

Секция «Философия. Культурология. Религиоведение»

Историческая динамика визуальных приемов в эстетике кинематографа (на примере хф "Прирожденные убийцы" О. Стоуна)

Коротаевский Лев Андреевич

Студент

Киевский Национальный Университет имени Тараса Шевченко, Философский

факультет, Киев, Украина

E-mail: zerryleppenz@gmail.com

Известный американский кинорежиссер Оливер Стоун добился признания не только благодаря оригинальным и довольно противоречивым фильмам, если не сказать провокационным, которые отображали его довольно странное, но актуальное и демонстративное, в отношении его эпохи, мировоззрение; так же на это повлияло невероятно виртуозное оперирование визуальным и семантическим пространством его фильмов путем нелинейного, технически сложного монтажа и совершенно неочевидными визуальнотехническими решениями, благодаря которым его ленты получались, как для своего времени, абсолютно уникальные с эстетической точки зрения, а с технической – новаторские. И, собственно, сейчас я предлагаю рассмотреть на примере его художественного фильма «Прирожденные убийцы» работу режиссерского гения, как манипулятора визуальными практиками, эстетическими идеями своего времени и симпатиями масс, как субъекта эстетического восприятия искусства, а главное – появление в «доступном» кино нового визуально-семантического пространства. Хочу обратить внимание, что то, что я называю «пост-кинематографическим» пространством, не есть некой новой художественной формой в кинематографе, которая заменяет собой пространство «кинематографическое»; в данный момент я называю таким образом только актуальную форму развитого в своих границах и рамках старого кинематографического пространства, которая приводит к оригинальным результатам в восприятии картины зрителем.

Кино – суть изображение движения на двухмерной плоскости, причем это движение обращено в иллюзорное пространство, которое не отображается, но всегда подразумевается и воспринимается зрителем, как неисключимое и обязательно действительное. Разница между кинематографом и театром состоит в том, что в случае с театром – окружение пребывает в состоянии неживой декорации на фоне актерской игры; тогда, как в кинематографе пространство есть равноценным с актером элементом изображения (как в живописи). Чтобы подчеркнуть иллюзорность пространства вне изображения, кинематограф имеет в своем распоряжении несколько приемов, позаимствованных с живописи, как, например, диаметрально переосмысление глубины картины, когда зрителя переносят с точки, обращенной в глубину в саму глубину изображенной ситуации. Кинематограф, правда, имеет еще одно средство, еще одну форму пространства, которая создается путем техники раскадровки, которой манипулирует искусство киномонтажа. Дело в том, что вместе с любой сменой кадра зритель переживает специфическое ощущение, которое можно описать как «иллюзорное перемещение». Именно изобретение этого специфически кинематографического средства передачи пространства «изнутри» превратило кино с «ожившей живописи» в абсолютно новую форму визуального искусства. Важность этого приема состояла не просто в приближении определенной детали, или изображении нового элемента сцены, недоступного зрителю в предыдущем

кадре. Важность состояла в том, что подобные манипуляции изображением создавали пространство контекстуально-иллюзорный событий, которые зритель не видел, но, созерцая определенную последовательность картинок, подразумевает и воспринимает как возможные. Таким образом, получается, что в кинематографе пространство передается путем последовательного монтажа картинок друг за дружкой. Появление звукового кино, конечно, расширило возможность одновременной подачи нескольких уровней событий. Путем осмысления кинематографического пространства, определения визуальных и семантических парадоксов иллюзорного восприятия, художники кино постепенно систематизировали это пространства, ввели классифицированную массу законов монтажа, создав почти всегда устойчивый инструмент, технику создания кинокартин.

При создании своих «Прирожденных убийц», режиссер Стоун изобретательно, если не сказать «маргинально», подошел к созданию изображения, как и кадра самого по себе, так и последовательности таковых. Снимая фильм на разнообразнейшие пленки и не кинематографических камер, чередуя разнообразные подходы к передаче кинематографического пространства, особенно телевизионные и аматорские, он сумел сложить из этой пестрой мозаики цельную картину, как эстетически и информационно, так и чисто технически.

Основной эстетический прием, на котором играл Оливер Стоун в случае с этим фильмом – это манипуляция зрителем и его стереотипами, игра на быстрой смене образов, сквозь которые, как через линзу, зритель воспринимает картину. Визуальная, техническая сторона фильма играет не только описательную, вспомогательную, бессодержательную роль, как обычно. В этом фильме эти элементы – посредник, медиум, «сталкер» между зрителем и смыслом и идеями фильма. Стоун воспринимает зрителя, не как чистый лист, которому необходимо донести определенную мысль, он подошел к зрителю, как к уже готовому субъекту кинематографической и телевизионной эстетики, полного вложенных в него архетипов и привыкшего к стандартным приемам передачи информации с экрана. Кинематографический подход, особенно к пространству, стремится донести непосредственно к зрителю картину и впечатление от нее. То, что я назвал «пост-кинематографическим» подходом – переосмысливает идеи кинематографа и использует их непривычным образом, что бы достичь нового результата и нового впечатления.

Оливер Стоун нарочно подчеркивает иллюзорность определенных сцен, которые в кино обычно стараются реализовать как можно реалистичнее. Нарочно ломает представление о реальности пространства, например создав эффект студийной съемки в одной сцене, не возвращаясь к этому приему в последующих. Он чередует гротескные перспективы с реалистичными и отталкивающими сценами, таким образом совмещая несовместимое в «правильном» кино. Это позволяет ему жонглировать характерами и восприятием сцен, поместив невероятно серьезное действие в пространство, которое воспринимается зрителем, как не соответствующее, или наоборот, и заставить зрителя принимать несоответствующие к стандартным эстетическим и нравственным нормам симпатии. Интенсивно чередуя банальные кинематографические приемы, режиссер как бы помещает пространство под искривленную линзу, причудливо изгибая его, сливая картинку и пространство «за ней» в густую пелену иллюзорных образов, которые играют на уже сформированном эстетическом восприятии кинозрителя.

Можно было бы еще обратить внимание на смысловое наполнение фильма, кото-

рое акцентирует внимание на искривленной, психопатической и извращенной массовой медийной реальности современности. Режиссер, например, выставляет «градацию извращения» персонажей, таким образом зритель сочувствует одному извращенцу и ненавидит другого, аргументируя это для себя тем, что они «разные». Тут тоже выражается пост-кинематографическая эстетика фильма, Стоун использует типичные кинематографические образы и формы в несоответственных ситуациях, создавая новое и оригинальное впечатление.

Таким образом, произведения, которые исполнены в таком довольно эксцентричном и экспериментальном течении возможны, как реальное произведение искусства, только в обществе, готовом к этому эстетически. Ценность такого подхода лежит в возможности донести идеи и изображать образы и ситуации, неприемлемые в обычном кинематографе или все вместе, или по отдельности. Конечно, существует недочет, недочет серьезный в масштабе искусства, как такового: пост-кинематографическое произведение быстро теряет свою актуальность, так как зритель развивается и меняется вместе с кино, а такое произведение обращенное только к определенному фиксированному состоянию зрителя в его развитии, как субъекта киноискусства.

Литература

1. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешск. / Сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича.
2. Токин Б. «Эстетика кино» (1928)
3. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6-и томах. Т.2, Т.3
4. Ю. Лотман Ю. Цивьян "Диалог с экраном"Т. 1994