

ПОЭТИКА РЕАЛИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА В КИНО

*Г.В.Ратников, кандидат искусствоведения,
профессор, Белорусский государственный
университет культуры и искусств*

Существует два основных подхода к реализму как направлению в искусстве – синхронный и диахронный. Сторонники синхронного подхода склоняются к точке зрения формирования реализма как художественного направления в 30-е гг. XX в. По мнению других, существенные признаки реализма – уже в артефактах первобытного искусства и линия реализма в разной степени выразительности проходит через всю историю искусства.

Кино как новая форма творчества возникает в эпоху модернизма в конце XIX в. Однако первые фильмы, снятые братьями Люмьер, следует отнести к образчикам кинореализма. Неподвижная камера безучастно запечатлевала “типичные образы в типичных обстоятельствах”: рабочих, удовлетворенно покидающих фабрику в конце трудового дня, папу Антуана Люьера со стаканом вина за карточным столом, торжественно завтракающего младенца. Динамику в первую кинопрограмму привнесло впечатляющее приближение поезда прямо к краю экрана. Эти кадры можно было увидеть по всему миру.

Надо признать, что одновременно с Люьерами Ж.Мелес начал создавать мир фантастических пространств и образов, которые возникали только в одном месте – в театре “Робер Уден”, приспособленном для съемок пугающих и смешных происшествий и приключений, наподобие “Путешествия на луну” (1902). Так усилиями Люьеров и Мелеса возникло новое искусство, занявшее место на границе реальности и фантазии.

Кино, первоначально эксплуатировавшее как чудо ожившую фотографию, вскоре было подхвачено бурными волнами авангарда, охватившего литературу и искусство во втором десятилетии XX в. вследствие кровавых событий Первой мировой войны. Среди наиболее заметных фигур киноавангарда оказались представители других видов искусств: поэт и художник Франсис Пикабия, автор сценария фильма “Антракт”, художник-кубист Фернан Леже, снявший “Механический балет”, Сальвадор Дали, соавтор Л.Бунюэля по фильму “Андалузский пес”.

Кино к этому времени уже достигло своих первых вершин. Были сняты “Рождение нации” и “Нетерпимость” Д.Гриффита, “Бродяга”, “Спокойная улица”, “На плечо” Ч.Чаплина. Гриффит перенес на экран роман “Человек клана” преподобного Томаса Диксона с обширными цитатами и развернутыми киноиллюстрациями. Фильм “Рождение нации” был первой картиной, темой которого стали события истории страны, кровавой мглы Гражданской войны против рабства, возникли очертания великой нации и страны. Ч.Чаплин в комедийной форме, в образе воплотил национальный характер – его бродяга-эмигрант стремится к любви и праву на человеческое достоинство. Это была его американская мечта.

Когда американское кино прокладывало пути к мировому господству, французы прилагали усилия к тому, чтобы очертить горизонты нового искусства. Три лучших авангардных фильма обозначали главную эстетическую проблему киноискусства: органическую приближенность кино к документальности внешней формы и необходимость преодоления изобразительной конкретности для обобщенного показа иногда на символическом уровне художественной правды о мире и человеке. В фильме “Антракт” Рене Клер в изящной игре метафор и форм обозначил состязание эротики и смерти: танец балерины, снятый снизу через стекло, и движение повозки смерти, катафалка за пределы видимого бытия. «Подлинный ключ к “Антракту” следует искать в дадоистической поэзии с ее поражающими и мистифицирующими метафорами», – свидетельствует Ж.Садуль. “Механический балет” начинается и завершается разъятой на кубические элементы фигуркой чаплинского бродяги, как камертоном. Изображение комика дирижирует космосом вращающихся дисков, круглых предметов, различных вещей, портретов, деталей девичьего лица, букв, цифр, манекена, отрешенных от реального бытия, превращенных в элементы космической бесконечности. Все молекулы движения материально узнаваемы, сливаются в единый образ: жизнь проявляется как глобальное движение, оно начинается и завершается изображением человека как его высшим и совершенным воплощением. Virtuозное мастерство замечательного актера становится знаком сущности бытия. Абстрактное содержание, грандиозное обобщение материализуются в конкретных деталях динамики. В фильме

минимализм форм и внешних деталей сопрягается с гигантским обобщением внутренней формы – образа движения бесконечности.

В фильме “Андалузский пес” в конкретном пространстве комнаты, парка, берега, водоема, персонажах, деталях – разрезанный глаз, луна, рассекаемая узким облаком, жертвы, убийца, эротические видения – все это представлено конкретно и узнаваемо. Как силуэты, проступают призраки любви и смерти, их знаки и признаки пульсируют в пространстве кадров. В хаосе образов, деталей, движений, жестов маскируются тайны человеческой души и человеческой жизни. Персонажи появляются ниоткуда и уходят в никуда, как влюбленные, погружаясь в прибрежную почву посреди весны.

Поздний авангард французского кино стал выражением необыкновенной свободы, творческого сознания, предчувствия безграничности жизненных горизонтов.

В лучших фильмах были обозначены основные направления развития кино как искусства, определена его фундаментальная особенность – двойная противоречивая направленность: максимально достигаемое подражание природе, реальности и стремление к созданию концентрированных, обобщенных до символа образов мира и человека.

Законы поэтики кино, открытые в первые десятилетия его существования, не способны оспорить торжественные провозглашения смерти классической художественной культуры. Если Кандинский мог представить черный (белый) квадрат, завершающий образ изобразительного искусства как путь в ничто через ничто, то кино ускользает от действия этого приговора будущему художественного бытия. Кино не может показать ничто, оно должно показать что-то. Все остальное – за пределами этого что-то или через него. Об этом свидетельствует кинопрактика постмодернизма. Например, “догматизм” Л. фон Триера, “гринуэизм” П.Гринуэя, воплощающие бытие как слияние секса и смерти, не только дистанцируются от реальности, но страстно стремятся к максимально возможным формам правдоподобия. Пафос “Догмы” направлен на достижение предельной обнаженности внешней формы в ее особенно напряженных вариантах. Это проявляется в тусклом и скучноватом натурализме “Идиотов” и экстатическом, на уровне психологического срыва, выражении страдания Бьорк в “Танцующей в темноте”. Человек оказывается внутренне обнаженным, беззащитным перед лицом

беспощадного бытия, как героиня Бьорк Сельма в стальных стенах тюрьмы перед деловитым обслуживающим персоналом. Она может укрыться только в своих музыкальных мечтах.

Образная оболочка в фильмах Ларса фон Триера не только сугубо подлинная, подлинность напряжена до предела. Это и убогая одежда Катрин Денев и Николь Кидман, отсутствие грима, и режим съемок, гасящий органическое обаяние облика знаменитых кинозвезд. Творческие принципы “Догмы”, возможно, возвращение к принципам школы кинематографов Л.Кулешова. У него актеры не только не могли пользоваться гримом, но и опасные для жизни трюки должны были выполнять сами. Перефразируя Б.Пастернака, можно определить такой метод: “Искусство – это Рим, который взамен турусов и колес, не читки требует с актеров, а полной гибели всерьез”.

Подлинность внешней формы фундаментализует внутреннюю форму, обеспечивая художественную убедительность. Именно в потенциале внутренней формы происходит переплав подлинной фактурности в обобщенность символического уровня. Решимость Сельмы жертвовать собой за то, чтобы ее мальчик не ослеп и смог увидеть своих внуков, – это не только символическое воплощение материнского инстинкта, но и могучий и тайный символ жизни и судьбы, выраженный затем в стихах песен, навеянных, вероятно, влиянием глубоких и величественных истин, выраженных в притчах Екклесиаста.

Индуктивная направленность художественного мышления Л. фон Триера от детали к образу, от эпизода, претендующего на локальную законченность, к целостности фильма, придание мотивам жанровой определенности (мелодрама, детектив, мюзикл, притча) проявляются как элементы постмодернистской поэтики. Жанровые общности как элементы общей художественной системы образуют новый, более высокий уровень художественного мышления в концентрированности и обобщенности.

Если манера Л. фон Триера демонстрирует динамику развертывания образа от частного к общему, то П.Гринуэй открывает другие возможности – движение от целостного образа в глубину его содержания. В фильме “Повар, вор, его жена и ее любовник” образное воплощение жизни как падкое потребление, подобно дереву, разветвляется на воплощение его отдельных форм – от описания блюд до человеческой плоти. Художественное единство фильму придает саркастическая эмоциональность. Авторская

горькая ирония не щадит никого, даже его самого, даже если за фигурой повара видеть тень автора. Кажется, по крайней мере в этом фильме, Гринуэй на месте идеала человека обнаруживает пугающую пустоту.

Постмодернистское кино, как нам представляется, приближается к новому образу мышления, когда такие формы, как, например, цитирование, выходят на уровень трансформации. Таково художественное пространство у Л. фон Триера с его модальностью как место испытания человека. Здесь нельзя не увидеть одно из художественных открытий А.Тарковского, явленное им в фильмах “Солярис”, “Зеркало”, “Сталкер”. Или символический образ обеда у П.Гринуэя. Разве можно не вспомнить по этому поводу срамную тайную вечерю в “Виридиане” Л.Бунюэля или перманентный обед в его “Скромном обаянии буржуазии”. Так или иначе искусство ищет новые формы художественной выразительности.

РЕПОЗИТОРИЙ ВУЗОВ