

Д. Ю. Мыльников

Свет как выразительный прием в фильме Й. Ивенса «Дождь»

Свет в кино обладает мощнейшим художественно-пластическим потенциалом, который позволяет режиссеру преобразовывать снимаемую действительность, способствуя формированию условности в экранном изображении. На примере фильма «Дождь» голландского документалиста Йориса Ивенса показывается, как осваивались выразительные возможности света в период становления киноязыка.

Ключевые слова: Йорис Ивенс, свет, киноизображение, условность, трансформация, визуальное восприятие

Denis Y. Mylnikov

Light as expressive technique in J. Ivens' film «Rain»

Light in the cinema has a powerful artistic and plastic potential, allowing the director to transform the shooting reality, contributing to the formation of conventionality in the screen image. For example the film «Rain» by Dutch documentarian Joris Ivens shows, how the expressive possibilities of light were developed during the formation of the cinema language.

Keywords: Joris Ivens, light, cinema image, conventionality, transformation, visual perception

Просматривая фильм, зритель обычно не задумывается, что «кинореальность», воспринимаемая им как правдивая и достоверная картина жизни, – это иллюзия, которая возникает на основании проекции лучей света. Как писал Р. Арнхейм: «Свет и тень, величина и малость, гармония и дисгармония, равновесие и смещение центра тяжести, порядок и хаос, прямизна и кривизна – изначально оторваны от действий или предметов и являются, по существу, абстракциями, вытекающими из самого характера киноизображения – световых пятен на поверхности экрана»¹. При этом от света напрямую зависят качества объектов, запечатленных в киноизображении: их движение, конфигурация, фактура и текстура материала, а также свойства физического пространства – среды, в которой они находятся. В конечном итоге именно свет определяет саму возможность получения отпечатка действительности на киноплёнке: если нет света, то нет и киноизображения, и напротив «все, что светится, может быть снято киноаппаратом»². Целью данной статьи является попытка осмыслить преобразующие возможности света в кино, в основе которых, на наш взгляд, лежат закономерности визуального восприятия человека.

Такой методологический ракурс исследования проблемы продиктован тем, что в ряде случаев искусствознание, киноведение в частности, сталкивается с крайне сложными в теоретическом плане объектами изучения. Иногда «проблемная атрибуция» таких объектов очевидна. Например, в нашем случае – это свет, чье изучение ведется в различных областях научного знания (физика, философия, психология и т. д.) и в рамках которых накоплен значительный познавательный ресурс. Именно поэтому продуктивным мы полагаем

обнаружение в самом объекте исследования – свет как выразительный прием – своеобразную «точку приложения» научных данных других дисциплин. Мы в своем исследовании опираемся на верифицированные теоретические положения психологии визуального восприятия, которые связаны с объяснением того, как посредством света человек видит и объекты реального мира, и их условные прототипы на экране. Подобные задачи и намеченный путь их решения более свойствен полидисциплинарному³ (мультидисциплинарному) подходу в современной науке.

В качестве своеобразной «опоры» для подобной методологической позиции исследования творческого потенциала света нами был выбран короткометражный фильм «Дождь»⁴ голландского режиссера-документалиста Йориса Ивенса, в котором зафиксирован творческий поиск выразительных возможностей киноискусства, в том числе специфики света, свойственный всему кинематографу 1920-х гг.

Отметим, что 20-е гг. прошлого столетия для документалистики – это время становления, которое характеризуется интенсивным развитием киноязыка. В данный период на экран выходят фильмы «Нанук» Р. Флаэрти, «Кино-Глаз» Д. Вертова, «Турксиб» В. Турина, «Берлин: Симфония большого города» В. Рутмана, «Дождь» Й. Ивенса и др. Все перечисленные режиссеры – новаторы, стремившиеся на протяжении всей своей творческой карьеры понять (а некоторые и теоретически осмыслить), в чем состоит существенная разница между действительностью и ею же на киноэкране, т. е. обнаружить исток кинематографической условности. Показательно, что многие современники и коллеги Ивенса

(Д. Вертов, А. Ганс, П. Рота и др.) полагали, будто кинокамера, съемочный, проявочный, и проекционный аппараты, образуя единый технологический механизм, инженерно воспроизводят зрительную систему человека. Общее у них очевидно: они воспринимают свет для того, чтобы сохранить образ окружающей нас действительности.

Думается, что представители кинематографического авангарда уловили очень важное обстоятельство, а именно: схожесть работы зрительного анализатора при восприятии реальности со всей инженерно-технологической системой, благодаря которой возникает экранная проекция. Разумеется, выразительность и эстетические качества изображения не исчерпываются лишь технологией, посредством которой запечатлевается образ действительности, собственно как и специфически «художественным» искажением снимаемых камерой объектов. Именно поэтому в кино можно дифференцировать два уровня условности: первичный и вторичный.

Первичный уровень связан с технологической спецификой создания киноизображения, в процессе которого действительность фиксируется на пленку, а затем проецируется на экран. Со стороны зрителя, такая условность воспринимается как «иллюзия реальности», которая не вступает в противоречие с его повседневным опытом. Вторичный уровень условности возникает в результате сознательного отказа режиссера от воссоздания «иллюзии реальности». Зритель, вглядываясь в такое изображение, вдруг обнаруживает, что материальный мир, знакомый ему из жизни, предстает перед ним в новом, ранее не известном качестве, заставляя задаваться вопросом: что я вижу? Базовым же средством для возникновения киноусловности является трансформация физической реальности, которую, в зависимости от степени видоизмененности объекта на экране, можно обнаружить на всех двух уровнях.

Первичный уровень мы подробно рассматривать не будем, так как у него имеются свои исторические и теоретические аспекты. В центре же нашего внимания оказывается вторичный уровень условности. На наш взгляд, его наличие отчетливо демонстрирует фильм «Дождь», где свет выступает в качестве своеобразного «инструмента» преобразования действительности.

Ивенс, уже являясь признанным во всем мире мэтром неигрового кино, вспоминая начало своего творческого пути, говорил, что первые его фильмы были своеобразными эстетическими экспериментами. Он пояснял: «Я пытался узнать длительность (плана. – Д. М.), то, как долго будет сохраняться интерес у зрителя. Я стремился обнаружить любопытные и важные моменты в кадре, работая над этим при каждой съемке»⁵.

По утверждению режиссера, тогда он овладевал азбукой кино, изучая, как киноаппарат фиксирует действительность. И правда, в «Дожде», с точки зрения выбора главного объекта съемки (Амстердам во время дождя), ничего экстраординарного нет. Сюжет фильма также незамысловат. В нем киноповествование делится на три части: начало дождя, собственно дождь и его завершение. Для нас важным является то, что в этой короткометражке Ивенс постигает азы трансформации, благодаря которым видоизменяется облик фиксируемой на камеру реальности.

Рассмотрим и сопоставим, какие визуальные приемы способствуют формированию условности и обуславливают режиссерский замысел в фильме. Мы считаем, что для анализа первостепенное значение приобретает момент трансформации действительности на кинопленке, где основным фактором преобразования снимаемого объекта выступает пучок света, который поступает в объектив киноаппарата точно так же, как и на сетчатку глаза. Такой ракурс позволяет иначе взглянуть на свойства экранной проекции в «Дожде»: он заостряет внимание на специфике переработки зрением зрителем той информации, которая содержится в киноизображении.

Отметим, что те немногочисленные труды психологов, помогающие понять процесс переработки изображения, в основном заостряют внимание на структурных признаках объекта восприятия, которые во многом связаны со светом. Сам же свет понимается психологами как источник, благодаря которому наша визуальная система (глаз-мозг) получает сведения об изменениях, происходящих в окружающем нас мире. Такие изменения обнаруживаются уже в самом устройстве зрительных нейронов, которые по-разному реагируют на световой стимул, отвечая либо положительной реакцией, либо отрицательной⁶. На основе таких сигналов, сообщающих о разнице в интенсивности света, в итоге у человека формируется представление о видимом им трехмерном пространстве, а также о его организации. Психолог Д. Марр пишет, что зрение таким образом «дает нам сведения об освещенности и об отражательных способностях поверхностей, образующих очертания объектов, – об их яркостях, цветах и видимых текстурах – и об их движении»⁷.

Другой исследователь специфики визуального восприятия, Дж. Гибсон, заостряет внимание на том факте, что данные об окружающей действительности мы получаем именно через поверхности, от которых многократно был отражен свет, именуемый в психологии освещением. Психолог подчеркивает, что «поверхность, которая дает свет, обычно, хотя и не всегда, отличима от той поверхности, которая света не дает. В первом

случае поверхность является зримо светящейся, во втором – зримо освещенной»⁸. При осмыслении киноизображения в фильме «Дождь», на наш взгляд, большое значение приобретают выделенные Гибсоном характерные свойства освещенной поверхности, на которые ориентируется зрение человека при восприятии окружающей среды, в их числе: компоновка (расположение поверхности в пространстве), текстура (видимая структура поверхности), способность быть освещенной или затененной, а также возможность отражать падающий свет.

Именно такие свойства освещенной поверхности, позволяющие человеку увидеть и понять, что за объект он перед собой видит. Наличие же этих признаков у объектов и предметов на экране гарантирует, что информация о них, содержащаяся в изображении, будет переработана зрителем по модели естественной визуальной перцепции, а действительность, видимая в фильме, будет восприниматься им как «иллюзия реальности». Из данного положения следует, что искажение (трансформация) указанных Гибсоном свойств освещенной поверхности у объектов в изображении будет свидетельствовать о наличии в нем вторичного уровня условности.

В «Дожде» Ивенс будто сознательно отходит от привычного показа действительности, вследствие чего знакомые каждому человеку вещи и объекты начинают выглядеть и восприниматься по-иному. Для этого он методично выстраивает целую серию кадров, которые подготавливают зрителей к новому взгляду на мир. Мы подмечаем, как постепенно меняется освещение в городе. Предметы становятся тусклыми и серыми. Темнеет черепица на крышах домов. Пропадают тени деревьев. Иначе выглядит на экране человек: мы видим только очертание его фигуры. Но с усилением дождя очертания людей, как и другие показанные на экране объекты, начинают менять свой привычный облик.

Проанализируем более подробно, какие визуальные характеристики снимаемых объектов трансформированы Ивенсом в отдельно взятом изображении. Для этого нами был отобран один кадр, в котором, по нашему мнению, наглядно видна условность вторичного уровня. В нем показано крыло автомобиля, в котором отражается улица. Кадр возникает в финальном эпизоде фильма на предпоследней минуте.

Так с точки зрения четырех аспектов освещенной поверхности по компоновке изображения, на которые указывал Гибсон, мы видим крупный план, в центре которого находится крыло автомобиля. В верхнем правом углу кадра расположена фара, а в нижнем левом эле просматривается колесо. Отражение улицы на крыле зафиксировано камерой

изогнутым по «активной диагонали»: слева направо. Такой ракурс съемки позволяет режиссеру динамизировать пространство изображения, благодаря чему объекты в кадре смотрятся наиболее экспрессивно. Экспрессия лишь усиливается, когда в отражении появляются прохожие с зонтами. В этот момент силуэты людей, их форма начинают гипертрофированно искажаться, словно мы наблюдаем за ними через выпуклую линзу. Текстура видимых в кадре объектов почти не распознается, за исключением металлического каркаса автомобиля и стекла фары. У остальных же объектов структура их поверхности визуально не различается. Изображение проэкспонировано так, что основная часть его пространства затенена. Зрителю приходится в буквальном смысле по освещенным деталям догадываться и достраивать в своем воображении, что за объект он видит. На наш взгляд, сделано это для того, чтобы основной акцент в кадре был на отражении, в котором запечатлена трансформация формы людей. При этом мы видим на экране только их темный силуэт. Кадр в прямом смысле настроен на то, чтобы отражать падающий свет, который вычерчивает одни лишь тени, таким образом указывая на измененный облик города.

Как видно из анализа, характеристики освещенных поверхностей во многом трансформированы режиссером. Свет в кадре выступает в качестве средства, при помощи которого преобразуется экранная среда. Через компоновку камера вплотную приближается к объекту съемки, удаляя все лишнее из поля зрения объектива. Затемняются второстепенные детали, нивелируются текстуры и протупеет акцент на отражении. Именно в нем концентрируется свет. Светом также выделяется и минимальный набор элементов, по которым опознается архитектура пространства. Как рассуждал Ивенс: «Если я беру, например, автомобиль во время дождя, я должен подать материал так, чтобы он не был похож на стандарт и фиксировал, привлекал внимание к теме дождя»⁹.

Подобные кадры встречаются по всему фильму, и они являются своеобразными лейтмотивами. Как мы считаем, их цель – заострить внимание зрителей на видеоизменениях жизни города во время дождя. К таким лейтмотивам относятся планы, например, с отражением в луже велосипедиста или с запотевшим окном трамвая, за которым мы различаем силуэты пассажиров, или с мостовой, где тени от ног прохожих смотрятся гипертрофированно растянутыми в кадре, и т. д. Все они в чем-то похожи: как правило, в изображении деформируется естественная перспектива, нивелируются текстуры объектов, высветляется фон, а фигуры, напротив, затеняются.

Думается, что Ивенс осознавал потенциальное богатство снимаемых объектов реальности,

но, похоже, его творческим устремлениям недостаточно было их фотографического копирования камерой. Как он говорил: «Мы, режиссеры, старались избегать учебной сухости. Мы не рассматривали экран как окно, сквозь которое глядишь на жизнь; нет, мы старались разбить реальность и вновь составить ее из фрагментов так, чтобы создать искусство, в котором истина была бы ясна, упрощена и усилена, чтобы фильм направлял на путь более ясного мышления»¹⁰. Получается, что Ивенсу хотелось предать его личную, авторскую позицию по отношению к реальности. Для этого режиссер в процессе съемок «Дождя» разрабатывает метод, позволяющий передать его авторское мироощущение. Он говорил, что в этом фильме, «из-за любви к материалу»¹¹, ему удалось совершить прогресс в освоении выразительных средств кино. Изначально Ивенс выстраивает камеру и фиксирует объект таким образом, чтобы нивелировать все то, что мешает проявлению смыслово-значимого в кадре.

В конце фильма «Дождь» зритель видит Амстердам в новом качестве: город на экране (мостовые, крыши домов, вода в каналах и т. д.) начинает свертываться. Отметим, что подобный визуальный прием был очень популярен среди режиссеров 20-х гг. XX в. В его основе лежала теория «фотогении», согласно которой свет в кино обладает мощнейшим эстетическим потенциалом, позволяющим преобразовать реальность на экране. Эффект привнесения большего, о котором так часто говорили режиссеры того времени (Л. Деллюк, Ж. Эпштейн, Д. Кирсанов и др.), где привычный облик вещи обогащается иными чертами, ранее не известными нашему визуальному восприятию, и есть трансформация. Важно зафиксировать, что уже на ранней стадии зарождения кино режиссеры отчетливо осознавали творящую специфику света для возникновения условности вторичного уровня. Ивенс, на наш взгляд, прекрасно понимал такую закономерность киноизображения. Именно поэтому он в «Дожде» с такой тщательностью работает с освещением в кадре, пытается найти в самой жизни такие световые нюансы, через которые на экране смог бы проступить иной облик вещи. Как следствие, в сознании зрителя, смотрящего «Дождь», активизируются такие психические процессы, благодаря которым мы понимаем, что перед нашим взором, как пишет А. Свешников, «создается то, чего или не было и нет в природе, пока оно не создано человеком, или то, что нами в природе непосредственно не наблюдается»¹², но существует в произведении искусства.

Резюмируя, скажем, что не только сам момент трансформации на экране позволяет зрителю эмоционально откликнуться на воздействие ус-

ловного изображения: ведь в акте визуального восприятия, как в жизни, так и в кино, происходит встреча личности человека – зрителя – с самой реальностью, где посредником для такой встречи является свет как выразительный прием, позволяющий режиссеру через трансформацию облика снимаемого объекта выражать авторские мысли, его комплекс идей.

Примечания

¹ Цит. по: Ямпольский М. Б. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства, Центр. музей кино, Междунар. киношк., 1993. С. 128.

² Головная А. Д. Мастерство кинооператора. М.: Искусство, 1965. С. 70.

³ Г. Малколм поясняет, что полидисциплинарный подход, при исследовании специфики изображений, позволяет каждой дисциплине сохранять свой методологический базис, неизбежность дисциплинарных границ и понятийно-терминологический аппарат. В отличие от междисциплинарного подхода, подобная исследовательская позиция исключает напряжение методологических и инструментальных заимствований, поскольку отсутствует интеграция знаний и базовых понятий (Malcolm G. Multidisciplinary approaches to visual representations and interpretations. Liverpool: Elsevier Science, 2004. Vol. 2. P. VII–VIII).

⁴ Фильмографическая справка: «Дождь» (1929), документальный, режиссер и оператор Й. Ивенс, Нидерланды, 14 мин.

⁵ Op. cit.: Bakker K. Joris Ivens and the documentary context. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 1999. P. 253. Перевод автора статьи.

⁶ Нейрофизиолог Д. Хьюбел утверждает, что уже на уровне сетчатки обнаруживаются клетки, имеющие различную специализацию и реагирующие главным образом на контрастные границы световых участков. По мнению ученого, подобная реакция со стороны зрительной системы человека объясняется экономией ресурсов при переработке светового сигнала, поступающего от действительности на органы чувств (Хьюбел Д. Глаз, мозг, зрение. М.: Мир, 1991. С. 47–80).

⁷ Марр Д. Зрение: информ. подход к изучению представления и обработки зритель. образов. М.: Радио и связь, 1987. С. 51–52.

⁸ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. С. 84.

⁹ Цит. по: Дробашенко С. В. Кинорежиссер Йорис Ивенс. М.: Искусство, 1964. С. 164.

¹⁰ Там же. С. 162.

¹¹ Цит. по: Schoots H. Living dangerously: a biography of Joris Ivens. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2000. P. 56.

¹² Свешников А. В. Композиционное мышление: анализ особенностей худож. мышления при работе над формой живописн. произведения. М.: Университет. кн., 2009. С. 164.