этому музыкальному произведению:

«Оркестр начал тихо и убаюкивающе, как будто вздыхая... Потом раздался робкий, дрожащий звук, похожий на человеческий голос. Оркестр отошел на задний план, создав тихо звучащий фон. Дирижер и зал, казалось, затаив дыхание, смотрели на валторну. Она пела печальную, задумчивую мелодию, очень простую и нежную. Прелесть ее сразу же покорила меня. Ласковый голос валторны не мог не тронуть. Она словно жаловалась на что то и просила участия. Это была настоящая песня, только без слов, и вот эту песню я запомнил. Чуть стихла она, навстречу из оркестра поднялась другая песня. Но в этой уже чувствовалась радость, какое то утреннее настроена Это было похоже на робкое ответное признание, вызванное песней валторны. Оно еще неяркое, цвета ранней зари, но обещает солнце... И вот уже смело, без тени неуверенности, вновь появляется в оркестре тема валторны, подхваченная всеми инструментами. Вызвав неожиданное робкое признание, она уже радостно требует полного откровения. И это откровение следует — ласково, нежно и широко, как раскрытые объятия, звучит мелодия песни...

Кто хоть раз мечтал в юности об ответном чувстве, тот поймет смутно зародившуюся тогда в моем воображении аналогию, которая развилась до ясно видимой сцены диалога Ромео и Джульетты».

Проанализируй эти наблюдения Г.Пожидаева и воссоздай на этой основе процесс восприятия музыки, отвечая на следующие вопросы:

1. Совпадают ли впечатления от музыки, изложенные в статье, с твоими?
2. Как ты понимаешь следующие рассуждения шпора: "Воспринимать музыку — значит следить за чувством, настроением, которое несут в себе ведущие и побочные музыкальные темы?"
3. Помогают ли тебе ассоциации, описанные в данном тексте, почувствовать и понять вторую часть Пятой симфонии П.И.Чайковского?
4. Как развивается художественная мысль в музыке по сравнению с кино?

Анализируя впечатления от восприятия второй части Пятой симфонии, сопоставляя их со своими, можно прийти к выводу о том, что развитие художественной мысли в музыкальном произведении особенно трудно уловимо по сравнению с кино, другими искусствами, поскольку музыка воздействует нематериальными формами, звучащей мелодией, в первую очередь вызывает определенные чувства, ассоциации, и уже потом, после возникновения в сознании образного обобщения, можно прийти к умозаключению, к осмыслению услышанного.

И, конечно, Пожидаев прав, когда говорит, что воспринимать музыку — значит следить за чувством, настроением, которые

несут в себе ведущая и побочные музыкальные темы, значит подчиняться характеру изменения этих чувств. И тогда он слышит валторну, и голос ее ему кажется ласковым, жалобным, нежным, печальным, задумчивым, и тогда он ощущает в развитии второй части радость и робость ответного чувства.

А потом уже, сопереживая композитору, музыкантам, шири ко, открыто, всем сердцем, Пожидаев ощущает видоизменения, происходящие в теме валторны — смелость без тени неуверенности". Это чувство становится особенно ярким, когда он узнает тему валторны уже в звучании всех инструментов оркестра.

Но музыкальное восприятие симфонии, описанное Пожидаевым, интересно еще и сравнениями, сопоставлениями, родившимися в момент прослушивания.

Убаюкивающая музыка первых тактов кажется ему похожей на вздохи. Так рождается первая ассоциация, за которой следует целый поток новых. Звучание валторны напоминает ему человеческий голос, исполняющий печальную песню, взывающий к сочувствию.

Именно эта ассоциация помогает слушателю почувствовать следующую музыкальную тему в контексте с предыдущей (при соотношении с ней, как в киноповествовании!). Эта тема воспринимается как ответ на жалобу, как робкое признание, вызванное песней валторны...

Движение ассоциаций завершается своеобразным обобщением: две центральные темы напоминают слушателю диалог влюбленных. Этот образ уточняется по мере развития музыкальных тем, их чувственных обобщений, соединяясь с ранее сложившимися представлениями о силе, красоте, самоотверженности человеческого чувства в истории любви шекспировских героев Ромео и Джульетты.

Так, прослеживая смену настроений, характер развития музыкальных тем, Пожидаев показывает характерные особенности музыкального восприятия, в момент которого слушатель внимательно следит за разработкой главной и побочных тем. за вариациями, повторами, контрастными сопоставлениями отдельных частей.

Анализируя текст Г.Пожидаева, можно понять, что при музыкальном восприятии важную роль играет ассоциативное мышление, воображение слушающего, если он следует за композитором и пытается уловить развитие его мысли в особенностях сопоставления музыкальных тем, как это произошло в момент восприятия второй части Пятой симфонии П.И.Чайковского.

Что же общего в восприятии музыкального произведения и фильма?

Во-первых, преобладание образного, ассоциативного мышления.

Во-вторых, поток зрительных образов на экране похож на строение музыкального произведения ритмом, временной протяженностью, особой логикой постепенного развития и оформления художественной мысли.

В-третьих, рассуждения Б.В.Асафьева о том, что процесс восприятия музыки есть процесс становления музыкального образа, полностью относится и к кино. Фиксируя смену настроений в зависимости от содержания кадра, мы, по существу, повторили процесс восприятия музыкального произведения, о котором пишет Г.Пожидаев. Этот прием позволяет выявить внутреннее содержание произведения искусства в ритме киноповествования, в особом чередовании, повторах, вариациях зрительных мотивов — составных частей киноповествования.

При рассмотрении особенностей речевого общения в искусстве фотографии ты, вероятно, заметил понятия, заимствованные из музыковедения — темп, ритм, тональность... Конечно, они не совпадают по содержанию, но "родственные связи" все же подчеркивают.

Эти наблюдения позволяют почувствовать и осмыслить язык музыкального повествования — мелодию, ритм, гармонию. Музыка открывает человеку мир чувств, надежд, интеллектуальных свершений в гармоническом сочетании звуков. Звуки объединяются мелодией, развернутой во времени его восприятия (и тем близкой к экранному повествованию). Мелодия ритмически организована в определенном звуковом строе, гармоническом созвучии, передающем светлые, радостные тона (мажорный лад) или печальные, грустные тона (минорный лад).

Но все языковые средства практически становятся для слушателя эстетическим явлением только в процессе восприятия художественной реальности — особого пространства, временное измерение которого как раз и определяется в мелодии, ритме, гармонии звукового строя, его тональности.

ПОЛИФОНИЯ ЗВУЧАЩЕГО МИРА В "СКАЗКЕ СКАЗОК" Ю.НОРШТЕЙНА

Звуковой строй может нести в себе не только один голос, но и одновременное звучание нескольких голосов, мелодий. Тогда ощущаешь особую выпуклость, многогранность — полифонию звучащего мира. Особое временное измерение полифонического строя раскрывается в фуге (дословный пер. — *бег*), пространство которой представляет собой многообразие повторений одной краткой мелодии — темы, изложенной сначала в одном голосе, затем — в других голосах, каждый из которых как бы догоняет предшествующий.

Вершиной музыкальной драматургии является сонатная форма, особенности которой просматриваются также в литературе и экранном повествовании. Для дальнейшего рассмотрения этой мысли остановимся на краткой характеристике трехчастной сонатной формы:

I. Экспозиция (от лат. — *изложение*): звучание основных музыкальных тем в разных тональностях.

II. Разработка (собственно действие). Темы, прозвучавшие в экспозиции, здесь расчленяются на короткие мотивы, сталкиваются, переплетаются, видоизменяются, борются одна с другой. Кульминация в разработке — это высшая точка в "борьбе" тем.

III. Реприза (разрешение конфликта, разрядка, успокоение). Повторение экспозиционных тем с изменениями, вызванными конфликтным противостоянием разработки. Все музыкальные темы проявляются здесь в одной, основной тональности. Иногда реприза завершается кодой, в которой проходят отрывки наиболее важных тем и еще раз утверждается основная, "победившая" тональность.

А теперь предлагаю тебе сложную, но, по-моему, чрезвычайно интересную задачу. Посмотри записанный на видеокассете мультимедийный фильм Ю.Норштейна "Сказка сказок", при его осмыслении тебе поможет вышеизложенная информация. Попробуй рассмотреть в этом фильме признаки сонатной формы, и тогда тебе откроется многослойность авторской концепции.

Сюжет этого фильма прост, несмотря на кажущуюся сложность, особую форму ассоциативного повествования. Он может быть изложен в нескольких фразах: в старом деревянном доме, уже никому не нужном (настолько он стар), обреченном на слом, еще осталось тепло домашнего очага, живут воспоминания о прошлом. Об этих воспоминаниях, по существу, весь фильм. И если древесина, из которой когда-то был выстроен этот дом, подвержена разрушению, как столы, за которыми когда-то сидели люди, а сейчас столы свалены в кучу, горят, то нетленны воспоминания о прошлом, о прожитом и пережитом здесь — первые ощущения гармонии человеческих отношений, первые представления о простоте, величии и бесконечности мира...

На протяжении всех трех частей (их можно уподобить основным частям сонатной формы — экспозиция, разработка, реприза) перед глазами зрителя проходит несколько временных этапов из жизни нашей страны — довоенный период, война, послевоенные годы и наши дни. Правда, не характеристика этих этапов в центре внимания автора, а своеобразное их отражение в душе лирического героя, то, что сохранила его память. На экране не столько события детских лет, сколько их переживание. В экспозиции — первое ощущение матери, ее близости (колыбельная песня, кадры ребенка, сосущего грудь). В разработке — зрительные образы людей довоенного времени — танцующие под звуки попу-

лярного тогда танго "Утомленное солнце" пары, танцующий город (пары проецируются на фоне ярко освещенных домов — свет во всех окнах: каждое окно — одна комната, одна семья). Железнодорожные составы, уносимые ветром войны.

Скомканная этим же ветром скатерть, улетающая с опустевшего стола — места прощального ужина ушедших на войну.

Одинокие, в горе застывшие фигуры женщин, получивших похоронки на своих мужей. Салют в день Победы. Одноногий баянист, играющий на той же площадке то же танго для тех, кто не вернулся. Поминальная стопка водки на белой скатерти. .

Каждый кадр здесь — многозначный поэтический образ. Автор пытается раскрыть на экране трудно передаваемые даже в пластике зрительного образа ощущения детства: чувство одиночества, тепло домашнего очага, гармонию семейных отношений, отсутствие ее или такие маленькие детские радости, как печеная картошка, огонь в печи — устойчивый знак тепла, уюта, покоя... И режиссеру удастся решить эту задачу, введя условный образ волчка — персонажа детского фольклора. Припомни все эпизоды, где появляется волчок. В первых кадрах звучит колыбельная: "Баю, баюшки-баю, не ложися на краю...". В полумраке виден ребенок на коленях матери. Под звуки песенки "придет серенький волчок" камера как бы следует за взглядом засыпающего малыша и обнаруживает на первый взгляд непонятное существо, в котором мы постепенно узнаем героя песенки — добродушного волчка с печальным взглядом, по-детски сглатывающего слюну при виде ребенка, сосущего материнскую грудь. А ведет он себя так, как четырехлетний малыш: ногой сгребает сухие листья, качается на педали выброшенной зингеровской машинки, печет картошку, раздувает угли, мурлычет под нос все ту же мелодию танго. Одинокий волчок в пространстве всеми оставленного полуразрушенного жилища вызывает у меня еще одну ассоциацию, связанную с когда-то прочитанными поэтическими строками К.Симонова: "Игрушкой с перекрученным заводом спит наше детство где-то на полу"...

Волчок в фильме — неоднозначный персонаж. В нем своеобразно материализуются не только первые нерасчлененные представления ребенка о мире, но и непосредственные чувства, которые открывают зрителю еще один слой впечатлений, более осмысленных, теперь уже как бы повзрослевшего сознания. Таким слоем в фильме является графический мир детства, существующий как бы вне времени, а точнее — во время духовного бытия, определенного культурного слоя человеческого сознания. Не случайно стилистические особенности рисунков этой части чем-то напоминают характер рисунков Пушкина на полях его рукописей. Это материализация первых представлений ребенка о гармонии семейных отношений, запечатленных в образе матери с коляской, сестры, изредка и неохотно баюкающей младшего по

просьбе матери, а в основном где-то пропадающей. Детское сознание ассоциативно связало это "где-то" с веревочкой, через которую увлеченно прыгала сестра. Но кто крутил веревку — здесь уже обрыв реальных связей, и этот "кто" предстает в мифическом, отстраненном образе. Прихотливая ассоциация связывает этот образ с мимоходом закрепленным в детском сознании графическим изображением быка, чем-то напоминающего рисунки Пикассо. Смысловое содержание данной ассоциации свободно от какой-либо конкретной интерпретации. Один из возможных вариантов: схватка с быком или человеком, обряженным в быка, была в древней Греции одним из ритуальных испытаний для кандидата на царский престол. Здесь же бык — уже часть гармонического единства семейного престола — главной темы человеческого счастья.

Не менее отстраненный и образ отца, связанный, вероятно, с детской аналогией "старик ловил неводом рыбу". И эта рыба будет на столе. Застолье объединит всех (знак гармонии совместных уз) в другой части воспоминаний, противопоставив людской разьединенности в современной автору действительности. Здесь возникнет и еще одно значение — тепло домашнего уюта, также небытово, нереально представленное шатром-палаткой, в которую уходит сестра. Среди этих персонажей будет и он сам, взрослый художник-поэт, "певец с лирой", и еще одна его ипостась — юноша, уходящий вдаль, к горизонту, в пространство другой жизни.

Образ поэта-художника — часть этого мира, поскольку воссозданная на экране действительность является результатом его сознания, воспоминаний, чувств, отражением его мироощущения. Этот вывод возникает несколько позже, в последних кадрах репризы, повторяющей основные темы экспозиции. Камера будет передвигаться от чернильницы на столе, от чистых листов бумаги, от "певца с лирой" к знакомому уже нам содержанию кадра с ребенком, сосущим материнскую грудь, и волчком. И здесь произойдет самое главное, открывающее содержание всего ранее увиденного на экране: украденные волчком со стола листы бумаги превратятся в живое существо, художественное произведение, результат творчества, материал которого представлен в визуальных образах воспоминаний всего фильма; превратятся именно от соприкосновения с детством, персонифицированным здесь в образе волчка.

Однако волчок в фильме одновременно является и особым средством нравственной оценки событий глазами ребенка, взглядом из прошлого в настоящее. Именно благодаря его присутствию в эпизодах покинутого старого дома возникает чувство утраты каких-то нравственных ценностей, и самая главная из них — людская общность (главная тема разработки). Многозначительно раскрывается эта мысль в эпизоде, когда крест-накрест закола -

чиваются окна бывших коммунальных квартир, сгорают остатки развалившихся старых столов, за которыми раньше сообщались и те, кто ушел на фронт, и те, кто с победой вернулся. Остаются одинокие окошки частных машин, в них скрыт, спрятан, погребен человек. Тема разъединенности, одиночества, противостоящая главной теме разработки, раскрывается и в зимнем эпизоде: на скамейке расположились отец, мать, сын — и каждый сам по себе: один пьет пиво из бутылки, другая бессильно ворчит, а третий, маленький, мечтает быть вместе с птицами, но эта мечта остается для него нереальной.

Фильм построен по законам лирической поэзии и сонатной формы музыкального повествования, но реализованы эти законы в движении зрительных образов. Наиболее целостно можно представить концепцию автора именно в композиции сонатной формы. Попытайся эту задачу выполнить самостоятельно, а потом сверь с вариантом, представленным ниже.

Главная и побочные темы в художественной структуре "Сказки сказок"

I. Экспозиция

Ведущая, обрамляющая композицию тема — вечная гармония человеческих отношений (мать и ребенок в первых кадрах), отношение к творчеству (поэт как воплощение этого творческого начала в тех же кадрах). Единство этих двух начал (за столом мать кормит ребенка и поэт, создающий свое произведение, которое, как выяснится впоследствии, и является материалом данного киноповествования). Условие этого гармоничного состояния — взаимосвязь природы и человека: природа как часть человеческого существования и человек как часть природы.

II. Разработка

Общность семейных отношений и общность рядом живущих людей: единство дел, единство судьбы, единство переживаемой трагедии (эпизоды войны). Общность духовных связей (кадры воспоминаний, в эпизодах с волчком).

Вторая тема, противостоящая первой, — разобщенность, приносящая оскудение духовных связей, рождающая одиночество, эгоизм, замкнутый образ жизни.

III. Реприза

Повтор главной темы экспозиции в иной тональности как темы лирического героя, рефлексии в условиях современной дисгармонии.

Сделаем выводы из этой главы.

Первый вывод

Пример "Сказки сказок" убедительно подтверждает мысль о многообразных связях экранных искусств и музыки, о естественном влиянии опыта общения с музыкальным произведением на восприятие экранного повествования. Если у тебя этот опыт пока недостаточен, используй метод развития музыкального восприятия, с которым мы познакомились в тексте Г.Пожидаева, а также при обсуждении фильма Ю.Норштейна. Пригодится и активное применение алгоритма для дальнейшего развития своих перцептивных способностей в области музыки:

— выявление в экспозиции главной и побочных тем, звучащих в различных тональностях;

— освоение в разработке вариационного развития главной и побочных тем, их столкновений, взаимодействия, переплетения, видоизменений...

— осмысление репризы — звучания всех музыкальных тем в основной тональности.

Второй вывод

Предложенный анализ концепции автора в художественной структуре "Сказки сказок" рассматривай как вариант интерпретации фильма. У тебя могут быть иные ассоциации, образные обобщения, иной ход рассуждений. Неизменной должна быть в этой работе основа — сама художественная структура экранного произведения, принцип использования закона монтажного мышления — эмоционального и смыслового соотнесения значимых частей киноповествования.

Третий вывод

На материале музыкальных произведений особенно очевидны преимущества тематического восприятия художественной реальности в отличие от привычного нам школьного восприятия событийной канвы, ее причинно-следственных связей, характера героев.

В чем преимущества тематического восприятия? В целостности осмысления формы и содержания художественного текста,

Первая часть

прямо выявляющего последовательность развития авторской мысли в художественной структуре произведения искусства. Анализ же событийной канвы, поступков того или иного героя невольно дробит осмысление результата восприятия на обособленное рассмотрение содержания и формы. Для искусствоведов (в научных исследованиях!) такой путь приемлем, а для развития перцептивных способностей читателя, слушателя, зрителя недостаточен, и, по моему, даже ущербен. Ну представь себе, как можно анализировать поэтическое произведение, где нет событийной канвы? Какие причинно следственные связи можно выявить в "Сказке сказок", если событийная канва в общепринятом смысле отсутствует: нет ведь здесь единого драматического события, в котором участвуют все герои, проявляют как то свои взгляды и пр. Именно при таком подходе само восприятие утрачивает непосредственность эмоциональной реакции, многослойность образных обобщений, да и само образное мышление оказывается лишним, если при анализе почти в форме судебного следствия выясняют, что сделал герой, почему именно это, как при этом проявился его характер, открылись его убеждения и пр. Это совершенно противопоказано искусству, его образно-ассоциативной природе.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ЖИВОПИСИ

Для рассмотрения данной темы предлагаю тебе вначале смоделировать художественную реальность киноповествования, используя в качестве единиц повествования элементы композиции конкретного живописного полотна. Иначе говоря, попробуй "экранизировать" "Утро стрелецкой казни" В.А.Сурикова на бумаге, то есть сделай монтажную запись твоего фильма об этой картине. Пускай сами кадры, их логическая последовательность в киноповествовании расскажут, что тебя волнует в данной работе художника, как ты понимаешь точку зрения автора на русскую историю, на современную действительность, отраженно представленную в пластической композиции.

Для этого, вероятно, нужно использовать ассоциативную форму киноповествования, а средством ее создания будет монтаж — эмоционально-смысловое соотнесение отобранных кадров, в этом соотнесении и определится точка зрения автора. Такой прием ты уже использовал при знакомстве с вводной частью книги, когда передавал несколькими кадрами свое отношение к пассажирам электропоезда (с.23).

Итак, порядок работы.

1. Рассмотрю репродукцию "Утра стрелецкой казни". Особое внимание обрати на то, в какой последовательности ты будешь ее

рассматривать. Что поразило вначале? Что увидел потом? Как это увиденное по-новому открыло смысловое, образное содержание первого поразившего фрагмента? К какому открытию судьбы героев, их взаимоотношений, их связей с окружающим миром, их отношений к этому миру ты пришел позже? Какие, наконец, философские проблемы о жизни и смерти, о мгновениях жизни перед смертью, о человеке и государстве, о человеке в государстве (что еще?) открыл ты для себя в момент созерцания "Утра стрелецкой казни"?

2. А теперь запиши на бумаге содержание этих фрагментов, обозначив последовательность цифрами. Используй при этом известные тебе уже понятия планов изображения (общ., ср., кр., деталь), ракурсов (верхний, нижний, поясной), панорамы (движение камеры слева направо или наоборот, сверху вниз или наоборот в зависимости от цели, от возможного образного обобщения, к которому, по твоему, должен прийти зритель). Прими к сведению, что ритм киноповествования, то есть чередование определенных зрительных мотивов, визуальных тем, повторы отдельных кадров могут передавать эмоциональные состояния автора. Ты можешь, наконец, использовать и сонатную форму как особую организацию ритмического повествования (об этом речь шла в предыдущей главе).

Порядок записи: номер кадра, обозначение плана, ракурса, изложение конкретного содержания.

3. Сделанную монтажную запись проанализируй, используя известный тебе алгоритм восприятия и эстетической оценки киноповествования (с.23).

Действуй!

Что же в результате получилось?

Во-первых, ты сделал монтажную запись своего фильма по картине Сурикова.

Во-вторых, просмотрев эту запись, ты "познал себя", ибо по отобранным фрагментам частично можно понять свои пристрастия, интересы, даже подсознательные влечения.

В-третьих, ты предложил свою интерпретацию картины Сурикова на невербальном уровне (без слов!).

В четвертых, "прочитав" монтажную запись, ты сумеешь определить, частично, конечно, свой уровень образного мышления и восприятия экранного повествования.

"ЭКРАНИЗАЦИЯ" "УТРА СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ"

А теперь сопоставь результаты своей работы с "экранизацией" профессионала, записанной на видеокассете (приложение к книге). По ходу просмотра попытайся сделать монтажную запись

этого фильма в той же последовательности, которую ты использовал при создании своей "экранизации".

Приблизительно такой вариант монтажной записи получится:

1. Общ.пл. Срезанные рамкой кадра купола собора Василия Блаженного. ПНР (панорама): движение камеры сверху вниз.
2. Общ.пл. Фигура стрельца с поникшей головой у лобного места.
3. Ср.пл. Та же фигура стрельца.
4. Общ.пл. ПНР: движение камеры слева направо по Красной площади, заполненной людьми: стрельцами, их родными, солдатами Преображенского полка, сторонниками Петра I.
5. НДП (надпись): "Утро стрелецкой казни".
6. Кр.пл. Лицо боярина из свиты Петра.
7. Ср.пл. Спина молодого стрельца, уводимого на казнь.
8. Ср.пл. Белоголовый старик со свечой в руке.
9. Кр.пл. Лицо белоголового старика.
10. Ср.пл. Фигура Лефорты из свиты Петра.
11. Ср.пл. Чернобородый стрелец с женой.
12. Ср.пл. Рыжий стрелец.
13. Ср.пл. Петр I верхом на коне.
14. Ср.пл. Рыжий стрелец.
15. Ср.пл. Старая женщина, сидящая на земле.
16. Кр.пл. Лицо Петра.
17. Кр.пл. Лицо рыжего стрельца.
18. Кр.пл. Лицо Петра.
19. Кр.пл. Плачущая женщина.
20. Ср.пл. Спина стрельца, ведомого на казнь. ПНР: движение камеры слева направо, в сторону Петра.
21. Кр.пл. Лицо Петра. ПНР: движение камеры к вершине Спасской башни.
22. Общ.пл. Спасская башня.
23. Общ.пл. Птицы в небе.
24. Ср.пл. Плачущая девочка в красном сарафане.
25. Ср.пл. Старуха, сидящая на земле.
26. Деталь. Свеча, горящая в руке.
27. Деталь. Еще одна свеча, горящая в руке.
28. Кр.пл. Лицо солдата, освещенное свечой, принятой из рук ведомого на казнь.

По этой монтажной записи выдели ведущие темы данного киноповествования, определи конфликт, особенности его развития и разрешения.

Из школьного курса русской литературы тебе известна традиционная схема драматургического построения, в основе которого единое драматическое событие:

I. Экспозиция (ознакомление, преддействие). II. Основная часть: завязка (обозначение конфликта, начало действия), перипетии (развитие конфликта), кульминация (наивысший момент в развитии конфликта).

III. Развязка (разрешение конфликта, завершение действия).

Попытайся определить в процессе анализа монтажной записи: линейная или ассоциативная форма повествования использована здесь, традиционное драматургическое построение или сонатная форма музыкального повествования.

Экспозиционная часть этого фильма в первых трех кадрах: изображение собора, ср. и общ. пл. стрельца с поникшей головой. Соотнесение этих кадров визуально раскрывает трагическую тему жертвенности, страдания, гибели, насильственной смерти: камень — человек, неживое — еще живое; обезглавленные купола — еще не обезглавленный стрелец...

Эти же темы находят свое дальнейшее развитие и в основной части: 5-18 кадры. Здесь тема "камня" определяется уже в фигуре боярина из окружения Петра (статичная поза, застывшее на лице осуждение) — 6-ой кадр. А тема жертвенности — в пластическом решении одновременно предстает и как тема протеста: сила камня и власти противостоит сила чувства, многообразно представленная в фигурах поверженных стрельцов: презрение (спиной повернулся к Петру молодой стрелец — 7-ой кадр); величие духа, мужество, самообладание белого как лунь старика со свечкой в руке (8-9 кадры) противостоит осуждению, застывшему на лице боярина (6-ой кадр).

В контексте этих же кадров находит свое дальнейшее развитие и тема страдания, разрешаемого смертью, приближение которой метафорично определяется в зыбком мерцании горящей при дневном свете свечи в руках старика.

Новая вариация того же конфликтного противостояния в следующих трех кадрах: 10-12. Противостоящая осужденным на смерть тема власти, бездушия, отчуждения теперь определяется в фигуре Петрова сподвижника — Лефорта. Он выступает здесь как знак власти нерусской, иноземной... По-новому варьируется и тема жертвенности, насильственной смерти: внутренняя сила чернородого стрельца — в его угрюмой сосредоточенности, в оцепенении (11-ый кадр), активное проявление чувства протеста, неукротимого гнева — в фигуре огненно-рыжего стрельца (12-ый кадр).

Кульминационный момент отмечается в развитии двух противостоящих тем: Петр и рыжий стрелец — две непримиримые силы, два мировоззрения (12-18 кадры).

Опираясь на закон монтажного мышления, можно рассмотреть содержание 18 кадра (кр.пл. Петра) в контексте последующих (19-20): изображение плачущей женщины и стрельца, ведомого на казнь, как взгляд молодого царя, переживающего

трагедию этого утра. Такой вывод можно подтвердить по следующей группе кадров, как бы передающей субъективное состояние героя: после еще одного крупного плана Петра (21 кадр) камера поднимается к вершине Спасской башни (22 кадр), "видит" глазами Петра стаи птиц в небе (23 кадр), изображение которых при соотнесении с предыдущими и последующими кадрами (ужас в выражении лица маленькой девочки — 24-ый кадр) опосредованно выступает как знак смятения, передающий почти физическое ощущение стеснения многотысячной толпы...

На примере этого фильма нетрудно определить понятие художественной реальности в живописи как пространство, выстроенное композицией живописного полотна. Художественная же реальность экрана — это не только пространство киноповествования, но и то, которое выстраивает в своем сознании зритель, соотнося фрагменты экранизируемой картины по законам монтажного мышления. Это пространство развернуто во времени и потому не совпадает с пространством живописного полотна. Интересно, что в фильме Красная площадь кажется больше по сравнению с картиной "Утро стрелецкой казни". Такой эффект возникает именно благодаря монтажным соотношениям отдельных кадров.

А искусство фотографии?

Восприятие художественной реальности в изобразительном искусстве на первый взгляд во многом совпадает с восприятием фотокадра: то же визуально-пластическое пространство, представленное в композиции плоскостного изображения, те же законы диагонального и "золотого" сечения, структурного плана плоскости, тональности, временного измерения и пр. Даже алгоритм восприятия фотокадра во многом, кажется, совпадает с восприятием живописного полотна (см.с.55).

"КИНОГЕНЕТИКА" В ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

И в то же время изобразительное искусство, как искусство рукотворное, на протяжении многих столетий подготавливало появление таких "технических" искусств, как фотография и кино. Чтобы подробнее проследить эту мысль, предлагаю тебе провести небольшое исследование искусствоведческого характера. В свое время М.И.Андроникова, к сожалению, рано ушедшая из жизни, создала необычную для читателя книгу, выявляя возраст кино в творческой "биографии" изобразительного искусства (*Андроникова М. Сколько лет кино? — М.:Искусство,1968*).

Используя конспект некоторых разделов этой книги, предложенный ниже, попробуй рассмотреть отдельные страницы исто-

рии изобразительного искусства, в недрах которого в течение многих веков проявлялась естественная потребность человека расширить возможности художественного воздействия за счет многочисленных попыток динамически воссоздать пространство, расширить временное измерение живописного полотна, передать психологию портретируемого лица и пр. Итак, конкретные задания:

- 1) прочти конспект разделов книги "Сколько лет кино?";
- 2) попытайся выявить логику развития кинематографического мышления на каждом историческом этапе развития изобразительного искусства;
- 3) выборочно составь монтажные записи возможных фильмов по отдельным живописным полотнам, о которых идет речь в данном конспекте.

В качестве примера выполнения предложенного задания используем страницы, посвященные пиктографии. Вначале читаем текст М.Андрониловой: "Посмотрите:

Эти рисунки оставил на двери своей хижины первобытный охотник Аляски, уходя на охоту.

В первом рисунке охотник указывает на себя в знак того, что речь идет о нем, а левой рукой обозначает направление, в котором он отправился. Во втором держит весло, то есть поехал по воде. Положенная на голову рука обозначает сон, а поднятая другая с одним пальцем — одну ночь. Круг с тремя точками посередине — остров с хижинами. Пятый рисунок — повторение первого. Шестой рисунок: круг — другой остров. Седьмой рисунок — повторение третьего, но с двумя вытянутыми пальцами, то есть две

ночи. Восьмой рисунок — охотник с гарпуном в руке указывает другой рукой на морского льва. Девятый рисунок — морской лев, десятый — охотник с луком и стрелой, одиннадцатый — лодка с двумя гребцами, двенадцатый — жилище охотника.

Эта последовательная смена двенадцати изображений — целый рассказ в картинках, рассказ деловой, это письмо следующего содержания: "Я отправляюсь в лодке в таком-то направлении на известный остров, где останусь на две ночи. Я застрелю там морского льва и вернусь домой" (с.36-37).

Вот фрагмент текста для анализа, который позволит нам ответить на вопрос, как в истории изобразительных искусств, в данном случае речь идет только о пиктографии, развивались перцептивные способности человека.

Задаем конкретные вопросы по данному тексту: Как развивает пиктографическое письмо монтажное мышление человека? Можно ли говорить об элементах пространственно-временного повествования, которое характерно для экранных искусств, в пиктографической письменности? Возникает ли аура в этом тексте? Вызывает ли этот текст образное обобщение?

Теперь я рассматриваю данный текст, пытаюсь ответить на эти вопросы. С моей точки зрения, конечно, этот текст развивает монтажное мышление, хоть понятие о монтаже и не существовало в те поры. Вот доказательства. Чтобы понять этот текст, воспринимающий должен уметь логически соотносить рисунки-"кадры" друг с другом, только тогда он "прочитает" содержание изображенного.

Далее. В этом тексте есть пространственное повествование, ограниченное временем восприятия двенадцати рисунков о путешествии охотника. Здесь в рисунках раскрывается и время трехдневного путешествия охотника. Содержание этого путешествия можно постичь как деловую информацию и как образное повествование. Все зависит от того, способен ли "читающий" воссоздать многомерность этого рассказа: пространство рассказчика (первый рисунок), пространство его действий (движение по воде в лодке, два острова, на которых герой ночует), пространство охоты, которое в свою очередь усложнено изображением охотника с гарпуном (8-й рисунок) и его жертвы — морского льва (9-ый рисунок) и, наконец, пространство победителя, одолевшего зверя, возвращающегося домой.

В этом "киноповествовании" ощущается ритм, который, безусловно, тоже активизирует восприятие, сообщает ему определенную эмоциональную тональность: при повторе пятый рисунок дублирует первый, седьмой — третий, своеобразное повторение мотива путешествия можно заметить во втором и одиннадцатом рисунках, а также в первом и двенадцатом.

Разумеется, в этом анализе нет воссоздания процесса мышления первобытного человека. Можно говорить только о потен-

циальных возможностях развития логического и образного мышления человека, воспринимающего это пиктографическое письмо.

Вот по этому принципу выявления потенциальных возможностей развития образного, пространственно-временного, монтажного мышления и рассмотри следующий текст из книги "Сколько лет кино?".

Динамика зрительных образов (с.37-40)

"Пластический язык, как всякий язык вообще, возникает из потребности человека в контакте с другими людьми. Потребность повествовать динамично уже на ранних этапах приводит искусство к созданию ленты рисунков, в которой изображения следуют одно за другим, сменяют друг друга в непрерывном порядке. Речь, динамичная по своей природе, сообщает это качество изображению — рисунки вытягиваются в строку, в ленту...

Из таких вот отдельных рисунков первобытной эпохи в далеком прошлом складывалась пиктографическая — картинная — письменность: рисунком обозначали слова, рисунки-слова орнаментально связывались в рисунки-предложения. Изображение получало двойную — пластическую и словесную — значимость...

Лента египетского повествования воспринимается как прообраз ленты кинематографической (см., например, рельефы победной плиты египетского фараона Нармера). Не только потому, что в ней изображение совмещается со словом, но и потому, что эта лента воссоздает движение, во-первых, порядком прочтения ленты — по движению вдоль стены и, во-вторых, передачей различных моментов одного действия. Изображенные в ней труженики похожи друг на друга, как капли воды. Все одного роста, наклоняются и поворачивают головы как по команде; от этого каждая сцена выглядит как раскадровка единого движения или последовательных фаз движения одной и той же фигуры — знака.

"МОНТАЖНОЕ МЫШЛЕНИЕ" ЕВФРОНИЯ, ДЖОТТО, ЛЕОНАРДО

Временное развитие действия в нескольких "кадрах" (с.40-43)

Греческий изобразительный "рассказ" в первую очередь обращается к мифам, которые переходили от поколения к поколению в устной передаче.

Ровные вереницы легко и свободно движущихся фигур, в которых боги и герои ни лицом, ни телом не отличаются от простых смертных, рельефами ложатся на фризы греческих храмов, параллельными рядами наносятся на округлую поверхность греческих ваз. Движение в многопоясных рисунках, изображающих торжественные шествия, состязания, охоты и битвы, всегда разворачиваются в одном направлении — слева направо, и зритель легко прочитывает изображение, если он обходит вазу или поворачивает ее в руках, — снова лента.

В одной вазовой росписи художника Ефрония изображены юноша, мужчина и маленький мальчик, заметившие в небе первую ласточку. Мы не только видим, как по-разному они на это реагируют, но и "слышим", о чем они говорят: Юноша: Смотрите, ласточка. Мужчина: Да, правда, клянусь Гераклом. Мальчик: Вот она! Мужчина: Уже весна...

Слова этого лирического диалога помогают понять и отношение их к событию, и особый характер возраста каждого из них: юноша видит, мальчик удивляется, мужчина осмысливает событие. Представим, что этого текста нет. Событие остается, но взаимоотношения изображенных людей оказываются необъясненными. Значит, текст не просто дополняет, текст ведет, он помогает осмыслить событие.

В этом рисунке заключено несколько последовательных моментов, предполагающих развитие действия во времени, — не в одном, а в нескольких "кадрах".

Лента документальной исторической хроники

Наследуя и развивая традиции древневосточного и греческого рассказа, следующий шаг в развитии изобразительного повествования делают римляне. Они создают ленту исторической хроники.

В ознаменование победы императора Траяна над Дакией римляне воздвигают в столице тридцативосьмиметровую триумфальную колонну, увитую спиралью рельефа. В двухстах метрах этой каменной ленты показана история пятилетней войны Траяна с даками. События излагаются в ней последовательно и подробно: перед глазами зрителя разворачиваются драматические перипетии этой войны, ее битвы и будни.

Медленно катит волны Дунай. На берегу высятся сторожевые постройки. Стога сена и груды напиленных дров. Несут дозорную службу римские солдаты. Над Дунаем поднимается фигура бородастого старца — бог реки выходит из волн, чтобы проводить в путь римские легионы и т.д.

Римская лента изображений документирует события, природу, лица — портретное изображение императора Траяна появляется в ней девяносто раз, и зритель начинает узнавать героя в лицо. Это позволяет художникам отказаться от словесного обозначения персонажа.

Ассоциативные связи "покадрового" изображения истории Христа (с.45-47)

На смену римскому скульптурному повествованию об исторических героях приходит живописный рассказ о жизни Иисуса Христа. В 313 году христианство становится официальной религией.

Из обширного цикла библейских повествований постепенно выделяется так называемый "Праздничный цикл", в него входит двенадцать следующих друг за другом в строгом порядке сцен: 1. "Благовещенье", 2. "Рождество Христово", 3. "Сретенье", 4. "Крещение", 5. "Воскрешение Лазаря", 6. "Преображение", 7. "Вход в Иерусалим", 8. "Распятие", 9. "Сошествие во ад", 10. "Вознесение", 11. "Сошествие святого духа", 12. "Успение Богородицы".

Христианское изобразительное повествование, начавшееся с отдельных сцен, иллюстрирующих те или иные библейские положения, сюжетно между собой не связанные, приходит к твердой системе двенадцатикартинного изложения истории Христа, записанной в Евангелии. Так рождается новая лента. Она состоит из картин, иллюстрирующих важнейшие моменты жизнеописания Христа, рассчитанных на ассоциативное восприятие, эмоционально-смысловое соотнесение отдельных "кадров", их образных обобщений.

Монтажный принцип линейного повествования Джотто о Христе, XIII век (с.47-48)

Джотто интересуется исследованием нравственных свойств героев, передача их переживаний. Художник рассказывает о чудесах "скороговоркой", как будто торопится поскорее перейти к событиям, приведшим Христа на Голгофу. И вот мы видим, как Христос в сопровождении апостолов въезжает в Иерусалим. У ворот города его встречает толпа народа. Люди машут ветвями и устилают его Путь своими одеждами. А в следующей сцене Джотто показывает нам, как в неистовой ярости Христос опрокидывает на землю лотки менял... Толпа в смятении... В страхе прячутся малые дети. Недоумевают и разводят руками апостолы.

Таинственно, недобро, угрожающе начинают перешептываться первосвященники...

Каждый "кадр" Джотто и вся его лента в целом имеют самостоятельное пластическое и драматическое значение. Каждое изображение, обособленное и связанное с другими, превращает Ленту Джотто в автономный пластический рассказ, имеющий свою логику, передающий свое отношение к событиям, к миру, к людям. Джотто выделяет драматургическую последовательность евангельских событий и строит пластическое действие на новой, драматургической основе. Он изображает суть явлений, сообщает характер действующим лицам евангельских притч, драматизирует взаимоотношения изображенных людей. Живописная лента Джотто строится по новому монтажному принципу — она расчленена на "кадры", выделяет кульминационные моменты жизнеописания Христа, которые прочитываются иначе от византийских уже не как перечисление событий, а как отдельные звенья единого, развивающегося на наших глазах.) Сюжета. Лента Джотто состоит не из непрерывно следующих друг за другом статуарных фигурных групп, а складывается в единый рассказ из отдельных, замкнутых в себе картин-эпизодов, в которых герои объединены единством места, времени и действия.

Временное измерение "внутрикадровой" композиции Леонардо да Винчи, соединяющей слово и пластику (с.49-55)

Действие "Тайной вечери" начинается знаменитыми словами Христа: "Один из вас предаст меня". Вызванные этой фразой движения и жесты апостолов в такой степени точны и выразительны, что мы не только угадываем сложное душевное состояние каждого из изображенных персонажей — разных, ничем друг на друга непохожих, — но и понимаем, какие восклицания срываются с уст апостолов, что хотят сказать некоторые из них в ответ учителю, мы читаем немые слова — нет, мы видим слова, которые "произносят" в картине Леонардо.

Фома-неверный, вскакивая с места, недоверчиво поднимает указательный палец и приближается к Христу с немым вопросом: "Как ты сказал — один?!"

Иаков, сидящий рядом с учителем, в гневном недоумении разводит руками: "Быть этого не может!"

Филипп, вскакивая из-за стола, в отчаянии прикладывает руку к сердцу: "Не я ли?!"

Молодой Матфей, резко повернув голову к своим соседям — нахмурившимся встревоженным старцам Фаддею и Симону, — показывая в сторону Христа: "Вы слышите, что он говорит?!..."

"Кадр" Леонардо передает кульминацию действия — прошедшего, настоящего и того, которое должно наступить вслед за этим. "Тайная вечеря" — это образец одномоментного действия, сведенного в одно мгновение, самое выразительное, самое краткое, многозначительное и напряженное. Глубина пластического содержания этой фрески непосредственно связана с временной емкостью "внутрикадровой" композиции, как бы растягивающей во времени эмоциональное состояние апостолов.

Если раньше художники передавали последовательность событий, вытягивая изображение в ленту, в которой слово присутствовало в виде написанного текста или подразумевалось, то Леонардо пытается продлить время изображения с помощью "произносимого" слова. Многие художники до Леонардо и после него пытались передать слово не только с помощью текста, но и с помощью жеста, то есть изобразить говорящих людей. Но никогда и ни у кого изображенное слово не воспринималось так конкретно, не было слышно с такой убедительной достоверностью, как те слова, что сорвались с уст апостолов Леонардо да Винчи.

"ЗВУКОЗРИТЕЛЬНАЯ ПЛАСТИКА" КАЛЛО, ХОГАРТА, ДОМЬЕ

"Звучащие кадры" графической ленты Жака Калло (с.55-60)

"Бедствия и несчастья войны" — графическая лента французского художника Жака Калло — один из самых интересных примеров совмещения изображения и слова.

Эту работу Калло начал со своего рода подготовительной серии гравюр, состоящей поначалу из шести картинок. В первом листе он изобразил военный привал, в перерыве между битвами пьют и веселятся солдаты. Во втором — отставшие от войска солдаты грабят путников на большой дороге. В третьем — они грабят монастырь и т.д.

"Бедствия и несчастья войны" — это хроника военного времени, документальная лента, объединенная одним общим сюжетом и словом автора... Художник рассказывает не обо всех событиях войны, а о важнейших, не повторяет, а развивает тему, изображая эпизоды войны разносторонне, выявляет их смысл, интерпретирует их не как хронику побед, а как ужасы разрушения...

Мы видим солдат повешенных, расстреливаемых на глазах у армии собратьев по оружию, пылающих на костре, избиваемых. Можно подумать, что художник смакует казнь мародеров, тор-

жествует, видя наказание крестьянских обидчиков. Но нет, эта казнь, говорит стих, — "сама инструмент позора и мести". Вслед за этими картинами Калло показывает бесславный конец войны: нищие, просящие подавание, раненые, умирающие на подстилке из соломы, госпитальный двор...

Сюита Калло — это политическая вариация на тему войны, его монтаж подчинен ассоциативному ходу мысли: Калло пере дает зрителю свои впечатления, как поэт, он выражает свое отношение к событиям. Одна картина связана с другой чувствами автора, мыслями автора, состоянием автора.

Прообраз немой картины, фильмы-биографии в серии картин Хогарта (с.61-66)

Через сто лет после смерти Калло в серии картин, объединенных общим сюжетом, английский художник Хогарт, изображая отдельные эпизоды из жизни героев, создает прообраз будущего фильма-биографии. Общий сюжет ленты Хогарта угадывается в каждой картине, он складывается из последовательно показываемых эпизодов жизни изображаемого персонажа. Это как бы роман в картинах...

Сюжетные ленты Хогарта — "Карьера продажной женщины", "Модный брак", "Карьера мота" — это как бы провозвестники тех коротких киносюжетов, которые появятся на экране кинематографа, когда изобретение братьев Люмьер будет осознано как новое искусство, способное вести рассказ в разыгрываемых перед камерой пантомимических сценах. Нетрудно представить себе немой фильм начала XX века, содержание которого представляли бы эти приведенные в движение картины Хогарта.

Более того, названия картин Хогарта очень напоминают суммарную передачу событий в титрах, связывающих отдельные эпизоды немой ленты в "Карьере продажной женщины": "Прибытие в Лондон", "Она ссорится со своим покровителем", "Арестовываемая судебным исполнителем", "Она треп лот коноплю", "Ее смерть", "Ее похороны".

Лента литографий Домье как результат единых устремлений "кинодраматурга" и "режиссера постановщика" (с.63-66)

Можно представить себе, что Хогарт и Калло работали над своими сериями, не имея в виду готовой подписи, — она возникла как пояснение для зрителя, когда картина была готова. Но трудно представить себе лист Домье до того, как художник со

своим "сценаристом" еще не обдумал подробностей изображения, не "поставил" бы кадра, который должен отвечать тексту диалога.

Мы видим, что накануне рождения кинематографа лента изобразительного повествования сопровождается словом в его диалогической — освобожденной от описательности — форме.

В ленте Домье диалог происходит не только между главным героем и его клиентурой, но и между художником и сценаристом, то есть между изображением и словом, — они вступают в новую, более сложную и равноправную форму контакта и взаимодействия. Слово помогает Домье пластически строить ситуацию и лепить характеры.

Говорящая лента из фотографий (с.66)

И вот наконец появляется первая попытка выстроить "говорящую" ленту из фотографий — на страницах иллюстрированного приложения "Фигаро" от 5 сентября 1886 года публикуется серия фотографий, запечатлевших оживленный разговор столетнего химика Мишеля-Эжена Шеврейля со знаменитым фотографом Недаром.

Надар пригласил престарелого профессора в свое фотоателье и, предложив ему присесть к столу, завел беседу. В это время сын Надара Поль несколько раз подряд сфотографировал этот разговор, который тут же, в студии, стенографировался.

Сопоставив ленту Надара с соответствующими фразами застенографированной беседы, "подтитровав" дошедшие до нас кадры словами Шеврейля и Надара, мы получили бы своего рода конспект кинематографического диалога, ибо сопровождающий фотоизображение текст их речи сохраняет ее смысл, содержание, характер.

Рассматривая эту уникальную ленту фотокадров, запечатлевших соседние моменты оживленной беседы, мы видим, как близко подошел Надар к первым кадрам немого кинематографа в изобразительной части и как его смелый замысел обогнал немое кино в стремлении зафиксировать беседу, живую речь, экспрессию говорящего, соотносить изображение жестикулирующих собеседников со смыслом произносимых ими слов. Фотокадры Надара предвосхищают не технические принципы изобретения братьев Люмьер, а те будущие художественные возможности, которые только на рубеже немого и звукового кино оценят и раскроют великие киномастера XX века.

Пунктирно проследив становление кинематографического мышления на различных этапах развития поэтики изобразительного искусства, познакомься с анализом отдельных живописных полотен, наиболее ярко выявляющих пространственно-временную природу кинематографического мышления. Примеры, как и выше, взяты из книги М.Андрониковой "Сколько лет кино?".

"КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО" Д.ВЕЛАСКЕСА, ФРАНЦУЗСКИХ ИМПРЕССИОНИСТОВ И В.СЕРОВА

Динамика "кинематографического" пространства в картине Диего Веласкеса "Менины" (с.14-16)

Рассматривая репродукции веласкесовских "Менин", всегда Невольно чувствуешь, что персонажи этого полотна изображены в каком-то сложном взаимодействии с тем или, быть может, с теми, кого на самой картине нет.

Действие "Менин" происходит в мастерской Веласкеса, в Королевских покоях. Сам он с палитрой и кистью стоит перед Мольбертом, и рядом его постоянные герои: русоволосая нарядная девочка — инфанта Маргарита в окружении придворных дам и знаменитых веласкесовых карликов и уродцев "труанес".

Приглядевшись, замечаешь в зеркале за спиной художника мутное отражение двух маленьких фигур — это король Филипп IV с супругой. Их Веласкес оставляет как бы "за кадром". Рядом с отражением королевской пары — дверь на лестницу. Оттуда начальники стражи дон Хосе Нието, придерживая тяжелый занавес, поглядывает за происходящим в мастерской...

Чтобы проникнуть в смысл картины, надо мысленно совместить пространство, изображаемое на полотне, с тем, которое на него проецируется — то есть все пространство мастерской. В нем должна была находиться королевская пара. В нем стоял Веласкес, писавший холст, в этом пространстве оказываемся и мы, зрители. Без этого "вхождения" в картину и "выхода" из нее, без этого мысленного восстановления реального пространства мастерской "кспанского живописца замысел и композиция "Менин" остаются нерасшифрованными.

Веласкес сумел передать в живописи невероятное: только на самом полотне мы видим трижды углубленное пространство, которое наш взгляд обводит, как свободно движущаяся кинокамера. Но ведь это не все: надо представить это полотно стоящим на мольберте, и тогда станет ясно, что действие "Менин" развивается не только в трех планах и не только на самой картине. Пространство выходит за пределы холста — часть его как бы вынесена вперед и ощущается как нечто существующее перед полотном или, говоря языком кино, как бы "перед экраном".

Входя в этот кадр, мы следуем полету воображения Веласкеса, восстанавливаем процесс создания картины, и сознание проецирует на неподвижную плоскость полотна не только объемный мир, не только процесс творчества и сотворчества, но и процесс восприятия.

Мы обзираем мастерскую художника с разных точек зрения и "видим" Веласкеса не только в лицо, но и со спины, — не только изображенного на холсте, но и того, кто этот холст пишет, стоя и как бы рядом с нами, ибо композиция этой картины увидена художником с точки зрения остановившегося перед ней зрителя. Мы постигаем процесс творчества, наблюдая его не только со стороны, но и глазами самого Веласкеса, ибо точка зрения художника и точка зрения зрителя совмещаются — Веласкес, писавший "Менины" триста лет назад, неизменно присутствует нашему восприятию, мы — сотворим...

В спорах об этой картине еще не высказывалась мысль о том, что Веласкес на три века психологически предвосхитил — так называемый эффект присутствия, свойственный искусству экрана, что он предугадал движение взгляда камеры, с помощью которого современные художники строят на экране динамическую композицию не только во времени, но и в пространстве. В движении камеры материализуется движение человеческого взгляда, а это движение — движение взгляда зрителя — гениально предугадал создатель "Менины".

Кинематографическая динамика временного и пространственного измерения в работах французских импрессионистов (с.24-27)

В "Бульваре капуцинов" Клода Моне использован оптический эффект совмещения нескольких соседних моментов движения, нескольких "кадров", в каждом из которых силуэты фигуры смещены по сравнению с первоначальным, — последовательные фазы движения "наложены" друг на друга, "втиснуты" в один "кадр" и читаются на полотне как несколько последовательных фотоснимков: у зрителя создается впечатление, что прохожие идут по тротуару...

Дега в сериях своих полотен и рисунков передает подвижность, изменчивость масштабов изображаемого, присущие кинематографу, но в первую очередь — динамической природе зрительной памяти и монтажности мышления. Потому-то картины Дега и воспринимаются нами как пластические первообразы кинокадра: персонажи Дега всегда в движении — они появляются перед зрителем в смелых, острых ракурсах. Дега не расставляет фигуры в пространстве, не "ставит" кадр, а выхватывает его — рама картины то и дело режет пространство и фигуры, и они кажутся движущимися. Персонажи Дега часто появляются из глубины, "выходят на крупный план", приближаются к раме и как бы проходят живописное полотно насквозь... От этого зритель начинает испытывать ощущение почти реального контакта с нарисованным героем (смотри, например, "Площадь Согласия").

Как приостановленный кинокадр, прочитывается и знаменитое полотно Эдуарда Мане "Бар в Фоли-Бержер"

С первого взгляда это портрет прелестной молодой женщины аа стойкой бара. Да, героиня картины она. Но Мане изобразил на полотне и нарядный пестрый зал Фоли-Бержер, и сидящих за столиками посетителей — "общий план" бара виден в огромном, вытянутом в ширину зеркале за спиной девушки. Вид веселящейся публики возвращает нас к ней, и только тут замечаем мы в зеркале, рядом с ее головой, лицо человека в цилиндре. В ее глаза устремлен его взгляд. И теперь, как бы заново увидев девушку, обращенную лицом к нам, мы понимаем, чем она смущена и, может быть, даже растеряна, и почему, глядя сюда, в нашу сторону, она ни на кого не глядит, а как бы в смущении погружена в самое себя. Отражение позволяет нам увидеть "крупным планом" лицо того, кто поверг ее в состояние растерянности, и и заглянуть вместе с ним в ее душу..

Если бы Мане поставил между ею и нами этого человека, мы не увидели бы его взгляда. Если бы герой стоял сбоку, мы не смогли бы заглянуть ей в глаза. Художник заставил нас "оказаться" между героиней и человеком в цилиндре, он "поставил" нас между ними. Но мы — не персонажи в картине, в зеркале мы не , отражаемся. Ее взгляд попал в "объектив" нашего взгляда. *, Душевное состояние девушки раскрыто благодаря совмещению разных пространственных аспектов. Зеркало в картине Мане — не трюк, а средство, с помощью которого он так много сумел ' показать и рассказать на неподвижной плоскости одного холста.

"Внутрикадровое взаимодействие" разных планов изображения в портрете Г.Л.Гуришман кисти В.А.Серова (с.28-30)

Благодаря двойной системе нарисованных зеркал он показывает нам свою модель в трех разных ракурсах — на неподвижном полотне героиня "поворачивается" перед взглядом зрителя.

Зеркало позволяет Серову оставить на этой картине и свой автопортрет, и самое полотно, которое он пишет. В одном из отражений сама портретируемая модель заглядывает в работу художника.

В результате такого сложного "внутрикадрового" взаимодействия разных планов изображение прочитывается не как парадный портрет светской дамы, а как повесть о художнике и его заказчице.

Здесь речь идет и о драматическом столкновении судеб, как на полотнах Веласкеса и Мане, и о замечательном раскрытии характеров. Блистательное, остроумное решение композиции позволяет Серову, всячески подчеркивая и женственность, и красо-

ту, и внешнюю импозантность заказчицы, вежливо и корректно, но безжалостно разоблачить свою модель: ведь красавица меняет перед зеркалом позы, как манекен! Вот какую свободу динамического выражения может дать художнику свободное владение композицией и пространством, в котором живет его герой.

"КИНОГЕНЕТИКА" В ДЕЙСТВИИ

Процесс развития перцептивных способностей зрителя в истории изобразительного искусства, если рассматривать предложенный текст из книги М. Андрониковой, поразительно интересен, поскольку в нем отражается логика развития еще не существующих (!) экранных искусств.

Мы уже обсуждали с тобой эволюцию различных форм экранного повествования от линейного (начало кинематографа), через ассоциативное повествование (20-е годы — золотой век немато кино) к полифоническому (современный звукозрительный кинематограф).

Аналогичный процесс можно проследить и на этапах развития изобразительного искусства. Особенности линейного повествования легко заметить и в рельефах фараона Нармера, и в изображении богов и героев древнегреческой мифологии, и в каменных рельефах о пятилетней войне Траяна с даками. Но самое интересное здесь — многообразие пластических образов, активно развивающих перцептивные способности зрителя, его умения монтажно мыслить (пиктография), воспринимать динамику жизни героев, воссоздавать в нескольких кадрах время действия — шествий, состязаний, битв, охоты и даже время лирического переживания приближающейся весны (вазовая роспись Ефрония).

Библейская история Богоматери и Христа, изложенная в двенадцати сценах византийского "Праздничного цикла" явно рассчитана на "монтажное" мышление зрителя, умение соотносить не факты, а образные обобщения, выявлять не причинно-следственную канву, соединяющую сцены благовещения, рождества, крещения, преображения и пр., а внутренние ассоциативные связи различных тем, передающих величие этих событий из жизни Спасителя.

Иных навыков восприятия требует пластический рассказ Джотто о Христе, близкий к полифонической форме повествования: все эпизоды ассоциативно связаны темой бескомпромиссности героя, но каждый отдельно интерпретирует суть запечатленного явления, передает характеры действующих лиц, драматизм их взаимоотношений.

Навыки тематического восприятия художественной реальности развивает полифония художественной структуры "Тайной

вечери" Леонардо да Винчи. Вся композицию можно принять как трехчастную музыкальную форму. Эмоционально-смысловое соотнесение каждой из них и создает в нашем сознании особое пространство духовной жизни персонажей этой картины и шире — пространства нравственных испытаний человека вообще.

В процессе постижения многоплановой концепции этого живописного полотна нам поможет эффект Л.В. Кулешова, то есть известный уже тебе прием сопоставления кадров, а в данном случае — значимых композиционных частей. Главный объект созерцания, осмысления здесь — Христос. Несмотря на статику позы, выражения лица именно его мы наделяем новыми качествами, представления о которых возникают в нашем сознании в результате сопоставления с лицами, пластикой учеников.

Этот процесс при восприятии картины рассматривается как двойной: сопоставление с ведущими темами, которые возникают в пластике каждой композиционной группы, и сопоставление Христа с каждым из учеников: Христос и отрицание истины, сомнения в себе; Христос и попытка осмыслить ситуацию; Христос и самоуглубление; Христос и бескомпромиссность.

В каждом из вариантов сопоставления — характеристика прошлого Христа в изображении одного из апостолов и обозначение его нового качества, вбирающего в себя это прошлое, но являющееся результатом самоуглубления, созерцания, самоопределения.

Подробнее остановимся на этих положениях. Первая смысловая часть может рассматриваться как экспозиция. Она представляет тему испытания верой, многопланово развернутую в пластическом изображении Христа. В нем и сосредоточенность чувств, и глубокая печаль откровения ("Один из вас предаст меня"), и печаль прощания, и наступивший покой принятого решения.

Вторая часть — группы учеников справа от Христа: решительное, абсолютное отрицание слова учителя, на уровне открытого возмущения, даже неприязни (Фома, Иаков, Филипп). Полифония возникает за счет вариативного решения этой темы: попытка осмыслить высказанное, отрицание, сомнение, обращение в себя ("Не я ли, Господи", — Филипп).

Вариации темы осмысления во второй композиционной группе справа: от возмущения, отрицания Матфея к встревоженности Фаддея и Симона, пытающихся постичь невероятность предсказания.

Ведущие мотивы этой части — сомнение в себе, реакция на истину, невозможность ее постижения.

Третья часть — группы учеников слева от Христа. Вариация темы Христа (уход в себя), но на уровне бездействия, отчаяния перед кощунством предательства, материализованного в портрете Иуды. Здесь не смирение, а отчуждение, закрытость перед миром

подлости (фигура Иоанна) и готовность мщения, отчаянного протеста (Петр). Вариация темы отрицания, неприятия, ухода от истины, отречения в облике Андрея, Иакова, Варфоломея.

Вот один из путей создания монтажной записи возможного фильма по картине Леонардо да Винчи "Тайная вечеря". Помнишь, как мы составляли монтажные записи в вводной части книги, пытаясь представить на экране свое отношение к пассажирам электрички, свое понимание темы одиночества?

Но в фильме о "Тайной вечере" сначала нужно определить для себя смысловую наполненность композиции этого живописного полотна. Здесь может быть несколько вариантов.

1-ый вариант. Рассмотрение композиции как реакции на истину, как цельность чувств Христа, словно вбирающего в себя все эмоциональные реакции апостолов как мгновения самопознания.

2-ой вариант. Вся композиция как итог воздействия Христа на своих учеников: Что постигли они? К чему готовы? Способны ли принять истину? О чем думают?... О Христе? О собственном бесчестье? О возможности предотвратить зло? О спасении... Но кого — себя или Христа?

3-ий вариант. Вся композиция как реакция на зло — отрицание, вбирающее в себя неверие, отмежевание, готовность уничтожить предателя. Попытка осмыслить невероятное сообщение, чтобы разобраться в себе, понять себя, других, принять решение, как поступить: "Могу ли я предать?", "Как я отношусь к предстоящему событию?", "Как нужно отнестись?", "Смогу ли я противостоять злу — ради себя, другого, других?".

В зависимости от выбранного варианта определится содержание монтажной записи будущего фильма. Интересно при его создании подумать еще над одним вопросом: есть ли в этой картине самый верный последователь учения, самый близкий Христу. Здесь тоже несколько ответов. Можно сказать: таким последователем является, так сказать, коллективный герой, реакция всех в многообразии противоречивых эмоциональных состояний. Можно отрицательно ответить на этот вопрос. Можно сказать: самый верный последователь тот, кто способен задуматься — Филипп, Петр, Симон.

И, наконец, возможность решить в монтажной записи еще одно утверждение: "Христос в своих учениках". Этот вывод верен, если иметь в виду прежнего Христа: бескомпромиссного, способного изгнать торговцев из храма (в картине это Иоанн и Яков), решительно отказаться от искушения (Андрей), погрузиться в себя (Иоанн), сомневаться в себе (Филипп). Но в картине Христос иной — пребывающий в согласии с собой и с другими, принявший решение, примирившийся с участью. Апостолы же в картине — это прежний Христос. Теперь они должны обрести себя в

Новых условиях противостояния злу, где и проявится их вера, Преданность идеям Учителя. Он прошел испытание наедине с собой, они еще нет. Испытание истиной, злом, предательством учения, предательством идеи... Им это предстоит.

Обрати внимание, какой обильный материал для "экранизации" открывается в результате анализа пластической композиции "Тайной вечери". Можно сделать целый полнометражный фильм. Но главное даже не в этом: полученный материал позволяет нам увидеть такие возможности в перцептивном развитии зрителей, которые до сих пор не реализованы экранными искусствами.

Результаты анализа остальной части книги М. Андрониковой Молено представить как последовательный процесс развития восприятия пространственно-временного, звукозрительного повествования на материале изобразительного искусства.

Поражает воображение многообразие возможностей воздействия статичных по своей природе пластических образов на эстетическое сознание зрителя, способного многомерно воспринимать поэтические вариации ассоциативного повествования Ж. Калло (XVH век) о "бедствиях и несчастьях войны", испытать особое эмоциональное состояние, знакомое зрителю "Иллюзиона", при восприятии художественной реальности, синтезирующей динамичное изображение и письменное слово в работах Хогарта (XVIII век), или особенности звукозрительного повествования в диалогических композициях литографий Домье (XIX век), ощутив удовольствие от бесконечного многообразия документальной пластики фотоизображения говорящего человека в фотографиях Надара.

Вызывают особый восторг и подлинное эмоциональное потрясение работы испанских, французских и русских художников, в которых ярко проявляется пространственно-временная природа монтажного мышления, свойственная кинематографической музее XX столетия. В качестве примера возьмем только картину Диего Веласкеса "Лас Мениньяс". Используй ее репродукцию для составления монтажной записи возможной экранизации, и ты увидишь фантастическую динамику пространственно-временного измерения этого живописного полотна.

Попытайся реализовать в своем фильме материал М. Андрониковой и показать "Менины" как отражение творческого процесса создания автопортрета и наконец как модель восприятия, основанного на совмещении точки зрения художника и зрителя. Для этого нужно воссоздать на экране по законам монтажного мышления трижды углубленное пространство полотна и соотнести планы изображения в одной динамической перспективе. На этом совмещении и возникает "эффект присутствия", свойственный экранному искусству, основанный на сложном взаимодействии персонажей картины с внешним миром, по-своему

отраженном на полотне. Определи, в какой мере возможно воссоздать в твоём фильме процесс восприятия "Менин": соотношение пространства, изображенного на полотне, с реальным пространством мастерской, в котором совмещается точка зрения королевской пары (и их время позирования) с точкой зрения Веласкеса (и его время творчества, отраженное на этом полотне) — а также точку зрения воспринимающего (и его субъективное время).

И, наконец, последний этап твоей работы по тексту книги "Сколько лет кино?". Богатейшие возможности развития экранного мышления зрителя открываются в полотнах французских импрессионистов и русского художника В.Серова, передающих:

— движение времени за счет активного использования острых, необычных ракурсов, изменчивых масштабов изображения, рассчитанных на динамичную природу зрительной памяти и монтажность человеческого мышления в "Площади Согласия" Э.Дега;

— емкость, многоплановость пространственно-временного решения за счет чередования крупных планов героини и ее собеседника ("Бар в Фоли-Бержер" Э.Мане);

— "внутрикадровое" взаимодействие разных планов изображения в портрете Г.Л.Гиршман В.А.Серова за счет двойной системы нарисованных зеркал, показывающих модель в трех разных ракурсах.

Подведем итоги. Глава о восприятии художественной реальности в живописи и экранных искусствах помогла нам рассмотреть в исторической перспективе генетические особенности воздействия кино, вырывающиеся на протяжении столетий в недрах изобразительного искусства. Надеюсь, что осмысление этого материала, создание монтажных записей возможных "экранизаций" "Тайной вечери" и "Менин" не только расширили твои художественные познания, но и развили определенные навыки восприятия и эстетической оценки произведений изобразительного искусства и экранных искусств.

Мы установили, что восприятие композиции кинокадра, фотокадра и живописного полотна во многом совпадают: осмысление образных, ассоциативных взаимосвязей элементов композиции, планов изображения, ракурсов, колорита и пр. И в то же время кадр в кино по сравнению с живописной композицией, фотокадром динамичен, развернут во времени повествования и потому особенно труден для восприятия. На экране время восприятия ограничено временем демонстрации фильма. А это значит, надо обладать универсальными перцептивными способностями, чтобы в условиях лимитированного времени успеть не только зафиксировать эти связи, но и осмыслить их, прийти к образному обобщению.

В развитии этих способностей нам помогает опыт общения с изобразительным искусством и музыкой. Синтез навыков воспри-

ятия композиции живописного полотна и тематического восприятия музыкального повествования и создает необходимое условие для восприятия пространственно-временного повествования в экранных искусствах. Хотелось бы заметить, что это именно синтез, это не сумма навыков, то есть речь идет о качественно новом уровне восприятия.

А театральное искусство? Обогащает ли оно эстетический «опыт кинозрителя»? Прежде чем познакомиться с содержанием следующей главы, попробуй ответить на этот вопрос, самостоятельно проведя еще одно небольшое исследование по осмыслению своих перцептивных способностей театрального зрителя.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА (П.Брук, Гр. Козинцев и "Король Лир")

Итак, обогащает ли эстетический опыт кинозрителя театральное искусство? Сразу же хочется дать отрицательный ответ, поскольку экранный мир — это фотографическая достоверность, документально запечатленной реальности. А театральный мир не совместим с реальным, по словам французского теоретика кино Андре Базена, "огни рампы не похожи на свет осеннего солнца". Уже само место драматического действия решительно отделяет разыгрываемое представление от реальности, как и условная форма актерской игры, костюмы, грим и даже стилевая особенность драматургического произведения, когда слово действующих лиц является основным средством информации о прошлом героев, об окружающей среде, о времени, эпохе и пр.

Легко вспомнить самых естественных мхатовцев, почувствовавших свою неестественность, когда они попытались вместе с К.С.Станиславским разыграть только одну театральную сцену в живописной аллее киевского парка. Не менее интересен и другой случай: Станиславский с огорчением отказывается вводить в эпизод "Власти тьмы" специально привезенную из деревни поразительно естественную старую женщину, которая своей непосредственностью переживаемого чувства невольно разрушала сценическую достоверность, художественную реальность театрального спектакля.

В кино же реальная среда — единственное условие существования искусства. Экранное пространство — весь реальный мир, и в этом смысле "пространство экрана центробежно в противоположность сценическому".

Художественная реальность театра — это магия кулис, открывающих зрителю лицедейство актера, мастерство перевоплощения которого способно по-своему, отраженно показать тот же

мир, но в душе одного человека. В этом, казалось бы, непреходимый рубеж между двумя видами искусства. Следовательно, о каком обогащении художественного опыта кинозрителя средствами театрального искусства можно рассуждать? И все же такой вывод поспешен. Дело в том, что реальность экранного пространства при всей достоверности имеет свою условность, ограниченную, как мы уже заметили раньше, точкой зрения кинокамеры, фиксирующей на пленке только элементы реальности, а сценическое пространство широко открывает зрителю реальность актера во всем многообразии его психофизического действия.

Попробуем рассмотреть процесс восприятия художественной реальности кино и театра на примере конкретного анализа произведения театра и кино. Для этого воспользуемся наблюдениями Г.М.Козинцева как талантливого театрального зрителя и великолепного режиссера-профессионала. Вот как можно "собрать" структуру сценического образа "Короля Лира", поставленного Питером Бруком в Королевском шекспировском театре, анализируя зрительские впечатления, изложенные Козинцевым в книге "Пространство трагедии" (М.:Искусство,1973).

Образное обобщение, к которому приходит Козинцев как зритель после спектакля, определяется им в метафоре "дыба жизни" — страшная духовная, нравственная пытка, которой подвергает героя сама жизнь. По воле режиссера эта метафора заставляла зрителя прийти к трагическому выводу в финале о бессмысленности человеческого существования и абсурде истории. С первого явления этот образ постепенно оформляется пластически в музыке звучащих стихов Шекспира, по-своему воссоздаваемой актерами в системе мизансцен, световой партитуре, в темпе и ритме сценического действия, в особенностях сценографии. Как замечает Козинцев, образ дыбы жизни вырастал в пустоте ровно освещенной сцены из кусков железа, истлевшей кожи костюмов. В спектакле не было признаков исторической обстановки. Холодная пустота сцены словно вбирала в себя время столетий: "Все часы мира как бы остановились, только один ржавый механизм повторений, иногда гудящий в вибрации железа (звук в сцене бури), гнал людей по вечному пути несчастий". Обобщенный сценический образ дыбы жизни, формируясь на протяжении спектакля в сознании зрителя, завершался в последней интонации Кента, в его яростном, грубом требовании права на счастье смерти для Лира.

И все же ведущей частью, плотью сценического образа является слово, произносимое актером и окончательно проявляемое общей сценической атмосферой спектакля — в декорациях, в режиссерском решении отдельных сцен. Это произносимое слово является основным преимуществом театрального действия. Оно содержит в себе лицедейство актера, тайну его особой сценической

реальности, которая рождается в импровизационном творческом взаимодействии со зрителем.

Не случайно в слышимых голосах "Короля Лира", поставленного Бруком, Козинцев, как талантливый зритель, видел и дворцы, и коней, и сражения, и бурю: "Началось действие, сходились люди, и бог его ведает, каким способом сцена вдруг, разом становилась дворцом: люди сидели на грубых деревянных скамьях, однако я отчетливо видел тронный зал, дворцовую церемонию". Именно в восприятии зрителя, ассоциативно, аналитически мыслящего, непосредственно чувствующего, умеющего соотносить смысловые части спектакля, сценический образ обретает реальность существования. В этом можно убедиться, познакомившись с зрительской реакцией Козинцева.

В момент просмотра спектакля Козинцев, по существу, совершает тот же общий путь художественного восприятия на основе образного мышления: ассоциация зрителя усиливает его связь с образным строем сценического действия в постижении философской, художественной многослойности, многоплановости рассказа о жизни с помощью драматургии Шекспира. Но рождение этих ассоциаций возникает в особых, неповторимых, специфических условиях восприятия художественной реальности театрального спектакля.

Слово в спектакле благодаря таланту актера содержит основу не только создания живых человеческих характеров, но и ту концентрированную информацию, которая раскрывает диалектику взаимодействия этих характеров и окружающего мира, среду и ее историческую обусловленность. Если в художественной литературе подобная информация дается тщательным анализом сопутствующих жизни героев событий, историческими справками, авторскими отступлениями лирической, публицистической направленности, то в театре логика художественного мышления раскрывается содержанием, интонацией произносимого слова, подтекстом сценического действия. В этом условность сценического образа, его неизбежная ограниченность, если сравнивать с экранными искусствами, и богатство, неповторимая мощь, безграничные возможности эмоционально-интеллектуального воздействия на театрального зрителя.

По словам Козинцева, в кино сила зрительного превышает слышимое, то есть на первый план выступает не только актер, ритм речи, но и среда, способная также передать невысказанное, что слышится за словами. Речь идет не о прямой иллюстрации слова, а о создании художественной реальности, которая, в отличие от сценической, по-своему выражает подтекст авторского повествования: в композиционных элементах кадра, построенного по законам графической композиции, кадров, монтажно соединенных в эпизоды, сцены, более крупные смысловые части, и в

конечном итоге, того, что оформляется в звукозрительном образе всего фильма.

Если в театре исследование действительности осуществляется через характер героя, то в кино объектом художественного исследования может стать как человек, так и сама реальность: история, среда, быт, нравы, пейзаж и пр. Но эта реальность, как мы установили выше, не тождественна объективной, она создается на экране монтажно по законам данного вида искусства, расчленена на составные дискретные единицы, которые мы соотносим при восприятии на эмоциональном и смысловом уровне.

По аналогичному принципу и создается художественная реальность в "Короле Лире" Гр.Козинцева. Режиссер выстраивает ее «монтажом фрагментов несуществующего целого... Мир совершенно реальный (снятый на натуре), но не существующий в природе, выстроенный монтажом только на два часа»: поле и валуны сняты на севере нашей страны, башни — в горной Сванетии, руины — в Армении, замки — в Грузии, крепости — в Эстонии. Именно в результате создания особой реальности режиссеру удается показать не просто место действия, а мир, который героем, иногда главным, войдет в картину, определит многое в поступках людей. Эти поступки часто объясняются не столько психологией, сколько историей. Так, в фильме Козинцева возникает картина сложного единства людей и земли — тема, развивающаяся на протяжении всего кинодействия в "динамической зрительной реальности". С развитием темы меняется на глазах зрителей и пейзаж, раскрывающий мысль о том, что люди исковеркали землю, и сами они в конце концов уйдут не в покой могилы, а в истоптанную, выжженную ими землю.

Проследи, как рождается звукозрительный образ в "Короле Лире" Козинцева по сравнению со сценическим образом в спектакле Брука.

Первые кадры фильма — уже визуальный рассказ кинематографиста о властелине, подавившем в себе человека, утратившем тепло чисто человеческих чувств и взаимоотношений. В этом автор и видит предвестие будущих трагических событий.

Вот как развивается эта мысль в художественной реальности экранного действия. В спектакле П.Брука Козинцев видел на сцене (по-кинематографически: общим планом) детали декоративного решения, расположение героев и пр. На экране же художественная реальность возникает из визуально соотнесенных кадров, которые на наших глазах сливаются в особую пространственно-временную реальность.

На экране общий план дворцового зала, пределы которого тонут в полумраке сводов, как бы уходящих в бесконечность. Но бесконечность эта открыта только глазу зрителя, а для действующих лиц и главного героя она "перечеркнута" людьми же. Эта мысль намечается в следующих кадрах, когда от общего плана

камера переходит к средним и крупным, показывая зрителям линию стражи, шлемы, оружие, дубленую кожу.

Так возникает в сознании зрителя образное обобщение пластического строя первых минут экранного действия. В творческом воображении постановщика эта стража ассоциируется с подлинной для Лира "архитектурой" королевского замка. А внимательный зритель воспринимает эти кадры как метафорическую оценку взаимоотношений властелина и ему подчиненных. Эта метафора при соотнесении с последующими кадрами обретает "еще одно смысловое измерение: линия стражи одновременно является непроходимой границей между двумя мирами: "Строй расступается, пропуская избранного (Глостера, Кента, Французского короля) и сразу же смыкается за его спиной" (Козинцев Г. Пространство трагедии. М.: Искусство, 1973. С.34). Но в сознании зрителя одновременно с этими выводами постоянно живет и первое ощущение в бесконечность полумрака уходящих сводов дворцового зала. Так рождается по воле автора в результате соотнесения последних кадров с первыми третьем образное обобщение — "холодный простор государственной власти" (Козинцев Г. Пространство трагедии. М.: Искусство, 1973. С.34). Оно визуально подкрепляется нижним ракурсом: через камин дается изображение Лира, греющего руки над огнем.

Это обобщение эмоционально окрашивает и последующие кадры, в которых отчетливо видны только люди — группа застывших фигур. И внутри, и между людьми нет контактов. Группы героев здесь воспринимаются как уклады жизни. В композиции кадра отчетливо видно иерархическое распределение присутствующих на церемонии. Немного позже, когда в этой сцене начнется раздел королевства, также в соответствии с установленным государственным порядком займут свои места и дочери Лира. Изображение застывших групп рождает новое образное обобщение, непосредственно связанное с предыдущими — "музей восковых фигур".

Но эта обездушенная атмосфера — только один смысловой пласт визуального строя начальных кадров. Одновременно с перечисленными выводами рождаются новые ассоциации. Лир у камина — это ведь и просто старый человек, греющийся около огня. Козинцев пишет: «Лир, старший в роду, соберет младших; род соберется у огня, отсвет патриархального костра упадет на лица... Мы снимаем — через камин на зал (глубина смутно освещена), по низу кадра горят дрова... Из неясной дали (зала? времени?) выходят вперед (постепенно становясь отчетливыми) три женщины: дочери подошли к отцу (четыре фигуры во весь широкий экран); разгорается костер, потрескивают дрова; Лир говорит свои первые, начисто лишённые риторичности слова: "Ну, дочери, скажите...". Дым будто пелена времени: сноп искр взлетает в воздух» (Козинцев Г. Пространство трагедии. М.: Искусство, 1973. С. 110).

Пластическая организация этого кадра в одно мгновение соединит настоящие минуты жизни героев с прошедшими и будущими поколениями, веками развития человеческой общности. Временная емкость кадра делает его значительным, выделит героя из окружающей среды, и перед нами окажется не только этот человек, но и сама история человечества, история нравственных поисков, трагических разочарований и вновь обретенных истин. Ассоциация мгновенная, она еще не расшифрована сознанием. Это только эмоциональное начало, первые такты ведущей темы всего фильма, которые воскреснут в нашей памяти в последующих частях и повлияют на образное обобщение всего фильма.

А пока отсвет патриархального костра будет мгновенным. Его сменит развитие первых зрительных мотивов, характеризующих пространство, "зараженное угодничеством и страхом". И разгорающийся костер, и потрескивающие дрова одновременно станут началом еще одного зрительного мотива.

Эпизод раздела королевства преобразит дворцовые торжества в подобие игорного дома. Разгорятся страсти. Здесь и участники игры (члены королевской семьи), и те, кто "ставит" на игроков (придворные), и те, кого "разыгрывают" — тысячные толпы за пределами дворца.

Огонь домашнего очага соединяется в экранной реальности с факелами королевского обоза, кострами завоевателей на городской площади, запыляет в эпизодах взятия крепости, горящего города, чтобы окончательно определиться в образе пылающей земли. «Размах движения огоньков от очага до испепеленного мира; от еле слышного "ничего" Корделии до плача Лира над ее телом, до воя и скрежета охваченного пламенем пространства» (с.111).

Обрати внимание: в форме киноповествования первых кадров фильма отчетливо выявляется мысль кинематографиста, "уплотненная ассоциациями до степени видимости (Гр.Козинцев), неопределимая до конца словом. Вот почему режиссер, каждый раз выявляя движение мысли, ассоциаций, выявляя структуру киноповествования, приходит к образному обобщению: "Круги трагедии расширяются: после музея восковых фигур королевской власти (дворец Лира) — планета холуев. Лабиринт лакейства, где запутался, не может найти выход старый человек"... "Все начинается с театра — нарядов, притворства, бутафории (карта, гербы), искусственных фраз и нарочитых поз. Конец наступает в реальности, на грязной, залитой кровью земле. Ветер давно сорвал театральные костюмы, дождь смыл грим с лица" (с.59).

Активное использование визуальных средств расширило рамки драматического действия, приблизив кинематографический вариант к роману по сравнению с театральным спектаклем. Процесс исследования исторической реальности в "Короле Лире" осуществляется, как замечает Козинцев, вширь и вглубь помимо героев — через нравы, пейзажи, жизнь дворцов и проезжих дорог. И в этом, пожалуй, главное отличие фильма от спектакля.

Итак, мысль кинематографиста материализуется в звукозрительном повествовании, в экранной реальности, вырастая из монтажной организации пластического ряда, композиции его составных частей и тем самым обретая глубинное измерение. А мысль спектакля живет в слове, даже если слово входит в сознание зрителя через действие актера, его пластику, ритм сценической жизни или атмосферу художественной реальности всего театрального представления.

Устанавливая общее и отличное в структуре художественного повествования театра и кино, мы опять-таки приходим к выводу о том, что в синтетической природе кинообраза органически проявляются и элементы театрального искусства. Вот и окончательный ответ на вопрос, заданный в начале этой главы: навыки восприятия художественной реальности театра, безусловно, обогащают эстетический опыт восприятия художественной реальности в экранных искусствах на основе все того же принципа эмоционально-смыслового соотнесения единиц повествования.

В комментариях Г.М.Козинцева по поводу формы киноповествования в "Короле Лире" ярко, эмоционально, образно выявляются этапы восприятия: выявление значений в содержании эпизодов, сцен, кадров; образное обобщение этих значений; выявление в форме повествования основных, ведущих тем, особенностей их взаимодействия, развития; осмысление многоплановости увиденного; определение своего отношения к нему. Знаком тебе этот алгоритм? Да, мы его рассматривали еще в начале книги после чтения страниц С.М.Эйзенштейна, посвященных анализу портрета Ермоловой кисти Серова. А потом он для нас стал универсальным при рассмотрении особенностей восприятия фотографии, изобразительного искусства, музыки...

Подчиняется ли этим же законам восприятие литературного текста?

"МОНТАЖНОЕ МЫШЛЕНИЕ" ПИСАТЕЛЯ

Предлагаю тебе ответить на вопрос, заданный в конце предыдущей главы, используя вышеизложенный алгоритм на материале литературного текста, точнее — только одной фразы В.Г.Белинского о поэзии. В роли единицы повествования здесь выступает слово, а соотнесение значений всех слов этой фразы по законам монтажного мышления дает нам развернутый ответ на вопрос: "Что такое поэзия в понимании Белинского?". Помнишь, аналогичную работу мы проводили, выявляя смысловое содержание четырех кадров Антониони (с.32-34)?

Это задание одновременно является и проверочным. Если ты сумеешь легко выявить глубинный смысл данной фразы, значит, что ты успешно прошел все три этапа формирования навыков воспри-

ятия, изложенные в данной книге: от осмысления перцептивных действий через формирование стереотипов к выходу на уровень сверхсознания при встрече с художественным текстом.

Итак, читаем контрольную фразу: "Поэзия — это огненный взор юноши, кипящего избытком сил".

Так что же такое поэзия в понимании Белинского?

Ответ сопоставь с последующим текстом.

"Взор", в отличие от других, близких по смыслу слов, несет в себе более действенное, активное начало, связанное с проникновением в суть вещей, явлений, событий. Это же свойственно и поэзии (как и искусству вообще!), которая не пассивно запечатлевает мир, не созерцает его, а, наблюдая, исследует, изучает.

Но о качестве этого "исследования", "проникновения", "изучения" жизни свидетельствует определение "огненный" — сверкающий, жгучий, пылкий, живой, страстный... Каждый из этих синонимов живет в слове "огненный" и в данном случае характеризует особое, взволнованное состояние художника, поэта, исследующего окружающую действительность. Вспомни из пушкинского "Пророка": "глаголом жги сердца людей", "уголь, пылающий огнем", вместо сердца поэта.

Первый вывод, сделанный на основании смыслового соотношения первых трех слов: поэзия, по мнению Белинского, это взволнованное проникновение, изучение, исследование действительности.

О причинах особого взволнованного состояния поэта-художника, исследующего жизнь, свидетельствует и слово "юноша", в данном случае как обозначение юности, молодости, которой свойственна непосредственность восприятия окружающего мира — еще один оттенок в значении словосочетания "огненный взор".

Но это же слово несет в себе и другое важное в данном случае смысловое содержание: юность — это пора открытий мира, его законов, извечных понятий любви и ненависти, дружбы, счастья, долга, родины и пр. Каждое молодое поколение заново открывает эти понятия, взволнованно удивляясь открытию, радостно, активно утверждая его.

О действенности, активности, силе этого утверждения свидетельствует и последующая часть фразы "...кипящего избытком сил". И эти значения обогащают дополнительным смысловым оттенком предыдущее словосочетание "огненный взор".

Сделаем второй вывод, соотнеся все разрозненные наблюдения: поэзия, по мнению Белинского, это взволнованное проникновение в суть явлений мира, открытие его для себя, сопровождаемое силой непосредственных чувств — удивления, радости, узнавания, это и попытка передать другим увиденное, открытое, пережитое.

Таков пунктирно намеченный путь рассуждений об эмоционально-интеллектуальном процессе образного мышления в момент восприятия только одной метафоры, содержащей в себе

смысловое содержание многотомных исследований об искусстве вообще и о поэзии в частности.

Как видишь, использован тот же алгоритм: анализ составляющих образа, значений слов, ассоциаций — жизненных, художественных (в данном случае мы вспоминали пушкинского "Пророка", свои впечатления от встречи с поэзией вообще, свои представления о юности, вынесенные из жизни, художественной литературы). Следующие перцептивные действия: соотношение выявленных значений, синтез проанализированных частей, сопоставление утверждаемой точки зрения автора (в данном случае на поэзию) со своей точкой зрения.

Пример фразы Белинского прост для рассмотрения механизмов восприятия художественного текста. Здесь объект анализа (предложенная фраза) перед глазами читателя. Естественно, что восприятие стихотворения или прозаического произведения будет сложнее, хотя принцип эмоционально-смыслового соотношения тот же. Прекрасный пример монтажного мышления при восприятии поэтического текста приводит С.М.Эйзенштейн в работе "Монтаж 1938" на материале нескольких строк из поэмы А.С.Пушкина "Полтава": «Возьмем сцену, где Пушкин магически заставляет возникнуть перед читателем образ ночного побега во всей его красочности и эмоциональности:

Никто не знал, когда и как Она
сокрылась. Лишь рыбак Той ночью
слышал конский топот, Казачью
речь и женский шепот...

Три куска: 1. Конский топот. 2. Казачья речь. 3. Женский шепот. Три предметно выраженных (в звуке!) изображения слагаются в объединяющий их эмоционально переживаемый образ в отличие от того, как воспринимались бы эти три явления, взятые вне всякой связи друг с другом. Этот метод применяется исключительно с целью вызвать нужное эмоциональное переживание в читателе. Именно переживание, так как информация о том, что Мария исчезла, самим же автором дана строчкой выше ("...Она сокрылась. Лишь рыбак..."). Сообщив о том, что она сокрылась, автор хочет, чтобы это еще было пережито читателем. И для этого он сразу же переходит на монтаж: тремя деталями, взятыми из элементов побега, он заставляет монтажно возникнуть образ ночного побега и через это в чувствах его пережить.

К трем звуковым изображениям он присоединяет четвертое. Он как бы ставит точку. И для этого четвертое изображение он выбирает из другого измерения. Он дает его не звуковым, а зрительно-пластическим "крупным планом":

...И утром след осьми подков
был виден на росе лугов...

Так монтажен Пушкин, когда он создает образ произведения» (*Эйзенштейн С.М.* "Монтаж 1938". Избр. произв.: в бт. Ч.П.)

С.М.Эйзенштейн интересно говорит здесь не только о сути монтажного мышления, но и о читателе, способном монтажно мыслить, соотносить значения отдельных слов и выстраивать в своем сознании образное обобщение — результат соотношения этих значений. Перечисленные три детали побега сами по себе имеют единичный смысл (топот, речь, шепот), но, соотношенные в одной фразе, они обретают в нашем сознании новое значение — образ ночного побега. Причем тема побега с каждым словом обретает действительно новое значение. Конский топот и казачья речь — это только мотив движения казака, а третье слово (женский шепот) придает двум предшествующим картину тайного сговора мужчины и женщины, объединенных интимным чувством, единством целей, стремлений, желаний. Образ этого единства пластически создается автором в последней строке. Отпечаток "осьми подков" на росистой поверхности травы — это почти импрессионистский образ недолговечного чувственного порыва, память о котором исчезнет уже с первыми лучами восходящего солнца.

Как открывается в этой цитате природа словесного и экранного образа? На первый взгляд здесь ярко проявляется аудиовизуальная особенность кино: звуковые образы сочетаются с зрительными — топот, речь, шепот, след на росе... Но, присматриваясь внимательно, понимаешь: эти аудиовизуальные образы живут только в слове. Попробуй формально перенести их на экран — исчезнет пространственно-временное измерение, возникшее благодаря слову, уйдет высокая поэзия, пробудившая в нашем сознании поток ассоциаций, о которых говорилось выше, останутся однозначно плоские документальные кадры. Конечно, и эти кадры могут стать высокой кинопоэзией, но в особом контексте выстроенной экранной реальности. Как ее создать? Здесь-то и скрывается тайна художественного творчества кинематографиста. Она — в индивидуальности режиссера, его интуиции, в-особенностях его образного мышления, эстетического опыта. Попробуй предложить свой вариант экранизации этих строк, имея в виду перечисленные условия.

Разницу литературного и экранного образа точно выявил В.Шкловский утверждая, что в литературе мы идем от общего к частному (слово уточняем эпитетом, описанием), а в кино мы воспринимаем частное и, вводя его в монтажную фразу, делаем из частного общее.

Составной частью художественной реальности в литературе является многозначное слово, передающее отвлеченное понятие ("поэзия — это огненный взор", взор вообще, а не чей-то конкретный) и потому несущее в себе емкое смысловое содержание. Вспомни, как долго пришлось объяснять, чем взор отличается от взгляда. Ощущение этой емкости и позволяет осмыслить богатство внутреннего содержания литературного образа.

А составной частью художественной реальности кино является конкретное изображение, обозначение точного действия конкретного человека. В этом изображении зритель и видит внутреннее содержание, визуальную запечатленную мысль художника, если заметит, как показаны на экране люди и окружающая их среда.

Но нам, пожалуй, важнее в данном случае отметить общий алгоритм восприятия экранного и литературного повествования. Это совпадение мы отмечали уже в начале книги, когда рассматривали "покадровое" мышление при восприятии "Несжатой полосы" Некрасова (пример линейного повествования), или ассоциативные связи между строками в стихотворении Блока "На небе прозелень...", или пространственно-временное измерение стихотворения Пастернака "Февраль. Достать чернил и плакать", — пример, близкий к полифоническому повествованию в кинематографе.

Да, в одном случае образ словесный, в другом — аудиовизуальный. Но и тот, и другой требуют активного эмоционально-смыслового соотношения единиц повествования, выстраивая при восприятии особую реальность — пространство чувства и мысли в сознании читателя или зрителя.

ЭКРАНИЗАЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ (ОБСУЖДАЕМ "ДНЕВНЫЕ ЗВЕЗДЫ" О.БЕРГГОЛЬЦ И И.ТАЛАНКИНА)

Общее и отличное в художественной реальности литературы и кино ярко выявляется при рассмотрении экранизаций. Начало экранизации всегда связано с неизбежным разрушением литературного художественного текста для его воссоздания в форме пространственно-временного повествования. Вспомни наши рассуждения по поводу постановки "Короля Лира" Питера Брука и Григория Козинцева. Можно рассмотреть и другой пример переноса на экран прозаического текста — книги Ольги Берггольц "Дневные звезды". Автор сценария и постановщик — И.Таланкин, оператор — М.Пилихина, композитор — А.Шнитке, художники — Л.Макаров, И.Усачев. "Мосфильм", 1968 г.

По словам критиков, эта картина до сего времени остается в опыте нашего кино уникальной попыткой построить все киноповествование на пересечении трех измерений истории — прошлого, настоящего, будущего — для того, чтобы полнее раскрыть внутренний мир главного героя. Сам принцип этого повествования очень интересно охарактеризовал в свое время М.Блейман, выявляя при этом художественную закономерность построения всего фильма. Познакомься с фрагментом из статьи, чтобы понять позицию критика при эстетической оценке этого фильма и одновременно форму киноповествования, которую важно почувствовать с первых минут просмотра:

«Блокада. Вымерзшая комната героини. Встреча с любимым человеком. Тяжелый сон прерван настойчивым звонком. Героиня не верит: она-то знает, что электричества нет. Но все равно идет открывать дверь. И вот в блокадную зиму врывается летний мир детства — маленькая сестра, одетая в легкое платьице, и рыжий пес Тузик. Нет, это не сон, не воспоминание, а другой пласт времени, это прошлое чудесным образом врывается в настоящее. Это прошлое и условно, и реально. Недаром же сестра Муська не узнает себя на фотографии, на которой изображена взрослой, она не знает, какой станет через двадцать лет. И дальше — сестры спускаются по темной холодной лестнице ленинградского дома. Распахивается дверь — и мы попадаем в удивительный красочный мир. За дверью должна быть зима, разрушенные дома Ленинграда. А оказывается мир детского счастья. Углич, травяной монастырский дом, веселые церковные маковки. И, полные счастья, девочки кружатся, кружатся...».

Для адекватного восприятия этого фильма очень важно не только увидеть три плана повествования, но и соотносить их, чтобы взору твоему открылась авторская концепция. Первый план — жизнь во время блокады Ленинграда. Второй — детство и юность (этот план еще усложняется особым временным планом Руси XVI в. — эпизоды гибели царевича Дмитрия). Третий план — настоящее время, после Великой Отечественной войны. Здесь отдельные эпизоды, многочисленные смены во времени, сложная композиция подчинены раскрытию духовного мира поэта, его творческой мысли. Вопросы к осмыслению фильма можешь прочитать перед просмотром, тогда они будут своеобразной установкой на восприятие. Можно ими воспользоваться и после просмотра, тогда они могут стать своеобразной канвой для осмысления увиденного на экране:

1. По словам кинокритика и теоретика кино С.Фрейлиха, "Дневные звезды" О.Берггольц — это "лирический дневник, в котором проза перемешана со стихами, да и сама проза по сути своей — стихи... Автор связывает события не сюжетом, а ассоциациями памяти" (Фрейлих С. Золотое сечение экрана. М.: Искусство, 1976. С.181-183).

А как можно назвать экранизацию этой книги?

2. Каково назначение стихов О.Берггольц, звучащих в начале фильма?

"Ты возникаешь естественной вздоха,
Крови моей клокотанье и тишь, И я
тобой становлюсь, эпоха, И ты через
сердце мое горишь..."

3. Проанализируй наиболее интересный эпизод, который со держит в себе художественную закономерность построения этого фильма. Какие проблемы рассматривает автор, используя эту закономерность в композиции всего фильма?

4. Для оператора "Дневных звезд" М.Пилихиной цвет — не окраска предмета, цвет — символ. Докажи эту мысль конкретными примерами.

5. Как ты понимаешь фразу критика о том, что фильм поднимает нас до осмысления нашей ответственности перед историей?

Анализ поэтического эпиграфа помогает эмоционально, образно оценить художественное содержание фильма в целом. Это стихи о себе и о времени, о том, как раскрывается личность в истории, формируются гражданские чувства, устанавливаются связи с Отчиной, как живет история в человеке, как он умеет ее осмыслить, почувствовать ответственность не только за настоящее, но и за прошедшее. Не хронология исторических событий здесь является главной, а мироощущение лирического героя, своеобразие представленного в облике поэтессы Ольги — гражданина, современника, летописца народной жизни.

Этим и объясняется в фильме необычный и странный монтаж временных пластов. Для подтверждения этой мысли можно проанализировать эпизод, когда Ольга видит в витринном отражении универмага участников усмирного восстания черных посадских людей Углича. Здесь, в эпизоде, необычно сосуществуют четыре временных плана: 1) Ленинград 30-ых годов (признаком времени является в кадре новая афиша к фильму Гр.Александрова "Цирк" — 1936 г); 2) далее, по этой же улице ссыльные угличане времен великой смуты тащат на себе опальный корноухий колокол — XVI век; 3) среди них героиня узнает своего мужа, каким мы его видели в дни ленинградской блокады 1943 г.; 4) в этих же кадрах присутствует и настоящее время лирического героя, осмысливающего эти события в послевоенный период — в момент создания повести "Дневные звезды" — 1958 г., а, может быть, фильма — 1968г...

Именно точка зрения автора соединяет в одном эпизоде героев различных временных периодов развития нашего государства. Этот внутрикадровый монтаж позволяет автору визуальными средствами, не прибегая к слову, определить свое отношение к героине, ее времени, к ситуации, в которой она находится. Главный конфликт здесь — противостояние героини окружающим, ужас от увиденного в ее глазах и абсолютное равнодушие

тех, кто идет в это время по улице, едет в трамвае (их глаза закрыты). Так возникают два вывода: поэт видит то, что не свойственно видеть обычным людям; люди не хотят видеть того, что происходит вокруг них. Но их неспособность или нежелание видеть, равнодушие, боязнь... не снимают ответственности за происходящее не только в конкретный момент по ходу развивающихся событий, но и на всех других временных этапах, даже за событиями трехвековой давности.

Такая художественная закономерность (сочетание различных временных пластов) позволяет автору по-особому воздействовать на зрителей, поднять нас, как писал С.Фрейлих, до осмысления своей ответственности перед историей.

Однако по законам монтажного мышления глубинное содержание этого эпизода мы постигаем только при соотнесении с предыдущими (в них подготавливалось развитие авторской мысли, запечатленной здесь) и последующими впечатлениями.

С этих позиций можно рассмотреть весь композиционный строй "Дневных звезд", раскрывающий авторскую концепцию.

На основе эмоционально-смыслового соотнесения значимых частей киноповествования (кадров и экспозиции, эпизодов в последующих частях) можно выявить различные звукопластические темы, которые соотносятся по законам сонатной формы:

— тема тоталитарной власти в истории русского государства (знаки этой власти в экспозиции — гранитные изваяния Петра I и Ленина);

— тема человека-творца (звучащие за кадром стихи: "...тобой становлюсь, эпоха...");

— тема человека-жертвы этой истории (изображение Пискаревского кладбища, провоз священного огня к могиле Неизвестного солдата).

Так, уже в содержании тем экспозиции возникает конфликтное противостояние человека и истории. В этом столкновении, по мнению авторов фильма, человек может быть победителем, если способен преодолеть тоталитаризм или стать жертвой, если подчинится силе государственной власти.

Тема преодоления становится в фильме ведущей.

1. Преодоление тоталитарной власти врага духовным противостоянием (первые кадры блокады), любовью ("Что может враг? Разрушить и убить. И только-то? А я могу любить..."), осознанием внутренних связей с прошлым своего народа, своей земли (сцены детских воспоминаний об Угличе, о 20-ых годах, о восстании угличан в XVI веке).

2. Преодоление тоталитарного подавления личности утверждением идеалов свободы, силой духа, истоки которой также в осознании своих исторических корней, связи с прошлым, настоящим и будущим своей Родины. Мрачные эпизоды этой части фильма (бунт угличан, ссыльный колокол в Ленинграде 30-х годов, Ольга с отцом в зверинце) сменяются жизнеутверждающей

Темой Родины; как и в детских воспоминаниях, вновь раздается веселый перезвон валдайских колокольчиков, ассоциативно возникают на экране колонны добровольцев, уходящих на фронт (1941 г.), море красных косынок на демонстрации 20-х годов, траурные колонны в день смерти В.И.Ленина (1924 г.).

3. Преодоление смерти верой в торжество идеалов справедливости и добра, верой в победу жизни. На экране апокалиптический образ карусели мертвецов блокадного Ленинграда сменяется темой противостояния смерти в сцене обращения Ольги по радио к ленинградцам (она говорит о грядущей победе), темой доктора, спасающего людей от смерти в нечеловеческих условиях блокады, темой человека труда, связанного с землей, народом (рассказ отца Ольги о старике-литейщике, о своей мечте вырастить прекрасные тюльпаны ко дню победы над фашизмом).

Основная часть киноповествования, по существу, является развернутым ответом на вопрос о причинах бессмертия человека в истории — эпизоды блокады, древнего Углича, манифестации 20-х годов.

Эта тема впрямую связана и с главной героиней. Ее образ по ходу киноповествования постепенно оказывается за пределами единичной биографии, становится обобщенным образом поэта, судьба которого отражается в прошлом и настоящем народа. Этим объясняется как бы "неприкосновенность" героини. Она остается живой в условных эпизодах Углича XVI века, когда ее, в костюме царевича Дмитрия, убивает чернородый мужик. Важен для выявления этой мысли анализ сцены отпевания царевича (маленькой Ольги), у гроба которого находится повзрослевшая Ольга.

Героиня остается живой вопреки всем смертям и во время блокады, несмотря на голод, холод, лишения. Ее сила в чувстве ответственности за других: она — поэт, летописец — должна запомнить, записать, передать другим поколениям, что пережили ленинградцы. Ее сила в умении любить. Впоследствии эта же мысль будет конкретизирована ее отцом: "Выше любви человеческой — разная... к родной земле, к человеку, к женщине или женщины к мужчине, — выше этого ничего изобрести нельзя...".

Эта мысль последовательно раскрывается в эпизодах встречи Ольги с мужем, в углических сценах, где любовь к родной земле ассоциируется с детскими воспоминаниями об исторических фресках, о священном колоколе, поднявшем посадских людей на бунт, о белокаменных соборах, о трогательной наивности молодых граждан страны Советов, стремившихся уничтожить рабство ликвидацией своей безграмотности: "Ра-бы не мы... Мы не ра-бы". Многозначителен образ огня в экспозиционной части фильма и в эпилоге. Вечный огонь в первых кадрах на Пискаревском кладбище воспринимается как память о погибших в ленинградской блокаде, в Великой Отечественной войне. Красное пламя здесь как знак жизни, как огонь сердец ушедших и живущих,

огонь любви и признательности к тем, "кто уже не придет никогда".

По законам монтажных соотношений, сопоставлений тот же образ воспринимается в заключительных кадрах уже в контексте всего фильма. Красный цвет пламени соединяется теперь в сознании и с кровью, пролитой на ступеньках собора древнего Углича, и с красными косынками октябрьских демонстраций, и с памятью о погибших в войне, в репрессивный период. Здесь устанавливаются временные и духовные связи прошлого и настоящего народа, истории, Современности. Здесь окончательно разрешается тема бессмертия человека, связанного с родной землей, с народом, его духовной культурой, способного противостоять историческим событиям и тем самым творить историю.

По словам С.Фрейлиха, в "Дневных звездах" И.Таланкин "показал на переломе саму историю. Экран становится нашей памятью; реальность, рассеченную историческими драмами, художник связывает в цельную картину..." (Фрейлих С. Золотое сечение экрана. М.: Искусство, 1976. С.183).

Вот один из возможных вариантов интерпретации формы киноповествования "Дневных звезд". Ты можешь продолжить работу с фильмом, проанализировав саму книгу О.Берггольц и сопоставив на этом материале особенности построения художественной реальности в литературе и кино.

Ну, а теперь тебе предстоит завершающий этап работы: попытайся использовать все предыдущие наши рассуждения, чтобы ответить на вопрос: "В чем особенность восприятия художественной реальности в Экранных искусствах?"

Как и в предыдущих главах, предлагаю "Контрольный материал" для сопоставления с собственными выводами.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ

Экранные искусства по сравнению с музыкой, живописью, литературой, театром ближе всего к жизни. Для выражения своих представлений о мире кинематографист при создании фильма активно использует формы самой жизни, документально запечатленные на пленке, спроецированные на экран. И одновременно кино является наиболее условным, поскольку на экране мы видим не объективную действительность, а ее фрагментарное отражение, составляющие которого монтируются, "собираются" режиссером, как писал Г.М.Козинцев, в "особую реальность, где незримые процессы жизни становятся видимыми".

Экранные искусства используют особенности живописи, музыки, литературы, театра, но их свойства здесь синтезируются и

предстают в ином качестве — искусства пространственно-временного. В.И.Пудовкин так объясняет это свойство: "Изображения, *i* пролетающие на экране, резко разделены между собой либо [пространственными, либо временными пропусками... Самое, казалось бы, простое действие или движение актера может оказаться разделенным на части". Целостность восприятия зависит от *P* того, насколько органично будут прочувствованы и осмыслены не просто отдельные изображения, содержание кадров, а процесс их "развертывания", "оформления" в звукопластический образ на экране и в нашем зрительском сознании.

Если художественный образ является отражением действительности, преломленной через сознание художника, то специфика звукопластического образа — в особенностях кинематографического отражения, имеющего пространственно-временное измерение. И Следовательно, киновосприятие — это постижение звукопластического образа, динамично развернутого в особых условиях экранного времени и пространства.

Зритель при просмотре фильма постоянно как бы перемещается в пространстве кадра, следуя за съемочной камерой, подчиняясь ее точке зрения. Вот как об этом писал С.В.Образцов: "Зритель в кино находится постоянно в движении внутри того самого пространства, которое он воспринимает, а не вне его, как в театре или цирке".

Театральная композиция похожа на графическое построение художника, обрамленное рамкой сцены. А композиция в кино не подчинена рамке кадра, так как в движении объектива эта рамка исчезает. Логика динамического перемещения объектива кинокамеры создает особое кинематографическое пространство и время. В этих условиях и открывается зрителю развитие образной Мысли художника, его эмоциональное состояние, его отношение к зафиксированному на пленке.

Воспринимая кинематографическое пространство и время, мы тем самым как бы отмечаем для себя на подсознательном уровне конкретные моменты становления звукопластического образа на экране и его окончательное оформление в нашем сознании. Перефразируя мысль Б.В.Асафьева, можно утверждать, что процесс восприятия фильма — это процесс становления кинообраза: каждый кадр несет определенное содержание, Но, последовательно соединенные, сопоставленные по принципу . смыслового стыка, ассоциативного развития мысли, полифонического развития ведущих смысловых, эмоциональных тем, они рождают новое значение, обогащаемое от кадра к кадру.

Логика динамического перемещения объектива кинокамеры Открывает зрителю визуальное развитие образной мысли художника, его эмоциональное состояние и ассоциативные переходы от одного кадра к другому.

Кадры взволнуют зрителя, если он воспримет их не разрозненно, а в единстве киноповествования, монтажного строя. Тогда

особым способом организованное кинематографическое видение всколыхнет эмоциональную память зрителя — его прежние впечатления, его представления о красоте земли, об Отчизне, о матери, о любви...

Вместе с постижением пространственного измерения экрана зритель оказывается во власти особого кинематографического времени, на протяжении которого он эмоционально живет, подчиняясь ритму потока зрительных образов.

В отличие от художественного образа в живописи, как мы уже отмечали ранее, звукопластический образ трудноуловим для анализа, так как находится в постоянном развитии пространственно-временных координат. Внимание зрителя фиксирует определенные "фазы" становления образа на экране и его окончательное оформление в нашем сознании.

Воспринимая экранную реальность от кадра к кадру, от эпизода к эпизоду, прослеживая своеобразное развитие пластических форм, зритель может прийти к новому образному обобщению уже не нескольких кадров, а определенной части фильма.

Восприятие фильма в конечном итоге, как писал С.М.Эйзенштейн, — это постижение "динамического процесса возникновения и становления образа" в его пространственно-временном измерении, в пластической композиции отдельных частей и фильма в целом. Продолжая эту мысль, можно утверждать, что восприятие кинообраза — это визуальное переживание темпа, ритма, подтекста пластической формы киноповествования. Результатом этого переживания являются чувственные и интеллектуальные ассоциации, которые порождаются в результате монтажного восприятия зрительного ряда и синтезируются в обратном обобщении художественного строя, авторской концепции фильма.

Образное обобщение в момент просмотра фильма постепенно складывается в сознании зрителя из трех взаимосвязанных процессов: восприятия динамически развивающихся зрительных образов, сохранения в памяти уже прошедших на экране звукопластических мотивов и предвосхищения того, что еще появится на экране.

На впечатления от увиденного в момент просмотра непрерывно наслаиваются новые впечатления, которые на интуитивном уровне закрепляются памятью в результате сравнений, возникших ассоциаций, когда внимание отмечает повторы, вариации отдельных зрительных мотивов, подъемы и спады в ритме киноповествования. Но интенсивность такого процесса возможна при условии, если зритель обладает определенными навыками восприятия: навыками анализа и синтеза, остротой реакции на поток зрительных образов (наличие зрительной памяти) и умением преодолеть сложившиеся стереотипы, находить ключ к восприятию индивидуальной манеры киномышления конкретного художника, автора произведения экранного искусства.

Вторая часть

АНАЛИЗ

Итак, период "ученичества", выполнения специальных тренировочных упражнений, развивающих навыки восприятия экранного повествования, позади. Теперь попробуем в практике просмотров, анализа, эстетической оценки отдельных фильмов проверить усвоенное. Пожалуйста, не забудь о нашей договоренности: по мере чтения письменно фиксировать свои мысли, проводить дополнительный анализ предложенных текстов, готовить свой вариант рукописи по рассматриваемым проблемам.

ВИДЕОКЛИПИЗМ — БЕДА ИЛИ СЧАСТЬЕ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА ?

Но прежде в качестве обоснования необходимости анализа, рассматриваемого во второй части книги, предлагаю на обсуждение, казалось бы, частную проблему сегодняшнего дня — о явлении "видеоклипизма" в жизни современных молодых людей. Отправной точкой совместных раздумий может быть позиция польского исследователя С.Мрожека, которую излагает и по-своему комментирует отечественный ученый О.Рейзен (*Рейзен О.* О некоторых особенностях горизонтального и вертикального перепливания тела // *Киноведческие записки.* М., 1992. С.69-70): «Мы и не заметили, как быстро и прочно утвердилось видео в повседневности, как изменило ее. В доме Грема (речь идет о герое фильма С.Содерберга "Секс, ложь и видео" США, 1989), например, совсем нет собственных книг. Но умирание культуры чтения — лишь первый пласт многозначной темы "видео" в этом многозначном исследовании жизни. Видео подменяет культуру, секс, творческие способности, становится способом и методом познания... видео же, ибо подменяет саму жизнь...

Видео лишило нашу действительность эффекта неожиданности.

В собственном доме, в квартире, на кухне доступно все, надо только вставить нужную кассету. Собственное прошлое, факты истории, любая иллюзорная мечта хранится на пленке. Выходит, свершилось?...

Наша действительность то ли порождена эстетикой видеоклипов, то ли они стали логическим следствием абсурдного,

алогичного монтажа нашего бытия. Помимо прочего "видеокипизм" вообще свойственен молодежи, причину чего, похоже, определил С.Мрожек: "Только годам так к пятидесяти начинаешь ценить старый добрый театр, который играет спектакли в пяти актах с прологом и эпилогом. Но для этого совсем необязательно ходить в театр. Таким театром может стать жизнь (или такой театр становится жизнью). До сорока еще рано. Самое большее, на что мы способны до сорока, — это увлекаться какими-то одноактовками, лирическими пьесками, в стилистике же предпочитаем эксперимент авангард. Да иначе и быть не может: сама мысль о композиции пока еще либо невозможна, либо ненавистна. Композиция не может обойтись без развязки, а до сорока мысль о развязке не умещается в голове. Жизнь тогда видится как бесконечный ряд возможностей, правда, неизвестно к чему они могут привести, но в любом случае не к развязке. Цикличность еще не выявлена. Главная тема и побочные мотивы пока не вырисовываются. Диапазон возможностей не известен."...

Собственно, вот объяснение популярности видеоклипов: нигде так как в них не сфокусировалось тяготение к бесконечному и незавершенному, в самом деле свойственное молодым. Эстетика видеоклипов, рожденная телевидением, перекочевала в кино, став, как это ни парадоксально, инструментом воспроизведения жизни на экране для молодежи, но — не молодежью. Видимо, точка зрения Мрожека, это представление отцов о детях, не всегда — как всегда — верное, точнее, верное по отношению к аудитории, но не к авторам».

Вот весь текст, предлагаемый на обсуждение. Попытайся письменно изложить свою точку зрения на данную проблему. Для дополнительных раздумий познакомься с моим отношением к вышеизложенной позиции. Это не только утверждения, но и вопросы без ответов.

Меня занимает в этих рассуждениях идея взаимосвязи, взаимодействия, взаимовлияния действительности и видео. Стоит развернуть это положение на конкретных примерах, которые могут подтвердить, казалось бы, парадоксальное положение: видео изменяет действительность, энергия видеоклипа формирует мироощущение современного человека и тем самым влияет на окружающий мир, а может, и создает его в какой-то степени. Только в какой?

Вызывает особый интерес понятие "видеокипизма", которое подробно рассматривает С.Мрожек как возрастное явление. Только ли возрастное оно? В чем его суть?

Соотнося первое и второе положения, можно охарактеризовать эстетическое своеобразие видеоклипа, его структуры и воздействия.

В характеристике строения видеоклипа, по-моему, есть критерии эстетической оценки, которые помогут мне как зрителю

аналитически воспринимать подобное явление на экране, не предъявляя ему требований других жанров.

Очень интересен взгляд на видео как на замкнутую систему, которая, подменяя реальную жизнь, культуру, творчество, даже секс (в данном случае речь идет о фильме "Секс, ложь и видео"), ничего не дает смотрящему, кроме этой же системы подмен, и отказывается, как пишет О.Рейзен, "способом и методом познания... видео же", средством формирования стереотипного сознания. Значит, это ловушка для зрителя? Иллюзорность, не выводящая к жизни? Проясняя для себя эти предположения, невольно вспоминаешь старые высказывания социологов, психологов, искусствоведов, педагогов при оценке роли кино и телевидения: "мир грез", "отрыв от жизни", "агрессивное средство воздействия, отлучающее наивного зрителя от настоящих искусств, заменяющее ему литературу, театр".

В чем здесь правда? А в чем поспешность выводов? Мне кажется, основное заблуждение — в недооценке зрительских возможностей. Все мрачные прогнозы (оглупление, стереотипность мышления, низкий художественный вкус и пр.) представляют самого зрителя наивным, доверчивым, даже каким-то своеобразным сосудом, который равномерно заполняется только низкосортной экранной продукцией.

Во-первых, любой зритель — постоянно развивающаяся личность, независимо от того, смотрит он или нет мыльные оперы — "Марианну", "Марию" или "Санта-Барбару".

Во-вторых, эстетическое сознание каждого зрителя одновременно формируется и жизнью, и общением с окружающим, и средствами массовой коммуникации — прессой, радио, телевидением (помимо кино, телефильмов и видеоклипов).

В-третьих, главная развивающая сила, порой разрушающая личность, не экранные искусства, а семья, школа. Именно эти институты с первых лет сознательной жизни дитяти постоянно внушают ему, что хорошо, что плохо, невольно или целенаправленно формируя стереотипность сознания. И эту силу никакие экранные искусства не пересилят. Если с первого класса маленькому человеку объясняют, что искусство отражает, воспитывает, он так и смотрит на экран, как на зеркальное отражение жизни, учебник жизни, а не художественную реальность. Если ему объясняли с детских лет, что главное в произведении искусства — герой, то он и воспринимает только действующих лиц, обсуждает, кто поступил плохо, кто хорошо, с кого нужно брать пример, а с кого не следует. Потом, с возрастом, появляются другие критерии, но и эти останутся на всю жизнь, если другая сила, скажем, здоровая педагогика не сформирует у этих же школьников отношение к искусству как к художественному миру, у которого свои законы и свой творец — писатель, режиссер, ком-

позитор, не разовьет навыки художественного восприятия, самостоятельного мышления.

ИМПРОВИЗАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО ВИДЕОКЛИПА

Как в первые годы появления кинематографа определенная часть интеллигенции пренебрежительно относилась к движущимся картинкам — этому визуальному аттракциону, который, по ее мнению, может принести только вред развивающемуся сознанию, так и сегодня в видео, кажется многим, сосредоточена антигуманная, разрушительная сила — умирание культуры чтения и всевозможные подмены творческих способностей (ведь ничего не нужно созидать, творить, как при Чтении литературы, только поглощай готовые образы).

Но вот посмотри еще раз на текст Мрожека о видеоклипе. Помимо негативных свойств воздействия, о которых пишет автор, здесь можно выделить и блестящие возможности для развития тех же творческих способностей, если иметь в виду адекватное восприятие пространственно-временного повествования, о котором речь шла в первой части книги. С этой точки зрения видеоклип — уникальный тренинг, развивающий ассоциативное, образное мышление, творческое воображение. Именно фрагментарность, "алогизм монтажа", сознательное нарушение временной и смысловой последовательности в изображении бесконечного ряда событий без развязки создают особое "импровизационное" пространство видеоклипа. Кинематографист как бы творит на наших глазах, приглашая нас к соучастию в художественном осмыслении "полусмонтированного" материала. Именно эта импровизационность при адекватном восприятии порождает у зрителя энергию предощущения целого, поисков "пока еще неизвестного диапазона возможностей", еще не выявленной в материале цикличности, содержания главной темы и побочных мотивов.

Вот какой простор открывается для творчества! Какая уж тут "замкнутая система", обращенная только на себя... Она становится открытой для любого зрителя, монтажно мыслящего, способного интуитивно соотносить единицы экранного повествования для восприятия художественного целого, всего произведения искусства, открывающего нам мир, увиденный глазами автора, по-своему оцененный и осмысленный.

Таким образом, мы снова вернулись к началу наших рассуждений о необходимости развития аудиовизуальной культуры зрителя — умений воспринимать, интерпретировать, эстетически оценивать экранную реальность. Этот процесс бесконечен,

пока ты встречаешься с произведениями экранных искусств, ибо само осмысление, анализ одновременно развивают и восприятие.

Все дело в том, как организовать этот процесс, насколько он эффективен для развития твоих навыков общения с искусством, в какой степени он доставляет радость тебе как зрителю, пробуждает ли воображение, интуицию, творческие, аналитические, эмоциональные способности.

Память каждого из нас содержит немало примеров интересного анализа произведений искусства, развивающего вышеперечисленные способности. Хотя у вспоминающих школьные уроки примеров больше негативных. Помню свой первый грустный опыт школьного анализа, когда дотошно "разбирали" или "судили" того или иного героя по схеме (что не понял в жизни, чего недоучел, какие правила общежития нарушил, можно ли с него брать пример и пр.).

Помню прекрасную пародию Марка Розовского на школьное сочинение: "Образ Бабы Яги, уходящей бабы прошедшего времени", где в яркой, эксцентрической форме была представлена нелепая схема дидактического школьного анализа: I. Вступление. II. Основная часть: положительные черты Бабы Яги (среди них пункт: связь с народом), отрицательные черты (среди них такой, как "костяная нога"); III. Заключение: Бабизм-Ягизм в наши дни.

Пародия прекрасная, но она показывала и драматизм положения школьника, недостатки анализа, которых лучше бы и не знать. А где взять достойные примеры эстетического анализа?

Они были рассмотрены в первой половине книги на материале работ С.М.Эйзенштейна, Л.С.Выготского, Н.Милева и др.

Вот один из вариантов анализа, как бы воссоздающего этапы восприятия художественного текста:

- осмысление образного обобщения (результата восприятия), процесса его формирования в нашем сознании;
- выявление конфликта, главной и побочных тем в экспозиции;
- определение художественной закономерности построения произведения искусства, которая помогает нам рассмотреть развитие основного конфликта в противостоянии ведущих тем, при близиться к пониманию концепции автора, то есть системы его взглядов на мир, современную действительность в форме художественного повествования;
- обоснование своего отношения к произведению искусства, к позиции автора.

Если ты согласен с подобным принципом анализа, используй его в качестве критерия при дальнейшей оценке письменных работ по анализу фильмов учащихся 11 класса кинолицея при школе № 1057 г. Москвы.

ИМПРОВИЗАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО НЕПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КРИТИКОВ

Старшеклассники пытались определить свое отношение к фильму А.Тарковского "Андрей Рублев" сразу же после трехчасового просмотра. Познакомься с этими работами, оцени их. Насколько интересно было тебе читать эти тексты? Какие виды анализа использованы здесь? Насколько, по-твоему, развиты аналитические способности этих школьников? Интересно было бы подумать, как можно развить дальше эти способности...

Читаем работы учащихся о фильме А.Тарковского "Андрей Рублев".

Надя Прасолова. "Люди и их грехи"

История Иисуса продолжается. "Всегда найдутся охотники продать тебя за тридцать серебряников". Где искать истоки грехов человеческих? Наверное, в самих людях. Люди не меняются. Они как были, так и остались жадными, честолюбивыми, подлыми. Не меняются поэтому и их поступки, и их грехи. Пожалуй, что любой поступок может привести к греху. Что движет человека к действию? Его пороки. Следовательно, все его действия порочны. "В миру без этого нельзя".

Андрей Рублев. Андрей Тарковский. Какие разные люди, но как похожи они друг на друга. Тарковский, подобно Рублеву, уходит из "мира" и создает фильм, изображая окружающую его действительность со стороны. Как в произведениях Рублева мы видим изображение картин и эпизодов его жизни, прочувствованной и осмысленной им, но в то же время и взятой отстраненно, так и Тарковский, обращаясь к истории Руси, пытается со стороны представить тот мир, в котором живет он сам. Подобно воздухоплавателю, совершившему свой первый и последний полет за сотни лет до изобретения авиации, Тарковский опередил свое время, разоблачив и осудив человека и систему периода, как теперь его называют, застоя.

— Русь, Русь, сколько она терпит...

— Но это всегда так будет, потому что темен народ русский... Не задумывался ли Тарковский, чем социализм лучше другого строя? Особое общество подразумевает особого человека, отличного от своих предков.

"Мы пойдем иным путем"? Только где же этот путь, если все приходит "на круги своя". Прогресса-то в развитии человеческой личности нет. Все так же, начиная с Иуды, совершают грехи люди, жертвуя иногда сотнями и тысячами людей. Ради чего? Младший князь совершил много грехов за свою жизнь: боязнь

князя, что он может занять почетное второе место по убранству палат, стоило зрания целой артели резчиков, желание сесть на владимирский престол — целому народу.

Но самый страшный грех в том, что он предал себя. Ведь стоя перед воротами храма, в которые вот-вот вломятся татаро-монголы, он вспоминает о клятве, данной перед Господом своему брату, что будут жить они в мире и дружбе. Но и это полбеды. Ужаснее то, что он предает себя, и его не пугает совесть.

Подобно пристрастию к наркотикам, человек постепенно привыкает к своим грехам, совершает их все больше и больше, пока не возникает потребность совершать их постоянно. Есть, наверное, болезнь такая, что человек врет и остановиться не может. Таков человек эпохи Андрея Рублева, таков человек эпохи Андрея Тарковского.

"Все глупости и подлости уже совершили, все только их повторяют" и усовершенствуют. Грехи как были, так и остаются, изменяется только лишь представление о них. Изменяется вертикально с течением времени и горизонтально — с течением одного исторического периода, но у разных людей. Так, Рублев не прощает себе убийства солдата ради спасения чести Дурочки. Кирилл приходит к покаянию, прожив почти всю жизнь. Младший князь вообще не чувствует за собой вины. Человеческое общество порочно. И это не зависит от экономического строя. Люди и их грехи остаются неизменными и в XV веке, и в XIX, и в XX. И социализм — это не особое общество с особыми, идеальными людьми, а это все та же Русь, со своими пристрастиями, пороками и темнотой. Разница лишь в развитии техники. Может, именно это и усмотрели критики 70-ых в "Рублеве"?...

Ирина Шанаурина. Анализ фильма А.Тарковского "Андрей Рублев"

Наверно, об этих темах писали уже миллион раз. Но все-таки Россия. Вечный поиск истины. Где есть правда в этом суетном мире? Великая Русь. До каких же пор ты будешь терпеть страдание и унижение от жестоких мужланов, которые вообще не имеют права марать твои белокаменные своды? Вечно, совершенно справедливо говорит Феофан Грек. Живя под чужим сапогом, народ не может, физически даже, преодолеть этот ад и взлететь. Ввысь. Взлететь, чтобы потом разбиться о родную, но грешную землю. Лишь немногим это удастся. Единицы могут творить. Так было, так есть, так будет много, много лет.

Поразила мысль, слова Феофана Грека: "Если бы Иисус Христос жил сейчас, его бы опять распяли". Месяц назад я сама пришла к этому выводу. Кто виноват в этом? Народ, лишенный своего голоса, превратившийся в стадо баранов, когда идет на зов

своего пастуха, сметая все на своем пути. Кто-то пытается бороться, понимая, что это неправда. Но увы... За правду обрезают языки, сжигают на костре, за истину распинают. Все возвращается на круги своя. В этом трудно разобраться сразу. Это первоначальные мысли или только зарождение их. Мы все можем назвать себя униженными и оскорбленными. Можем потерять веру в Бога, любовь, добро. Замкнуться в себе и оставить "глупую" мысль как-то помочь, сделать людям радость, помочь им хоть как-нибудь.

Самое страшное, что — хочу написать об Андрее Рублеве, и блуждаю вокруг и около. Может, он олицетворение мира вокруг? От первоначальной чистоты в житейский, суетный мир, в грех и очищение через осмысление.

Нахождение себя. Творение, идущее от Бога. Победа над земным ужасом и взлет. И, может, творение на доброй, очищаемой дождем земле? Не знаю. Трудно.

Ольга Манухина. Анализ фильма А.Тарковского "Андрей Рублев". Во многая мудрости много печали

И шел Андрей по русской земле, то там находил пристанище, то здесь. И наблюдал он эту жизнь, изнутри, но как-то отстраненно. Увидел одно, увидел другое — и вроде не отразилось это на нем никак. Но в душу, как заноза, вонзается то или иное увиденное. Вроде не болит, но остается внутри и как-то тянет. И каждая "заноза" усугубляет воспоминание о предыдущих. Вот тогда-то человек меняется.

Изменения могут быть и в мелочах, но если говорить о Рублеве, то он сильно изменил свой взгляд на жизнь. Это, конечно, не могло бы произойти без какого-то сильного эмоционального толчка, а именно, убийства человека. В этот момент Андрей стал причастным к миру, и к тому, что в нем происходит. (До этого он как бы смотрел из-за стен монастыря, хотя и находился в миру).

Тогда все прежние "занозы" выходят на поверхность, тогда душа начинает болеть от тяжелого груза, взваленного на нее жизнью. И вот тогда хочется закричать. "Ну, почему я не блажен, чтобы не видеть этого? И чтобы уйти от этой реальности (не чувствовать ее)". Андрей дает обет молчания и вместе с тем отказывается писать иконы. Но этот отказ означает, что если Андрей не найдет себе занятие, которое будет полностью его поглощать, то он не выдержит, и проблемы окружающего мира захлестнут его. Он берет на себя заботу о блаженной девушке (из-за нее он убил человека), "чтобы держать свой грех перед глазами", как говорят некоторые. Но с потерей девушки (ее увозят татаро-монголы) он как бы теряется. И вот в таком

состоянии он начинает следить за изготовлением колокола, которое ведет молодой парнишка — Борис. И в тот момент, когда колокол начинает свой перезвон, Андрей понимает, что его единственный выход — жить так, как он жил раньше — "Писать иконы и ходить по русской земле".

Можно было бы сказать, что Андрей преодолел кризис, что он вышел на новый виток своей жизни и воспринял ее. К тому же, он попытался помочь (и, скорее всего, смог это сделать) Борису жить так же, как он сам. (Возможно, так когда-то сделал Данила с самим Андреем). Но ситуация может повториться. ("Все идет по кругу", как говорил Феофан Грек), и снова будут накапливаться "занозы" — это неизбежно. Но Андрей старается хотя бы других огородить от этого, насколько возможно. Так, он запрещает смотреть, как хватают язычников, своему ученику Сережке. Ведь чем раньше и чем больше человек познает жизнь, тем он соответственнее раньше и больше взваливает на себя груз ответственности.

И шел Андрей по русской земле, то там находил пристанище, то здесь. И это его вечное движение слило воедино его и Россию.

Екатерина Яловецкая. Андрей Рублев; Андрей Тарковский

На экране появляется огромный кожаный мешок, впоследствии становится ясно, что это воздушный шар. Мужики торопятся, готовя шар к взлету, видимо, власти запрещали такой эксперимент, т.к. это могло послужить причиной выхода людей из повиновения (властям). Хорошо вооруженные люди гонятся на лодках за мужиком, он волнуется, спешит; лодка чуть не переворачивается от быстрых взмахов весла, немного раньше гнавшихся за ним он выходит на берег. Это Ефим. Его спокойный голос звучит на фоне женского плача, детских криков и мужской ругани. Ничто не выдает волнения, хотя ему и предстоит взлететь, а внизу уже те, кто может помешать всему. Он взлетит. Радостный крик: "Летю!" заглушает все, на мгновение все останавливается, замирая. За этот радостный возглас стоило отдать жизнь. Не зря погибли и покалечены те, что дали жизнь этому шару. Недолго летит Ефим, этот взлет первый и последний в его жизни. Но ведь именно ради такого взлета живет каждый из нас, и каждый взлетает по-своему, отдавая все, что в нем есть. Ефим умирает, а вместе с ним пропадает и шар, но еще много будут изобретать таких шаров, до тех пор пока не построят идеальную модель.

Экспозиция задана, в ней, по-моему, режиссер сумел заложить основную тему фильма. Стоит жить ради того, чтобы почувствовать радость полета во всей его широте. Весь фильм

построен на взлетах и падениях, на муках не только физических, но и душевных, и не только люди страдают, так же страдает вся Русь, вера ставится под сомнение. Фильм показан глазами человека, ищущего гармонии и успокоения, которые приходят в конце фильма к Андрею Рублеву...

Главный герой фильма, Андрей Рублев, идет по трудному пути к своему взлету, творческому и душевному. Он одарен художественным талантом, он должен использовать его, принося в мир все самое лучшее и незабываемое. Андрей постоянно ищет. То, что создается его рукой, прочувствовано им, каждой частицей тела. В его творчестве несколько периодов. Он расписывает собор во Владимире, и на его глазах разрушают то, что он творил, убивают людей в соборе — это самое страшное, что можно представить. Спасая дурочку, Андрей убивает человека, после этого он считает, что этим удалился от бога и лишил себя таланта, данного им. В храме снег, он дополняет ужас случившегося несчастья, и такая боль появляется, и создается ощущение, что Андрей остался один на всей земле с дурочкой, и созданное его талантом сожжено, залито кровью людей, ради которых он расписывал храм. После такого потрясения Андрей дает себе обет никогда больше не писать...

Встреча с Кириллом немного задевает Андрея и заставляет задуматься более серьезно. Андрей Рублев наблюдает за мальчиком Борисом, создавшим колокол. Он чувствует в Борисе родственную душу, напряженное состояние мальчика передается Андрею. Он понимает и ощущает, что мальчик натянут как струна, ведь он сам находится на грани разрыва, он бросил иконопись, без которой его существование бессмысленно в этом мире. Процесс создания колокола, внутренние переживания мальчика помогают Андрею. Мальчик возвращает Андрею веру. Черно-белые тона уходят, экран оживает, приобретая цветовую гамму. Перед нашими глазами проходят иконы, созданные Рублевым в разные периоды жизни, те иконы, которые мы раньше видели в черно-белых тонах, оживают, приобретая новое с цветом.

Наталья Ханикевич. Анализ фильма А.Тарковского "Андрей Рублев"

"Все в мире суета сует?
Что есть жизнь? Что
есть дар божий?"

Фильм называется "Андрей Рублев", но фильм не о Рублеве, фильм о Святой Руси. Рублев как поводьяр проводит нас через весь фильм, через боль, кровь, муки творчества, через страшный суд к всеобщему прощению.

"Если бы Иисус снова на Землю пришел, его снова бы распяли". Из-за злости нашей, зависти, неверия, из-за простой человеческой глупости.

"Очень плохо, когда в храме снег идет". Снег в храме — абсурд, но я не могу придумать точнее ассоциации к омертвлению души, замерзшему сердцу, смерти и в то же время голой чистоты. Снег в храме — это душа Рублева, его обет молчания, отказ от написания икон.

В последней части фильма "Колокол", хотя мальчик не знает секрета его изготовления, но он уверен в себе, и это главное.

И колокол звонит...

Бориска плачет как ребенок.

"Пойдем мы с тобой вместе: ты колокола лить, я иконы писать".

Отец, Сын и Святой Дух, образующие круг, — символизируют единство.

Вечный "круг". Он не имеет ни начала, ни конца.

Начиная от вращения планет и заканчивая рождением и смертью.

Татьяна Емельянова. Творцы и их творения

Каждый фильм Андрея Тарковского — притча. Притча о войне и мире, о ненависти и любви, о людях и Боге. Во всех своих произведениях Тарковский разрушает созданную человеческим сознанием грань между реальным и ирреальным, разумным и чувственным, высшим и низменным. И каждое из этих проведенных "разрушений" дает новую жизнь и художественное переосмысление таким понятиям как человек, любовь, Бог.

"Андрей Рублев" — фильм, где наиболее ярко проявились истоки основной темы христианства. Не случаен в фильме эпизод восшествия Христа на русскую Голгофу. Христа в лаптях.

Художественный строй фильма включает в себя два временных пласта: историю Христа и историю Рублева, но есть и еще один пласт — сегодняшний, авторский. Автор не контролирует зрителя, не ведет нас к познанию своей концепции с завязанными глазами. Тарковский — рассказчик летописей, и мы листаем прошлое, как страницы рукописи.

Конечно, история Рублева занимает ведущее место в художественном строе фильма. История Христа заключена в слове (постоянное обращение героев картины к тексту Евангелия).

Фильм состоит из семи частей, и каждая из них является интерпретированной временем кинокартины иллюстрацией Библии и ее заветов. "Не убий, не лжесвидетельствуй, спасай угнетенных" — все это есть и в "Рублеве". Тарковский проводит параллель между Христом и Андреем. Как и Христос, Андрей

служит "отцу своему" — Богу, как Христос, "имеет учеников" (Кирилл, Данила, Сережа), как и Христос, верит и любит людей. Рублев творит именно для людей, а не для Господа, как это делал Феофан Грек. В творениях Рублева "нет страха", он "творит радость и красоту". Тема творчества связывает все части фильма. Кому позволено творить, а кому позволено любоваться творением?

Любующиеся, т.е. получающие, одновременно являются и страдающими, т.к. служат духовным материалом для творца. От них зависит то, каким оно будет, это творение. И здесь как нельзя более ярко проявляется уже отмеченная мною разрушительно-созидательная функция Тарковского, грани между высшим и низшим, божественным и человеческим нет.

На теме творца и творения начинается и заканчивается фильм. Вспомним первые кадры картины: на допотопном воздушном шаре поднялся человек в небо, он выше всех, выше самого храма — венца творения рук человеческих. Он летит!

И пусть ценой этого минутного полета будет смерть! Заканчивается фильм мягким светом рублевской "Троицы" — символа мира, любви и одиночества.

Иконы даны в свете — это не летопись, не история, это обращение. Обращение к нам художника, Андрея Рублева, даруемое зрителю автором, Андреем Тарковским.

Нельзя не отметить последний кадр картины — дождь, нерасписанное дерево, мокрые лошади. Что олицетворяет этот кадр? Иное сознание? Христа? Рублева? Тарковского?

Может быть, их триединство?

Но не слишком ли смело сажать рядом за стол со святой чашей этих личностей? Я думаю, что нет. Христос, Рублев, Тарковский связаны творчеством.

И Иисус, и Рублев, и Тарковский творили и творят человеческие души, а человеческая душа — самое ценное творение.

Александр Варфаловский. Анализ фильма "Андрей Рублев"

Фильм "Андрей Рублев" — фильм о талантливом иконописце Андрее Рублеве, не только как о человеке-творце, но и как об образе. Образе художника, русского художника, творящего для своего народа и носящего на себе печать божественного благословения, то бишь "искру Божию".

Феофан Грек, Андрей Рублев и даже скоморох объединены в фильме духовным стремлением приблизить своими творениями людей к Богу. Не случаен первый эпизод в фильме: перед нами бесформенное тело и суевающие вокруг него люди, далее мы начинаем догадываться, что перед нами первая попытка взлететь

на воздушном шаре, которой пытаются помешать люди, ведомые представителем церкви. Но полет все-таки происходит. Человек, совершивший это, не имеет имени, определить время, в которое происходят эти события, не составляет труда, мы лишь можем догадываться, что оно параллельно основным событиям в жизни Андрея Рублева. Получается, что человек, поднявшийся в небеса, лишь образ. Образ человека, стремящегося к познанию новых истин. Образ творца. Главный конфликт в фильме — это конфликт творца и толпы народа, лишенного знаний, находящегося в темноте. Феофан Грек в беседе с Рублевым горько замечает, что их творения не будут должно принимать, осуждая то за одно, то за другое, хотя после могут признать и то, и это, но забудут все через какое-то время. Для Рублева они, наделенные талантом и силой от Бога, обязаны сближать своим искусством людей, забытых князьями и войнами с татарами, терпящих голод из-за трехгодового неурожая, с Богом, поскольку их творения освящены добром и любовью, присущим великому творцу. Не имея любви, нельзя, обладая божьим даром и знаниями, писать иконы. Любовь есть искренность. Не конъюнктурным стремлением, а духовным порывом должен обладать художник перед работой. И Андрей не может начать писание икон в храме, навлекая на себя гнев митрополита и недовольство помещиков, а после и уход одного из них.

"Кто умножит познание, умножит скорбь..." С этими словами идет Рублев в жизнь. Пускай бьют, но Рублеву достаточно увидеть хоть одно ясное лицо, и он уверен в необходимости своего творчества. Праздник язычников. Их неприятие бога, законов христианства греховно для Рублева, но слова любви, возникающие из уст девушки-язычницы, открывают для него их стремление к свету. Они носители огня факелов в ночи, они и носители огня любви, в их жизни любовь (пускай она связывает язычников с их богами), которой так не хватает людям — христианам.

На протяжении всего фильма нас окружают два ярких символа: вода и огонь. Вода в эпизоде первой попытки полета человека, она с язычниками и в сценах ослепления слугами Владимирского князя мастеров по камню, в его дворце. Сама картина заканчивается сценой купания лошадей под дождем. Вода, постоянно перемещающаяся, не останавливающаяся на одном месте, как мысль, как творческие искания человека. Она символ творчества. Огонь сопутствует Рублеву на протяжении всего фильма, он великолепен и огромен в сцене обжигания колокола. (В фильме история мальчика — сына мастера колокольного дела, обманувшего людей князя, нанявшего его для отливания колокола, будто, он знает секрет отца, который умер, не передав ничего сыну, на самом деле. Словом, копая яму, он обнаруживает небольшой корень огромного и великолепного дерева, он находит необходимую для колокола глину и изготавливает

вает произведение искусства). Огонь отдает свое тепло, помогает творить. Он создан для людей, как и сам творец. Творец — огонь в фильме почти незатухающий, тлеющий костер, переходит в иконы — печать работы Рублева для людей. Сами персонажи икон отдают себя во имя любви к людям: ученики Христа в поисках истины, Христос в стремлении сблизить людей с богом. Учитель и ученики, Феофан Грек и Рублев, Рублев и мальчик — мастер колоколов. Фильм о людях, носящих печать таланта и знаний и отдающих, направляющих свой дар людям. Для того, чтобы они знали, что они люди, Рублев так и говорит в споре с Феофаном — нужно только сказать им, что они люди. Что их предназначение — поиск истины и знаний, в которых любовь к богам.

Слувис Таня. Анализ фильма А.Тарковского "Андрей Рублев"

Вечная для России проблема: народ богобоязнен, но и греховен, православный, но язычник, он бешен, но и по-своему мудр. Постоянная раздвоенность сознания. Чтобы творить для него, нельзя быть отстраненным от его жизни, невозможно стать отшельником.

В экспозиции фильма мужик поднимается в небо на воздушном шаре. Он медленно поднимается вдоль стены храма, оставляет под собой круглую луковичу купола, летит к дымчатым облакам. Но, поднимаясь к небу, он не приближается к богу ни на один шаг и после недолгого полета разбивается о землю, над которой только что "вознесся".

Существует только один путь к Богу — это познание Его через поиск истины, через творчество. Секрет Феофана Грека заключается не только в его таланте, но и в том, что он смог увидеть Бога в человеке. У И.Бродского есть такая строчка: "Проще с лица фотографию послать домой, чем срисовать ангела в профиль с неба"...

Храм в фильме Тарковского — это метафора. Здесь в первую очередь имеется в виду храм души каждого человека, всего народа. Работая над росписью в стенах Владимирского собора, Рублев познает мир вокруг себя, понимая, почему всегда жгли и будут жечь иконостасы, книги, как Бог наказывает людей за их грехи безумием, уродствами, войнами. Каждый человек греховен, но и чист, в каждом есть добро и зло. Люди находятся между великим страданием и великим прощением. Они наказывают самих себя. Недаром князя, один из которых строит храм, а другой добивается престола, союзничает с татарами и рушит этот храм — братья-близнецы. Никого не остается в живых после набега — одна блаженная. Но она единственная чиста перед

богом. В храме идет снег. Люди не ведают, что творят. Одна мысль, что они созданы по образу и подобию божьему, пугает. Рублев бросает писать. Приобретая это великое, недоступное его современникам знание о жизни, о постижении истины в творчестве, о причинах бед своего народа и одновременно об его близости к Богу, воплощением Бога в человеке, в жизни, природе, Андрей поднимается все выше к куполам храма своей души. Но это и тяжелый крест — невозможность наделять этим знанием народ. Андрей ощущает это, как свою вину, пытается искупить ее, давая обет молчания, уходя от тех, к кому он стремится. Народ предал его, разрушил его творения, распял его на кресте непонимания. Приравняв себя к Христу, Андрей совершает главную ошибку — он решает на воздушном шаре своих амбиций взлететь в небо, к Богу, не окончив свое главное творение — храм, свою душу.

Переоценка своего решения уйти от людей происходит во время создания колокола. Обычно, отлив и установка колокола — это последняя стадия строительства церкви: она как бы обретает после этого голос, в стены вселяется гармония. Бориска мечется между работающими с азартом, с блеском в глазах, а Рублев ощущает свою ненужность и беспомощность. Мальчик, единственный хранитель тайны состава меди для колокола, отливая его, делает первый шаг к возрождению Руси.

Осознав это, Андрей подходит к колоколу. И это его возвращение. Мирно несущиеся лошади, умытая дождем, чистая, готовая к росписи доска, возможно, будущая рублевская "Троица". Эта картина — итог сложного, через страдания пройденного пути Андрея Рублева и одновременно финал фильма Тарковского, фильма, возможно, в чем-то автобиографического.

Ирина Черняева. "Андрей Рублев" А.Тарковского

Белая стена. Неизменно белая стена. Пройдут столетия, и дождь смоем мгновенные мазки и окрасит стену в белый цвет. Бесконечные потоки как бесконечные ветви над миром.

— Господи, успеть бы...

Успеть взлететь, успеть вспомнить, успеть упасть и забыть. Лишь черный конь будет медленно приникать к земле спиной, которой суждено было быть обращенной к небу и с которой сняли седло, чтобы взлететь: оно не было нужно. Человек оставил его в храме, среди белых стен, среди изображений древних богов. Оставил навсегда.

Скоморох. 1400

Люди идут по земле, прикасаясь друг к другу словом тихим, но пронизанным болью и знанием, словом о мире, о его бесконечности и неповторимости.

Странничество — ипостась человека. Безвозвратность момента, когда увидел вдруг едва приметную березку, мимо которой мог пройти, и другую, оценив которые, вдруг ощутил, что нет и не может быть более таких. И во всяком лесу деревья, кажущиеся одинаковыми, предстают каждое по-своему... И есть лишь один миг, когда ты сможешь увидеть их одно за другим. Так и люди, собравшиеся в доме посмотреть на скомороха да от дождя схорониться, разны, но в данный момент они — лес и, как всякий лес, несут в себе глубокую тайну. И кто знает, где та чаща, где хранится сокровище... Не скоморох ли?

Ведь и трое идущих и везущие скомороха направляются в одну сторону... Лишь скоморох уже на дальнем плане, а главные герои ближе... И поскольку Андрей, Даниил, Кирилл все более приближаются к нам по ходу действия фильма, почти становятся наши, то и скоморох становится зрителю яснее. Подобное перемещение планов отражается на структуре повествования.

Так, более глубокое раскрытие тема скомороха получает в следующей части.

Феофан Грек. 1405

Так же, как в первой части скоморох являлся одним из смысловых элементов, позволяющих более ярко выявить характер героев, так как именно их глазами мы смотрели на происходящее, так во второй — Феофан Грек (имя, вынесенное в название) становится фоном, местом разворачивающихся событий, взглядом на Кирилла. И Феофан Грек — Кирилл проявляют свою суть. В частности, в разговоре с Феофаном Греком Кирилл упоминает слова Константина Костюченского: "В суть всякой вещи вникнешь, токмо правдиво наречешь ее".

И на протяжении всего дальнейшего действия фильма он, очевидно, и пытается это сделать. Так, уходя из монастыря, он, подобно скомороху, который говорит вслух о том, о чем другие молчат под видом смирения, разоблачает все прегрешения обитателей монастыря. Он уходит юродивым в мир:

— А тебя-то как звать?

— Кириллом.

Вместе с тем совершается исповедь — Андрея ли Даниилу или наоборот. Лучина погашена в келье Кирилла, опустевшей ранее ухода Кирилла. Но свеча горит в келье Даниила, и здесь происходит признание: "Не смогу я ничего без тебя". И еще: "Ведь кроме тебя нет у меня никого...".

И уходит Кирилл: "Надоело мне... Врать надоело. В мир ухожу. Счастлив я, что бездарен...".

Да. Ведь именно Андрей испытывает муки, трепет за то, что создается (признается), за то, что не верит, что сможет создать.

Страсти по Андрею. 1406

И вновь лес, вода и корни. И бесконечный как мир разговор Андрея и Феофана. Можно даже сказать, что это разговор одного человека внутри себя. Голос Феофана говорит о том, что все возвратится на круги своя. А голос Андрея — о возможности причащения, лишь увидев в толпе один взгляд... Снег. Голгофа. И неизбывный вопрос: "Зачем?"

Праздник. 1408

Страсти по Андрею. Распятие. Снятие со креста женщиной. И вместо дождя — вода реки, принимающая в свое лоно человеческое, беззащитное перед человеками же, существо. Вода — защита. Вода — первооснова.

— Ты где был?

Подобно тому, как в "Скоморохе". Там Андрей спрашивал Кирилла. И вновь сознание греховности содеянного ведет ко лжи и умалчиванию...

Так что есть грех? За что воздастся?

Страшный суд. 1408

Бескрайное гречишное поле. Ощущение зноя и жажды. Дорога и люди, стоящие по обе ее стороны.

— Не смогу я это писать. Народ не хочу распугивать. Праздник нужен.

Но праздник, очевидно, нужно пережить, прежде чем написать. И Фома уходит "страшный суд писать". Андрей же ищет в себе любви и вспоминает послание апостола Павла. Появление Дурочки вносит полноту в храм, сейчас, пожалуй, уже можно писать... — Грешно? — спрашивает Андрей. А почему грешно? То, что произошло, не праздник, а именно соприкосновение с миром, а не отрицание его, позволило возникнуть этому вопросу.

Ослепление камнерезов в осеннем лесу, уже утерявшем свою листву и хвою, в мертвом лесу место мертвым. И так же, как в черную воду бежит белая краска, так на белую стену храма ложится черная. И не в силах вернуть былую чистоту, плачет Дурочка. И вновь Андрей говорит: "Слышь, Данила, праздник. Какие же они грешники?" Неизменные странники с охапкой сена в руках.

Набег. 1408

Страшный суд для Владимира города. Люди, собравшиеся в храме, даже там не нашли убежища. Карающий меч коснулся каждого.

И лишь два человека, наделенные равным ликом, но не равным положением, не нашедшие примирения между собой. И праведник вкушает смолу горящую. И никто, даже выйдя за пределы города, не спасется.

И после всего, как сон, Феофан. Разговор, ходящих по кругу: "Я писать больше никогда не буду", "Человека я убил русско-го", "Обет молчания дам". И далее: Андрей — "Русь, долго так еще будет?" Феофан — "Не знаю, всегда, наверное... Все же красиво все это."

Как запоздалые, воспринимаются мысли Андрея и совсем просто: "Снег идет". И тот самый конь, что был расседлан, входит в храм, чует снег...

Молчание. Голод. Слова, слова... "Оттого и привел, чтобы грех свой всегда перед глазами иметь", "Вот она, святость-то".

Андрей ходит среди потухающих костров.

Колокол. 1423

Бориска — литейщик.

Тишина.

Шелест листьев на ветру.

Безмолвие летящего пуха.

Ветви и два человека.

Обратная перспектива, ее первозданность. Человек обращен к человеку (смотрящему).

Пробуждение. Встреча со скomorохом. И вновь Андрей среди костров, и ворота, врата уже рядом. И веревки, на которых поднимают колокол, так похожи на те, которые шар удерживали у земли.

Здесь мы уже не увидим белой стены. Фрески. Троица. Спас. Лошадь и четыре коня, свободные от своих всадников. Апокалипсис по Андрею.

Оцениваем жизнь или художественную реальность?

Ты заметил, что происходит с автором первой работы, Надей Прасоловой? Ученица подавлена открытием, сделанным во время просмотра, так как в экранной истории Руси XV века увидела отражение пороков нашей эпохи. Этот вывод поражает Надю настолько, что она, не желая осмыслить весь фильм, берет за основу своих рассуждений только тему греховности человеческой природы, сравнивая прошлое и настоящее и приходя к удручающему выводу: "Люди как были, так и остались жадными, честолюбивыми, подлыми... Человеческое общество порочно".

Но ведь фильм Тарковского, кажется, не об этом... Подтвердить легко анализом формы экранного повествования. И тогда,

помимо грязи, предательства, зависти, корыстолюбия, откроются еще и доброта, духовность, Вера, Надежда, Любовь, Творчество... Эти мотивы возникают в экранной истории и скomorоха, и изобретателя воздушного шара, и любящей женщины из языческой ночи... казненного монаха, Бориски, наконец, Рублева с его иконами, красками, с его верой в победу добра...

Аналогичная реакция и у Иры Шанауриной (вторая работа): «Великая Русь! До каких же пор ты будешь терпеть страдания и утешения от жестокости мужланов, которые вообще не имеют права марать твои белокаменные своды?...

Поразила мысль Ф.Грека: "Если бы Иисус Христос жил сейчас, его опять бы распяли". Месяц назад я сама пришла к этому выводу».

Видишь, как ученица незаметно для себя отождествляет экранную Русь XV века с современностью: "сейчас" Феофана становится для нее и сегодняшним "сейчас".

Но в этих рассуждениях есть продвижение вперед по сравнению с предыдущей работой — попытка обратиться к поискам истины, правды в этом суетном мире. Причем, поиски возвращают Иру к анализу художественного содержания фильма, и она делает несколько важных, с моей точки зрения, выводов на уровне образных обобщений.

Выход из грешного мира страданий и унижений ученица определяет словом "взлететь". Образ полета-преодоления из экспозиции фильма становится для Иры сквозным в ее рассуждениях о поисках истины: "...преодолеть этот ад и взлететь. Ввысь. Взлететь, чтобы потом разбиться о родную, но грешную землю. Лишь немногим это удастся. Единицы могут творить"...

Однако этот духовный подъем, по мнению ученицы, возможен при определенных условиях: обрести правду, даже если за нее "обрезают языки, сжигают на костре, распинают"; "сделать людям радость, помочь им хоть как-нибудь" обрести веру в Бога, Любовь, Добро; осмыслить этот мир, пройдя путь "от первоначальной чистоты в житейский мир, в грех и очищение через осмысление".

Очень серьезные размышления, которые недоступны сегодня многим взрослым: не себе сделать добро, а другим... не жестокостью исправить мир, а любовью... не себе помогать, а нуждающимся. И самое главное и дорогое для меня — это окончательный вывод. По мнению Иры, все эти попытки преодолевать, творить, утверждать, помогать, осмысливать дают каждому возможность обрести себя. Обрати внимание, "обрести себя" для девочки значит осознать себя творением высшего начала в мире — Бога. По ее мнению, именно это ощущение поможет человеку "победить земной ужас и взлететь", то есть осознать себя причастным к этому высшему началу мира. Более того, подобный поступок

каждого и преобразит действительность, откроет человеку возможность жить и творить "на доброй, очищаемой дождем земле".

А, каково? Поэзия просто и еще философская программа действий в современных условиях нашей противоречивой жизни...

Авторская мысль в композиции фильма

В работе Оли Манухиной предпринята попытка выявить мысль режиссера в результате анализа композиции, объединенной характером главного героя, эволюцией его мироощущения. Стилистически неудачное сравнение впечатлений с "занозой", по сути, наиболее точно фиксирует этапы становления сознания древнерусского художника, запечатленные в фильме. Оля стремится показать не просто накопление впечатлений в душе героя на жизненном пути, но взаимодействие этих впечатлений в процессе становления сознания (каждая "заноза" усугубляет воспоминания о предыдущей).

Очень тонкое наблюдение, важное для понимания концепции Тарковского, представлено в рассуждениях о начальной отстраненности взгляда героя на мир, о конфликтной причастности его к этому миру, о погружении в него и преображении героя в творчестве, при создании самих икон. Жаль, конечно, что ученица сумела увидеть в композиции только одну тему — становление характера, мировоззрения. Подробный анализ различных эпизодов помог бы ей более конкретно и многопланово открыть для себя философскую концепцию автора, то есть его систему взглядов на взаимосвязи человека, художника с миром...

Главная тема и ее образное обобщение

Работа Кати Яловецкой является результатом анализа отдельных эпизодов, развития главной темы в художественном строе фильма. Но удалось ли ей осмыслить концепцию фильма?

На первый взгляд с удовлетворением можно отметить, что в отличие от предыдущих работ здесь много эмоций. Вздвигнуто осмысливается тема полета как образа жизни: "Ради такого взлета живет каждый из нас, и каждый взлетает по-своему, отдавая все, что в нем есть". Сделан важный вывод о композиции, несущей в себе философское содержание: "Весь фильм построен на взлетах и падениях, на муках не только физических, но и душевных, и не только люди страдают, также страдает вся Русь, вера ставится под сомнение...". Но в данном случае эмоциональный комментарий отдельных эпизодов (подчас очень удачный) не позволяет Кате конкретизировать свой вывод, развернуто представить его на материале анализа этих и других эпизодов.

Работа Наташи Ханикевич также выделяется остротой эмоциональной реакции. Но перед нами не комментарий, а фиксация конкретных выводов в результате анализа, проведенного на подсознательном уровне в момент восприятия. Содержание этих выводов передается в образной форме и потому богато мыслью.

Оценка фильма при всей ее лаконичности представлена, условно говоря, на историко-философском уровне. Наташа не проводит параллели с современностью. Ее внимание полностью сосредоточено на материале фильма о Святой Руси. Отмечена композиционная роль главного героя, который, "как поводырь, проводит нас через весь фильм". Важно для осмысления авторской концепции утверждение мысли о том, что содержание киноповествования по-своему представляет картину страшного суда (боль, кровь, муки творчества), завершающегося покаянием, всеобщим прощением. Наташа Ханикевич видит в фильме и возможность противостояния извечной греховности мира (злобе, зависти, неверию, глупости) добродетели, которую ученица понимает как готовность к творчеству, уверенность в себе на пути осознания высшей мудрости "вечного круга" — единства отца, сына, святого духа, смерти и возрождения. Есть в этой работе и еще одно достоинство — ощущение семантического богатства экранной метафоры. Посмотри, сколько значений отмечает ученица, вспоминая эпизод падающего снега внутри разрушенного владимирского храма. Снег в храме воспринимается ею как омертвление людской души, как замершее сердце, физическая смерть, как "голая чистота", как душа Рублева, его обет молчания и наказание себя за посягание на чужую жизнь.

Разумеется, главный недостаток — отсутствие самого анализа, позволяющего читателю прийти к вышеперечисленным выводам и сделать нас как бы сопричастными этому процессу.

В последующих работах более четко просматриваются этапы анализа фильма: определение ведущих тем и конфликтного их противостояния в экспозиции; осмысление развивающегося конфликта, выявление в форме киноповествования концепции, системы взглядов автора на мир, современную ему действительность.

Попытки осмыслить художественный строй

По-моему каждая из работ является оригинальной попыткой осмыслить художественный строй "Андрея Рублева".

Саша Варфаловский умеет синтезировать составные экранного изображения на тематическом, проблемном уровне. С этой целью он объединяет Феофана Грека, Андрея Рублева и безымянного скомороха темой духовных стремлений, желанием приблизить людей своим творчеством к Богу. Конкретизация этой мысли наблюдается при рассмотрении еще двух тем — познание истины

в творчестве и "добро", "любовь", способные сблизить простого человека с Богом. Помнишь рассуждения Саши о языческой ночи и о творчестве Рублева?

Интересна, мне кажется, многозначность восприятия темы воды и огня в фильме. Было бы лучше рассмотреть это семантическое богатство не на уровне "художественных достоинств", как это часто делается на уроках литературы, а при осмыслении концепции фильма в органическом единстве формы экранного повествования.

Иной вариант анализа предлагает Тania Емельянова, пытаюсь оценить фильм в контексте всего творчества Тарковского, который стремится, по мнению ученицы, разрушить устоявшиеся стереотипы восприятия окружающего мира по принципу противостояния реального и ирреального, рационального и чувственного, высшего и низшего. Отсюда и возникает возможность переосмысления таких традиционных понятий, как Человек, Любовь, Бог...

Аналитические навыки Тани Емельяновой ярко проявляются в том, как она ощущает и осмысливает временные пласты экранного повествования — история Христа, история Рублева и "история" развивающейся мысли автора фильма — нашего современника.

Такой подход позволяет проследить тему Христа в экранной версии рублевской жизни: служение Богу, влияние на учеников, проявление любви к людям до самопожертвования, распятие и пр.

В этом контексте анализа тема творчества становится для Тани Емельяновой ведущей. Не случайно ее рассуждения завершаются анализом "Троицы" — естественного для героя обретения гармонии.

Определенная философская направленность оценки фильма выявляется в рассуждениях Тани Слувис о познании Бога через поиск истины, через творчество, о двойственной сути народного характера (богобоязен и греховен, православный и язычник, бешен и мудр), о двойственной сути человеческой природы — греховен и чист, добр и зол...

Идею познания, поисков истины, творчества ученица рассматривает как ведущую в фильме, и она ее развивает, последовательно осмысливая духовный путь главного героя:

— познание мира вокруг себя (работа над фресками Владимирского собора); постижение драматизма ситуации, в которой находятся люди между страданием и великим прощением; открытие высшей мудрости — идеи воплощения Бога в человеке, в жизни, в природе; нравственный конфликт — возможность передать эту идею в творчестве и невозможность наделить этим знанием народ; решение уйти от тех, к кому он стремится и кем был не понят; возвращение к земле, жизни, быту, творчеству и

обретение душевной гармонии, отраженно представленной в "Троице".

В этой многоплановости осмысления художественного фильма безусловное достоинство анализа Слувис.

Образная интерпретация

Если все перечисленные работы аналитически интерпретируют "Андрея Рублева", то Ира Черняева делает попытку его истолкования в своеобразной форме лирического монолога, как бы создающего новую образную систему, которая в свою очередь требует аналитического восприятия.

В этом монологе есть своя экспозиция, где метафора белой стены воспринимается и как предощущение творчества (пространство, подготовленное в соборе для фресок) и как его конечность ("дождь смывает мгновенные мазки"), и как тайна белого цвета, хранящего в себе спектральное богатство природного мира. Это богатство, как утверждает ученица, доступно только человеку, величие которого в способности чувствовать, мыслить, а драматизм существования — в скоротечности существования по сравнению с вечной природой". "Господи, успеть бы... успеть взлететь, успеть вспомнить, успеть упасть и забыть".

Кстати, метафора белой стены стилистически близка Тарковскому (см. один из первоначальных вариантов названия его фильма "Зеркало" — "Белый, белый день").

Попробуй с этих позиций подойти к рассмотрению всего текста Иры Черняевой, и ты определенно получишь радость от встречи с интересным человеком, поэтически, ассоциативно мыслящим.

Ира Черняева, как это ни удивительно на первый взгляд, ближе в своих рассуждениях к алгоритму восприятия и эстетической оценки формы экранного повествования, чем кто-либо другой впрямую использующий этот алгоритм.

Она находит художественную закономерность построения данного фильма и применяет ее в процессе интерпретации всех последующих частей. Такой закономерностью, по ее мнению, является перемещение планов повествования, когда данный объект оказывается и ближним, поскольку отражается в судьбе, в мироощущении, в поступках главных действующих лиц: "Ведь и трое идущих и везущие скомороха направляются в одну сторону... Лишь скоморох уже на дальнем плане, а главные герои ближе... И поскольку Андрей, Даниил, Кирилл все более приближаются к нам по ходу действия фильма, почти становятся нами, то и скоморох становится зрителю яснее. Подобное перемещение планов отражается в структуре повествования. Так, более глубокое раскрытие тема скомороха получает в следующей части".

Подобный вывод правомерен, поскольку в финале вновь появится этот персонаж как индивидуальная судьба, как яркая личность и как знак вечно гонимого и возрождающегося народного искусства. Осмысление приема повествования позволяет ученице иначе взглянуть и на другие части фильма (см. ее рассуждения по поводу таких глав, как "Феофан Грек", "Страсти по Андрею", "Страшный суд" и пр.).

Эмоционально-смысловой уровень соотнесения различных глав, эпизодов, деталей помогают Ире Черняевой целостно увидеть экранный мир фильма в многообразии чувственных впечатлений, ассоциативных связей, философских проблем. Вспомни, как воспринимается ею изображение лошади в экспозиции, в "Набеге" и в Эпизоде, или тема белой стены, неоднократно возникающая в ее тексте, или фраза "Где ты был?", или веревка в экспозиции и в прологе.

Наконец, ученица удачно использует возможности монтажного мышления и при оценке главы "Колокол" в форме образного обобщения. Кажущийся случайный набор названных предположений в действительности имеет и логические, и образные связи, передает понимание и ощущение экранного повествования. По существу, заключительная часть работы представляет собой монтажную запись своего "фильма" — видения главы "Колокол", Эпилога да и фильма в целом.

ПРЕДМЕТ АНАЛИЗА

Итак, все точки зрения учащихся можно принять, рассмотреть, оценить. Но где же правда? Или анализ всегда демонстрирует субъективный произвол? Сколько критиков, столько и точек зрения? Как быть?

На первый взгляд трудно опровергнуть этот вывод. И все же попробуем рассуждать. Субъективность или субъективизм? Субъективность, конечно, неизбежна при оценке любого произведения искусства, поскольку эта оценка действительно исходит от одного человека, ему принадлежит. Ведь в оценке, реакции каждого на фильм проявляется его художественный и жизненный опыт, его цепь ассоциаций, неповторимая, индивидуальная.

Но есть и нечто объективное, исключающее субъективизм, произвольное истолкование увиденного на экране, то есть само произведение искусства, конфликт, запечатленный в нем, особенности его развития, судьбы героев, авторская манера повествования, композиция, выявляющая мироощущение художника и пр., и пр.

Впрочем, даже рецензии старшеклассников на фильм при всей разнице непрофессиональных оценок все же имеют кое-что общее, ту самую объективную основу, о которой речь шла выше. Вот, например, все учащиеся пишут о проблеме творчества, о

поисках истины главным героем, все сопоставляют позиции Грека и Рублева и пр.

Объективная суть высказываний каждого легко проявится и в том случае, если мы попытаемся объединить эти работы в одну, наиболее полно представляющую фильм А.Тарковского. За основу развернутого анализа можно было бы взять, например, подход Иры Шанауриной, Тани Слувис и концепцию Тани Емельяновой, а контролировать эти положения — наблюдениями других учащихся, темами, выдвинутыми Сашей Варфаловским, Олей Манухиной, Катей Яловецкой, Наташей Ханিকেвич.

И все-таки даже такая "объединенная" рецензия будет иметь серьезный недостаток. В чем он?

Пролистаем эти страницы еще раз, выявляя предмет анализа.

1. Нравственная и социальная оценка событий, отдельных эпизодов, поступков различных персонажей (Н.Прасолова).
2. Анализ проблемы фильма (вне художественного контекста) и соотнесение ее с современными условиями нравственной и общественной жизни (И.Шанаурина).
3. Анализ событий из жизни героя, влияющих на его мироощущение (О.Манухина).

4. Анализ образного содержания экспозиции, попытка рассмотреть ее как своеобразную модель фильма в целом (содержание основных проблем). Подтверждение этих наблюдений анализом общей композиции, которая рассматривается как цепь поступков главного героя (К.Яловецкая).

5. Выявление образного содержания всего фильма в результате рассмотрения отдельных эпизодов (Н.Ханিকেвич).

6. Анализ временных пластов, составляющих художественную структуру фильма, рассмотрение ведущей темы в экспозиции и эпизоде, в отдельных кадрах (Т.Емельянова).

7. Анализ развития конфликта, ведущих тем фильма на уровне оценки отдельных эпизодов, кинометафор (С.Варфаловский).

8. Анализ философского содержания фильма в результате оценки отдельных эпизодов, поведения и поступков главного героя, отдельных персонажей. Анализ развития внутреннего конфликта в характере главного героя (Т.Слувис).

9. Анализ фильма как образное воссоздание ассоциативной формы повествования, выявления ее смысла, ауры, художественной закономерности построения фильма в целом (И.Черняева).

Ты, вероятно, заметил, что большинство работ, несмотря на многообразие аналитических подходов (ни один не повторяется!), рассматривают в основном событийный ряд. А это значит, что обсуждение событийной канвы может выявить только внешний план экранного повествования, то есть причинно-следственную связь между отдельными частями. Не случайно почти все рецензенты во время анализа пытаются рассмотреть фильм как биографию героя, то есть как связь событий, формирующих характер действующего лица. Фильм в этом случае они рассматривают как

линейную форму повествования, хотя по структуре он полифоничен. Следовательно, предмет анализа должен быть другим.

Внутреннее содержание этого фильма частично открыли для себя только те учащиеся, которые соотносили на эмоционально-смысловом уровне отдельные события из жизни героя по принципу ассоциативной формы повествования.

ВНУТРЕННЕЕ СОДЕРЖАНИЕ ФИЛЬМА

Многослойное же рассмотрение авторской мысли в этом фильме возможно только при анализе полифонического строя фильма. Решить эту задачу попыталась в своей работе И.Черняева.

Одним словом, особенности восприятия линейной, ассоциативной, полифонической формы экранного повествования, о которых речь шла в первой части книги, необходимо учитывать и в процессе анализа.

Вспомни эти положения, уточни их на сегодняшнем уровне своих знаний.

Доступна каждому зрителю линейная, причинно-следственная связь, которая появилась в кинематографе с первым фильмом братьев Люмьер "Прибытие поезда".

Такое повествование требует в основном навыков логического мышления, и мы его встречаем в мелодраме, детективе, комедии, триллере, мыльных операх, в фильме катастроф, в вестерне.

Ассоциативная форма экранного повествования, популярная не только в 20-х годах ("золотой" век немого кино), но и сегодня, при создании видеоклипов, а также фильмов, где событийная канва отсутствует или представлена фрагментарно, например в "Сказке сказок" Ю.Норштейна (с.71-77). Она опирается на иные принципы художественного мышления, о которых мы говорили, вспоминая формулу Эйзенштейна $1+1=3$.

Ассоциативное поле экранной реальности возникает в сознании зрителя, если он использует закон монтажного мышления: осмысление первого кадра происходит в момент восприятия второго (при соотнесении с ним), осмысление второго — в момент восприятия третьего (при соотнесении с ним) и т.д.

Рассмотрим монтажную запись трех кадров из фильма Вс.Пудовкина "Конец Санкт-Петербурга":

1-ый кадр. Окопы империалистической войны. Колочая проволока. Грязь.

2-ой кадр. Роскошно убранный стол. Хрусталь, серебряные вазы, фрукты, вина.

3-ий кадр. Взрывы снарядов, горы трупов.

Конкретный смысл первого кадра (именно война, трудные условия, в которых находятся воюющие) обретает другое значение в момент восприятия второго кадра, при соотнесении с

яствами богато сервированного стола. С точки зрения линейного повествования изображение второго кадра абсурдно, оно как бы нарушает причинно-следственную связь, которая, скажем, могла бы возникнуть, если бы третий кадр стал вторым.

А с точки зрения образного мышления первый кадр при соотнесении со вторым становится в сознании зрителя метафорой и обретает сразу же несколько значений. Устанавливаются ассоциации с представлениями о неравенстве, несправедливости, кощунстве (кто-то воюет, отдает свои жизни, а кто-то ведет праздную жизнь), о двух несовместимых мирах (ужасы сражений и тишина праздничного застолья, голод окопной жизни и изобилие праздного быта власть имущих). При соотнесении второго кадра с третьим метафорическое содержание второго уточняется новой эмоциональной оценкой кощунства тех, кто пирует, когда другие умирают; возникают в подсознании и поэтические ассоциации с текстом, например, стихотворения Маяковского "Вам!", с такими деталями, как оторванная нога поручика и губы, "измазанные котлетой", "похотливо напевающие Северянина" и пр.

Все эти значения и создают своеобразное ассоциативное поле экранной реальности в сознании зрителя. Заметь, ассоциативное поле субъективно, зависит от художественного и жизненного опыта воспринимающего. Образные обобщения первого и второго, второго и третьего кадров воспринимаются нами одновременно и как поэтические темы (тема неравенства, тема праздной жизни, ее кощунства и пр.). Взаимодействие, сопоставление этих тем позволяет нам постепенно осмыслить отношение автора к запечатленному на экране, его систему взглядов, представления о мире, то есть художественную концепцию. Возможности этих сопоставлений слабо использовали учащиеся при анализе "Андрея Рублева", и потому им трудно было осмыслить позицию режиссера.

АНАЛИЗ АВТОРСКОГО ВРЕМЕНИ

Полифоническая форма экранного повествования, ранее рассмотренная нами на примере кадров Антониони, Тарковского, Козинцева, Норштейна, ярко проявляется и в произведениях других кинематографистов нашего времени — Бергмана, Бунюэля, Годара, Хуциева, Феллини и др. Особенности ее анализа проследим на примере уже известных тебе кадров морского пейзажа Антониони (с.32).

Процесс восприятия этих кадров основан на отождествлении (идентификации) зрителя и "точки зрения" съемочной камеры. Она фиксирует объективную реальность в кадрах, а мы, воспринимая их, переживаем определенное эмоциональное состояние в потоке времени. Процесс приблизительно осуществляется так:

— мы постепенно входим в экранное пространство;
— монтажное соединение, соотнесение кадров позволяет нам воспринимать не только реальное пространство неба, моря, берега, отелей, но и пространство нашего эмоционального состояния — чувство одиночества, осознание безысходности ситуации, летаргия всех чувств и желаний;

— это пространство мы создаем в своем сознании за счет эмоционально-смыслового соотнесения названных кадров;

— восприятие временного потока, передающего определенное движение чувств в звукозрительных образах, и порождает ощущение ауры — атмосферы эмоциональных, образных, ассоциативных, смысловых связей.

От кадра к кадру возникает осознание собственного противостояния выстраиваемой на экране среде, пространству, готовому поглотить тебя своей непроницаемой плотностью (белое небо без перспективы), пустынностью (безлюдный берег), бескрайностью (мертвое море), летаргической статикой (белые отели в спячке). Ощущение противостояния разрешается в последнем кадре в результате уподобления меня как зрителя "черной точке", т.е. человеку, сидящему в кресле ("на пляже в белом кресле сидит негр в белой майке") и одновременно воспринимающему его как кульминацию в этом противостоянии (черная точка и белое пространство).

Зритель ощущает конфликт с первого кадра, если чувствует враждебное противостояние среды точке камеры (моей точке зрения) — среды, как бы способной поглотить смотрящего. Острота драматизма наиболее ярко проявляется в финальном кадре, в пластическом противостоянии черной точки безмерному пространству белой плоскости.

Движение времени здесь разворачивается именно за счет пространства, передающего постепенное развитие чувства, определяемого в итоге как летаргию желаний.

Само по себе возникновение этого чувства, пожалуй, несопоставимо ни с чем в восприятии других искусств, поскольку оно динамично разворачивается во времени, видоизменяется и творится самим зрителем. Человек, привыкший только к линейному повествованию, в этих кадрах ничего не видит (нет событий, время "затянуто" — скука). Хорошо помню, с каким раздражением некоторые зрители после первого просмотра "Соляриса" писали об эпизоде извивающихся в воде водорослей или проезда Бертоня в машине подземными тоннелями. Какую-то неловкость, растерянность перед непонятным испытал и я. Выйти из этого состояния тогда мне помогла кинокритик И.С.Левшина, которая писала, что в этих кадрах надо почувствовать эмоциональное состояние человека, прощающегося с землей перед полетом в космос или продирающегося к самому себе, к естеству природного начала через "катакомбы" цивилизации, вытеснившие природу из жизни человека.

Это первоначальное обозначение пространства эмоционального состояния мне помогло понять, почувствовать духовную жизнь героя. Тогда я просто не был знаком с этой формой киноповествования. А постичь ее в определенной степени смог, "развертывая" при анализе эти непонятные еще кадры. И тогда при следующем просмотре мне открылся иной мир чувств. Я стал очевидцем, соучастником рождения эмоционального состояния героя по мере просмотра фильма, постепенно от эпизода к эпизоду погружаясь в "индивидуальный поток авторского времени", в пространство эмоционального состояния, духовной жизни, нравственного чувства.

Именно этот процесс восприятия, основанный на постепенном погружении человека в поток авторского времени, имел в виду А.Тарковский, приводя в качестве примера японские средневековые хокку:

Старый пруд.

Прыгнула в воду лягушка.

Всплеск в тишине.

Срезан для крыши камыш.

На позабытые стебли

Сыплется легкий снежок.

Откуда вдруг такая лень? Едва
меня сегодня добудились. Шумит
весенний дождь.

Проверим свое понимание термина "поток авторского времени", анализируя данные тексты. С точки зрения линейного повествования здесь и воспринимать, и анализировать нечего. Подумаешь, прыгнула лягушка, лежит срезанный камыш, идет дождь... Все это простые, будничные, элементарные явления... С точки зрения ассоциативного повествования здесь тоже трудно что-либо осмыслить, так как не ассоциация связывает строки, а описание этапов естественного жизненного процесса.

Здесь царствуют законы полифонии: соотнесение различных тем, их взаимосвязи и рождает определенное эмоциональное состояние, ощущение духовной жизни смотрящего на вечную жизнь природы, или на снег, засыпающий чьи-то надежды, или дождь, открывающий нам пробуждение души к новой, чувственной жизни...

Как открывается нам это ощущение авторского времени в процессе анализа?

Мы пытаемся осмыслить этапы рождения пространства эмоционального состояния в своем сознании. Чтобы понять, как это происходит, какие при этом возникают мысли, обобщения, стоит

рассмотреть взаимодействие образных тем, находящихся в смысловых частях повествования, например, в отдельных кадрах, в стихотворных строках и пр. Сам процесс взаимодействия тем рождает определенные выводы. А итогом их осмысления станет наша реакция, наше отношение к духовной жизни, запечатленной в индивидуальном потоке авторского времени.

В содержании вышепредставленных хокку каждая строка является конкретной темой, их взаимодействие рождает определенное движение чувства: ощущение тишины вечного времени возникает по контрасту с всплеском воды. Медлительность, заторможенность жизни старого пруда, ощущение дремотности вечного покоя (пространство эмоционального состояния) мы испытываем именно в результате нарушения тишины.

Аналогичен путь осмысления и двух последующих текстов. Во втором трехстишии рассмотрение взаимодействия двух тем (строк) рождает определенное эмоциональное измерение: на наших глазах уходит надежда на тепло домашнего уюта, по мере того как снег засыпает позабытые стебли срезанного кем-то камыша.

Пространство пробуждения души к чувственной жизни открывается в последнем трехстишии. Атмосфера движущегося времени, погруженного в состояние дремотного полусна-полуяви, и его преображение возникает именно при описании шума весеннего дождя.

Воспоминания о различных видах киноповествования понадобились нам для того, чтобы более точно аргументировать свое отношение к видам анализа, представленным в работах старшеклассников о фильме "Андрей Рублев", и определить принципы аналитических подходов, которые непосредственно зависят от особенностей художественной структуры фильма.

ЗАЧЕМ АНАЛИЗ ПРОСТОМУ ЗРИТЕЛЮ?

Но здесь неожиданно может возникнуть провокационный вопрос: "А вообще-то говоря, зачем он нужен, этот анализ, простому зрителю?" Ведь вполне достаточно, казалось бы, самого воздействия произведения искусства?

Попробуй ответить на этот вопрос. А теперь оцени возможные ответы. Какие ты принимаешь? Уточни свои позиции, сформулированные ранее письменно.

Итак, с моей точки зрения, анализ нужен для того, чтобы:

- испытать радость от встречи с искусством — с драматургическим материалом фильма (события, герои, представленные на экране истории), с художником (как эти события открывают для меня мироощущение автора);

- понять себя в полемике с автором;

- ответить на вопросы, мучающие меня сегодня;

- развить у себя восприятие экранного повествования, раз личные виды мышления;

- получить удовольствие от интерпретации фильма, которую можно принимать как своеобразную интеллектуальную игру (С.М.Эйзенштейн сравнивал этот процесс даже с игрой в шахматы).

Лично для меня все эти ответы правомерны. Психологи и искусствоведы справедливо замечают, что акт восприятия завершается не после просмотра, а в результате осмысления увиденного, услышанного, прочитанного. Идеальной формой осмысления и является анализ. Все остальное — диспуты, беседы, обсуждения, зрительские конференции и прочее — решают для каждого этот процесс осмысления только частично.

Анализ нужен мне для того, чтобы прояснить свои впечатления, осмыслить увиденное, уточнить свое отношение к автору.

Уточнить в результате сопереживания, осмысления, а не по ходу восприятия, когда ты живешь только чувством. Помнишь, наверное, свои впечатления от встречи с "трудным" фильмом, который сразу вызывал в душе неприязнь к необычной, непонятной для тебя форме. Ты уже во время просмотра, еще не разобравшись, не почувствовав художника, движение его мысли, начинал обвинять: он мудрит, фокусничает, хочет быть оригинальным... Ты готов с первых кадров по ходу просмотра спорить с ним, навязывая ему свои требования на основе сложившихся стереотипов. Ну и все, восприятия нет. Рациональное отношение одержало верх над чувствами. Связь с экраном утрачена. В восприятии важно ведь довериться автору, почувствовать ауру. Вспомни, пожалуйста, эйзенштейновский анализ портрета М.Н.Ермоловой кисти В.Серова. В нем для меня наиболее приемлемая модель аналитического рассматривания произведения искусства: общее впечатление (здесь и ощущение ауры, и образное обобщение, и попытка понять причину его появления), открытие художественной закономерности построения фильма, телепередачи, "проверка" ее закономерностью всего художественного строя, процесса рождения мыслей, чувств по мере восприятия.

Анализ, по существу, может доставить эстетическое и интеллектуальное наслаждение при развертывании образного обобщения всего фильма и его частей в систему умозаключений. Это последовательное осмысление этапов создания экранного пространства в своем сознании, атмосферы эмоциональных, ассоциативных и смысловых связей. Сам процесс непосредственно связан с особенностями развития авторской мысли. Вот почему в основе анализа будут или причинно-следственные связи, или ассоциативное поле экранной реальности, или, наконец, индивидуальный поток авторского времени, открывающий многообразные проявления духовной жизни, хотя не исключено, что все три вида повествования могут присутствовать в одном фильме.

ИНАЧЕ УВИДЕТЬ СЕБЯ...

Лично мне анализ нужен еще и для того, чтобы найти ответы на мучающие меня сегодня вопросы: как мы живем, как я живу, как можно жить, как должно жить человеку... В чем причина озлобленности многих людей сегодня, только ли в материальном неблагополучии, в экономических причинах? Нужна ли бескомпромиссность в отношении к людям, в утверждении своих взглядов?

Главное, разумеется, в этих ответах — не правила, как жить, не однозначно представленные выводы в форме инструкций (живи так, потому что...), а философия жизни, которая открывается мне в форме повествования, в художественной структуре произведения искусства, в авторской исповеди.

Не раз искусство побуждало меня переосмыслить, казалось бы, аксиоматические утверждения о назначении человека, о смысле его бытия. Ну, например, такое яркое изречение: "Человек создан для счастья, как птица для полета". Долгое время я был убежден в естественной и закономерной пассивности этого "созданного" человека, а заодно и себя: раз уж он "создан для счастья" — значит ему должны предоставить искомое, а если не предоставили, значит "те" плохи — государство, политический строй, родители, судьба, Господь... Отсюда озлобленность, апатия, горестные размышления о неудавшейся, несчастной жизни. Такое ожидание повергает, с моей точки зрения, человека в самое ужасное положение раба, не способного действовать самостоятельно (вообще действовать!), мыслить, жить достойной человека жизнью.

Или еще один пример: "И вечный бой! Покой нам только снится сквозь кровь и пыль...", "Бороться и искать! Найти и не сдаваться!". Эти гордые слова — лирического героя А.Блока в первом случае и Сани Григорьева из "Двух капитанов" В.Каверина во втором долгое время для меня были оправданием действительной и бескомпромиссной борьбы. Мне казалось, что, преодолевая нравственные и физические препятствия на своем пути, человек может только в активной битве, в уничтожении старого ради утверждения нового результата. Когда-то в отрочестве мне перехлестнуло горло восторг отрицания, заключенный в оценке Горьким героев "Вишневого сада": "паразиты, лишенные сил снова присосаться к жизни..." А потом стала понятна драма, даже трагедия не только этих героев, ушедших из жизни, но и наша, людей, оставшихся без них. Ведь с ними навсегда ушла из нашей жизни и определенная культура, и духовность, и особые человеческие контакты, основанные на бескорыстии людских взаимоотношений, на умении чувствовать и ценить красоту природы.

Вот таких переосмыслений я жду от искусства всегда, и они приходят, часто именно в результате анализа художественного текста. Особенно меня волнуют размышления о современном

человеке, о нашей действительности, перенасыщенной сегодня опять-таки энергией отрицания старого, холопским глумлением над прошлым, в котором многие видят не трагедию, а фарс, не дух, а только низменные инстинкты, не сложную противоречивость семидесятилетней жизни, а примитивный анекдот.

Некоторые усматривают в нашей действительности отзвуки прошлых времен — Великой смуты (XVII век), петровских реформ (XVIII век), экономического и духовного кризиса конца XIX- начала XX в. В этих параллелях нуждаются современные исследователи для того, чтобы, учтя аналогии, суметь предвидеть возможные варианты выхода из духовного кризиса. Не случайно сегодня популярны такие русские философы, до недавнего времени закрытые для нас, как Н.Бердяев, Вл.Соловьев, П.Флоренский...

Поиски философами нравственного, духовного идеала в единстве судьбы человека с быстротечной земной реальностью и вечным Космосом, соотнесение индивидуальной человеческой жизни с универсумом, то есть с миром как целым находят свое отражение в произведениях современного искусства, и, в частности, в кино. Почувствовать, осмыслить отголоски этих проблем можно даже в фильмах тридцатилетней давности. Некоторые из них по-новому открывают мне современные проблемы — фильмы Тарковского, Бергмана, Феллини, Рене, Годара и др. Часть из них попытаемся с тобой посмотреть, осмыслить в философском, эстетическом плане, с точки зрения эволюции киноязыка, художественной формы.

Для этого нам, пожалуй пригодится еще информация о различных отношениях современного человека к жизни. Схема этих отношений для меня выстроилась при чтении материалов о творчестве А.А.Тарковского в "Киноведческих записках", №14. Насколько эта схема совпадает с твоими представлениями о связи личности с нравственными, духовными, социальными, политическими, философскими проблемами? Считай ее первым вариантом, который в дальнейшем, по мере анализа отдельных фильмов, будет тобою самостоятельно уточняться, обогащаться, видоизменяться, выстраиваться.

МОДЕЛИ ОТНОШЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА К ЖИЗНИ

I. Расчет на других:

ожидание счастья, которое придет "со стороны" ("подарит" государство, судьба, провидение, Господь, родители, счастливый случай). Обвинение правительства, окружающих, если эти ожидания не реализуются.

П. Расчет на себя:

анализ своих возможностей; попытки применить их в личной и общественной жизни; ощущение своей ответственности за свою жизнь и других, за современные политические, нравственные, экономические, духовные изменения.

Диалог с собой как средство понять законы своего внутреннего существования.

Познание себя в результате преодоления внутреннего конфликта.

Поиски конкретной деятельности, способной практически изменить свою жизнь и окружающих.

Ш. Поиски духовной правды:

1. Высвобождение из порочного круга ненависти.

2. Самосозидание в процессе осознания своей связи с универсумом: мгновения единичной жизни и вечность Космоса.

3. Осознание исторического и культурного прошлого в единстве индивидуальной и коллективной памяти.

4. Пробуждение чувства вины, совести, любви как условие нравственного и духовного спасения человека.

5. Понимание человеческой жизни как пути к духовному спасению через помощь другим, а через них — и себе, как условие духовного спасения.

Самое интересное для меня в этих моделях — своеобразная программа действий, способных в сегодняшних условиях разрешить часть социальных, философских, нравственных проблем на личностном уровне.

Конечно, проще обвинять других во всех случившихся бедах. Вспомни, сколько таких критиков и обличителей прошло перед нашими глазами за последнее время государственной жизни. Критикующий произвольно как бы вырастает в своих глазах (ведь если я обличаю, значит, я больше вижу по сравнению с другими...). Труднее почувствовать свою ответственность вместе с окружающими за происходящее и происходившее в стране. Труднее, осознав это, начать действовать, созидать, а не разрушать, изменять эту плохо устроенную жизнь.

Средством решения этой задачи для индивида будет диалог с самим собой, размышления, позволяющие осознать, понять и сегодняшний день, и свое место в нем, найти конкретную деятельность. Эти размышления будут началом духовных поисков через осознание прошлого, отказ от ненависти, непримиримой жестокости в бескомпромиссной борьбе "за правое дело" ради внимательного и доброжелательного отношения к другому, ради деятельной любви, преобразующей человека, мир и самого любящего.

КОНЦЕПЦИЯ ФИЛЬМА

Попробуем для начала рассмотрения особенностей анализа взять "Общество мертвых поэтов" Питера Уира, американского режиссера. Этот фильм не претендует на открытие новых форм в области экранного мышления. Похоже, он сделан в традициях линейного повествования, во всяком случае, причинно-следственные связи являются здесь главными. И тем не менее от многих других его отличает многомерность. Из чего она складывается? В чем она заключается? Об этом подумаем после просмотра.

Вначале посмотрим фильм. Далее попытайся оценить его самостоятельно. После этого ответь на предложенные вопросы. Наконец, познакомься с одним из возможных вариантов интерпретации этого фильма. Определи свое отношение к ней и заверши работу над своим анализом.

Оценка этого фильма зависит от различной позиции зрителя. Вот, например, обращаясь к экрану, я вижу, как живут старшеклассники в одной из подготовительных школ США, как они одеты, как общаются друг с другом, что их интересует, какие события происходят в их жизни. Иначе говоря, получаю бытовую информацию и могу сказать, кто из героев мне нравится, почему, каковы причины тех или иных событий, поступков и пр., и пр. Кто виноват в самоубийстве главного героя?

В этом случае я рассматриваю не сам фильм, а только драматургический материал, положенный в его основу, то есть состав событий, событийную канву.

Авторская концепция (система взглядов кинематографиста на мир) мне откроется только тогда, когда я почувствую отношение режиссера к этим героям и событиям в форме повествования, в том, как они показаны на экране, как в соотношении смысловых частей, их композиционных элементов открывается внутреннее содержание фильма.

Что же соотносится в этом фильме?

— Отдельные события из жизни школы (торжественное открытие учебного года, поведение ребят на занятиях, в часы отдыха и пр.).

— События из жизни каждого ученика — Чарли Далтона, Нила Пери, Тома Хандерсона, Нокса и др.

— Сцены в пещере индейцев (заседание общества мертвых поэтов и вечеринка, на которой присутствует Нокс).

— Изображение озера в начале фильма, в середине и в конце.

— Уроки Китинга и других учителей школы.

— Четыре столпа школьной жизни, личной жизни учащихся... и учителя словесности.

— Идеи поэтов, которых цитируют в фильме — Торо, Шелли, Байрон, Уитмен, Шекспир...

С чего же начать? Вероятно, на этот вопрос будет легче ответить, если мы попытаемся соотнести не только эпизоды, но и отдельные кадры, аналитически проверить свои впечатления, выявляя в экспозиции ведущие темы, их противостояние, а в основной части — особенности развития и разрешение конфликта.

Экспозиция четко делится на два эпизода, внешне как бы вытекающих один из другого, а внутренне противостоящих друг другу: торжества по поводу начала учебного года и последующий разговор учащихся в одной из комнат спального корпуса.

Первый эпизод развивает тему величественного прошлого и настоящего престижной подготовительной школы США, семьдесят пять процентов учащихся которой ежегодно становятся лучшими студентами колледжей. Образ прошлого и настоящего в первых кадрах: фотографии окончивших школу, выражение их лиц и фотосъемка тех, кто сегодня впервые пришел сюда. Соотнесение их и рождает ощущение стабильного величия этой школы, ее системы и методов воспитания.

Вариация этой же темы — огонек от спички, который последовательно переходит от свечи к свече в руках первоклассников и постепенно вырастает в нашем сознании в метафору вечного огня с алтаря знаний.

Тема величия прошлого и настоящего находит свое вариативное развитие и в картине торжественной церемонии: радостные лица воспитанников, их родителей, гордость и тщеславие педагогов, внесение знамен под звуки старинных духовых инструментов и провозглашение четырех столпов, на которых зиждется сообщество преподавателей и учащихся: традиции, честь, дисциплина, пример во всем.

Однако подлинное содержание этих требований мы постигаем в следующем эпизоде, когда учащиеся провозглашают свои правила: личная жизнь, тишина, отсутствие сплетен и оптимистический взгляд на мир. Здесь-то и намечается пока еще скрытый конфликт учителей и учащихся, мира взрослых и детей, формализованного, рационального — и естественного, непосредственного, личностного отношения к жизни. Авторская оценка этого противостояния, пространственная ограниченность одного подхода и свобода, открытость миру другого выявляется чисто пластическими, визуальными средствами в конце экспозиции. Припомни этот эпизод. Он появляется в фильме как результат сопоставления двух вышеупомянутых тем: бой часов на городской ратуше, круговое движение птиц, поднявшихся шумно с озера, и следующий кадр — также круговое движение во время шумной перемены учащихся (камера стоит внизу, в пролете лестницы, а вокруг на всех ступеньках — гомонящее детство). Только в отличие от птиц движение учащихся ограничено этим пролетом, замкнуто, задано, запрограммировано пространством школьного здания, рамками дисциплины, учебных требований,

рамками воспитательной системы, которая уже практически, кажется, доказала свои преимущества.

КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

Таково содержание экспозиции. А дальше на протяжении всего фильма открывается еще одна точка зрения на отношение к жизни и к себе, на воспитание и саморазвитие. Ее тоже можно представить как четыре столпа, но не учебной системы, а развивающейся личности. Это точка зрения нового учителя словесности — Джона Китинга. Она передается в фильме звукопластическими средствами в форме киноповествования, на основе сопоставлений различных эпизодов — занятия словесностью и другими дисциплинами, точки зрения на воспитание Китинга, других учителей и родителей... Но главное, это точка зрения в фильме имеет особое духовное пространство — пространство культуры, мышления, чувств, искусства Позднего Возрождения (Шекспир), романтизма (Байрон, Шелли), трансцендентализма (Торо). Это пространство в идеале должно быть доступно и зрителю. Только тогда мы приблизимся к адекватному восприятию данного фильма. Лично мне подобный этап работы особенно интересен, поскольку для понимания художественного контекста фильма я невольно погружаюсь в мир новой эстетической и художественной информации. Не просто набираю знания, а отбираю, использую их в постижении философской, нравственной, художественной концепции. В данном случае хорошо бы познакомиться с отдельными произведениями перечисленных авторов. А пока для ориентации выписываю из энциклопедического словаря самые простые сведения и пытаюсь их соотнести с размышлениями главного героя фильма, определяя, уточняя его четыре столпа.

Возрождение — художественное направление в искусстве XIV-XVII вв. Вера в безграничные возможности человека, в его волю и разум. Идея гармоничной, творческой личности, свободной в проявлении своих эмоциональных и интеллектуальных способностей. Мысль о человеке как высшем начале бытия. Эти же задачи волнуют в фильме и учителя словесности.

Шекспир Уильям (1564-1616) — англ. драматург и поэт периода Позднего Возрождения. Первые произведения — "Укрощение строптивой", 1593; "Сон в летнюю ночь", 1596; "Много шума из ничего", 1598. Идея свободного человека, для которого характерна безудержность чувств. (Обрати внимание, я делаю выписки, которые, как мне кажется, по ходу работы в чем-то перекликаются с контекстом "Общества мертвых поэтов", в частности, я пытаюсь ответить себе, почему автор фильма вводит в структуру фильма эпизоды репетиций и спектакля по пьесе Шекспира "Сон в летнюю ночь", где одну из ведущих ролей

исполняет Нил Пери (роль Пека — лесного духа, сотворителя мира фантазий, в котором все можно преобразить, осуществить любые желания). Итак, продолжаю для себя делать выписки: "Сон в летнюю ночь", основное действие проходит в лесу, который предстает в авторской трактовке как своеобразный космос, как идеальные условия для человека. Здесь торжествует поэзия любви и свободы, в то время как за пределами леса — господствует проза, меркантильные расчеты, идеи рационального отношения к жизни. Оказавшись за пределами леса, романтические герои пьесы гибнут. Побеждает холодный рассудок. Вражда семей приводит любящих героев к смерти. Эта трагедия отрезвляюще действует на окружающих... Прочитав даже эту аннотацию, можно заметить, что основные мотивы пьесы "Сон в летнюю ночь" напрямую перекликаются с основными темами фильма: проза и поэзия жизни, их столкновение, гибель героя в результате этого конфликта.

Аналогичные переклички, совпадения можно заметить и в последующих выписках.

Романтизм (XVIII - первая половина XIX века) — направление в искусстве Европы и Америки. Выступление против нивелировки личности, утилитаризма. Проповедь свободного развития личности, пафос личной и гражданской независимости. Основа романтического мировосприятия — разлад идеала и действительности.

Шелли Перси Биш (1792-1822) — английский поэт-романтик. Проблема тирании и свободы в трагедии "Ченчи" (1819), в лирической драме "Освобожденный Прометей" (1820). Трактат "Защита поэзии", 1822 (название трактата выписываю не случайно, ибо помню своеобразную защиту поэзии на уроке Китинга по поводу страниц м-ра Причарда о понимании поэзии).

Трансцендентализм — американское философское и литературное движение 1830-60-ых гг. Идея всеобщего равенства перед Богом, духовного самоусовершенствования, очищения человека от "вульгарно-материалистических" интересов под благотворным воздействием природы. Один из представителей этого направления — Торо.

Торо Генри Дейвид (1817-1862) — американский писатель. Философская проза "Уолден, или жизнь в лесу" (1856): жизнь человека в мире природы как возможность спасения личности от современной цивилизации "потребления". Pamфлет "Гражданское неповиновение" (название памфлета пока меня тоже заинтересовало, так как мотив "гражданского неповиновения" разрабатывается и в фильме.

Уитмен Уолт (1819-1892) — американский поэт. Сб. стихов "Листья травы" (1855). Идея очищающей человека близости к природе. Мысли о том, что любой человек — часть бесконечной

во времени и пространстве Вселенной. Чувство родства со всеми людьми и всеми явлениями мира...

Все выписки сделаны. Информация, конечно, емкая. Но использовать ее для анализа фильма будет проще, если ты соотнесешь все эти имена и идеи, выстроив по законам монтажного мышления целостную картину.

Выстраивается ли картина? Конечно, поскольку здесь очень много общего — и тема свободного человека, и проблема его гармонического развития, и благотворное воздействие природы на развитие личности... Учитель словесности цитирует в общении с учащимися известнейших писателей, поэтов, для которых самое ценное в мире — человек, его личность, достоинство. Современная действительность, по их мнению, противостоит возможности гармонического, духовного развития личности, так как ориентирована на оценку человеческой жизни только с точки зрения материальной полезности, выгоды, накопительства.

Противостоять подобной точке зрения и спасти себя человек может сам. Осознав существующие противоречия, невозможность их разрешения в современных условиях, субъект должен заняться духовным, нравственным самоусовершенствованием. В этом процессе ему поможет благотворное воздействие природы и искусства, осознание своей причастности к бесконечной во времени и пространстве Вселенной.

А теперь, если восстановить в памяти рассуждения Китинга, можно будет прояснить его позиции, которые во многом совпадают с вышеназванными авторами, и определить его четыре столпа развития личности.

Припомни, о чем он говорит:

— Видеть мир в различных ракурсах, иметь различные критерии в оценке действительности.

— Понять, что чувствуешь. Все должно быть озарено чувством. Любовь — главная тема и в поэзии, и в жизни.

— "Собирай розы, пока они цветут". Именно розы, то есть чувственное, эмоциональное начало... Живи чувством, а не рассудком только. "Пока они цветут...", "Лови мгновение. Есть опасность ничего не успеть сделать, и тогда все наше предназначение в жизни окажется на уровне простенькой задачи — стать пищей для червей.

— Быть самим собой, "иметь свою походку". Верить, что твои взгляды уникальны. Плыть против течения, ибо страшно быть конформистом, подчиняться стадному чувству.

— Научиться мечтать, ибо только в мечтах человек может быть свободен.

— "Испить жизнь до конца".

— "Внести в великую игру свою строку", "твое присутствие в мире доказывает, что жизнь существует".

Но как из этого набора цитат, требований, пожеланий выявить программу Китинга, его четыре столпа?

ЭПИЗОД, МОДЕЛИРУЮЩИЙ ЦЕЛОЕ

С.М.Эйзенштейн писал в свое время о том, что гармония и совершенство художественной структуры любого фильма легко подтверждаются наличием в ней эпизодов, моделирующих целое. Есть ли в фильме аналогичные эпизоды, которые особенно ярко передают позицию героя, ключевую проблему фильма?

С моей точки зрения, наиболее удачно такую задачу решает эпизод "расправы" с мистером Причардом в результате осмысления на уроке его рассуждения о понимании поэзии на основе построения графика формы и содержания. Как, по-твоему, почему эти рассуждения Китинг называет кучей экскрементов и объявляет войну подобным аналитикам? И как эти рассуждения связаны с общей проблемой? Наконец, почему тень мистера Причарда возникает в финальных кадрах, когда директор школы, проводя урок вместо уволенного Китинга, вновь пытается отстоять идею формализованного анализа произведения искусства?

Для меня ответ уже прозвучал в слове "формализованный". Сознательное разделение формы и содержания убивает и само произведение, и процесс его восприятия, ибо форма несет содержание, в анализе формы выявляется мысль, рождается чувство.

Отрицательную реакцию на формализованный подход к воспитанию можно заметить и в неожиданном противостоянии учащихся правилам жизни, утверждаемым школой. Традиции, честь, дисциплина, пример во всем — эти общие требования как бы исключают саму личность. Ведь даже понятие чести в этом ряду относится к школе, а не к школьнику. Вот почему четыре столпа учащихся полемично утверждают только личностное начало: личная жизнь, тишина для каждого, отсутствие сплетен — залог этой тишины и пр.

Что же предлагает Китинг? Судя по всем приведенным цитатам, конечно, развитие личности, свободной в проявлении мыслей и чувств: научиться мечтать (в мечтах человек абсолютно свободен), "испить жизнь до конца" (то есть дать возможность проявиться всем сторонам души в многообразии восприятия действительности), выработать собственное видение (по-новому, нестандартно видеть мир, понять, что чувствуешь, говорить "собственным голосом"), одним словом, быть самим собой.

Еще один довод в пользу мистера Китинга. Помнишь фразу из фильма: "Есть опасность ничего не успеть сделать". Эта мысль утверждается почти всеми взрослыми героями в разных ситуациях, но в понятие "сделать" вкладывается разное содержание. Для школы это значит овладеть знаниями, для отца Нила Пери —

овладеть профессией, быть специалистом, для Джона Китинга — быть человеком, личностью и, разумеется, знающим специалистом, это неразделимое целое. Но от того, что он собой представляет как личность, зависит и то, какой он специалист.

Ради чего мы живем? Овладеть науками, получить профессию? Ведь это позиция школы. Иметь личную жизнь, покой, счастье (то, к чему стремятся учащиеся)? Но разве не объединяются эти стороны личностью человека, его способностью и мыслить, и чувствовать? Все дело в том, как ты здесь реализуешь себя: "Твое присутствие в мире доказывает, что жизнь существует. Великая игра продолжается, и ты можешь внести в нее свою строчку". Какой она будет? И будет ли вообще? Четыре столпа Китинга, которые выстраивает зритель при просмотре всего фильма, и являются ответом на этот вопрос:

- Найти себя ("Искать и не сдаваться", чтобы познать содержание своей жизни);
- Остаться собой вопреки всем условиям жизни;
- Жить в единстве чувства и мысли (полнота испытания жизни);
- Оставить свою строку в "великой игре жизни".

Все эти варианты автор "проигрывает" в судьбе юных героев фильма. Разберись в этом самостоятельно, ты заодно найдешь ответ еще и на вопрос, почему так называется фильм. Только постарайся не ограничиваться одним значением этого словосочетания — "мертвые поэты".

Для сопоставления сделанных выводов предлагаю несколько своих вариантов. 1. "Мертвые", то есть для одних "умершие раньше", несовременные, а для других — классики, эталон личностного развития, философского мышления. 2. Мертвые поэты — прямое значение в контексте фильма как неформальное объединение учеников прошлых лет, когда собираясь, они читали стихи, обсуждали проблемы искусства, жизни, смысла человеческого бытия. 3. "Мертвые поэты" как знак преемственности поколений (по примеру прежних выпусков "сегодняшние" учащиеся организуют свое "общество"). 4. "Мертвые", то есть умерщвленные поэты в переносном смысле слова: можно развить поэтическое мировосприятие в каждом, ибо в каждом живет поэт, а можно умертвить. 5. "Мертвые" как умерщвленные, но способные пробудиться (эта мысль развивается в финале фильма, когда ребята, казалось бы, сломленные навязанным взрослыми компромиссом, все же в отчаянной решимости открыто заявляют о своем нравственном выборе; существенно для концепции, что первым на этот протест решается самый тихий и робкий ученик).

ВНЕШНИЙ И ВНУТРЕННИЙ ПЛАНЫ ЭКРАННОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Сделаем несколько выводов на основании проведенного осмысления "Общества мертвых поэтов".

Фильм содержит в себе особую художественную реальность, которая отличается от объективной действительности условной формой повествования, созданного автором, художником.

Воспринимать экранную реальность — значит, сопереживать героям (огорчаться, плакать, смеяться, негодовать, протестовать), понимать внешний и внутренний планы повествования. Внешний — это состав событий, поступки героев, с которыми мы порой себя отождествляем. Внутренний план экранного повествования выявляется в сопоставлении смысловых частей фильма. Эти сопоставления позволяют зрителю не только построить логические умозаключения, но и прийти к образным обобщениям, которые синтезируются в сознании зрителя как концепция автора.

Соотнося значимые части "Общества мертвых поэтов", мы оказались способными ощутить различные пространственные измерения фильма. Одно из них, например, ограничивает возможности проявления личности формальными правилами, другое — открывает пространство души, культуры, искусства, третье — пространство, в котором природа естественна, и в том числе природа человека.

Соотнесение значимых частей позволило нам воссоздать в своем сознании и два типа времени, противостоящих друг другу, — бытовое и бытийное. В рамках первого — точный расчет физических сил, материальных возможностей, в рамках второго — опыт духовного существования человека эпохи Возрождения, романтизма, классической литературы XIX века, времен Шекспира... Бетховена. Кстати, а зачем в фильме нужен Людвиг ван Бетховен, его Девятая симфония с хором на тексты оды Ф.Шиллера "К радости"?

Размышляя с тобой о фильме, мы заметили, что его содержание основано не только на причинно-следственных связях, но и на ассоциативных, полифонических соотношениях. Для подтверждения этого положения можно вспомнить отдельные кадры (гомон птичьей стаи, поднявшейся в воздух, и ребят во время перерыва между занятиями), отдельные эпизоды (два урока по м-ру Причарду), соотнесение тем пьесы Шекспира "Сон в летнюю ночь" и основных тем фильма "Общество мертвых поэтов", наконец, взаимосвязь различных пространственных измерений фильма — пространства школы, города, природы, культуры, духовной жизни...

Эта сложная форма повествования и определила принцип анализа, основанный не только на выявлении причин и след-

вий, событий, поступков, но также и на построении образных обобщений, выявлении их смыслового богатства, на рассмотрении взаимодействия главных тем и побочных мотивов. Все это позволило нам увидеть жизнь учащихся одной из школ США в контексте многовековой культуры человечества, философских вопросов о личности, пределах ее свободы, о губительности компромисса для нее, о проблеме нравственного выбора, о жизни и смерти.

АНАЛИЗ КОНФЛИКТА

Посмотрим еще один фильм, "Сияние" (1970), созданный в Великобритании Стенли Кубриком, автором таких знаменитых фильмов, как "2001: Космическая одиссея" (1968) и "Заводной апельсин" (1971). Этот режиссер пытается осмыслить в своих фильмах трагическую судьбу человеческого разума, умеющего выйти в космическое пространство, ощутить ритм великой бесконечной тишины и неспособного познать законы Вселенной. Он показывает жестокость человека как следствие насилия, охватившего мир, утверждает неминуемость победы времени и смерти над жизнью.

Драматургическая основа "Сияния" — книга не менее знаменитого писателя Стивена Кинга, часто рассказывающего в своих произведениях о сверхъестественных явлениях, о зависимости человеческой воли от неведомых сил, о совершаемых преступлениях помимо воли. Типично кинговский мотив — ребенок, одаренный способностью к предвидению, избегает смерти благодаря своей телепатии. Сохраняется ли этот мотив в данном фильме?

По жанру "Сияние" — триллер (дословный перевод с английского — "вызывать трепет"). Триллер — вид приключенческого фильма, основное содержание которого — конкретные синопсисные переживания опасной ситуации, ход свершения преступления, последующее преследование, бегство. Фильмы этого жанра обычно воплощают нравственно-философскую идею о воздаянии за грехи, о возмездии, о роковых стечениях обстоятельств.

И еще одна, последняя информация, пожалуй, необходимая перед просмотром. Киноведы отмечают в этом фильме традиции готического романа, европейской романтической школы. Готический роман называют еще "черным романом" или романом "ужасов" в прозе предромантизма и романтизма. Содержит таинственные приключения, фантастику, мистику... В центре демоническая личность (роман "Итальянец" А.Радклиф, "Мельмонт-Скиталец" Ч.Метьюрина). Постоянные темы романтического искусства — влияние на человеческое сознание призраков

минувшего, ощущение человеком чуждости настоящего мира и плоти, в которую ныне помещена его душа. Как трансформировались эти мотивы в "Сиянии" Кубрика?

Теперь смотрим фильм

После просмотра, как всегда, попробуй самостоятельно проанализировать увиденное на экране или проведи подобную работу после ознакомления с различными аналитическими подходами, представленными ниже.

Вначале рассмотри "невербальную" оценку фильма (с.161) — рекламный плакат одного из старшеклассников к фильму "Сияние" и его же словесный комментарий: «Обычно такой крест — символ кладбища — конечного пункта физической силы человека.

Каменный крест воспринимается еще и как стена, как монумент. На кресте надпись "Оверлук" (название отеля). В надпись закован человек. Распятия нет в прямом его значении, но положение тела распятого человека — символ мученичества и беспомощности. Человек разделен (пунктиром) на отдельные части — символ жертвенности. Все эти "символы" — теория; расколотый (разрубленный) сверху крест и капля крови — это уже практика кровопролития.

Черный фон — символ таинственности, загадочной бесконечности и траура, бездны.»

Рисунок и текст выполнены Сашей Орловым, учеником мастерской художников-мультипликаторов кинолицея при школе № 1058 г.Москвы.

Весь плакат — образное обобщение фильма. Его атмосферу старшеклассник определяет как загадочную бесконечность тайны, ощущение бездны, в которую постепенно погружается человек, а вместе с ним и зрители, сопереживающие герою. Драматургическая основа фильма для автора рисунка — беспомощность, мученичество, жертвенность страдающего человека, закованного, погребенного ограниченном пространстве, где господствует ужас, порождаемый энергией насилия, "практикой кровопролития".

Вот эту конфликтную ситуацию, как можно предположить по рисунку, почувствовал в фильме ученик. Но как он передает в рисунке разрешение конфликта? Каков выход? Стать жертвой этой энергии или приносить ей в жертву других? Погибнуть или уничтожать себе подобных, даже если среди них самые близкие... Принять мучения, спасая других, или отказаться от них, спасая себя?...

Для автора рисунка герой — жертва и мученик. А для автора фильма? Как по-твоему?

Есть ли ответ на эти вопросы в письменных работах старшеклассников? Обрати внимание, как они выстраивают образные обобщения фильма, его драматургической ситуации, его ауры.

Наташа Ханикевич. Центральная проблема

«Перед человеком всегда стоит проблема выбора. Жизнь или смерть, правда или ложь, Бог или дьявол...»

В фильме "Сияние" три человека находятся в экстремальных условиях. Все трое (отец, мать и маленький сын-ясновидец) сталкиваются с одиночеством, страхом и безысходностью. Автор как будто проверяет героев на выживаемость.

С моей точки зрения, главная проблема фильма — борьба между добром и злом, светом и тенью. Зло, носителем которого, вероятно, является отец (арт. Николсон), хочет, но не может выйти за рамки дозволенного. Это доказывает последний эпизод фильма, когда герой замерзает, так и не сделав обещанного — убить жену и сына. Но умирает только телесная оболочка, ведь зло вечно так же, как и добро.

Отель и лабиринт, расположенный около него, как две чаши весов. Одна из них постоянно перевешивает другую. Эпизод с лабиринтом в начале фильма, как мне кажется, говорит о том, что он (лабиринт) все-таки во власти Всевышнего. Бог как бы смотрит с небес на него. Поэтому мальчик и спасается от одержимого звериной идеей отца именно в лабиринте.

Конец фильма неоднозначен, и он не может быть таковым, ведь проблема жизни и смерти, добра и зла вечна...».

Для Наташи главное в фильме — проблема выбора в экстремальных условиях, проверка героев одиночеством, страхом, безысходностью. Но выхода из этой ситуации, разрешения конфликта, в котором выявляется внутренний ход развития авторской мысли, она не видит, точнее, ей трудно увидеть, поскольку она пытается проанализировать причинно-следственные связи внешней, событийной канвы. На этом же уровне она рассматривает и необъяснимые с бытовой точки зрения силы, заключенные в отеле и лабиринте. Отсюда и стереотипное истолкование драматургического конфликта — столкновение зла и добра: герой Николсона и его жертвы, отель и лабиринт...

Аналогичные трудности, мне кажется, испытывает и автор следующей работы — Надя Прасолова. Она называет свою рецензию "Центральная проблема фильма".

Здесь все очень просто. Была одна цивилизация, пришла другая, разрушила все, что построила первая, и на обломках создала что-то свое. Типичная ситуация. Для кого? Да для всех. Можно привести тысячу аналогий из истории, например, Древний Рим, который был разрушен варварами, открытие Америки и самый близкий пример — наша страна. После прихода к власти

большевиков что-нибудь осталось от дореволюционной России? Да почти ничего: все, что можно было разрушить, разрушили (я имею в виду не только постройки, но и традиции, искусство и пр.). А что сейчас творится? Улицы, города переименовывают, памятники сносят. Это же наша история! Зачем мы ее разрушаем? Человечество без истории — мертвое человечество (не физически — духовно).

Итак, на месте старого индейского кладбища построили отель. Хорошо это или плохо, мы уже выяснили (конечно, плохо!). Но, по-моему, не эта проблема самая важная: слишком мало внимания уделяет ей автор.

Может, проблема выбора? А что в фильме можно было выбрать? Ехать или не ехать в отель? Убить или не убить? И если убить, то по какой причине? Группа туристов убивала друг друга от голода. Почему же герой Николсона решается на убийство сына? Явно не от желания поесть, а по какой-то другой причине, но по какой? Помнится, он сказал: "Я бы продал душу за кружку пива". Возможно, именно в этой фразе кроется ответ на вопрос, почему герой решается на убийство.

Он готов отдать все, даже душу, готов пойти на убийство, лишь бы провести несколько веселых часов в компании призраков (по-другому их и не назовешь), а не слоняться по пустым комнатам или печатать одну и ту же фразу. У него был выбор? Да! Но он пошел по пути наименьшего сопротивления: он решает убить, чтобы "получить свободу", чтобы ему никто не мешал жить, как мешал ему сын, ведь он видел все, что происходит с отцом. О последствиях... Последствия?

Может, ведущая тема — тема последствий? Что ж, возможно. Ведь не будь в фильме проблемы последствий, не было бы и трагедии, не было бы конфликта, а следовательно, и фильма. Мы все делаем ошибки, мы, люди. А человечеству вообще свойственно ошибаться, причем понимает оно слишком поздно, и его ждут последствия этих ошибок.

Итак, люди ошиблись первый раз, когда снесли кладбище; второй — когда на его месте построили отель, третий раз ошиблась семья, согласившись переехать в отель и сторожить его; четвертый — когда встал вопрос — убить или не убить и был выбран вариант "убить"; пятый — когда негр ничего не сказал об отеле, хотя все знал; шестой — когда ни мальчик, ни его отец ничего не говорили друг другу, что с ними происходит.

Ну, пожалуй, хватит. По-моему, если бы не было допущено хотя бы одной из этих ошибок, то такой трагической развязки не произошло бы. "Но, позвольте, — скажут некоторые, — тогда не было бы фильма?" Может быть, именно проблему ошибок и их последствий автор ставит на главное место. Хотя, кто знает, может, он совсем другое имел в виду. По крайней мере, ничего лучшего я предложить не могу.

Вторая часть

В этой работе конфликт рассматривается на нескольких уровнях: первый — столкновение между различными цивилизациями как поступательный, но противоречивый эволюционный процесс, в котором этап создания сменяется варварским разрушением, отрицанием прошлого. Второй уровень — нравственный конфликт внутри главного героя, противостояние однообразному быту, попытки обрести свободу ценой жизни другого, в данном случае своего сына.

Рассмотрение этих уровней позволяет ученице переосмыслить первоначальные выводы и прийти к заключению о нравственных и бытовых ошибках, совершаемых человеком на пути своего развития. Однако сам путь рассуждений основан на анализе только внешней событийной канвы, отсюда случайность выбранных для анализа фактов, поспешность выводов.

Следующие две работы оцени самостоятельно и сопоставь их для общего вывода.

Упова Евгения

Реальность, граничащая с ирреальностью. Ирреальность, доведенная до абсурда. Абсурд как одно из самых верных средств осознания магии мира, черной тайнописи природы...

Этими фразами можно определить основной мотив фильма "Сияние", снятого по одноименной повести Стивена Кинга. Автор, по натуре человек глубоко суеверный, исследовал самые корни человеческого страха. И, вероятно, он пришел к выводу, что человек лишь тогда испытывает перед чем-то страх, когда осознает его. Ведь человек недалекого ума не способен оценить опасность, иной раз совершает такие подвиги, при упоминании о которых у человека неглупого и трезвого волосы встанут дыбом.

Автор приводит своих героев высоко в горы, в пустой отель, зимой, когда эти трое оказываются отрезанными от всего мира, дабы они оказались в масштабах лишь своего замкнутого мирка. Мужчина, женщина и ребенок — они будут вести себя каждый по-своему в тех обстоятельствах, которые будут предложены им Судьбой. Перед ними встанет проблема (это главная тема фильма) — остаться людьми, сохранить в себе человеческое... Человек тем и человек, что убийство, скажем, так же алогично его сущности, как канибализм, о котором, кстати, упоминает главный герой в начале фильма. И не случайно отель оказывается построенным на месте древнего захоронения индейского кладбища. В этом месте средоточие той энергии, что принято называть "святым духом предков", энергии мстительной, энергии, что накапливается веками; она не могла не остаться на месте оскверненной святыни. Она действует на подсознание, словно мстя смертью за неуважение к смерти.

Мужчина, который привязан к своему ребенку (правда, и не могущий любить так, как мать), который по природе своей самостоятелен и независим, должен обладать большим запасом сопротивления. Но выходит наоборот. Чем сильнее он, тем сильнее и пагубнее действует агрессивная атмосфера. Вероятно, тот факт, что в силу каких-то обстоятельств этот человек оказывается знаком с давно умершим барменом, да и вообще уютно чувствует себя на "пиру привидений", и наложил отпечаток на его подверженность влиянию "праматери". Он тоскует и, тоскуя, приходит в пустой ресторан. Слова "душу бы заложил за кружку пива" звучат как заклинание, и сразу же появляется бармен. Белая полоса между ними — светящаяся стойка — граница между жизнью и смертью, грань мира (белый цвет — цвет смерти).

Герой принимает виски из рук бармена и, что самое главное, выпивает бокал. Если следовать азбучным мифологемам, можно провести аналогию: Иванушка, требуя у Бабы Яги еду, тем самым открывает границу между живыми и мертвыми. Вот почему старуха сразу добрее. Иванушкина просьба звучит как пароль, это означает: "Я ваш". Ведь в мире символов и знаков, который характерен для сказок и фантастических произведений, нет ничего случайного. Принято считать, что в первую очередь еда из мира живых претит миру мертвых и наоборот. Всякий пришелец из другого мира, принявший угощение из рук "туземца", считается своим. Поэтому так же, как Иванушка в сказке, главный герой фильма, требуя угощение, утверждает свою мнимую принадлежность к "тому" миру. То есть проблема выбора встала перед героем уже здесь — и он оторвал свой мир.

А дальше все шло как по маслу. Помешала лишь жена, запершая "взбесившегося" супруга в хранилище продовольствия. Здесь на первый план выступает женщина. Она слабее, но она — мать. Именно любовь к сыну, именно то, что она не одна, помогает ей остаться почти нормальным человеком. Ведь она думала не о своей личной безопасности, в первую очередь она защищала ребенка.

Теперь о нем. Любый ребенок, незнакомый с эвклидовой геометрией, воспринимает мир многограннее, не так, как взрослый, то есть нешаблонно, и, значит, не чужд иррациональности. Напротив, он ищет ее в рациональном мире: ведь она более понятна его неискушенному уму. Но мы имеем дело с "ненормальным ребенком", вернее, с ребенком, который, возможно, более нормален, чем его родители и мы с вами. Вопросая об отеле то загадочное существо, что живет в его сознании, он ужасается представленным его взору картинам. Ведь он воспринимает мир не сам по себе, а через призму восприятия другого, и, кажется, тот, другой — не совсем ребенок, если он способен предугадать и даже напугать. Такую опасность — умереть — может оценить лишь взрослый.

Именно на столкновении взрослого начала с ребячьим в одном маленьком человечке и выстроена психологическая картина образа мальчика, тем более она интересна. У ребенка появляется совсем иная "проблема выбора": он мечется между рациональной взрослостью и иррациональной (эмоциональной) детскостью. Это похоже на проблему его отца, но там она выражена конкретнее (перестав быть человеком, он должен "вести за собой" и остальных в мир Смерти). Ребенок не может открыть для себя оба мира без видимого ущерба для окружающих... Теперь стоит сказать о пространственно-временной реальности фильма. Пространство замкнуто, во-первых, горами, во-вторых, отелем, а в третьих, у каждого героя оно свое. Высокогорье зимой — полнейшая оторванность от всего, изоляция от остального мира. Люди в нем как свет в вакууме: отражаясь от вакуума, вернее, от его замкнутого пространства, свет удесятерит свои силы, но вырваться не может. Происходит чудовищная концентрация.

В фильме широко использована символика: это и белая полоса стойки, и белое безмолвие снега вокруг, и сочетание в интерьере желтого, красного и черного цветов. Это сочетание может нести разные смысловые нагрузки: это и упоминание о традиционных ритуальных цветах древнего индейского захоронения (словно вызов: отель новый, но старый мир не уничтожен!), также эти три цвета — три цвета вечности напоминают о другом мире, там, за чертой. То есть отель сам как будто является средоточием потустороннего мира.

Отель похож на лабиринт, в котором легко заблудиться и невозможно выбраться. В свою очередь лабиринт неподалеку от отеля словно указывает на кощунственную основу второго: это изуродованная природа, оскверненное мироздание, покалеченные деревья... Два лабиринта, похожих друг на друга.

Замкнутость пространства создает еще постоянно нагнетаемая музыка. Кажется с самого начала, что в фильме непрерывно зреет какая-то скрытая угроза. Она похожа на звон в ушах на горных высотах, на звон мертвящей тишины, она звучит тоже словно в вакууме, постепенно завораживая зрителей, обволакивая и их этим вакуумом, давя на их психику.

Время в фильме, наоборот, растянуто до невероятности, до абсурда — здесь обратная пропорциональность пространству. Это и глубокая древность индейского кладбища, и прошлая жизнь главного героя, и ирреальное настоящее, и даже будущее в упоминании о попытке поджечь отель: ему явно здесь не место, и кто-нибудь когда-нибудь обязательно его уничтожит — иррациональному не место в рациональном...

В завершение можно сказать, что фильм в оригинальной форме поднимает вопиющую проблему человечества — потребность остаться человеком в человеческом облике, подобии Божьем...

Стивен Кинг — великий гуманист; ему удалось осознать всю многогранность мира Жизни и Смерти, понять, что их границы непорочны и аморфны. Такие люди способны оценить великое предназначение и великую ценность Человека.

Ирина Черняева. Девятый день души

Лучи того, что движет мирозданье,
Все проникают славой и струят,
Где — большее, где — меньшее сиянье...
... Я в тверди был, где свет их восприят
Всего полней...

Данте "Божественная комедия" (Ад. Песнь I)

Путь в горы. Неуклонный путь, по которому уже не будет возврата в земную жизнь. Поистине, это восхождение, вознесение и есть отход от земной жизни. Мистика гор Кубрика, выраженная в отчужденности от остального мира, в бесконечной замкнутости, в великой тайной силе, присущей горам, их вершинам, является по сути своей истинным ликом этого прекрасного вознесения мира, неподвластного земным стихиям. Он сам стихия. Его дыхание — музыка сфер. Оно настолько же замкнуто, насколько бесконечно. Одна сфера касается другой...

Это мир, что ближе всех к небу, который вторгается в небо. "Небеса обетованные", которые живут по законам высшим, главным, непререкаемым.

А сферы, касаясь друг друга, образуют воронки, уносящие Прошлое в Будущее. Их слияние в этот момент становится доступным глазу, но преломляется оно в зависимости от сущности человеческой. Лучи — посланники этого сияния — духи Прошлого.

Точка соприкосновения сфер — "близость миров", о которой говорил Н.Рерих, имея в виду мир людей и "тонкий мир", где сознание ушедших из жизни продолжает существование в иной форме, точка наибольшего средоточия Силы их общего Разума — древнее индейское захоронение, на месте которого ныне воздвигнут отель. Символ человеческой цивилизации, затерянной в бесконечной пустоте Мироздания, — мертвый ограненный Отель. И Лес — "оцивилизованный" людьми фрагмент Высшего мира, представляющий теперь собой законченную модель земной, человеческой, цивилизованной жизни. ...Кому-то неминуемо придется войти в него. Кто-то найдет выход, кто-то — нет, он останется частью этого Леса. Да его уже и нельзя назвать лесом. Это бесконечный лабиринт точных геометрических форм, с электрическими фонарями — "цивилизованный" лабиринт.

Его макет находится в отеле, где человек, склонившись над ним, на какое-то время ощущает себя над ним, сверх него, властелином его. Но в действительности человек превосходит лишь в физическом, земном плане, а суть лабиринта — всегда над человеком, он делает его ничтожным. Макет — иллюзия цивилизации, Природа, Естество, претерпевшие надругательство.

И отель — святотатственное действие, совершенное на могиле предков, помянутая память, забытый разум поколений предшествующих, прерванная связь — связующий луч, вынужденный теперь превратиться в луч смерти. Лишенные озона, души гибнут при соприкосновении с Сиянием Вечности. Вот он — "дикий лес", о котором говорил Данте. Иллюзии человеческого мира, которые в момент таинственного перехода человеческой души в Иное, мстят. Дух кладбища, погребения, заключенный в капсулу отеля и бушующий в нем, мстящий Лабиринт, теряющий след. Наконец, сам Отель — призрак-коробка, насыщенная электрическим светом, "тем" светом... Квадраты, ромбы, треугольники и круги, круглый мяч, посланный теми, кто зовет в Никуда. Цвета страха, скорби и постоянного тревожного ожидания... и цвета ритуала. Цвета огня и солнца, Добра и Зла.

Звуки. Отель — владения эха, пределы эха. Эхо не дает вырваться человеческим голосам наружу (оно с самого начала овладевает голосами матери и ребенка, переноса их из одной модели — Лабиринта — в другую, в модель самого лабиринта, в Отель), но и приносит голоса из другого мира.

Три человека в огромном склепе. Поистине, на месте могил могут быть только могилы.

Люди, единственный путь которых — вдоль коридора дверей. Тупик. Один из тупиков Лабиринта.

Взамен оторванности от внешнего, человеческого мира Отель-лабиринт, его атмосфера творит призраков. Воздух недвижим и в то же время постоянно перемещается. Он всегда там, где люди. Видение девочек — их материализация — воздух, сгустившийся, воплотившийся для Дока, — наиболее явное присутствие этой воздушной жидкости, субстанции. Бармен и гости бала 1921 года — воздух для Джека, который проникается им, становится им. Остальное — это состояние жидкого покоя. (Абсурд).

Субстанция Разума, Души Предков находятся в постоянном движении, словно круги расходятся по воде. Она раскрывается и затягивает в свой омут (помните Данте? Круги Ада по мере продвижения становятся все меньше, сужаются), из которого так же легко выбраться, как из маленького окошка, запорошенного снегом, туда — в снег, в метель, в еще один водоворот, в еще один лабиринт, но уже живой, дающий надежду на жизнь. Это окно — игольное ушко, данное нити без узелков. Выход из Отеля.

"Я увожу к отверженным селеньям. Я увожу сквозь вековечный стон. Я увожу к погибшим поколениям... .. Древней меня лишь вечные создания, И с вечностью пребуду наравне, Входящие, оставьте упования..."

Не об Отеле ли это, не о его ли духе и духе погребенья, слившихся в единый? Данте сказал это об Аде...

"Входящие..." Но вошли ли в Отель мать и сын? А может, их это и спасло? Их души остались там, снаружи. Они не были пленены. Они остались свободными, в отличие от души Джека, принесенной в жертву, ставшей предреченной жертвой человечества человечеству, Земного — Высшему, Небесному.

Джек постепенно становится частицей этого Ада, частицей дьявола, его воплощением, частицей иллюзии Зла. Высшее мстит человеку его же оружием. И все то, что происходит с Джеком, это лишь мистика его души, принесенной в жертву. "Утратив правый путь..." Слишком далеко все это от благодатной "долины".

Несколько дней и путь Души по лабиринту Мироздания, созданному ею же самой. Время пребывания в Отеле — время прохождения Тропы Предков и Своего Пути, скрытого, непознаваемого, недоступного самому человеку до той поры, когда он найдет свой Отель и войдет в него.

Девятый день Души — последний день Джека, его души вне Отеля.

"ВОЛЬНОСТЬ" ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Работы Жени Упоровой и Черняевой Иры обладают богатым контекстом (в этом их безусловное достоинство): оценка творчества режиссера, экранизируемого писателя, философское, нравственное осмысление ситуации, представленной на экране, психологические мотивировки поступков действующих лиц, элементы эстетического анализа пространственно-временной реальности, ее колористического, образного решения.

Все это позволяет старшеклассникам глубже осмыслить проблематику фильма через поведение, поступки героев. Для Жени, например, основная проблема (остаться человеком в экстремальной ситуации) предстает не только в экранной судьбе отца, но и сына. Причина их драматической судьбы рассматривается в особом положении между реальным и ирреальным мирами, по-разному воздействующими на каждого.

В интерпретации Иры Черняевой вновь возникает тема жертвенности героя, как и в плакате Вити Орлова, но рассматривается эта тема более развернуто и обоснованно. Джек, по мнению

ученицы, является объектом возмездия высших сил природы за нравственные преступления других, кто надругался над памятью ушедших из жизни, построив отель на месте древнего захоронения индейцев: "Высшее мстит человеку его же оружием". Именно в этот момент испытаний открывается каждому его скрытый доселе, непознанный жизненный путь. Подобную ситуацию ученица и рассматривает как основное содержание фильма "Сияние".

И все же в обеих трактовках ощущаются своего рода отступления от художественного текста, а отсюда и "вольность" интерпретации, не подтверждаемой примерами. Вот, скажем, очень интересные рассуждения И.Черняевой о мистике гор, в которой ощутима "музыка сфер" земной жизни и мира сознания ушедших из жизни, но эти мысли никак не подтверждаются кадрами экспозиции. Там нечто другое — постепенное отрешение от земного тепла, изменение красок пейзажа по мере подъема машины в горы, от ярких тонов осени к холоду синевы горного неба, к белым шапкам вершин, — к атмосфере страданий, отчуждения, в которую постепенно погружается герой, приближаясь к отелю "Оверлук" (дословный перевод — взгляд сверху).

И второе, как мне кажется, важное замечание: авторы двух последних работ, при всех отмеченных достоинствах, все же, как и другие старшеклассники, рассматривают ассоциативную форму повествования на уровне причинно-следственных связей. Каждому из них очень хочется, например, выяснить, где Джек познакомился с барменом и когда, какую энергию несет в себе лабиринт в отличие от отеля, как, наконец, могло случиться, что главный герой фильма, действующее лицо в 70-ые годы, был таким же молодым и на балу в 20-ые годы, когда праздновали открытие отеля. Стремление установить причины и следствия между ассоциативными связями "Сияния" присуще даже киноведам. Вот как пытается ответить на последний вопрос С.Кудрявцев: "С.Кубрик рассказывает о происхождении "сияния" человека, словно засланного из прошлого, переселенного во времени, оказавшегося марионеткой в руках неведомой силы, побуждаемого на преступление помимо воли" (С.Кудрявцев. 500 фильмов. М. 1991. С.289).

Эти рассуждения, по-моему, произвольные, поскольку доказать их материалом художественного текста невозможно.

ЦЕНА ПРЕОДОЛЕНИЯ ЗАМКНУТОГО ПРОСТРАНСТВА

А что же возможно? Мне кажется, все, что связано с выявлением ведущих тем и побочных мотивов на основе сопоставления значимых частей фильма. И тогда герой финальных кадров (его

изображение на балу 20-ых годов) по сравнению с героем, действующим в основной части данного фильма (обремененный грузом страданий) — это то, что он мог бы иметь сегодня, но чего лишен — красоты, раскованности, легкости общения, радости принятия мира, счастья, любви к людям, к семье, к своему ребенку — всего, что Ира Черняева определила одной фразой — "улыбки, взятой Будущим напрокат у Прошлого".

Сопоставление смысловых частей экспозиции помогает лично мне определить главную проблему фильма. Первая тема (гармония природы, ее красота) рождается при соотношении кадров горного пейзажа, голубого неба, яркой осени. Вторая тема возникает в нашем сознании при восприятии замкнутого пространства интерьера маленькой комнаты в отеле, куда приходит главный герой, чтобы заключить договор о проживании его с семьей здесь на протяжении всей зимы.

Каждая часть несет в себе конкретное содержание, но, соединенные вместе, они по закону монтажного мышления обогащаются дополнительным смыслом в нашем сознании: природа и человек, величие ее безграничных просторов и ограниченность, замкнутость человеческого существования... Замкнутость не только стенами дома, где он живет, служит, но и рамками семьи, определенными обязательствами... А результат этой ситуации — нервный коллапс, реакция золотоискателя, пробуждение жестокости.

Тема замкнутого пространства и возможности его преодоления возникает вновь в следующем эпизоде, когда мы видим проезд главного героя с женой и сыном в машине и слышим их разговор о трагической гибели, нравственной и физической, переселенцев, где-то здесь отрезанных в прошлом от мира снежными завалами и вынужденных ради спасения поедать друг друга. Спасения физического? Но какой ценой? Нарушением нравственности, уничтожением себе подобных... Есть ли другой выход из подобной ситуации?

На этот вопрос и отвечает содержание всего фильма. Главные герои, теперь уже сами замкнутые пространством наисовершеннейшего по бытовым удобствам отеля, ищут для себя также выход, движимые страхом. И в этой ситуации, спасая себя, можно уничтожить других, даже близких, но все же погибнуть (вариант Джека). Но можно, спасая других, спасти себя, как поступает жена главного героя, защищающая жизнь своего сына. Названные темы экспозиции обретут для нас еще одно значение, когда мы узнаем, что отель, где будут проживать герои, построен на месте древнего захоронения индейцев, местных жителей. Возникает еще один смысловой ряд — тема красоты природы, ее бескрайних просторов и человека, противостоящего ей, разрушающего ее в себе, нарушающего природные законы. Чел-

век как жертва развития цивилизации (главный герой) и человек как результат ее эволюции (сын главного героя, мальчик-медиум).

И, наконец, третий ряд сопоставлений: гармоничное совершенство природы, воплощенное в пейзаже первых кадров, и человек как явление дисгармоничное. Он и творец, и жертва цивилизации. Он способен утонченно воспринимать действительность и пожирать себе подобных, он способен беззаветно любить свою семью и нарушать вековые святыни в области морали, нравственности.

Тема нервного коллапса, реакции золотоискателя находит свое дальнейшее развитие в истории главного героя. По сравнению с несчастными переселенцами, погибавшими от голода, у Джека есть все для спокойного существования. Не случайно нам подробно показывают запасы кладовых отеля — муку, сахар, мясо, всяческие виды мороженого и пр., и пр. Но, оказывается, для выживания этого мало. Главное условие — духовные силы, бескорыстная защита чужой жизни и естественное при этом сохранение своей.

Попытайся рассмотреть развитие этих тем в основной части фильма.

В результате осмысления письменных работ по фильму "Сияние" Ст.Кубрика и наших собственных аналитических подходов сделаем несколько нужных нам выводов.

1. При анализе фильма возникает опасность выйти за пределы его художественной структуры и творить новую версию на тему, предложенную режиссером. Версия может быть интересной, как у Иры Черняевой, но ее нельзя назвать анализом фильма. Это вариант новой экранизации книги Стивена Кинга. Хорошо? Конечно! Но при чем тут фильм Стенли Кубрика?

2. Еще раз можно обратить внимание на важное положение: процесс осмысления фильма напрямую связан с формой экранного повествования. Анализ ассоциативного повествования на уровне причинно-следственных связей не в состоянии открыть авторскую концепцию, как и вообще внутреннее содержание фильма.

3. Помни, что смысловое содержание даже одной и той же темы может постепенно обогащаться при появлении новой информации и соотношении ее с уже известной зрительной или словесной. Вспомни процесс последовательного смыслового наполнения темы природы и человека в экспозиции "Сияния".

4. Результат анализа — это не только концепция, связанная с конкретным содержанием фильма, но и соотношенная с общим философским толкованием данного конфликта. В "Сиянии", например, перед нами конкретная история героев и более широко — история личности, пытающейся охранить себя от нравственной гибели и не разрешенная проблема сохранения личности в трудных для нее условиях существования.

МОДЕЛИ ВНУТРЕННЕГО СОСТОЯНИЯ ГЕРОЯ

Рассуждая об особенностях аналитического подхода при оценке фильма, важно обратить внимание на необходимость более точного изложения своих мыслей.

Попробуй посмотреть фильм Джека Хэнсона "Лабиринт", США, 1986 г., а потом познакомься с тремя видами его интерпретации. На всякий случай, если трудно будет посмотреть фильм, даю аннотацию к нему из книги С.Кудрявцева "500 фильмов" (с. 181): "Фильм рассказывает о юной девушке Саре, отправившейся на поиски маленького брата. Он был украден таинственными созданиями и помещен в крепость их короля — Джерета. Путь к этой крепости лежит через загадочный лабиринт. Сказка, в которой действуют невероятные куклы-зверюшки и люди..."

Из трех интерпретаций вначале выберем самое робкое признание Кати Яловецкой:

"Лабиринт" — путь познания

"Так кто ты, наконец? Я часть той силы, которая вечно хочет зла и вечно совершает благо" (Гете. "Фауст").

«Честно говоря, посмотрев серьезно фильм два раза, я совершенно в нем запуталась. Его можно смотреть по-разному. Одни смотрят его как простую детскую сказку, где Добро побеждает Зло. Другие находят в фильме что-то свое, совершенно неожиданное. Они просто заглянули внутрь. Помните, как в фильме: нужно идти не все время прямо, а найти свою дверь. Так и я, посмотрев фильм, нашла свою дверь.

Для меня лабиринт в этом фильме — это испытание, познание себя, путь к себе. Каждый человек рано или поздно должен пройти свой путь, чтобы осознать, кто он, для чего он здесь, как и куда ему идти.

В фильме два пути. Один из них, по-моему, очень страшный. Король Гоблинов. Кто он? Его образ у меня тесно переплелся с Волан дом. Джерет такой, как в эпитафии. Он дает забвение, спокойствие. Он называет это благом. Король говорит Саре: "Я все сделаю для тебя. Дай мне одурманить тебя, и у тебя будет все, что хочешь". Он очень одинок, этот король Гоблинов, король Тьмы. И он всегда будет одинок, потому что те, кто будет окружать его, все равно не принесут ему успокоение. Да, король

Вторая часть

дает забвение, но он отнимает саму жизнь, с ее печалью и радостями. Сара отвергает это: "Нет у тебя власти надо мной".

И она (Сара) пойдет иным путем. Этот путь гораздо сложнее, но светлее. Я даже не знаю, что про него писать. Это трудный путь, многие сворачивают с него. Сара не свернула. "Через опасности и преграды, которым нет числа, я искала дорогу к замку, чтобы вернуть дитя". Сара прошла это испытание. Она получила освобождение.»

Обрати внимание на суждения Кати: "Для меня лабиринт — это испытание, познание себя, путь к себе..." И далее, уже в конце: "... путь к внутренней свободе". Ведь хорошо сказано, правда? Вот только возникает кощунственный вопрос (пусть уж меня простит ученица): понятны ли эти выводы самому автору данного текста? Если понятны, почему же тогда они не становятся основным содержанием работы?

Вот еще один пример уже известной тебе Нади Прасоловой:

«Люди часто совершают ошибки. Одно неосторожное слово и... потерянное уже не воротить. Только в сказках обязательно будет счастливый конец. В жизни, увы, все по-другому. Но иногда жизнь граничит со сказкой. Загляни себе в душу. Вот где творятся настоящие чудеса. Подобно главной героине Саре вы будете блуждать по лабиринту своей души.

Какой же это лабиринт, если в нем нет поворотов и развилки, только уходящая в бесконечность абсолютно прямая дорога? "Нельзя ничего воспринимать буквально". Это только кажется, что дорога прямая, а на самом деле можно заблудиться, нужно только увидеть поворот, проход в стене. Это же так просто. Как часто люди бывают слепы. Они не видят пути к цели, которой хотят достичь. Они идут проторенной, прямой дорогой и редко когда доходят до конца лабиринта к заветной мечте, потому что лабиринта-то для них не существует.

Перед вами два пути. Какой из них истинный, какой ложный? Разобраться порой бывает сложно. Вот и Сара стоит перед выбором. Куда пойти, если одни ворота всегда лгут, а другие говорят правду... Но которые? Тут на помощь приходит логика. Но логика не всегда в ладах с душой. К глухой стене поставили дверь. Что за дверь? Стена? Как бы не так. С одной стороны откроешь — шкаф, с другой — ход в замок. Где логика? Дверь открывается с двух сторон и ведет разными путями к разным целям. "В сказках все бывает", — скажете вы. В жизни это тоже не редкость. Нужно только взглянуть на вещи с другой стороны. И все. Побольше воображения! Вспомните камни в фильме. Они — спасение из болота вечной вони и оружие против гоблинов. А ведь один и тот же предмет, но использован по-другому.

Друзья необходимы человеку. Только с их помощью можно достичь цели. А без них ох как трудно. Саре тоже помогают друзья, но какие? Каждый из них живое воплощение привычек, характера. Все они разные, но вместе это копия Сары.

Ну, вот и добрались до конца лабиринта. Остается последний рывок. Лестницы, лестницы... Главное не забыть нужных слов. Не пройдешь последний этап — перечеркнешь все затраченные ранее усилия для достижения цели. "Ты не властен над моим королевством". Вот ключ к решению всех проблем. Человек независим. Он сам творит свою судьбу.

Человечески я душа — лабиринт сказок. Но не бойтесь заглядывать себе в душу. Вы обязательно доберетесь до цели. В этом вам помогут ваши друзья.»

Еще раз задаю себе тот же вопрос: "Все ли понимает автор данной работы, что пишет?" Выписываю для поисков ответа ключевые понятия: "лабиринт души как уходящая в бесконечность дорога", "увидеть проход в стене", "дверь открывается с двух сторон", "взглянуть на вещь с другой стороны", "камни в фильме — это спасение из болота вечной вони и оружие против гоблинов", "друзья Сары в фильме — это копия ее самой", "человек сам творит свою судьбу", "Ты не властен над моим королевством", "не бойтесь заглядывать себе в душу".

Чтение ключевых понятий из текста Нади мне доставляет большее наслаждение, чем вся работа. И все же, почему ни одно из этих положений не развернуто в рукописи? Наверно, надо этому учиться, уметь более точно излагать свои наблюдения. Ученица видит больше того, что сумела изложить письменно. Надо учиться работать с самим художественным текстом.

А как, интересно, ты отнесешься к работе также тебе известной ученицы — Иры Черняевой?

В поисках лабиринта

"В жизни так длинны дороги. В сказке путь всегда короче. Кто шагнул в нее с порога, Тот вернуться не захочет..." Н.Р.

«Жизнь. Сказка.

Не есть ли Жизнь, всего-навсего, Выход в Сказку? А Сказка? Не есть ли это Присказка к Жизни? И в чем тогда суть законов этих категорий Мироздания? Даже параллельными мирами можно назвать их с натяжкой, а уж просто мирами, отдельно друг от друга существующими...

Скорее, Жизнь — это часть Сказки, но для людей ныне почему-то наоборот. Зачем то и другое человеку?

Сказка дает как возможность самопроявления, так и возможность, а точнее, необходимость существования по закону ее. Очевидно, что Закон (главный, основной) Сказки — это максимальное самопроявление, самореализация. Именно реализация, так как ничто на самом деле так не реально, как Сказка. Истинная жизнь в ней. И высшие законы, принципы нашей жизни рассказаны именно в сказке, именно "проявление" (наяву), так как сказка суть высшая реальность — сверхъявь. Но ах как многое в нашей жизни оказывается нелепой выдумкой людей, лишенных воображения.

Так в чем же состоит эта реализация? Хрестоматийный пример. Находясь на перекрестке (великолепный символ!) перед камнем, на котором начертано: "Направо пойдешь...", размышляет добрый молодец. Дано ему три пути, но выбор за человеком.

В фильме Джима Хенсона "Лабиринт" Сара, главная героиня, выбирает направление, уже находясь в лабиринте. С точки зрения психологии, возможна такая трактовка: поскольку Сара идет налево, она попадает в свое Бессознательное, то есть неконтролируемое ею, и путь по лабиринту — это путь познания себя самой, себя, доселе незнакомой. Позже Сара выбирает путь сквозь стену. Червячок лишь подсказывает ей, что такой путь возможен, и его фраза: "Здесь все не так, как ты себе представляешь", несет в себе ключ, которым и воспользовалась Сара, буквально перестроив свое сознание для того, чтобы пройти. И каждый новый шаг — это новый выбор.

Как часто именно человеческий ребенок играет Главную роль в Сказке, пусть и наполненной с избытком иными существами. Но именно человек несет в этом мире сказки особую миссию (сравните Бастиана из "Бесконечной книги" Михаэля Энда, Сару из "Лабиринта").

Ребенок — существо, которое постоянно живет Сказкой и жизнью одновременно.

Не думаю, что мир "Лабиринта" до конца отражение мира Сары. Это просто та Сказка, куда она могла попасть. Но сказка эта была создана до Сары, может, и для нее, но не ею. А значит, это не настолько полное отождествление Лабиринта и его жителей с самой Сарой.

Немаловажный персонаж фильма — король гоблинов — вообще очень загадочная фигура и притягательная, не лишенная благородства и, пожалуй, своего рода доброты... Ведь не может быть полной Тьмы. Она возникает лишь тогда, когда появляется ярчайший свет. Тьма — это тень, отброшенная светом. Если одна сторона стены освещена, то другая погружена во мрак. Но если стены нет... А исчезает она, когда человек осознает, как и Сара, что тот, кого он придумал темным, не властен над этим человеком.

Тем самым мы снимаем преграду. И, наверное, именно тогда возможно исполнение одного из заветов: "Возлюби врага своего..."

И власть этого придуманного или признанного за кем-то зла исчезает, лопается, как мыльный пузырь (помните хрустальные шары короля гоблинов?).

И в этот самый напряженный момент помогает Саре именно Сказка, в которой даны были просто слова (их, кстати, Сара никак не могла запомнить на уровне здравого рассудка, теперь же она вспоминает их сердцем и, от сердца говоря их, творит маленькое волшебство), но слова Сказки.

Бели своим появлением в лабиринте Сара перевернула весь мир короля гоблинов, то теперь она сделала этот мир прежним, сама уже пройдя через все его препятствия. Очевидно, что часть этого мира, связанная с испытаниями, а для Сары с искушениями, оказалась на той самой свалке, где детские игрушки покрываются пылью, а порой извлекаются, чтобы с ними играли уже другие дети...

Это бесконечно, но для каждого это вновь. Отчего Сару хотели вернуть к началу лабиринта, а не заточить где-нибудь до того момента, как истечет срок?

Закон сказки: "Выбор за идущим — движение или остановка в пути". В этом смысле лабиринт, путь по нему сравним именно с духовным путем человека, когда дух постепенно, независимо от тела находится в движении, и если возникнет остановка, дорога открывается в пропасть. Сара шла. Ее можно было лишь вернуть в исходную точку...

Теперь становится легко объяснимым поведение короля гоблинов, когда Сара оказывается среди лестниц. Король не предпринимает никаких действий по той простой причине, что наступил именно тот момент, когда от идущего отступают на шаг все — и "хорошие", и "плохие", и он сам в ситуации, подобной этим бесконечным лестницам, идет к центру, к цели, к Тому-Ради-Чего. А вы говорите: сказки! Человек может и должен пребывать в Сказке. И творить ее. Сказка настолько же для человека, насколько человек для сказки.»

УМЕТЬ ПОЛЕМИЗИРОВАТЬ...

В этой работе Иры Черняевой главным объектом осмысления является не фильм, его структура, авторское мироощущение, а жанр сказки и полемика с теми, кто утверждает, что мир лабиринта в фильме — это отражение мира главной героини. Но полемики, как таковой, в работе просто нет, поскольку нет доказательств, обоснований выдвинутого положения. По мнению ученицы, сказка в фильме — особая реальность, независимая от

сознания героев, представляющая конкретные условия максимального проявления характера главных действующих лиц.

Но поскольку ученица воспринимает сказку в фильме как вторую реальность, то и оценивает ее опять-таки по общим законам причинно-следственных связей. Отсюда рассуждения о поступках, логике поведения, чувствах героини на основе выбора, о ее протагонистах. Короче говоря, перед нами привычная схема оценки линейного повествования. На этом пути у И.Черняевой много удач (ее обстоятельные рассуждения о специфике, законах жанра сказки, о психологии поведения главной героини), но осмысление позиции автора остается за пределами этой работы. А позицию можно было легко почувствовать только в результате анализа данного художественного текста как ассоциативной формы экранного повествования. Ты согласен с этими рассуждениями?

По-моему, Ира упустила самое интересное в этой работе — анализ многомерности характера героини, ее мироощущения в художественной структуре фильма. Ведь он не столько перечень поступков Сары, сколько проекция ее сознания, динамично представленная на экране. Отправная точка здесь — конфликт подростка с окружающим миром, попытка самостоятельно разрешить его и тем самым понять причины возникновения, понять себя, определить нравственные ценности и в результате обрести душевную гармонию. Эта задача и определяет художественную закономерность построения данного фильма — система зеркал, многократного самоотражения главной героини, проекция ее чувств, желаний, стремлений, грез в форме экранного повествования, в событиях, представленных на экране.

Это отражение способно показать героине "зеркало" ее души, увидеть себя в истинном свете, нелицеприятно, проверить себя нравственными мерками отношения к другому человеку, в частности, к брату Тоби. И потому каждый момент такого взглядывания в фильме является одновременно и моментом выбора героини, отказом от этого своего состояния, от своих побуждений, эгоистических устремлений ради ведущей цели — спасения брата из ауры своих негативных отношений к нему (почему она должна заботиться о Тоби, развлекать его, играть с ним в то время, как родители находятся в гостях, у нее же свои дела, свои интересы...).

Однако зеркала здесь не только явные (зеркало в комнате, кристалл, который может моделировать иллюзорную реальность, реальность желаний), но и скрытые — все персонажи фильма. И в этом отношении абсолютно каждое действующее лицо фильма — это она, Сара, и каждое столкновение с ними — это столкновение с собой, отказ от себя ради обретения себя. Когда Хого говорит: "Я никогда не был ничьим другом", — это разговор о душевном состоянии самой Сары. Он в "сказке", как и она в "жизни" одинок, не знает истинных душевных побуждений,

дружеских чувств. Хого как бы проецирует "я" Сары, ее доброту и трусливость, горечь ее одиночества и способности даже к неблагоприятным поступкам. Вот почему поцеловать Хого в пространстве лабиринта для Сары — знак самого страшного нравственного падения. Это значит поцеловать себя, одобрить свои поступки. За это, по законам лабиринта, а значит, и по законам внутренней душевной жизни героини, полагается самое страшное наказание — болото вечной вони, смрада. Из него выбраться трудно, хотя и можно, опять-таки руководствуясь нравственными побуждениями. Помнишь маленькую собачку Сары, которая выступает здесь как знак чести, данного обещания, которое нельзя нарушить. Не случайно она ездит на Мерлине — еще одно обозначение детского состояния героини — друг, который спасает в трудную минуту. И Ланселот (мишка, детская игрушка) — это тоже ее благородные побуждения, детство, которое уже в прошлом, и потому оно в этом мире подростка уже не действует, выступает только как знак.

И Людо — это она, Сара, неуклюжее существо в проявлении своих добрых чувств и одновременно обаятельное, сильное в утверждении справедливости.

И, наконец, Джерет, король гоблинов — она же, Сара, концентрация ее негативного состояния, ее эгоистических побуждений, самолюбования, тщеславных надежд подростка, мечтаний о величии, славе — все то, что мешает ей жить, овладевает ее волей и может привести к гибели. Он — знак власти непроявленных желаний, темных сил в душе человека. Не случайно одна из последних фраз Сары: "У тебя нет власти надо мной", — указывает на разрешение внутреннего конфликта в результате осознанного нравственного выбора, отказа от влияния темных сторон души. И потому спасение Тоби от короля — это одновременно спасение Сары от себя злой. Но и гоблины из "сказки" здесь же, и Сара с ними... И, конечно, они нужны ей, так как они — это часть ее детства, ее жизни, душевного состояния, нравственных побуждений...

ОБ АДЕКВАТНОМ ВОСПРИЯТИИ

На материале наших предыдущих рассуждений можно прийти к выводу о том, что просмотр и обсуждение произведения экранного искусства приносят зрителю много радостных минут (мгновения подлинного счастья!), будоражат его мысли и чувства при условии адекватного восприятия.

Это понятие мы не раз уже использовали с тобой, когда говорили о грамотном зрителе, способном понять и интерпретировать позицию автора в художественном строе экранного произ-

ведения, хотя и не давали точного определения. Попробуем это сделать.

Адекватное (от лат. *adaequatus* — *приравненный, равный*) восприятие — значит, соответствующее... Но чему? Авторскому замыслу или художественному уровню созданной автором формы экранного повествования? Как ты думаешь? Ведь ты и другая точка зрения бытует в зрительской среде.

У слова "адекватное" есть еще несколько значений: "верное", "точное". Значит, верное, точное воспроизведение в сознании зрителя экранного повествования? Итогом этого процесса является интерпретация результатов воспроизведения на уровне образных обобщений. Сами обобщения возникают на основе ассоциативного соотношения смысловых частей — кадров, сцен, эпизодов... Образные обобщения всегда субъективны и, как мы не раз уже отмечали, связаны с художественным и жизненным опытом зрителя (что он видел ранее, читал, как ощущал, осмысливал окружающий мир и т.п.). Данное положение можно подтвердить известными нам письменными работами учащихся.

Однако при всех их достоинствах (оригинальность позиции, эмоциональность оценок, яркость сравнений, самостоятельность мышления) удачными можно было назвать те, которые были написаны не по поводу увиденного фильма, его проблем, а на основе анализа проблем, заключенных в самой форме повествования. Причем глубина анализа зависит еще и от уровня постижения художественного контекста произведения экранного искусства. Вспомни, как важно было нам расширить свои представления о поэзии XII-XIX веков, о различных литературных направлениях, о творчестве отдельных писателей, режиссеров кино при анализе "Общества мертвых поэтов" П.Уитра, "Сияния" Ст.Кубрика...

Попробуй осуществить аналогичный вид работы на примере фильма Джона Бурмана "Эккалибур" (Великобритания — Ирландия, 1980), казалось бы, непритязательного, не претендующего на какие-либо глубины философских обобщений. Вроде бы, сказка... Может быть, легенда... Может быть, экранизация по мотивам рыцарских романов Т.Мэлори, К.де Труа и В.фон Эшенбаха...

ФЭНТЕЗИ НА МАТЕРИАЛЕ РЫЦАРСКОГО РОМАНА

Просмотри фильм Дж.Бурмана "Эккалибур" и оцени его на любом избранном тобой уровне. А потом познакомься с дополнительными материалами, предлагаемыми на последующих страни-

цах, и попытайся активно применить их при втором варианте анализа...

Три рецензии учащихся на "Эккалибур".

Н.Ханикевич

«Исторический фильм! Красивая сказка! Да нет же, дорогие мои! Копайте глубже. Ведь там действительно удивительные вещи! Любовь, страсть, ненависть, власть. А подтекстом являются вечные проблемы человеческого существования, философия жизни, неразрешимые проблемы, вопросы, на которые человек не всегда находит ответы.

"И прислонил он к своим устам чашу Грааля, на устах и бороде его остались капельки живительной божественной влаги; и сам встал он с седилица своего и повел войска свои на поганую Моргану..."

"Эккалибур" — фильм-легенда.

Слова сами ложатся, да еще в форме полустихотворной. Фильм-поэма. Так бы я определила жанр, нет, не жанр — стиль. Стиль, из которого тебя не "выпускают", "держат", да и ты сам не хочешь выходить оттуда — тебе там хорошо!

Любовь — неотъемлемая часть такого стиля. Любовь — это то, чему не имеет права мешать никто, даже Господь Бог!

В фильме же помешал человек, король Артур. Естественно, ведь он был взбешен. Его жена изменила ему с его же лучшим другом.

Извечные проблемы человеческого бытия. Человек — существо слишком непонятное. И вопросы, ответы на которые заложены выше, а следовательно, и в подсознании человека, он только должен суметь их оттуда добыть.»

Н.Прасолова

«Мотивы рыцарского романа в фильме "Эккалибур". Каждое художественное произведение построено по определенным канонам, каждый сюжет — в определенном жанре, если фильм о рыцарях, это вовсе не значит, что перед нами рыцарский роман. Пусть даже первоисточник и является рыцарским романом, как в данном случае. Мы рассказываем о короле Артуре, но ведь режиссер фильма вовсе не обязан оставаться в рамках изначального жанра. Яркий тому пример — фильм Уолта Диснея "Меч в камне", повествующий о приключениях короля Артура, но превращенный из рыцарского романа в легкий и веселый фильм, который скорее похож на комедию или даже пародию на рыцарский роман.

И вот перед нами еще одна версия о "похождениях" знаменитого английского короля. Какой на этот раз жанр выбрал Дж.Бурман? Является ли этот фильм классическим рыцарским романом или автор выбрал другой жанр?

Одни скажут: "Конечно, это рыцарский роман — рыцари, сражения, волшебство, любовь... Что вам еще надо?" Что ж, слишком поверхностно судите, господа. Говорите, рыцари? Обычный исторический фильм. Сражения? Исторический боевик. Волшебство? Исторический боевик с элементами мистики. Любовь? Любовь присутствует в любом фильме, она уместна в любом жанре...

Ну, что? Убедились, что по внешним признакам не так легко определить жанр. Необходимо обратиться в первую очередь к внутреннему плану киноповествования и определению того, что же все-таки представляет собой рыцарский роман, каковы его центральные мотивы, ведущие темы, пространство и время, концепция человека...

В первую очередь необходимо отметить, что пространство рыцарского романа — это особая реальность, в которой волшебство настолько плотно связано с бытом, что человек сам как бы является частью этого волшебства, он находится над бытом, находится в определенной прострации чувств со своеобразным ходом времени.

Иногда время тянется бесконечно и дает мыслям и чувствам человека да и ему самому вечность. Иногда время "делает купюры", иногда идет назад.

Пространство рыцарского романа не зависит от времени. Чудеса происходят не только в макрокосме, чудеса творятся и в душе человека. Иногда они способны победить любые чары внешние, и именно в этом, в силе духа, чести, благородстве — и заложена основа философской концепции человека.

А есть ли это в фильме? Конечно, есть. Нельзя сказать, что чудеса в фильме происходят на бытовом уровне. Они придают этому мрачному средневековью какую-то особую прелесть, ставят его на ступеньку выше. Король Артур является как бы частицей волшебства, но вместе с тем он "опускается на землю", чтобы решить чисто бытовые проблемы: сразиться с кем-то, созвать рыцарей к круглому столу, поест, попить, разобратся в любовных похождениях жены. Однако все это не приземляет его, наоборот, этим он получает какое-то преимущество над всеми остальными, даже над Мерлином. Хотя Мерлин и дает советы Артуру, однако он волшебник, это его прямая обязанность — давать советы. Артур же простой человек, но его иногда посещает гениальная мысль, и он без помощи волшебства Мерлина находит выход. Он сам совершает чудо, чудо в своей душе, в микрокосме, или он сам является предметом заклятия — пример с чашей Грааля. И здесь уже Персиваль совершает чудо. Он достает то,

чего не смог достать никто, переборов страх, поверив в силу духа. Он в буквальном смысле слова возвращает к жизни Артура и Англию, потому что король и страна — единое целое: умер король — умерла страна.

Кстати, катастрофа, которой не суждено было сбыться, это наказание Артура за то, что он забыл о стране, забыл, что он и страна — единое целое, увлекся личной жизнью, и страна погибла. А если погибает какая-то часть человека, то он болеет, и дни его сочтены. Только чудо способно вернуть его к жизни. И такое чудо произошло, произошло усилием воли двух людей: Артура, который понял и признал свою ошибку, и Персиваля.

Между прочим, Артур был наказан еще раз. Он был наказан за тщеславие. Любой ценой хотел выиграть бой у Ланселота, поэтому использовал священную, волшебную силу меча в корыстных целях. И он был наказан — меч сломался. И опять происходит чудо: Артур сознает свою ошибку, он говорит, что не имел права пользоваться силой меча, и что он ничто, что наказан за свое тщеславие, и поделом ему. Воистину, только сильный человек мог такое сказать, а сильный человек должен владеть мечом королей. Оказывается, чудо свершить просто (по крайней мере, в рыцарском романе).

В рыцарском романе особый ход времени, а разве в фильме не так? Время повернулось назад, когда Артур сломал меч, а потом опять получил его. И затем опять двинулось время, как всегда. А "купюры" — обычный монтаж. Артур совсем маленький, затем становится королем, потом еще через десяток лет. Детство Артура и его бои за объединение страны опущены. Создается впечатление, что этих эпизодов в жизни Артура не было вовсе. Все произошло как по волшебству: либо время остановилось и подождало, пока Артур подрастет, или наоборот, Артур рос как на дрожжах. Такое происходит и с Ланселотом, а ярче всего — с сыном Морганы (там действительно не обошлось без волшебства).

Вот и все. Это же так просто. Ну, что? Убедила я вас, что "Эккалибур" снят в жанре рыцарского романа, а не является историческим боевиком с элементами мистики?»

Несколько слов о причинах использования этих рецензий в данном тексте, чтобы предупредить возможные ошибки при анализе.

В тексте Н.Ханикевич, по существу, представлен только итог восприятия — образные обобщения тех или иных эпизодов и фильма в целом, их нужно было бы последовательно обосновать, анализируя фильм.

В тексте Н.Прасоловой временами наблюдается почти механическое использование дополнительной информации об особен-

ностях рыцарского романа, которые были предложены учащимся перед выполнением письменной работы.

Для создания своего варианта анализа фильма познакомьтесь с дополнительными материалами.

Тезисы из текста аннотации на фильм из книги С.Кудрявцева "500 фильмов". Авторский каталог видеофильмов. М., 1991, С.331-332

Мифы, продолжающие питать наше современное воображение. Философская притча о блуждании человека по лабиринту жизни в надежде обрести некий смысл существования, понять свое предназначение, избавиться от сковывающей власти злых сил и исполнить предназначение свыше.

Личная исповедь режиссера о борьбе добра и зла, любви и насилии, жизни и смерти, вечного и бренного. Мифическая и мистическая сила видений.

Тезисы из статьи А.Д.Михайлова "Роман и по весть высокого средневековья" //Средневековый роман. М., 1974

Безрассудная фантазия и безошибочный, трезвый расчет, четкость конструкций, продуманная уравновешенность деталей, выверенность композиции — вот черты рыцарского романа. Чудеса, игра воображения, капризный и смелый вымысел.

Многозначность и многозначительность, многосмысленность.

Рыцарский роман не только развлекал. "Он заменял историю, повествуя о временах стародавних и легендарных. Что-то вроде научно-популярного чтения, сообщающего отдельные сведения по географии, фортификации.

Он давал уроки морали, рассказывал о случаях высочайшего нравственного совершенства..."

Причудливость вымысла. Прихотливая игра символами и аллегориями, выстроенными в иерархическую систему.

Бескомпромиссность моральных требований, их суровая однозначность. Беспечная уверенность в изначальной доброте человека. Свобода выбора. Категорическая императивность, большая доля терпимости.

Иллюзии и мечтания людей средневековья, их надежда на торжество справедливости. Наивная вера в чудо, совершающееся не только в макрокосме (окружающий человека мир), но и в микрокосме — в человеческой душе.

Эстетика рыцарского романа, его пространственно-временное измерение:

1. Пространство рыцарского романа — это не реально географическое место, а пространство поэтического сознания автора, его представлений о человеке, назначении и месте в мире, о человеческом долге, доброте и сострадании, бескорыстии и подвижничестве.

2. Время рыцарского романа — это время мифа, вечной гармонии людских взаимоотношений, где торжествуют доброта и сострадание, бескорыстие, честь, благородство, исполнение долга перед другими...

3. Художественное пространство и время рыцарского романа создают иллюзию особой реальности, в которой переплетаются правда быта и фантастика, чародейство, волшебство. Человек в этой действительности как бы поднят над бытом, хотя и связан с ним своей сопричастностью с чудом, умением снимать колдовские заклятия, разрушать волшебные чары и силой оружия, и силой духа. Отсюда гармония человеческого начала.

4. Центральный мотив рыцарского романа — мотив выбора пути, поисков приключений. В этой ситуации проявляются и душевная щедрость героев, и моральная сосредоточенность, чистота, воинская удалость, находчивость, ловкость.

Препятствия на пути героя могут быть не только внешними, они могут быть и содержанием его душевного состояния.

5. Ведущие темы рыцарского романа — единение человека с миром природы; тема чести, благородства, человеческого долга, в основе которого справедливость, сострадание, доброта; тема созидательной, преобразующей силы любви, и в частности любви супружеской; тема наказания гордыни, идея смирения и прощения.

6. Основа философской концепции человека в рыцарском романе — высокое представление о человеческом долге, чести и благородстве, о бескорыстии и подвижничестве, о доброте и сострадании.

Тезисы послесловия Е.Жаринова к повести Урсулы Ле Гуин "Маг земноморья". М., 1990

Фэнтези как жанр философской сказки и социальной фантастики в современной западноевропейской литературе.

Художественные образы фэнтези воссоздают единую картину мироздания и отвечают на существенные вопросы бытия о возможном союзе всех людей на основе идеи взаимодополняющих начал. Сама идея возникла еще в период мифологического сознания и нашла свое воплощение в различных областях современного знания, начиная с квантовой механики и кончая теорией психоанализа. Способ мышления на основе взаимодополняющих

Вторая часть

наиболее ярко раскрывается в китайской философии Лао-цзы, в учении Дао: "Светлое начало, дойдя до предела, сменяется темным; солнце, дойдя до предела, возвращается обратно, луна прибывает и убывает".

Основные категории китайской философии — Инь и Ян — раскрывают единство существования темного и светлого начал Бытия, мужского и женского начала. Свет и тьма представляют Добро и Зло, а также являются полярно противоположными воплощениями Жизни и Смерти, Знания и Невежества, Мудрости и Глупости и т.д.

Философская система фэнтези определяется идеей целостного мироздания, согласно которой явления жизни, бытия состоят из взаимодополняющих начал. Отсюда проблема контакта между различными противоположными началами — в человеке, между национальными культурами, цивилизациями, историческими эпохами. Нарушение этого единства ведет к катастрофе. В этой общей системе определяющая роль принадлежит прежде всего человеку. Именно в его душе скрыты огромные резервы, которые могут оказать непосредственное влияние на земную действительность, на звезды, на весь космос.

Информация вся. Теперь попытайся по возможности использовать ее при анализе "Эккалибура". Как можно было убедиться, интерпретация этого фильма не исчерпывается каким-либо одним аналитическим ходом. Вспомни работы учащих, текст кинокритика С.Кудрявцева, рассуждения о возможности рассмотреть фильм с точки зрения идей рыцарского романа, а также современного литературного жанра фэнтези. Но и этим перечнем не исчерпываются поиски путей анализа данного фильма. Вот еще один вариант.

Если рассматривать все содержание фильма на основе соотнесения смысловых частей, главной темы и побочных мотивов, можно установить и проследить с первых же кадров в качестве ведущей тему любви:

- любовь как плотское чувство, всепоглощающая страсть (первые кадры экспозиции — история зачатия Артура);
- любовь как условие гармонии взаимоотношений не только между мужчиной и женщиной в семье, но и в жизни целого государства (король Артур и Женева, идея любви, измены, прощения...);
- любовь как испытание человеческого характера (Артур, Ланселот...);
- любовь как средство самоутверждения (история Морганы) и, значит, саморазрушения по концепции рыцарского романа;
- любовь как энергия особой силы, способная разрушить чары волшебства, энергию темных сил в единоборстве чувства и корысти, тщеславия... (история взаимоотношений Артура и Мерлина).

Вторая часть

Все эти темы объединены в фильме стремлением и невозможностью познать высшую мудрость жизни, ее тайну, внутренние законы человеческого существования (эпизоды поисков чаши Грааля). И все же эта мудрость открывается зрителю в финале, когда происходит примирение героев в результате прощения измен, коварства, жестокости, легкомыслия... Этот итог воспринимается зрителем обнадеживающе (несмотря на исчерпанность жизни экранных героев), как обещание возрождения чистоты, искренности взаимоотношений тех, кто придет на смену этим экранным героям.

ДУХОВНОЕ ПРОСТРАНСТВО ФИЛЬМА

Что можно сказать об экранизации одной стихотворной строки Пушкина? До сих пор, осмысливая художественный контекст фильма в процессе анализа, мы пытались пополнить свои представления о различных явлениях культуры, отраженных в том или ином фильме, вспоминая после просмотра, что было на экране, и начитывая недостающий материал.

Теперь используем другой вариант. Попробуем заранее подготовить себя к углубленному восприятию художественного контекста.

До просмотра фильма Сергея Соловьева "Сто дней после детства" ("Мосфильм", 1974) попытайся кое-что прочитать о композиции живописных полотен таких художников Возрождения, как Леонардо да Винчи (его "Джоконду" мы уже рассматривали с тобой в начале книги), Рафаэля, Микеланджело. Посмотри в читальном зале альбомы с репродукциями голландской живописи XVII в., работы Вермера, особенности освещения в них, романтиков немецкой школы "Бури и натиска" (XVIII в.), работы русского художника Борисова-Мусатова (1870-1905 гг.). Перечитай "Маскарад" и "Героя нашего времени" Лермонтова, отдельные его стихи... Постарайся все это выполнить без напряжения, как говорится, "в собственное удовольствие". Если не почувствуешь радости от встречи с этими произведениями, лучше "отложи в сторону" это задание.

И еще одна просьба. Восстанови в памяти понятия лирического героя, лирического стихотворения: "Внутренний мир лирического героя раскрывается не через поступки и события, а через конкретное душевное состояние, переживание определенной жизненной ситуации в данный момент".

Можно ли это понятие применить при оценке отдельных фильмов? Если можно, назови их.

А теперь смотрим "Сто дней после детства". После просмотра попытайся, как всегда, сделать письменный анализ, используя

материал, начитанный перед просмотром, а потом сопоставь с рассуждениями, представленными ниже.

При всей документальной точности названия "Сто дней после детства" сам фильм к документальному отражению действительности, пожалуй, никакого отношения не имеет, здесь все кажется "выдуманным", условным: пионерский лагерь находится в прекрасно сохранившейся дворянской усадьбе с таинственными аллеями, живописными прудами, купальнями, заросшими кувшинками, с прекрасным зданием крепостного театра, где ребята в течение смены осваивают бессмертное произведение М.Ю.Лермонтова "Маскарад". Здесь нет связного рассказа о пребывании ребят в летнем лагере с единым драматическим событием, завязкой, кульминацией, развязкой. Здесь есть история души влюбленного подростка, развивающейся, взрослеющей, "мудреющей" на наших глазах. Отсюда и повествование построено на ассоциативных связях, объединяющих этапы духовного развития Мити Лопухова. И каждый этап обозначен названием отдельной главки: "Солнечный удар", "Мизантроп", "Улыбка в сумерках", "Бессонница", "Воспитание чувств"...

Изобразительное пространство тоже условно, стилизовано (об этом интересно писала в свое время кинокритик Т.Иенсен) и передает поэтическую атмосферу зарождения первого чувства любви: яркие краски летней природы и стихи Лермонтова, тенистый парк старой дворянской усадьбы и сердечная тайна взгляда, улыбки Джоконды, особая цветовая гамма темно-зеленых, темно-коричневых тонов и любовное заклинание Арбенина, эмоциональная выразительность цветовоздушной среды, воссозданной на экране, длинные ветви ивы, спускающиеся к самой воде и элегичность выстраданных слов о любви героя фильма: "Лена, я хотел бы тебе сказать о многом, о чем все время молчал..." Текст письма Мити особенно интересен, он тоже своего рода лирика в прозе.

Весь фильм можно рассмотреть как лирическое стихотворение или своеобразную экранизацию одной лишь пушкинской фразы: "Я помню чудное мгновенье..." Голос повествователя обнаруживается во всем — и в композиции (главы, передающие развитие лирической темы), и в форме киноповествования, стилистические особенности которой определены последовательным использованием живописных приемов, также ярко выявляющих лирическое начало.

Содержание фильма передает не события, а развитие чувства влюбленности, "сокровенную жизнь сердца" — характерную особенность лирического повествования. И в этом смысле рассказ о первой любви Мити Лопухова одновременно является визуальным воспоминанием о первой влюбленности автора, точнее лирического героя. На первый план визуально выступает именно тема воспоминания ("Помню!"):

— Я помню ребят из пионерского лагеря того лета... ("Кто есть кто")

— Я помню, как это произошло... ("Солнечный удар")

— Я помню, ЧТО мне открылось в Джоконде ("Улыбка в сумерках")

— Я помню свои слезы ("Подвижные игры на воздухе")...

Тема воспоминаний визуально входит в каждую главу. Отсюда и весь строй фильма дается как воссоздание в памяти этих ста летних дней, а точнее их визуальное переживание лирическим героем, поскольку на первом плане не документальное воссоздание факта, а характеристика чувства. Образ лирического переживания является ведущим в композиции кадра, эпизода и всего фильма.

Не случайно в кадре нет ничего бытового, все подчинено воссозданию зрительных впечатлений человека, перед которым любовь открыла красоту, яркость и поэзию окружающего мира. Однако это воссоздание раскрывает перед нами не мировосприятие подростка, не его внутренний мир, а состояние лирического героя, художественный и жизненный опыт взрослого человека, настолько хорошо знающего, например, русскую и западноевропейскую живопись, что в визуальном рассказе это знание обнаруживается непосредственно. Попробуй обосновать это утверждение. Т.Иенсен, например, использует следующие примеры:

— образ лирического переживания визуально запечатлен в откровенно условном портретном изображении Лены Ерголиной — стилизация под старинные миниатюры XIX века;

— особая атмосфера "жизни" лирического чувства (природа, обстановка старинной дворянской усадьбы, интерьер крепостного театра) создается за счет активного использования колорита, характерного для картин старых мастеров, за счет композиционной изысканности почти каждого кадра, детали которого без труда могут быть объединены в легкие акварели XIX века;

— живописные приемы построения кадра, цветовой характеристики позволяют авторам передать ведущую тему взросления подростка, перелома в его жизни, обретения иного ритма, "выхода в другое пространство".

Эта мысль, визуально оформленная, начинает "звучать" уже в экспозиции: открытое окно с белыми занавесками, колыхающимися от ветра, цветы на подоконнике, сумерки за окном.

Выход в другое пространство буквально намечен в эпизоде, где темная задняя стена танцверанды словно прорезана солнечным светом из дверного проема, за которым яркий летний мир.

Все это и создает особое измерение духовного пространства, казалось бы, обычной истории первой влюбленности, которая в художественном строе фильма обретает противоречивую сложность и глубину.

Постигая чувство любви, герой (а вместе с ним и зритель) открывает для себя сложнейшие явления в жизни — взаимо-

отношения индивида с окружающими ("Мизантроп", "Подвижные игры на воздухе"), сложнейшие понятия о правде и лжи ("Бессонница"), о доброте и жестокости ("Воспитание чувств", "Неожиданный ливень"), его взгляд обнаруживает красоту и поэзию окружающего мира в среде и искусстве ("Улыбка в сумерках", "Маскарад"), он учится чувствовать, а в результате ему открываются "и божество, и вдохновение, и жизнь, и слезы..."

Внутренняя противоречивость содержания становится очевидной, выходит на поверхность в финале, когда Митя, страдающий от неразделенного чувства любви, сам оказывается причиной страданий влюбленной в него девочки и не сразу обнаруживает в себе душевную отзывчивость, способность понять состояние другого, даже несмотря на то, что это состояние он переживает сам.

А в заключение раздумий о фильме "Сто дней после детства" соотнеси, пожалуйста, свои размышления с авторскими, которые С.Соловьев изложил в интервью А.Липкову перед выходом этого фильма на экран в 1974 г.: «Есть в человеческой жизни возраст, называвшийся в русской классической литературе отрочеством, возраст, когда человек прощается с детством и вступает в юность. Возраст этот называют тяжелым, трудным, счастливым — он очень важный, основополагающий в жизни каждого человека. Об этом переломном моменте человеческой жизни и рассказывают "Сто дней после детства"».

В чем мы видели главный смысл картины?

Человек рождается на свет — рождается биологически: потом он долго живет, узнает мир и, наконец, наступает момент, когда ему предстоит родиться второй раз — родиться духовно. От того, каким будет это рождение, зависит то, как он будет воспринимать мир всю свою дальнейшую жизнь. Мы и хотели проследить, как рождаются в человеческой душе ощущение высокого жизненного предназначения, ощущение душевной высоты в любви, во взаимоотношениях с другими людьми, с обществом. Человек может и должен быть духовно высоким — это мы хотели сказать своим фильмом...

Кинематограф нетрудно распределить по разнообразным течениям и направлениям. Есть кинематограф поэтический и прозаический. Интеллектуальный и эмоциональный. Психологический и политический. Есть жанры: комедия и трагедия, драма и мелодрама. И все эти деления не только удобны, но, вероятно, и справедливы. Но еще есть жизнь. Она с трудом укладывается в направления и жанры. В ней трудно разделить комическое и трагическое, развязать мысль и чувство, в ней не понять, где кончается психология и где начинается политика.

Богатство жизненного явления и заключено в его необычной многогранности, в текучести и сложности перехода друг в друга разных взаимодополняющих сторон, в органическом слиянии самых несходных "жанров". Эта широта, переменчивость, диалек-

тичность жизни и есть для меня то главное, чему должен учиться кинематограф, что ему необходимо постигнуть. Только через это лежит путь к точному и глубокому художественному анализу мира...»

МНОГОСЛОЙНОЕ РАЗВИТИЕ КОНФЛИКТА

Подтверждаются ли эти мысли С.Соловьева его фильмом "Сто дней после детства"?

Конечно, тема пробуждающегося чувства любви вечна для искусства. Попробуем взглянуть на нее с позиций другого отечественного режиссера И.Фрезы в фильме "Вам и не снилось" (Студия им.М.Горького, 1981 г.). Реши сам, когда тебе лучше познакомиться с вопросами для осмысления этого фильма — до просмотра или после...

1. Как проясняет содержание всего фильма песня, звучащая в первых кадрах?

2. Основным приемом киноповествования в этом фильме является параллельный монтаж. Как помогает он авторам передать свое отношение к запечатленным на экране событиям?

3. Все герои своими рассуждениями, поступками, судьбой по-разному отвечают на вопрос, что такое любовь. Соотнеси эти точки зрения, чтобы определить еще одну — точку зрения автора.

4. Определи в форме повествования особенности развития темы любви Романа и Кати.

5. Случайно ли в фильме неоднократно мелькают упоминания о "Вестсайдской истории" — урбанистическом варианте Ромео и Джульетты?

6. Как ты расцениваешь рассуждения кинокритиков о том, что любовь Романа и Кати — обреченное чувство, как обреченной была и любовь Ромео и Джульетты: "Эти дети, найдя друг друга в любви, в ней же друг друга и потеряют, ибо они еще не готовы к ее продолжению в быте" ("Искусство кино" 1987, №7).

Песня А.Рыбникова на слова Р.Тагора является в фильме своеобразным эпиграфом, эмоциональным камертоном, на особый лад настроивающим зрителя. В ней звучат традиционные мотивы любовной лирики о чувстве как величайшем даре природы, которому не страшны разлуки, расстояния, которое делает человека не только счастливым, но и бессмертным, ибо любовь дает начало бесконечному продолжению новых жизней.

И в то же время слова и характер мелодии содержат предчувствие тех драматических событий, через которые в дальнейшем пройдут юные влюбленные.

Параллельный монтаж в фильме — равномерное чередование эпизодов из жизни трех семейств, протекающей в один и тот же отрезок времени — позволяет авторам не только показать,

соотнести различные судьбы и характеры, но и выявить многослойность развития конфликта в фильме.

Первый уровень обнаруживает противостояние детей и взрослых: желание старших "защитить детей от заблуждений, которые когда-то больно ранили их самих". С этих позиций можно рассмотреть отношение родителей Романа и Кати к вспыхнувшему чувству их детей.

Второй уровень обнаруживает различное понимание любви отдельными героями: любовь как счастье встречи на всю жизнь душевно близких людей (Роман и Катя), как редкий и бесценный дар, которым награждает судьба взрослого человека (мать Кати), любовь как средство создания прочной семьи, как повседневное и непрекословное исполнение будничных обязанностей супругов (мать Романа), любовь как духовное взаимопонимание, теплота чувств, уважение друг друга, исполнение нравственных обязанностей друг перед другом (Татьяна Николаевна).

Наконец, в фильме утверждается еще одна точка зрения на любовь как чувство, присущее только взрослым. В качестве примера можно привести слова матери Кати о первой любви ("Вспомнить противно...") или матери Романа ("Таких Катя у тебя будет миллион").

Интересно, что каждая судьба взрослых по-своему отражается в истории взаимоотношений юных влюбленных, как бы предлагая зрителю вариации экранного разрешения любовной ситуации: подчиниться воле матери Романа — оказаться в положении одинокой Татьяны Николаевны (вспомни ее рассказ о первой любви, запрещенной матерью) или оказаться в положении отца Романа, "обреченного" на семейное счастье, где вместо любви есть только волевое управление одного другим. Можно рассмотреть и другие вариации этой темы. В каждой из них угадывается позиция автора, отрицающая подобный вариант взаимоотношений.

Конечно, симпатии сценариста и режиссера на стороне юных влюбленных. Не случайно они заставляют нас, зрителей, сопереживать современным Ромео и Джульетте. Это сопоставление с классическими образами отчетливо возникает в фильме при упоминании "Вестсайдской истории" — вариации шекспировского сюжета в условиях современного города, осуществленного на экране драматургом Дж.Робинсом и кинорежиссером Робертом Уайзом. В сценарии и в фильме аналогии с героями трагедии, с ее сюжетом очевидны и намеренно обнажены. Место враждующих родов заняли две шайки парней, соперничающих за главенство на улице — белые и пуэрториканцы. Тони, так зовут здесь современного Ромео, работает в аптечном магазине, влюбляется в Марию, пуэрториканку, работающую в швейной мастерской.

Вот как пишет о сюжетных совпадениях трагедии Шекспира и ее современной интерпретации критик А.Липков в книге "Шек-

спировский экран" (М., 1975. С.251): "История их любви во всех своих основных моментах параллельна судьбе шекспировских героев: встреча на балу — здесь в дешевом дансинге...; сцена на балконе — точнее, на обрешеченной стальными прутьями галерее пожарной лестницы; венчание, здесь воображаемое, но оттого не менее действительное — коленопреклоненные Мария и Тони произносят свою брачную клятву в швейной мастерской; первая ночь Марии и Тони; "изгнание" Тони — он прячется от полиции после случившегося убийства брата Марии; ложное известие о смерти Марии; смерть Тони — его убивает выстрелом из пистолета бывший жених Марии; примирение "враждующих родов". В киноповествовании Г.Щербаковой и И.Фреза ("Вам и не снилось") отдаленные пластические и сюжетные ассоциации с шекспировским произведением и его американской версией Робинса и Уайза можно найти: ситуация вражды между родителями Романа и Кати, случайность встречи юных героев, неожиданно вспыхнувшая любовь, своеобразное обручение в парке Останкино у Юсуповского дворца (коленопреклоненная современная Джульетта, произносящая любовное заклинание), сцена на балконе современной многоэтажки, свидание влюбленных в квартире Кати, после которого следует "изгнание" Романа сначала из школы (перевод в другую), а затем из города (поездка к больной бабушке в Ленинград) и даже мотив смерти Ромео-Романа (концовка фильма).

Предчувствие драматической развязки ощутимо и в форме киноповествования. Ведь фильм даже начинается песней о прощании с любовью, о быстротечности времени, ветер которого принесет когда-нибудь на "позднюю окраину жизни" образ былого чувства...

Грустная интонация нарастает и по мере развития экранных событий. Помнишь, контрастное противопоставление, например, праздничной сутолоки открывшегося универсама и беспомощной, полусутильной мольбы героев, обращенной к двум резиновым крокодилам: "Не продавайтесь, а?". Или содержание эпизода в кафе, когда тема зыбкости, неопределенности, неустойчивости чувства героев ощущается в световом решении кадра, в неровных бликах горящих свечей. Но одновременно с этим здесь же раскрывается и поэтическая тема первого чувства любви. Можно сопоставить и два эпизода в Останкино: яркие краски осенней листвы, торжественность мраморных изваяний, воплощающих мотивы вечной красоты, гармонии человеческих отношений, и заколачиваемые в деревянные ящики эти же статуи, беспомощные плети обнаженных деревьев перед зимними холодами во втором эпизоде — прощания героев перед отъездом Романа в Ленинград. Своеобразный итог в развитии подобного настроения прочитывается в замкнутом, обесцвеченном, забытом мире главных героев, разлученных волей взрослых.

Вторая часть

Любовь современных Ромео и Джульетты в фильме американских авторов гибнет от жестокости окружающих людей, нравственных принципов, расистских предрассудков. В своей любви герои выше окружающих, но зависимы от них, и потому их чувство оказывается обреченным, так как неспособно облагородить других, противостоять другим.

А какова позиция авторов фильма "Вам и не снилось"? Частично ответ дается уже в названии. Сложнее понять развязку. В повести Г.Щербаковой, по которой сделан фильм, герой гибнет. Режиссер же фильма спасает героя. Что это, знак времени, боящегося трагических развязок? Или доброта постановщика, не способного пережить гибель героя? Или попытка сознательно увести мысль зрителя от разрешения нравственной проблемы, широко представленной в фильме? Найди ответ на эти вопросы.

НРАВСТВЕННОЕ И ДУХОВНОЕ СПАСЕНИЕ

Фильмы, которые мы с тобой сумели в какой-то степени обсудить ("Общество мертвых поэтов", "Сияние", "Лабиринт", "Экскальбур", "Сто дней после детства", "Вам и не снилось") многоаспектно представляют проблему личности на фоне жизни государства, культуры, общества, семьи, в масштабах макро- и микрокосма.

Используя этот материал, можно уточнить содержание моделей отношения современного человека к жизни, о которых речь шла ранее.

Кажется, исчерпывающая картина самосозидания личности предстает в фильме П.Уира "Общество мертвых поэтов": найти себя, остаться собой вопреки всем трудностям и преградам, жить в единстве чувства и мысли, оставить свою строку в "великой игре жизни". Но ведь это только общие принципы, условия, то есть форма, которая должна иметь свое конкретное содержание, определяющее этапы становления конкретной личности. В фильме П.Уира была только поставлена проблема, охарактеризованы условия, в которых может формироваться личность.

Более конкретно проблема самопознания в процессе преодоления внутреннего конфликта реализована в "Лабиринте" Дж.Хенсона, художественная структура которого на уровне элементарной схемы показывает зрителю путь героини к себе через преодоление конфликтной ситуации с окружающим миром (Сара — ее родители — ее брат Тоби) и внутреннего конфликта в результате осознанного нравственного выбора, отказа от влияния темных сторон души, влияния непроявленных желаний, эгоистических побуждений, самолюбования, тщеславных надежд... По ходу фильма Сара "проверяет" себя нравственными критериями отношения к другому человеку, в частности, к брату Тоби, и тем

самым обретает внутреннюю свободу. В этой экранной истории довольно четко просматривается движение героини к обретению духовной правды: от самопознания, преодоления внутреннего конфликта к высвобождению из порочного круга эгоистических устремлений, к нравственному и духовному спасению.

Этой проблеме посвящен и фильм Ст.Кубрика "Сияние", все содержание которого определяется нехитрой и в то же время сложной духовно-нравственной формулой: спасая других, спасешь себя.

Проблема нравственного спасения в результате отказа от ненависти и пробуждения чувства вины, совести, любви является главной и в фильме Дж.Бурмана "Экскальбур". Его финал закрепляется в сознании зрителя идеей любви как главного закона жизни, идеей прощения, покаяния как условия возрождаемой гармонии человеческих отношений, основанных на добрых чувствах, взаимопонимании, уважении других.

Измерение духовного пространства, порождаемого чувством любви, можно было увидеть и в фильме С.Соловьева "Сто дней после детства", и в фильме И.Фрезы "Вам и не снилось". Постигая чувство любви, герои открывали для себя и для зрителя сложные взаимоотношения личности с окружающим миром, проблемы правды и лжи, добра и зла...

И все же вопросы о духовном спасении через помощь другим, через сознание своей связи с универсумом, пожалуй, более всего открыл фильм А.Тарковского "Андрей Рублев", который обсуждали старшеклассники в своих письменных работах. Помнишь их суждения о вариантах выхода из духовного кризиса в результате обретения веры в Добро, Надежду, Любовь, Творчество... Любовью исправить мир, помогая нуждающимся, обретая себя, осознавая свою причастность к вершинам высокоорганизованной материи, к универсуму, к Богу... А это в свою очередь и преобразует действительность.

"СЕБЯ ДЛЯ ДРУГИХ"

О возможности такого преобразования рассказывает фильм Нормана Джуисона "Иисус Христос — суперзвезда" (США, 1973). Для адекватного восприятия этого фильма, созданного на основе популярного в свое время бродвейского спектакля с музыкой Э.Л.Уэббера и стихами Т.Раиса, хорошо бы познакомиться тебе с библейской историей, чтобы понять суть" ее интерпретации в знаменитой рок-опере.

Где, как не в истории Христа, богочеловека, во искупление грехов человеческих принявшего смерть на кресте, можно осмыслить идею духовного спасения через самопожертвование, самоот-

дачу, самоотречение. Здесь, вероятно, каждому можно увидеть итог поисков духовной правды.

Полагаю, в процессе анализа несложно будет выявить основную нравственную и духовную коллизию фильма — человек накануне смерти. Все уже позади: проповеди, чудодейственная помощь другим, странствия с учениками... Все в прошлом. Впереди Голгофа. Можно ли в этих условиях что-то предпринять и нужно ли?

Вот эта кризисная ситуация в фильме меня особенно волнует. Кто он, этот духовный лидер? С точки зрения правителей, он нарушитель покоя в государстве, возмутитель черни, чудесный фокусник (из мертвых сумел воскресить!), герой дураков, способных в любой момент выйти из-под контроля законов, кандидат в короли у бедняков, из-за которого могут разгореться кровавые события и разрушения. Авторитет этого короля плотников настолько велик, что порождает особое поклонение, иисусоманию. Вот почему для блага государства он должен быть нейтрализован...

С точки зрения толпы, он — сверхзвезда, спаситель, божество, исцелитель. В него верят как в возможного предводителя борцов с римлянами, захватившими Иудею: "Христос, ты знаешь, я люблю тебя..." Эти крики из толпы звучат как напоминание и тогда, когда настроение толпы меняется: "Измученный, отсталый вождь, до чего ты нас довел..."

А с точки зрения воспринимающего фильм? Человек, которого предают на моих глазах, лидер, оказавшийся в кризисной ситуации... "Все упустил" из возможных вариантов воздействия на окружающих, не рассчитал свои действия и поступки, не сумел воздействовать на своих учеников, которые живут меркантильными интересами, а не духовными побуждениями. Да, многих вылечил, вернул к жизни, напоил, накормил, показал, чего может достичь человек в результате самоусовершенствования. Ведь каждый может творить те же самые чудеса, спасая других, облегчая жизнь других и свою тоже. Только нужно определить для себя этот путь, следовать ему неукоснительно... Показал, но изменилось ли что-нибудь? Где идущие за ним? Есть только страждущие. В одном из эпизодов фильма толпа голодных, больных, нищих, изгоев, окружив Христа, в прямом смысле слова готова была разорвать его на части, требуя новых чудес, благословений. И вот тогда раздается отчаянный крик Иисуса: "Оставьте, вас так много, а меня так мало..."

Какой же выход? Думать, как жить сегодня, что нужно каждому сейчас. Точно рассчитать силы, мысли, поступки... Жить сердцем... Жить для других... Жить для себя... Не думать о предстоящей смерти... Предвидеть ее...

Почти каждый из героев фильма предлагает свой вариант:

- "Остаться теми, кто мы есть" (Иуда);
- Быть независимым от обстоятельств (Мария Магдалина);
- Пойти на компромисс (Кайяфа, первосвященники);

— Оправдать себя (Пилат);

— "Умереть, чтобы победить смерть" (Иисус).

Христос выбирает последний вариант, ибо вся жизнь любого человека — это постепенный уход из жизни. Он может быть заурадным или великим, постепенным самоубийством или восхождением к вечности, преодолением смерти. Все зависит от того, что оставляешь на земле: себя для себя или себя для других.

ОСМЫСЛИТЬ НАСТОЯЩЕЕ

Возможности гармонического соотнесения своей жизни с жизнью других рассматриваются и знаменитым режиссером шведского кино Ингмаром Бергманом в его "Земляничной поляне" (1957).

Предошущение смерти создает кризисную ситуацию в жизни глинного героя — Исака Борга, вынужденного вернуться в свое прошлое, чтобы осмыслить настоящее и возможность будущего.

Одиночество Борга прочитывается в начале фильма как естественное состояние героя, как результат жизни, направленной на себя, на совершенствование своих интеллектуальных способностей, профессиональных знаний... Но именно этот процесс и отделяет его от жизни других.

Осмысление подобной ситуации является основным содержанием фильма, открывающего зрителю путь героя к себе, к собственному "я". Но самое интересное, что этот путь одновременно оказывается и дорогой к другим людям, его приобщением (или возвращением) к миру, преодолением собственного одиночества. Вариация этой темы многомерно была представлена шведским режиссером театра и кино Ингмаром Бергманом в "Земляничной поляне" (1957). Казалось бы, главный герой этого фильма, старый профессор Борг, живет только для себя и именно за это себя беспристрастно судит, почувствовав приближение смерти...

Но все, оказывается, не так просто. Погружение в художественное пространство этого фильма (внутренние монологи, сны героя, проекция различных сторон его души в окружающих) поможет тебе познать, ощутить, почувствовать многомерность духовного состояния Исака Борга только за один день жизни — день чествования его как ученого и личного беспристрастного суда над собой как над человеком, сознательно ушедшим от людей в мир своих интересов.

Каждое поколение зрителей заново открывает для себя в этом фильме тонкий психологизм взаимоотношений героев, философскую глубину раздумий о смысле бытия, мрачный зашифрованный мир снов старого человека, знающего о приближении смерти; ностальгическое очарование воспоминаний о "земляничной поляне"

не" юности, о той поре, когда "все было еще впереди"; непосредственность погружения в атмосферу многообразных ощущений близости с родными, которых давно уже нет в живых, и, наконец, взволнованное открытие героем, казалось бы, навсегда утраченной связи с миром духовных ценностей в каждодневной бытовой реальности.

Критерием самооценки здесь становится именно встреча с миром:

— юность своя и чужая (воспоминания о земляничной поляне своей молодости, встреча на дороге с тремя юными попутчиками, общение с ними);

— любовь в различных ее проявлениях (физическая близость, духовные контакты, гармония "духовного" и "земного");

— жизнь других (встреча с матерью, с хозяином бензоколонки, с супругами Альман);

— жизнь своя (общение с невесткой, с фру Агдой, с сыном),

— постижение смысла человеческого бытия (служение себе, другим, науке, жизни).

Именно в результате движения к себе герою открываются подлинные ценности жизни — непосредственность восприятия действительности, искренность чувственных связей, влечений, радость слияния с природой: воспоминания о детстве, о "ветре горячего летнего дня юности", о "крупных ребристых листьях земляники, ее цветах, ее ягодах"; взаимопонимание, искреннее чувство раскаяния, внимание к другому, доброе слово, обращенное к собеседнику, способность человека оставаться человеком в любой ситуации, слова любви. Любовь становится в этом фильме средством преодоления одиночества, выходом в мир, за пределы собственного "я", средством гармонического соотнесения своей жизни с жизнью других.

"УСИЛЬЕ ВОСКРЕСЕНЬЯ" (Б.ПАСТЕРНАК)

Идея нравственного и духовного спасения человека в результате пробуждения чувства вины, совести, любви развернута предстает в фильме Андрея Тарковского "Солярис". Обсуждение этого фильма будет для нас с тобой последним в книге, хотя подлинного завершения она не имеет, поскольку бесконечен сам процесс общения с экранными искусствами. Разумеется, для финала можно было бы выбрать и более новое кинопроизведение, но именно здесь, как мне кажется, наиболее последовательно раскрываются авторские поиски духовной правды, проблема нравственного спасения в результате пробуждения чувства вины, совести, любви, самопожертвования.

Наше обсуждение может осложниться еще и тем, что перед нами экранизация романа Станислава Лема. При выходе на экран

"Соляриса" в 1972 г. споры об экранизации разгорелись особенно бурно, а сам Лем гневно отказался даже от авторства. Критики, отрицательно относившиеся к фильму, искали в нем только зафиксированный состав событий, известных по роману и, не найдя, недоуменно разводили руками.

Проблема, действительно, не из легких. Ну посудите, на первый взгляд, кошутственным может показаться вопрос: "Чье авторство искать в экранизации "Войны и мира" — Л.Толстого или С.Бондарчука, режиссера этого фильма?" Бондарчук в процессе работы над фильмом трепетно, бережно отнесся к автору романа и в результате сделал иллюстрации к "Войне и миру", которые, естественно, не могли целостно представить роман, а значит, и великого русского писателя. Каков же здесь выход, потвоему?

С моей точки зрения, рассмотрение экранизации по принципу: "Что есть в книге и чего нет в фильме" бесплодно, как бесплодно и рабское копирование литературного первоисточника. И экранизации мы можем оценивать результат творчества кинематографиста, экранную интерпретацию литературного произведения, то есть художественный строй фильма, в котором звукопластическими средствами открывается зрителю режиссерское понимание и отношение к экранизируемому произведению. Следовательно, чтобы оценить экранизацию романа С.Лема "Солярис", надо знать, понимать, чувствовать особенности кинематографического мышления режиссера, сделавшего фильм по этому произведению.

Нот почему надо вернуться еще раз к рассуждениям самого Тарковского об основном чувстве кино, которое появляется у кинематографиста в процессе творчества и у зрителя в момент восприятия как бы между кадрами в результате внимательного, сосредоточенного взгляда.

Вспомни рассуждения Н.Зоркой об умении Тарковского запечатлеть на экране «конкретный отрезок движущегося времени со всем, что присуще именно этой череде минут... Такова, например, в "Андрее Рублеве" сцена во дворе Великого князя — и полдневная жара, и уют расписных хором, и шалости веселой княжны-девчушки... Вещный мир Руси, ее климат, цвет, свет, настроения входят в нас во всей своей неопровержимости и узнаваемости. Вот эта печальная береза на поле, колышутся под ветром тихие ветки, — конечно, мимо нее шли в мир, простившись с обителью три инока: Андрей, Кирилл и Даниил. А вот дуб под долгим и теплым летним дождем. По размытой, раскисшей дороге у края поля тянется телега, груженная капустой. Везет постаревший, бородатый Андрей. Капли дождя барабанят по тугим и крепким кочнам, влажный туман собирается над полем ...».

Все эти эпизоды не покажутся растянутыми, "ни про что", если ты ощутишь присутствие в кадре того, чей взгляд здесь

запечатлен, в данном случае самого Рублева, обостренность его восприятия красоты, поэзии родной земли. Проследивая от кадра к кадру движение цепкого художнического взгляда, останавливаясь вместе с героем у поленицы дров, видя тугие кочны капусты под дождем или белокаменную кладку храмов, вознесшихся на лугах и болотах, мы тем самым как бы проникаемся чувствами героя, приобщаемся к его духовному миру, глубже понимаем его и одновременно свое отношение к тому, что дорого этому художнику — Древняя Русь, ее народ, культура.

Особая точка зрения запечатлена и в "Солярисе". Как заметил при обсуждении фильма космонавт Л. Голованов, Крис Кельвин "смотрит на осеннюю землю другими глазами, чем мы, перед многолетним расставанием с родной планетой". Еще раз в связи с этим восприятие Н. Зоркой этих же осенних кадров из экспозиции "Соляриса": "Словно особая крупность возникает на экране с первых же кадров, когда сквозь прозрачную журчащую воду быстрой речки смотрится, тоже струясь, кудрявая, глубокая зелень водорослей, проплывает осенний, во всем совершенстве резного своего края, с тончайшим узором своих прожилок кленовый рыжий лист. Низкий туман над ветлами, глянцевая связка лука, лужайка меж старых дубов, ровный шум дождя..." (*Зоркая Н. "Солярис" А. Тарковского // Советский экран, 1973, №5*). Здесь, в этих кадрах, запечатлен прощальный взгляд человека, расстающегося с землей, и этот взгляд не может не взволновать нас, зрителей.

Прими к сведению и тему "Соляриса", как ее обозначил С. Лем: "Среди звезд нас ждет Неизвестное".

Это неизвестное становится судьбой героев романа, на нем проверяется мужество и достоинство человека. Этим Неизвестным в романе и фильме является сама планета, "почти всю поверхность которой занимает один житель, мыслящий океан, неизвестная людям форма разумной жизни. Он обладает исключительной информацией о Вселенной и исключительными способностями. Однако люди, уже многие десятилетия изучающие Солярис, не могут вступить с ним в контакт... Чтобы заявить о себе, исследователи Станции подвергают Солярис рентгеновскому облучению. Солярис отвечает на облучение неожиданным образом. Он возвращает пришельцам умерших близких, тех, с кем связаны их сильнейшие переживания, терзания совести, чувство вины. В каких-то жизненных положениях герои проявили себя не с лучшей стороны. И теперь Солярис сознательно или, быть может, невольно со всей полнотой физической реальности напоминает им об этом".

Перед просмотром фильма познакомься с вопросами для обсуждения, быть может, они помогут тебе более сосредоточенно воспринимать "Солярис".

1. В фильме Крис Кельвин познает себя, столкнувшись с неизвестным в космосе. Как при этом разрешается внутренний

конфликт, открывающий духовную сферу, самоочищение героя, его нравственное преображение?

2. Как рассматривается в "Солярисе" мысль об устойчивости исходных начал человека — Дом, Детство, Природа, Культура?

3. Оцени высказывание критиков о том, что "Солярис" — это путешествие в человеческую психику.

4. По мнению критиков, взаимоотношения ученых на станции планеты Солярис по-своему моделируют все человеческое общество, фатально разобщенное своими постыдными помыслами, тайными грехами, и вариант преодоления этой разобщенности. Что это за вариант?

5. Как ты понимаешь фразу о том, что Тарковский в "Солярисм-" постигает гармонию "усильем воскресенья" (Б. Пастернак)?

6. Традиции большой русской литературы проявляются в мужестве героев, способных "страдать своей и общей виной". Нисколько близок к этим традициям фильм А. Тарковского "Солярис"?

Посла просмотра попытайся ответить на предложенные вопросы, подготовь письменный анализ. А для контрольной проверки своих выводов можно познакомиться еще с тремя точками зрения на фильм: первая принадлежит кинокритику А. Липкову, вторил музыковеду А. Курченко, а третья — уже знакомой тебе ученице одиннадцатого класса кинолицея И. Черняевой.

Липков А. Вспышка света и ветер // Экран 72-73. М., 1974. (Фрагменты статьи)

"Солярису" Тарковского предшествовал "Андрей Рублев". Капалось бы, трудно найти два более непохожих произведения: далекое прошлое и воображаемое будущее. Россия с ее конкретной национальной судьбой и некий условный межнациональный мир. Однако вопреки очевидным моментам несходства в двух этих фильмах обнаруживается достаточно общего. Центром "Рублева" была проблема художника как совести своего времени. В "Солярисе" совесть — по-прежнему главная проблема: личным нравственным опытом ученого проверяется нравственность науки как таковой. Это не единственные точки соприкосновения.

И в комнате Криса стоит прислоненная к белому экрану копия рублевской "Троицы". Ее триединство красоты, добра и любви имеет самое прямое отношение к философии фильма. Наука истинна, когда в основе ее лежит нравственность. Нравственность истинна, когда в основе ее — любовь и доброта. Они делают человека человеком. И потому, когда Сарториус бросает Хари оскорбительные слова: "Вы не женщина и не человек. Вы механическое повторение, копия, матрица", — она имеет право ответить: "Но я становлюсь человеком... Я люблю его. Я человек." Она плачет. Она человек, потому что знает теперь любовь, боль,

отчаянье. И Крис, опустившись перед ней на колени, целует ей руки.

А потом на станции наступает минута невесомости, и они парят в воздухе, обнявшись как влюбленные с полотен М.Шагала. Короткое и прекрасное мгновение их невозможного счастья... Трагическое мгновение. Хари не может стать человеком, она частица Соляриса, она существует лишь в его поле. А Крис — человек Земли...

Воображаемый космос в фильме — особые условия, в которых режиссер наиболее ярко и последовательно может раскрыть сью философскую концепцию. Бе слагаемые: человек, познание, совесть, истина, любовь.

Излюбленная тема художников-фантастов — очеловечивание машины: у робота появляются человеческие свойства — зависть, гордыня, благородство. Тарковский исследует обратное: "размашивание" человека, отказ от всего обезличенного, обездуховленного.

"Размашивание" начинается с отклонения от поступательного движения к цели. Когда остается только цель — цель прежде всего, любой ценой и любыми средствами, человек низводит себя до робота — зачем роботу эмоции, мораль и совесть?

В начале пути герой фильма Крис Кельвин запрограммирован на цель. Для достижения контакта с Солярисом он готов на крайнее средство — на жестокое облучение планетарного океана. Бертон, бывший пилот со станции, ему возражает: "Я не сторонник познания любой ценой. Познание тогда истинно, когда оно опирается на нравственность". Пока, в земном прологе фильма, эти слова окажутся достаточно риторичными. Дальнейшее, что произойдет в космосе, покажет, что это не риторика. В этом суть... На Солярисе героев ожидает встреча по внешности самая обыденная — с точно такими же людьми, как на Земле, знакомыми людьми. Но это не реальные люди, это копии, слепки с извлеченных из тайников памяти самых больных и мучительных воспоминаний. Это материализованная совесть. И это, оказывается, самая страшная встреча — встреча человека со своей совестью. ...Она приходит сквозь наглухо закрытые двери, от нее не забаррикадируешься и не избежишь — когда Крис обманом заталкивает ее в ракету и выстреливает в межзвездное пространство, она возвращается вновь, такая же, как прежде. Она неуничтожима — смертельные раны заживают на ней в считанные минуты. У нее облик Хари, жены Криса, покончившей с собой десять лет назад — виноват в этом он, его черствость, его мелочное самолюбие. Теперь Хари вернулась к нему.

Что это? Прощенное и возвращенное прошлое? Нет, все напоминает о том, что прошлое невозвратимо. Красный след шприца под надорванным рукавом — кричащее свидетельство вины Криса. Двойник Хари — не Хари. Общаясь с Крисом, новая

Хари способна очеловечиться, она учится думать и чувствовать, но чем больше она осознает себя человеком, тем более хочет быть не повторением, а уникалом, не копией, а оригиналом, индивидуальностью, личностью.

Парадокс ситуации состоит в том, что, как ни мучительны, болезненны, отчаянны воспоминания Криса — в них его счастье и спасение. Потому что еще более мучительно отсутствие памяти, прошлого, своего выстраданного нравственного опыта — именно это все больше мучит Хари по мере того, как она становится человеком. У нее нет будущего — оно невозможно без прошлого. Заново пережитая человеческая боль возрождает Криса и как ученого. Вопрос познания неведомого перестал быть теоретической абстракцией, он сомкнулся с его личным опытом, с его индивидуальной судьбой. Хари не может быть для него объектом бесстрастного аналитического препарирования. Она объект его чувства, перенесенной на него любви к той, первой Хари. А значит, любой безнравственный поступок по отношению к постигаемому чужеродному океану Соляриса отныне оказывается безнравственным прежде всего по отношению к себе самому. В нечеловеческой, античеловеческой ситуации Крис не может поступать иначе.

Пожалуй, нигде так не ощутимо различие романа и фильма, юн и финале. У Лема он безнадежен, герой терпит поражение. Подпиленный, потрясенный, он остается один среди молчащей, пустынной планеты в бесплодном ожидании, что океан вернет ему Хари. Вернуться домой? "Но у меня нет дома", — так считает Крис у Лема.

У Криса Тарковского — об этом помнится на протяжении всего фильма — дом есть. Старый дом, со скрипящими половицами и протекающей крышей, с гравюрами, развешанными на стенах, и виднеющимися из окон высокими деревьями, с прудом, поросшим водорослями. Кусочек этой земной жизни Крис захватил с собой в космос. Он будет прикреплять полоски папиросной бумаги к вентилятору в своей кабине, чтобы их шорох напоминал ему шелестящую листву.

Ему будет понятно последнее желание Гибаряна, завещавшего похоронить себя на Земле.

В финале мы увидим Криса на Земле: преклонив колени, стоит он перед отцом на ступенях старого дома. Блудный сын вернулся... Реальное это возвращение или воображаемое? Трудно сказать. Важно, что освободившись от всего наносного, обезличивающего его как человека, он — пусть даже мысленно — должен прикоснуться к земле, к дому, откуда он когда-то вышел в мир. Безбрежный космический Океан. И в нем как затерявшийся малый островок — старый дом, крохотные фигурки людей... Космос в фильме Тарковского измерен не в абстрактных единицах физических величин. Единственная соразмерная Вселенной единица для режиссера — это человек. Дорога в космос начинается

с Земли. Контакт с иными мирами начинается с контакта людей между собой.

Ирина Черняева. "Солярис" А.Тарковского

1. Начало или продолжение?

"И был вечер, и было утро: день один".
И было то, с чего всякое начало исходит и к чему возвращение неминуемо.
И Вечность держала на кончиках пальцев
стеклянный сосуд,
И Младенец смотрел
в глубину нескончаемых вод...
Было тихо вокруг —
Человек вспоминал...
Старая-старая сказка
о человеке и времени,
Об извечности изменений
и о непреложности постоянства...

Нынешний язык назовет это "конфликтностью прогресса", но и это можно понять как поверхностно, так и глубоко: и обыденно, и бытийно.

Как правило, то, что на поверхности, очень быстро уносится вместе с опавшими листьями куда-то вдаль — и пусто. Пусто на глади.

А в глубине, там, где длинные тягучие травы колышутся густой, медленной водой, там, словно застыла, покоится Вечность. Именно застыла, так как часто человек более обращает внимание на движение внешнее, чем на внутреннее (скорее на материю, чем на дух, ею руководящий; на прогресс, нежели на суть его), да и где этому мгновенному существу постигнуть Вечность? А она — рядом. Она — ее тайна, суть ее.

И можно разглядеть, коли захочешь, отогнать, отвести листья от поверхности, как ненужные "слова, слова, слова...", и заглянешь в это глаголящее молчание, прислушиваясь к нему. Может, именно так приходит прозрение. И взрослый человек обретает себя после целой жизни...

Но, что бы ни открылось ныне, завтра этот мир будет покинут со всеми его законами, Целями, ценностями героев фильма, или же сам покинет его. И человек, подобно осеннему листу, будет унесен замерзающей рекой в Океан...

Но, говорят, теряя, мы находим.

Из трав в реке, из черного и белого в одежде (чуть было не написала "одеянии") уходящего, из голоса кукушки, из Дождя....,

из слов людей создается маленькое слово: проходящесть человека.

Человек идет через один мир к другому, часто теряя предыдущий. То же самое, когда, взрослея, приходится отказываться от детства (ради чего?)... Но здесь примешивается и еще одна нота — ощущение, что этот мир, из которого или через который человек уходит в другой, каким-то образом будет разрушен. И по нему пройдет поезд цивилизации, который пока еще грохочет вдалеке, псе сметая на своем пути, прокладывая лишь дороги и рельсы, чтобы быстрее добираться из одного конца пустоты в другой.

Инд всем этим — Бытийность, Фатальная непреложность: и это и рой дот, и даже это пройдет, и это...

По где же Вечность? Что останется? Где это бесконечное начало? Везде. Во всем. Даже в том самом нескончаемом тоннеле, по которому пронесется человек с дикой скоростью и в то же время и будто зависает в пространстве и времени, в небытии.

Этот тоннель — отражение бесконечности, но не замкнутости (как это происходит с кругом). Именно незамкнутость, так как бесконечность эта может быть прервана в любой момент и в то же время является тем самым Началом, одним из них, которое присутствует, существует и действует постоянно...

О чем же все это? О ком? О человеке. О человеке, который спит и тщетно пытается проснуться, пробудиться, так как осознает уже, что спит. Летаргия прогресса сковала его, он недвижим, но слышит, чувствует что-то, мыслит. Пусть мир, в который его погрузили, иллюзия, но туман постепенно рассеивается.

Пробуждение наступит внезапно, но вполне закономерно будет. Бюст Сократа, что находится в доме Отца, что-то да значит. Ведь именно этот мудрец сказал: "Человек — это бездна". Именно в себе нужно искать, именно себя познавать и менять. Мир изменится сам...

Бытийность подразумевает человека вообще. Пусть его зовут Крис Кельвин, Анри Бертон, Снаут, Сарториус или Гибарян, он все рано воспринимается как человек, существо, чья принадлежность Земле неоспорима. Сын Земли, устремляющий взоры в просторы Вселенной, так как давно уже не находит на Земле отражения устремлениям духа своего. Но что ждет его Там? Что увидит он, с чем встретится?

Его сознание возросло до пределов проникновения в бессознательное, а значит, Познания Сути.

Но Земля (именно эта Земля, сотворенная иллюзиями людей, с путешествиями не ради самого путешествия, а ради призрачной цели, с жизнью, не ради жизни истинной, а ради идолов прогресса) не дает возможности выхода. Она — плен, клетка. А о том клочке земной природы, по которому бродит Крис перед отъездом, создается впечатление, будто вокруг него — вакуум за невидимым сводом. И этот когда-то совершенно естественный клочок

природы теперь выглядит как оранжерея с искусственно разведенными растениями. И все-таки она еще есть, Земля истинная. Это прекрасное животное, которое стоит в гараже (вот в принципе и вся характеристика) как нечто страшно загадочное и смотрит.

Но ребенок, один из сынов Земли нового поколения, уже не узнает лошадь и пугается. Как страшно это! Ведь, по сути, ребенок не узнает своей матери! И страшно не то, что приходит прогресс, а то, что уходит неповторимая естественность земного проявления...

Много-много времени, много-много пространства минет, прежде чем человек найдет тот самый Солярис, то самое Солнце, которое дарует ему через покаяние очищение и искупление. И прозрение. Когда состоится встреча со своей Сутью (проще говоря, Посвящение, Инициация) и Стражи Порога допустят в Обитель Древних, человек поймет, что "человек — он для человека".

Он уезжал надолго,
навсегда.
И перед ним раскрывшаяся
Вечность
Не трепетала.
Нет.
Брала с собой
В себя
ее частицей бесконечной...
И в круге первом
потерявши Дом,
он во втором обрел из грез обитель...

2. Мифичность реальности и сна

Сон и Реальность — это Миф, но подтверждение его вечно. Реальность сна — Бытие, что есть равнозначность, равнозависимость всего, равнодопустимость. Причина и следствие перетекают друг в друга, и границы, их разделяющей, просто не существует. Зато существует все остальное — Сущее. Ничто не случайно в этом мире.

В день рождения Снаута или чуть позже (в одну из смертей Хари, скорее всего — последнюю из окончившихся возвращением) у дверей библиотеки упал лист, "случайный" клочок бумаги. Но создалось ощущение, будто все его буквально отшвыривают всякий раз, как неприятное воспоминание, точнее, напоминание. Что это? Почему? Это Альберт Дюрер, "Апокалипсис" (который был уже в "Ивановом детстве"), причем самый "безобидный" фрагмент гравюры — собаки... Позже на этом листе, с обратной его стороны, будет написано письмо Хари Кельвину. Единственное и последнее.

Бытие и есть Апокалипсис — непрерывающееся очищение, Жертвоприношение, Совесть, Любовь. Очищение как снег в храме "Андрея Рублева". Через Откровение.

Бытие постоянное движение и его загадка. Как водоросли, КОЛЫШРМЫР водами не то Земли, не то Соляриса.

3. Солярис — зеркало Земли

И нимало сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. ("Бытие")

Так где же иллюзия и где реальность? Похоже, что иллюзия — это именно тот мир, в котором жил Крис на Земле, — зыбкость немного пейзажа, подобные миражам деревья в сочетании с тоннелем. Реальность дает Солярис. Ибо все, что происходит здесь (Хари и другие проявления Океана) — все это сам Крис, челонек, это мир, который живет в нем. И память его. Сын Земли Дитя Соляриса, где Солярис проявляется как чисто духовный, душевный слой все той же Земли, ее ментальный и астральный план.

При помощи "иллюзии" Солярис восстанавливает когда-то разрушенную или утраченную на Земле реальность (похоже на смерть, не правда ли?), которая в свою очередь сейчас опять-таки находится в состоянии иллюзии. И это понимает человек, который испытывает подобного рода "помощь". Почему так? Наиболее бережно? И вообще, что же тогда реально — Земля или Солярис?..

Но человек вовсе не задумывается об этом — спасительный третий путь.

Пробуждение памяти — это пробуждение совсем иной жизни, которая являлась продолжением той протожизни, что была когда-то, вначале... А сейчас? В памяти Кельвина живут образы (как бы еще мог считать их Солярис? Ведь только проявленные в данный момент мысли фиксируются Океаном). И образы эти под влиянием Океана обретают плоть. Прошлое начинает в яве для человека существовать одновременно с настоящим, кроме того, развиваться. И появляется навязчивая идея: а может, можно изменить прошлое? Но каждая попытка становится буквально пыткой, и в итоге Хари гибнет вновь. Но эта гибель происходит уже в другом плане. Это для нас создается материальный образ Хари, как мы понимаем материю. Солярис же сам по себе уже иной план, гораздо выше земного, где земного физического тела просто нет. Это как после смерти земной, когда человек теряет свое тело и уже душа прежней жизни становится для него оболочкой, его нынешним телом. Помните, у Арсения Тарковского: "Судьба моя сгорела между строк, пока душа

Вторая часть

меняла оболочку..." Но судьба, путь — это птица Феникс, иное воплощение — иная карма...

Океан. Непрерывное очищение — испытание, проверка на память. Память человеческая для Соляриса — это самый элементарный план жизни. И именно с испытаний этого уровня начинается Восхождение. Именно через воплощенный образ, не только абстракцию, через реальную для человека иллюзию дается шанс на Освобождение и Преображение. Ведь человеку всегда более доступны на Земле и привычны здесь, рядом с Океаном, материальные, физические изменения, происходящие на уровне сознания. И потому Океан воплощает мысли и чувства в нечто осязаемое, что можно потрогать. Со своей памятью подобных вещей мы сделать не можем. А материализация образов, причем образов именно подсознательных (оттого и велика так их сила), создает для человека приемлемую реальность, которая дает нам возможность поверить в действительное изменение. Это доступно человеку.

Так Океан беседует с человеком. А на определенном этапе, словно сон наяву, воплотившись в самое дорогое, что было у человека на Земле, Мать начинает задавать вопросы: "Зачем ты нас обижаешь? Чего ты ждал?"

Действительно, чего можно ждать от себя самого? Вот Океан, который пытается, стремится осмыслить, дополнить, проявить то, что "накипело", то, чего не хватает, то, что внушает страх и стыд, чтобы таким образом через проявление на физическом плане, изменение какое-то через материализацию, избавить от этого на плане духовном. Океан врачует. Он выворачивает человека наизнанку перед ним же самим. И то чувство, о котором постоянно напоминает Океан, которое он пытается возродить, сбересть в этих людях таким образом, есть Любовь. Вот ради чего все эти "призраки собственных душ".

4. "Я буду ждать, пока она вернется"

«Чтобы преобразить не только себя, надо принести жертву... Я совершенно не смог бы жить, если бы знал пророчество о собственной жизни».

АТарковский

"На сей час человечество недоступно для любви... Может, мы здесь как повод для любви к человеку...", — говорит Снаут. Но вдруг, очутившись в подобной ситуации, Крис оказывается не способным понять, а тем более полюбить себя, того, который теперь рядом с ним, во плоти, а не как ранее, где-то глубоко внутри.

В самой природе человека заложено отделение себя от других, имеющих те же руки и ноги (а потом ищем свою половинку!).

Персонализация образов памяти, их одушевление и возможность (пусть даже не существующая на самом деле) жить собственной жизнью толкает человека на то, чтобы отделить часть себя, созданную или воссозданную Океаном, от себя самого, от части, точнее целого, созданного Землей, начиная относиться к первой как к другому самостоятельному существу. Может, именно из-за этой отделенности и происходит столь легкое самопожертвование для Криса — смерть Хари. Просто что-то должно было, наконец, уйти, предварительно став причиной и средством очищения. "Крис меня любит, — говорит Хари, — может, не меня любит, а просто защищается от самого себя".

Защита — в Любви. И Любовь как путь к самому себе. "Тебе пора на Землю", — говорит Крису Снаут. Но возвращение происходит на Солярисе.

"Крис в нечеловеческих условиях ведет себя по-человечески", — вновь Хари.

"Человек — он для человека", — Снаут. Да, для того, чтобы стать человеком, нужно стать Рожденным и Возрожденным Океаном.

5. Чудо солнечного дома (Солярис, по латыни, солнечный)

Туда нельзя прийти, Там
можно оказаться... Закон для
всех един — К миражам
прикасаются — Но значит не
терять, Болезненны и сны, Но,
потеряв, опять Терять
обречены. Утратить часть себя
Мы снова будем рады — Как
свой осенний след За зимнею
оградой. И мы проходим...
вдаль, С собою увлекая
Неполные мечты, На цели
намекая. Нас не ведет никто.
Мы сами рождены
Стремленьем вечным быть,
Даря Вселенной сны...

Вместо заключения

Вот и все. Мы закончили с тобой совместные размышления и действия по поводу взаимоотношений зрителя с экранными искусствами на уровне общих вопросов восприятия, интерпретации его результатов и эстетической оценки формы пространственно-временного повествования. Идеальный вариант этого общения — твоя рукопись на ранее предложенную тему: "Как самостоятельно научиться быть зрителем?", то есть как самому развить восприятие в практике общения с произведениями экранных искусств.

На пути разрешения этой проблемы бесконечное множество вариантов. Один из них мы обсудили вместе, знакомясь с текстом данной книги и надеясь на рождение еще одного варианта в сознании каждого, кто участвовал в этом обещании, полемизировал с утврждаемой точкой зрения или уточнял обсуждаемые страницы.

Представляешь, если бы все точки зрения читателей собрать в издательстве и опубликовать как продолжение или новый вариант. Скажешь, "маниловщина"... Ну, пусть не целая рукопись, а только заявка на свою точку зрения, обоснование ее с использованием конкретных примеров и фильмов. По-моему, предложив несколько вариантов в новой книге, мы смогли бы активно продвинуть проблему: "Зритель и экранные искусства" в нашу современную общеобразовательную школу и в средние специальные учебные заведения (техникумы), и даже в педагогические университеты, и, наконец, просто в частную жизнь рядового зрителя. Может дерзнешь? Ждем твоих рукописей по адресу:

119034, Москва, Кропоткинская набережная, 15*
Исследовательский центр эстетического воспитания
Российской академии образования, Лаборатория
экранных искусств.

По этому же адресу можно заказать и приложение к книге — видеокассету.

* В оригинальном тексте указан старый адрес Лаборатории экранных искусств. В настоящее время (2007) она находится в корпусе Российской Академии образования (Москва, Погодинская, 8).

Список использованной литературы

- Алпатов М.* Немеркнувшее наследие.— М.: Просвещение, 1990.
Андреев Д. Роза мира.— М.: Прометей, 1991.
Андреев О.Л., Хромов Л.Н. Техника быстрого чтения. — Минск: Изд. Университетское, 1987.
Андроникова М.И. Сколько лет кино?— М.: Искусство, 1968.
Антониони об Антониони.— М.: Радуга, 1986 .
Встречи с Х музой— М.: Просвещение, 1981, I, II книги.
Выготский Л.С. Психология искусства.— М.: Искусство, 1968.
Зоркая Н.М. Заметки к портрету Тарковского // Кинопанорама, М.: Искусство, 1977.
Зоркая Н.М. Фильмы и режиссеры // Проблемы современного кино. М.: Искусство, 1976.
Козинцев Гр. Пространство трагедии.— М.: Искусство, 1973.
Милев Н. Божество с тремя лицами.— М.: Искусство, 1968.
Михалкович В., Стигнеев В. Поэтика фотографии.— М.: Искусство, 1990.
Образцов С. Эстафета искусств.— М.: Искусство, 1988.
Паустовский К. Собр.соч. Т.6, М.: Худож. литература, 1958.
Переключка веков.— М.: Мысль, 1990.
Пождаев Г. Страна симфония.— М.: Музыка, 1968.
Туровская М.И. "7¹/₂ или фильмы Андрея Тарковского".— М.: Искусство, 1991.
Фрейлих С. Золотое сечение экрана.— М.: Искусство, 1976.
Эйзенштейн С.М. Избр.соч.: В 6 т., Т.2.— М.: Искусство, 1964.

Усов Юрий Николаевич

В мире экранных искусств

пособие

Редактор *Л.Ф. Пирожкова*
Художник *В.А. Чернецов*
Компьютерная верстка *О.А Тимошенко*
Корректор *Л.П. Колайда*

Лицензия ЛР №0621333 от 26.01.93
Сдано в набор 20.01.95. Подписано к печати 25.02.95.
Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная №1.
Печать офсетная. 14,0 п.л..
Тираж 5000. Тип.зак.
Бесплатно.
SvR-Аргус 109432, Москва, а/я 23

Типография ГФ "Полиграфресурсы"

101429, Москва, ул. Петровка, 26.