

6.5.95. 111

Искусство, кино

Сегодня - 1995 - 6 мая - с 10.

«Диалог с экраном» (Таллин, 1994) Юрия Лотмана и Юрия Цивьяна

Илья Лепихов



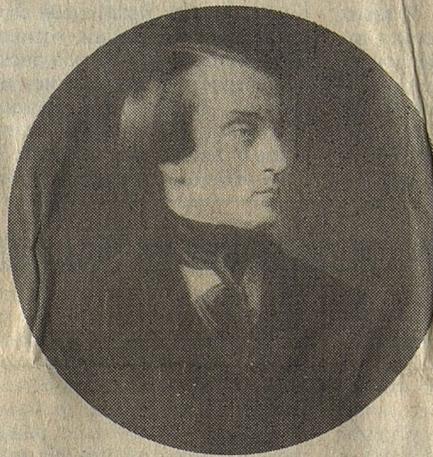
Серьезные книги о кинематографе до крайности редки. В меньшей степени это касается истории, в большей — теории и систематизации различных типов выразительности, равно как и восприятия (рецепции) последней зрительским сознанием. Вероятно, сама специфика предмета не слишком благоприятствует изучению, поскольку она предъявляет совершенно особенные требования к исследователю. Здесь, как нигде более, в цене оказываются широкого кругозора и систематическое знание, позволяющие сразу же вписать некоторый текст в соответствующие ему типологические ряды и тем самым оградить его от спекулятивных сопоставлений, к которым подает невольный повод относительная неопределенность вспомогательного аппарата. Не так здесь. В данном случае мы имеем дело с почти образцовым во всех отношениях сочинением. Имя покойного профессора Лотмана не нуждается в дополнительном представлении, точно так же для всякого человека, кто хоть сколько-нибудь пытался составить себе самостоятельное представление о современной науке кинематографа, безусловен авторитет Юрия Цивьяна.

Самое острое чувство, которое обычно охватывает читателя двухсотстраничных сочинений с вялым заголовком, — чувство острой жалости к человеку, поступившему своим свободным временем ради исторжения на свет невнятицы внутреннего монолога, кое-как втиснутого в несколько параграфов, обращенных большей частью друг к другу. Слова и предложения громоздятся в причудливые формы, словно бы тпась закрыть собой пустоту, дышащую под ними. Книги такого сорта обречены существовать в пустом пространстве, апеллируя ко всем и в равной степени ни к кому. Их сочинители по обыкновению удовлетворяются уже сознанием того, что фамилия на корешке смотрится ну никак не хуже, чем, положим, на обложке опуса коллеги по отделу четыре года назад. Естественно, что необходимость руководствоваться предполагаемым читательским интересом словно бы становится чем-то безусловно приятным и утешительным, но отнюдь не первостепенным, вроде турбонаддува к двигателю внутреннего сгорания или многолетней командировки родителей жены. Излишне свидетельствовать, насколько иначе построена рецензируемая книжка.

Назвать задачу авторов совсем уж популяризаторской не представляется возможным главным образом в силу растворенной в тексте сгущенности формально-логических конструкций. Оставим в стороне многочисленные словечки, вызывающие в памяти былые семиотические конгломераты. Строгость изложения, местами, что называется, пережатая, по мне — так иногда вредит общему доброжелательному тону. Самые банальные постулаты типа того, что фильм создается кинокамерой, — естественная, но в большей степени полемическая, нежели аксиоматическая оговорка — обставляются таким количеством рассуждений и примеров, что поневоле хочется согласиться с сочинителями и проповедовать, что, скажем, обед готовится ножом, а не хозяйкой, как это многим из нас казалось прежде. Однако этот момент предстает всего лишь досадным исключением в строгой череде посылок и силлогизмов, подчиненных исполнению назначенного: ознакомить читателя с основами кинематографического языка, киноэ-

стетики, психологии восприятия и в конечном итоге с самим феноменом движущегося пленочного изображения, подчиненного некоторым общеэстетическим законам, факт следования которым переводит явление из департамента технических кунштюков или досугов любителя самореализации в разряд художественных текстов.

Последовательность изложения авторами своих взглядов почти безупречна. От утверждения специфики кинематографа в ряду всех прочих явлений материально мыслимой действительности они переходят к генезису киноизображения, кратко, но живыми чертами определяя долюмьеровский и тот, что обычно зовут первоначальным, этап мирового кино, тогда еще Великого Немого. Проблема возникновения киноязыка, справедливо рассматриваемая главным образом на картинах Мельеса и Портера, уступает свое место различению совокупности элементов, его составляющих: кадра, плана, монтажного сочетания, звука и шума. Чуть ниже следует глава о поэтике, которую авторы предпочитают называть «киностилистикой». Итог всему подводят размышления о некоторых свойствах зрительского восприятия.



Среди главных достоинств работы, а может быть, и самым важным среди всех выступает чрезвычайно точный выбор примеров. Ведь в подобном сочинении всякое обращение к чьему бы то ни было творчеству невольно приписывает последнему некоторые дополнительные свойства. В данном же случае выбор ключевых фигур не вызывает особенных возражений: Эйзенштейн, Хичкок, Курасава, Бунюэль, Гриффит, Дрейер. Именно на работах этих мастеров и строится большая часть рассуждений. Нескольким озадачивает частое упоминание имени Киры Муратовой — когда-то, помнится, действительно умевшей снимать кино, однако вскорости от него уставшей, но, по-видимому, здесь дает знать о себе время написания книги: середина восьмидесятых годов. Об ту пору большая часть отснятого лучшим впоследствии другом работников здравоохранения и правоохранительных органов прела под спудом союзного Госкино. Всякий уважающий себя джентльмен должен был предупредительно снять шляпу перед жертвой селективно-эстетического террора.

В любом случае досадные частности не в состоянии поколебать общего более чем благожелательного впечатления. «Диалог с экраном» — книга, написанная с пониманием цели себя самое, сочинение безусловно необходимое и в некотором отношении подводящее итог определенного этапа осмысления феномена кинематографа.

Дело даже не в том, что с появлением видео и компьютерной технологии прежняя эстетика подлежит кардинальному пересмотру, скорее, наоборот. Она получает

дополнительный импульс, поскольку появляется косвенная возможность отбросить скверну технологии и тем самым отшлифовать неловкие прежде приемы. Изобразительная система если и изменяется, то крайне незначительно. Иное дело психология восприятия. За последнее десятилетие стало очевидно, что перемена господствующего типа бытования звучащего изображения, или — простите за резкость — аудиовизуального текста, означает не столько интерпретационную, сколько рецептивную революцию. Домашнее видео, дающее иллюзию обладания возможностью порождения собственного текста, на чисто срывает с кинематографа путы внешнего правдоподобия, ровности интонации действительности, с неизбежностью вынося на первый план необходимость окончательной перемены повествовательного пафоса. Кажется, уже всем ясно, что снимать кино так, как это зачастую делалось в шестидесятых—семидесятых годах, невозможно. Сама по себе реальность, самый факт жизни уже не в состоянии вызвать сколько-нибудь стойкий интерес к себе. Кажущиеся исключения лишь только подтверждают правило.

Два пути равно наличествуют перед художником сегодня, как, впрочем, и много лет назад: технологического фейерверка и психологического утончения — с тем только отличием, что противоречие это проявляется с особенной силой и не в столь свободном соревновании между собой, как это было прежде. Слишком много обязательных условий необходимо исполнить, чтобы твой фильм просто-напросто **посмотрели до конца**. Даже самая эта необходимость сегодня с особенной остротой встает перед художником, если он действительно озабочен искусством, то есть жизнью (если здесь заключен парадокс, то только мнимый), а не удовлетворением собственного тщеславия. Кто-то находит выход в нарочитости манеры, кто-то судорожно ухватывается за беспроектные темы и безотказно действующие приемы — результат обычно оказывается далек от совершенства.

И оттого, наверное, книга Лотмана и Цивьяна читается с неизбежным оттенком грусти и умиления. Слишком уж хороши ее герои, талантливы и удачливы для того, чтобы оценивать просто киноязык, который они создавали некогда. Слишком очевидны становятся некоторые соображения, в которых прежде многие из нас боялись дать себе отчет. Если следовать критериям авторов, неизбежно приходишь к тому заключению, что в отечественном кинематографе поэтика как бы даже и вовсе отсутствует, что на самом деле означает только одно: нынче в России кино как рода искусства не существует. Несколько сглаживая неловкость, следует сказать, что мы пока еще обладаем кинематографом (Михалков, Криштофович, Хван, Аранович, Сокуров, Минаев), но уже потеряли кино. Только одного российского режиссера я бы безусловно причислил к Художникам, но он не выпускает картин уже более десяти лет.

О причинах этой утраты и в конечном итоге подмены мастерства ремеслом здесь не место распространяться, хотя в конечном итоге они понятны всем и при желании с легкостью сводимы к одной: полусознанному презрению к просвещению и, как следствие, обширнейшим проблемам в систематическом образовании и художника, и общества, что в конечном итоге неизбежно отражается на уровне понимания ими тех или иных эстетико-культурных явлений. Уже осознание этого и полагает, на мой взгляд, начало новому пути: пути вверх, к Искусству и Жизни.

Лотман Юрий

КОМПЛИМЕНТЫ