

НОВЫЕ СРЕДСТВА В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Александров Н.Н.

Ракурс, перемещение и монтаж – новые динамические средства

Время связано с динамикой. И потому динамичное пространство и оперирование со временем – вот что начинает осваиваться в начале XX века.

Эпоха 1920-х породила новые выразительные средства – ракурс и монтаж. Ракурс нужен был Родченко и Леонидову для выражения того, чего нельзя было выразить старыми средствами – им нужны были глаза человека, перемещающегося во всех трех измерениях. Им нужны были иные мерности.

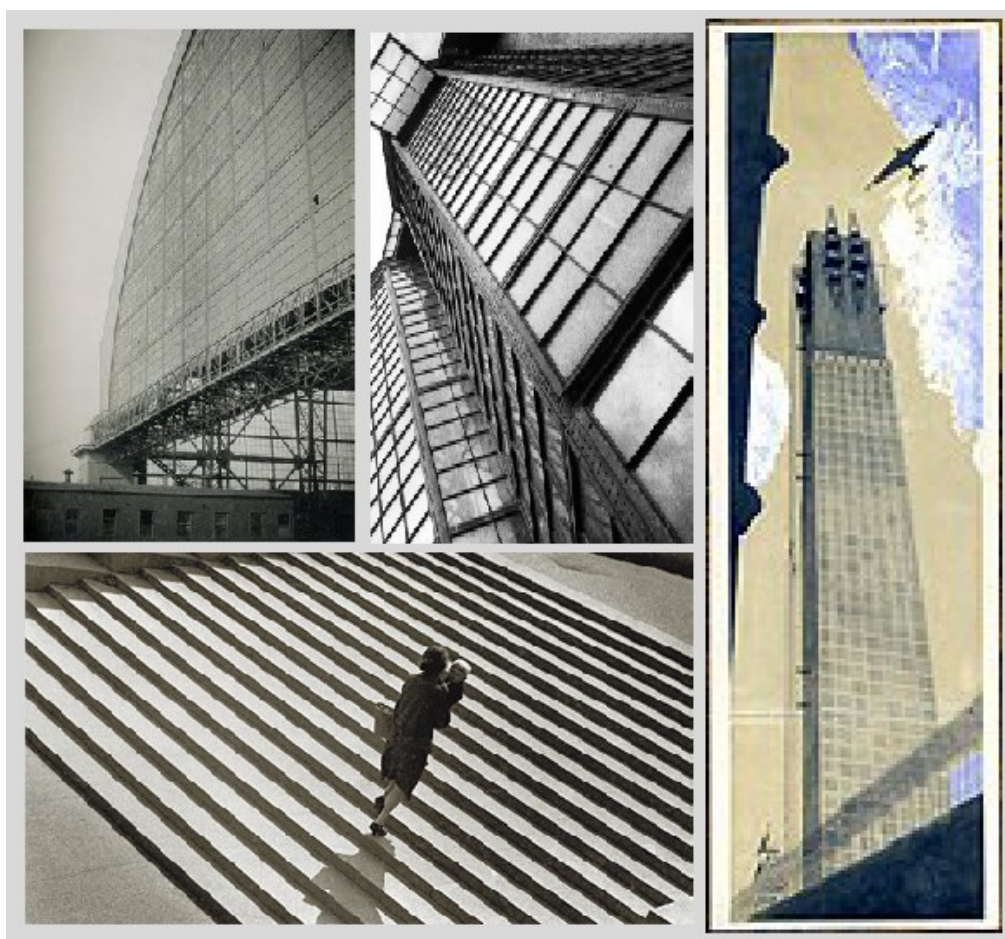


Рис. 1. Ракурсы Родченко и Леонидова.

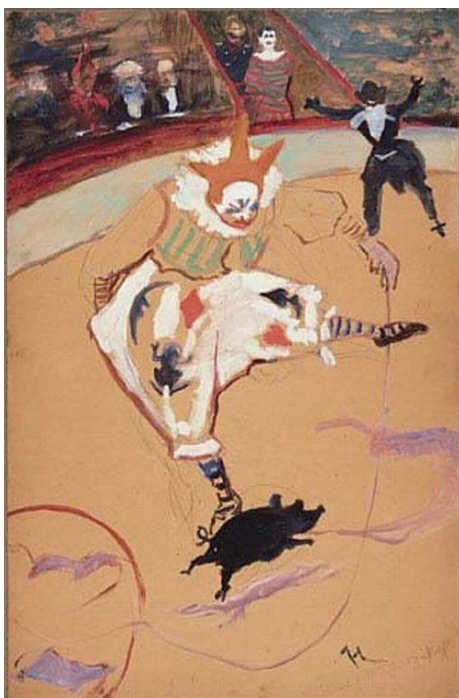
Я так думаю, что коллаж и «монтаж» придумали примерно для тех же целей. И, кстати, весь язык комиксов – это то же самое по визуальным целям, ракурс плюс монтаж. О монтаже следует поговорить особо, поскольку это способ «сжимания» времени с целью достижения выразительности.

Ментальное осознание движения и времени приводит к феномену кино, и оно возникает не столько как техническое, хотя среди изобретателей шла настоящая атака на тему движения изображения, сколько как созревшая *ментальная потребность*. В искусстве это первым отразил футуризм.

Но вообще принципиально нового шага после кино в искусстве пока нет. Клипы – только прием, «нарезка» во времени меньше, плотность – больше, что закономерно. Видео в формальном плане не содержит ничего нового – это кино личного потребления, пригодное заодно и для телевидения, а теперь и компьютера.

Ощущение времени – достояние человека. Отсюда и исходят новые выразительные средства пространственного моделирования времени через движение: *перемещение и ракурс*. Искусство осваивало их на грани веков.

Использование *ракурса* как нового приема есть у А. Тулуз-Лотрека и ряда его современников. Ракурс задавал и движение, причем формальное движение. Эти поиски подготовили фотомышление А. Родченко: им была открыта самоценная выразительность фоторакурса – об этом много написано.



*Рис. 2. А. Тулуз-Лотрек. Клоун на арене.
А. Родченко. Девушка с «Лейкой», фото.*

Кино применяет поначалу остроумные средства перемещения снимаемого материала перед статичной камерой. Максимум, что можно при этом сменить, – это пространственные планы. Они даю перемещение не столько в глубину, сколько нечто более широкое: *динамическую смену масштабности*, а она смысловая. Выразительность крупного плана и игра планов – основная тема киноэстетики первой трети ментального века (В. Пудовкин и т.д.). А начала такого подхода (сценарий смены планов, кадрирование с увеличением) присутствует уже в работах В. Серова; вот например, портрет актрисы Н. Ермоловой, просто-таки пример режиссуры планов. И действительно, Серов очень умело подает ее сначала как монумент на общем плане, затем ее фигуру «кадрирует» зеркало с его рамой – возникает средний план, и, наконец, внимание зрителя перемещается на лицо великой актрисы – возникает портрет вблизи, в деталях и нюансах. Трехступенчатое впечатление от статичной фигуры складывается в фильм с наплывом. Недаром великий Серов учился у великого Чистякова сценированию в живописи.



Рис. 3. В. А. Серов. Портрет М. Н. Ермоловой. Планы.

Вот здесь в теме разделим две разновидности видения: Я-видение, которое есть в портрете Серова, и Мы-видение, о котором сейчас речь.

Немое и черно-белое кино переживает ту же эволюцию, что и живопись, – до движущейся массы в пространстве. Выразительность *массы в движении* осмыслена у С. Эйзенштейна: монтаж – самоценность движения

массы, взятая им как социальность. Опыт киноэкспрессионизма срабатывает в «Броненосце Потемкине»: среда, пространство, масса выражают себя убедительным движением. Скатывается с лестницы масса, но в ней ярко вставлены типы, характеры в обстоятельствах – при общей доминанте массы. Сбрасывает за борт масса. Хоронит Вакульчука масса. Масса тумана излучает сгущенную и клубящуюся тревогу.



Рис. 4. Кадры из фильма «Броненосец Потемкин», 1925.

Это потом сработало и в «Александре Невском», но там уже явно обозначен центр – лидер. С массой тут работала еще и гениальная музыка Шостаковича. В «Грозном» эта масса состоит уже из множества образов, она слеплена потрясающим декадентом, даже маньеристом, фильм местами отвратителен в своей вычурной выстроенности, и возникновение в нем цвета производит новый эффект: страшно. Вряд ли такое во всем мировом кино встретишь.

Очень быстро кино осваивает и ракурс, и перемещение в трехмерности. Для этого камеру устанавливали на платформе, на штанге, а потом и на самолете-вертолете. Таким образом камера стала как угодно *перемещающейся в трехмерном пространстве* – тем самым была достигнута максимальная степень пространственной свободы в визуальных искусствах. Хотя подвижная камера вначале лишь любопытный *формальный прием*.

Монтаж в кино есть организация прочтения композицией во времени. И камера только служит этой главной цели. **Перемещение камеры** станет вполне самостоятельным *выразительным* средством только в классическом кинореализме 1950-70-х годов. «Летающая камера» в «Войне и мире» С. Бондарчука, проезды в фильме Ф. Феллини «Рим – открытый город», – это то, что точно соответствует ментальности середины века. Так постепенно появляется «субъект – камера», где сам *способ съемки в пространстве* выражает замысел режиссера. Магическое замедленное перемещение у Бергмана и Тарковского настолько завораживает, что зритель не может и мысли допустить, что это воспринимается им через перемещающуюся в пространстве камеру с оптическими насадками. **Замедление и ускорение времени**, осмысленные ранее в литературе, через монтаж и способ съемки вошли в язык кино и последующих видеоискусств. Монтаж (от фр. *montage* – сборка, составление целого из готовых частей) – это способ построения хронологической композиции в искусстве XX века, и прежде всего в кино. Суть киномонтажа – сокращение и соединение (резка и склейка) кусков отснятой пленки для уплотнения художественного образа во времени.

А ведь впервые *техническое замедление и ускорение времени* было придумано фантастом Г. Уэллсом в его знаменитом рассказе «Новейший ускоритель» Гибборна (Herbert Wells, *The New Accelerator*, 1902). Вообще большая часть идей о техническом управлении временем (через машины, химикалии и т.д.) для меня выражены именно Уэллсом – в детстве я прочел его полностью, хотя местами он не так уж интересен. И вот что характерно, он непременно связывал эти перемещения с четырехмерностью (многомерностью) пространства. И его «Замечательный случай с глазами Девидсона», где был примером с листом бумаги (или в нынешних терминах «кротовой норой»), я потом много раз видел примененным во всякого рода фантастических боевиках. Хорошо бы систематизировать эти его идеи о времени-пространстве как-нибудь поподробнее, хотя понятно, что ценность его искусства отнюдь не в этих идеях, а в потрясающей и почти реалистической убедительности невероятного. Однако надо задуматься, почему одновременно с ним (1902-1905) о проблеме времени новаторски пишут и А. Бергсон, и А. Эйнштейн, рассуждают сенсуалисты, солипсисты и т.д. Это была очень важная точка истории, когда начала меняться ментальная парадигма на уровне формации – вот что следует из этого сопоставления.

Так же, как и сейчас, когда идет массовый возврат к идеям и темам Уэллса, начиная с новых вариантов экранизаций его романов и рассказов, мистификации самого Уэллса (довольно тупой), и заканчивая воровством у него тем. Происходит это в момент, когда социальное время повернуло в прошлое и понесся поток фильмов: трилогия «Назад в будущее», «Зеркало для героя», «День сурка», «Пришельцы из прошлого», «И грянул гром» и т.д. Я тут собрал киноколлекцию о путешествиях во времени – так вот большая часть фильмов и даже сериалов группируется в промежутке нашего тридцатитрехлетия. В основном сегодня это сплошные штампы, но появились к тому же и пародии на первичные фильмы, типа «Уже вчера», а это свидетельство наличия целой «тематической вселенной» на данную тему. Такое не бывает просто так для развлечения, идет подготовка менталитета.

Клипы и реклама с момента появления начали технически «рвать» естественное время. Совмещение нормального, ускоренного и замедленного, легко достигаемое при помощи компьютеров, пока выступает как некая предельность в данном процессе. Здесь технически нет ничего нового, но к «ускоренной перемотке» и «покадровому просмотру» нужно было привыкнуть – это произошло в основном через видео. И только потом такое *композиционное ускорение и замедление* стало признанным *выразительным средством*. Это новое средство, отшлифованное на фото-, кино-, теле-, видео, теперь становится принадлежностью компьютерного виртуального мира, который универсализирует все, и пространство, и время.

Но вот что интересно, я вспомнил, как Лев Толстой описывает восприятие влюбленного Левина – как медленно и волшебно взлетал голубь: «мальчик подбежал к голубю и, улыбаясь, взглянул на Левина; голубь затрещал крыльями и отпорхнул, блестя на солнце ...» и т.д. – этот эффект *замедления времени в состоянии любви* испытывали все, кто когда-нибудь влюблялся. По себе помню, как мир замедлил свое течение и невероятно раздвинулся, и все стало потрясающе значительным, любое мгновение жизни. А в воспоминаниях это осталось буквально покадрово, хотя во внешней реальности ничего особенного не происходило. Поэтому источник этих приемов не в камере, а в зрителе: камера и техника только имитируют ускорение и замедление субъективного времени.

Психологическое время может давать энергетический заряд оптимизма, а может и парализовать волю, что используется в современных психопрактиках. Есть типы личностей, которые живут в прошлом (эмоциональные, депрессивные), в настоящем (импульсивные, ощущающие) и в будущем (инициативные). Мужчины чаще живут в будущем, женщины – в прошлом. Это заметил еще О. Уайльд: “Я люблю мужчин с будущим и женщин с прошлым”. В этом психополе мы путешествуем во времени и благодаря этому свойству нашей психики видим мир панорамно – как жизненный путь. Это и есть та опора, на которой строится композиция образа во времени.

Так что вторая особенность – активное восприятие времени и операции со временем. Присутствие всех трех модусов времени вместе, в одном изображении, есть *временной принцип «поли-»*. Например, в финале «Сибириады» А. Михалкова-Кончаловского, как и в финале «Ностальгии» А. Тарковского сходятся несовместимые пространства и времена, но только – одного героя.

Третье – пакет смыслов, *полисмысловая насыщенность* произведений. Почитайте Джойса, Пруста и т.д., хотя эти принципы в наилучшей связке есть и у Достоевского, и у Булгакова. Что касается пространственных искусств, их анализировать нужно специально.

Если данные установки принять, изображение поневоле станет многослойным пакетом – как прямо, так и завуалированно.

Пример косвенного использования – телереклама кофе «Чибо», где все традиционные «картинки» (от технологического процесса до момента потребления продукта) обрамлены в полупрозрачные рамы со вторым смыслом – текстами, экзотическими знаками и т.п., формирующими притягательный смысл некой тайны. И музыка, и текст поверх всего зримого создает итоговый образ – «магический аромат». А прием взят из фильмов Гринуэя.

Фильмы А. Тарковского построены на очень сложной многослойности, в том числе изобразительной, поскольку мы имеем дело с художником. У него не только в натюрмортах, но и в отдельных деталях нет случайного – это почти средневековый символизм вещей, цветов, света, фактур, звучания.

Мы находимся в поисках *актуального видения*. Его уникальная сложность базируется на *релятивности*. Нам не хочется выходить из этой темы, настолько она беспредельно увлекательна, хоть и трудна. Но мы и не выходим. Далее мы планируем перейти ко все более локальным закономерностям видения в XX веке. Ведь каждое формальное средство имеет собственный закон развития, и все эти законы удивительным образом связаны вместе. Эту связанность мы и будем стараться обнаруживать повсеместно.

Освобождающая технология

Процесс продолжается. Уже очень скоро все, написанное мною, можно будет любому начинающему пользователю просто свести в один ролик и поместить на своем сайте. По цветным многомерным спиральям забегают огоньки, они закрутятся под музыку, и все идеи, для раскрытия которых нам понадобились 30 книг, упакуются в скромный 4D ролик.

Вот только одно дело – продемонстрировать это зевающей публике, а другое – использовать как методологию исследования. О! Если бы люди мыслили в парадигме цикличности! Да что там все люди – если бы хотя бы самые важные из них, от которых судьбы мира вроде как зависят. А ведь почти ничего не стоит вывести сегодня на компьютер именно как методологию, и тогда стало бы понятно, что мы как человечество стремительно приближаемся к точке бифуркации, а скорость этого процесса нарастает.

Но посмотрим на данный процесс с позиций избранной темы – что это означает в плане мерностей, иерархии миров, вложенностей, спиральностей и т.д. Это означает, что старая добрая *трехмерность* изжила себя уже к середине XX века. Это означает, что системная статика теперь является преддверием к кинетике, поясняет кинетику. Это означает, что мы уже живем в мире *четырёхмерной кинетики* и должны это осознать, чтобы просто выжить. А осознание это пока очень половинчатое даже в зонах прорыва.

Ну например, потрясающие природные изделия – растения – давно научились бороться с гравитацией с помощью спиральных конструкций. А в современной архитектуре эти конструкции, во-первых, только-только появляются в природе, а во-вторых – строятся все еще на старой технологической и тектонической основе. Пока их держат проверенные веками жесткие и плоские треугольники, а не те, которые обозначены у Лобачевского и Римана. Как ни смешно, но появляются сегодня спирали в архитектуре стилистически, как мода. И, тем не менее, этот стилиевой прорыв открывает дорогу спиральной технике и технологиям, он в ее «потоке идей». Мы специально собрали целую книгу зримых примеров по этой теме.

Я уж промолчу про Гауди, которого все теперь очень любят и цитируют. Но вот у нас в конце XIX, начале XX века цемент начали индустриально производить для удовлетворения пластических претензий модерна. Есть такой «дом с химерами» в Киеве, построенный, по одной из версий, для демонстрации выразительных возможностей цемента. Скульптор из Италии оторвался на нем по полной – Бароммини и прочие бароккальные титаны отдыхают на фоне этой свободы. Правда, несколько бездарно, но эпатирует.



Рис. 5. Архитектор В. Городецкий, личный особняк.

Такая пластическая свобода в камне была просто невозможна, есть ограничения материала с его весом, да кто ж поставит столько мрамора на крышу небольшого здания, а тут – твори не хочу! Полые скульптуры, каркас из металла, дом кирпичный, а фундамент и обрамление цементно-бетонные.

А потом цемент с бетоном оседлали функционалисты с их идеальными плоскостями и линиями, они прежде всего убрали все эти личностные излишества (декор): победил плоский массовый бетон. И пока бетона было мало, конструктивисты у нас имитировали его деревом и штукатуркой. Но цементные декоративные «излишества» быстро возвратились на здания в сталинскую эпоху, правда уже как имперские, а не личностные. Так что труды изобретательных людей модерна даром не пропали. Правда имперская лепнина обветшала быстрее, чем химеры модерна и периодически угрожает рухнуть то тут тот там. Не дотягивает до химер, да и масштаб поболее.

Но мы не об этом начали. Мы говорили *о выражении нового содержания в старой форме*. Это именно то, с чем мы имеем дело сегодня. Хвастливые рекламные небоскребы с якобы «спиральными» формами прокладывают дорогу новому визуальному языку и новой технике. Нет сомнения, что любое растение технически во сто крат совершеннее этих небоскребов, поскольку его сложнейшая и такая красивая спиральность и есть суть его роста, его конструкции, его дыхания. А мы пока только неуклюже имитируем живое.



Рис. 6. Органическая спиральность.

Небоскреб есть техническая система и в нем спиральность – только стиль, чаще всего выраженный старыми средствами, непригодными для этой формы. А зачем? Вот это вопрос ментальный. **Функция визуальных искусств – приучать общественное сознание к тому, чего пока нет, но вскоре будет.** Иначе ничем нельзя объяснить, что супрематизм приучает к *миру без притяжения*, а Гагарин полетит в этот мир только через полвека. И вообще освоение третьего измерения, особенно в кинофантастике, явно опережает возможности современной ему техники. Динамичные ракурсы Родченко с его почти смешными сокращениями лиц и фигур его современников шокировали, для нас это уже классика фотографии, то есть норма. И первый суперфильм «Ангелы ада», где мир трехмерный и перемещение по вертикали означает жизнь, мог снять только человек, больной авиацией.

Но тогда к чему приучают нас новейшие спиральные тенденции? К тому, что завтра мы проснемся в другом мире. Может уже и не трехмерном. Поскольку что есть четвертое измерение, какое оно? Ответ в самом человеке: оно духовное. Мы не есть одно только трехмерное физическое тело. Мы видим не то, что видят наши несовершенные глаза, сейчас мы видим только культурно, социально. Мы больше знаем, чем видим. Отсюда различие физиологического *зрения* и культурного *видения*.

Так вот у спиральных конструкций природы и другие взаимоотношения с гравитацией, и, соответственно, иные прочностные характеристики. Но в том перечне возможностей, которое мы рассматривали в архитектуре прошлого, спиральной могла быть только лестница – второстепенная архитектурная деталь. Например, «падающая» пизанская башня – та же лестница. Все остальное из разряда виртуально-футуристических проектов. Никакой Пиранези в своих фантазиях не рисует спиральных конструкций. Их начали робко рисовать первые архитекторы-рационалисты – Леду, Булле. Не реализовывать, а именно рисовать, причем – от ума. Как и Татлин, как и Мельников. Не было и пока нет «спиральной» технической основы с элементами движения. Но теперь она точно рождается. Настал момент такой.



Рис. 7. Спиральные небоскребы. Современные проекты.