

Спутницкая Нина Юрьевна

ЭСТЕТИКА ОПТИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА В ФОРМИРОВАНИИ ЭКРАННОГО ОБРАЗА ПРОТАГОНИСТА В СКАЗОЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ РОССИИ И США 1930-Х ГГ.

Автор статьи впервые в отечественном киноведении обращается к теме влияния специального эффекта на образность советского фантастического фильма 1930-х гг. В тексте раскрываются особенности взаимодействия и взаимовлияния американской и российской кинематографий накануне Второй мировой войны через анализ построения конфликта человека и куклы как представителей пограничных миров. Проблема рассматривается в историческом и теоретическом ракурсах.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/10-3/48.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. III. С. 182-185. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/10-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 778.5

Искусствоведение

Автор статьи впервые в отечественном киноведении обращается к теме влияния специального эффекта на образность советского фантастического фильма 1930-х гг. В тексте раскрываются особенности взаимодействия и взаимовлияния американской и российской кинематографий накануне Второй мировой войны через анализ построения конфликта человека и куклы как представителей пограничных миров. Проблема рассматривается в историческом и теоретическом ракурсах.

Ключевые слова и фразы: кукла в кино; фэнтази в кино; комбинированные съемки; образ монстра в кино; кинематограф 1930-х гг.

Спутницкая Нина Юрьевна, к. искусствоведения

Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова

Nina-arte@rambler.ru

ЭСТЕТИКА ОПТИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА В ФОРМИРОВАНИИ ЭКРАННОГО ОБРАЗА ПРОТАГОНИСТА В СКАЗОЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ РОССИИ И США 1930-Х ГГ. ©

В России в 1937-1941 годы, когда будущий создатель высоко оцененной в США и этапной в российской и мировом научно-фантастическом кино «Планеты бурь» (1961) П. Клушанцев организовал на «Ленфильме» отдел комбинированных съемок и стал его главным оператором и техноруком, в Москве Александр Птушко, уже получив мировую известность после «Нового Гулливера» (1935), организует Объединение объемных фильмов на «Мосфильме». Но в сфере его интересов лежали не только объемная анимация и освоение цвета. Он также активно осваивает и описывает в это время различные варианты трюковых съемок, оптических совмещений. Результатом работы становятся монография, написанная совместно с оператором Николаем Ренковым, и экспериментальный фильм о полете на Венеру «Утренняя звезда» [3, с. 41-45].

Развитие технологий комбинированной съемки в 1920-30-х гг. в ведущих кинематографиях мира шло параллельно. Очевидно, что опыты масштабирования экранных изображений человека в СССР осуществлялись под впечатлением от практики зарубежных кинематографистов, это, в частности, прослеживается в деятельности режиссера Александра Птушко. Анализ публикаций режиссера 1930-40 гг. свидетельствует, что он был знаком с модифицированной историей «Красавицы и чудовища» Мэриона Купера и Эрнста Шодсака, поставленной в США в 1933 году. «Кинг-Конг» был эталонным в своей области кинотекстом, аккумулировал интерес к эксперименту с масштабированием, и его можно считать скрытым источником истории о Пете-Гулливере (в советский прокат фильм впервые попал только в 1970 году). В американском фильме люди сначала оказывались во владениях дикой обезьяны, а затем чудовище намеренно перевозится представителями шоу-бизнеса в город. В советском фильме о большом человеке (представителе «новой формации») среди кукол (буржуазный мир) «защитным механизмом» служил мотив сна: пионер засыпал и оказывался в кукольной стране.

Герой «Нового Гулливера» (1935) – проводник коммунистической идеологии в запретную зону. Но, прежде всего, сюжет представляет собой игру с идентичностью. Мир лилипутов ограничен и замкнут, Петя Константинов (акт. Владимир Константинов) привносит в него диссонанс. В следующем полнометражном фильме Птушко «Золотой ключик» основным приемом рождения экранного образа станет имитация человеком куклы, и тяга к «опредмечиванию» человека и антропоморфизации животного персонажа или реквизита с этих пор будет определяющим приемом для всего творчества режиссера.

В главе о транспарантной съемке в книге «Трюковые и комбинированные съемки» Птушко обращается к «Кинг-Конгу», предварительно описав историю возникновения и развития метода масштабирования человека в мировом кино, и натаивает, что советский метод транспарантной съемки разрабатывался вне зависимости от американского [2, с. 77]. При этом режиссер иллюстрирует тип съемки кадром битвы Кинг-Конга с птеродактилем, снабжая его ремаркой о блестящем использовании метода (эта сцена снималась покадровой съёмкой, то есть была полностью анимационной). В Европе в 1920-х гг. применялся способ получения двойного изображения при помощи светофильтров и различной окраски снимаемых им объектов на цветном фоне, экспериментаторы в теории разрабатывали методы впечатывания, но технически не могли воплотить их в жизнь. Пока в 1927 году американцы Даннинг и Рой Померой не запатентовали похожие способы, которые вскоре были объединены и получили название транспарации.

В «Новом Гулливере» методом транспаранта выстроена сцена, когда Петя (актер играл в бассейне, имитирующем море, на фоне рисованного задника и был снят слегка ускоренной съемкой) призывает на помощь флотилию: на дальнем плане кадра работал пионер, на переднем – куклы, исполняющие роль королевского войска. Побег снимался покадровой съемкой в транспарантном павильоне на сине-зеленом фоне с макетом берега моря. «Без освоения этого метода съемки не было бы и фильма», – заключает Птушко и уверяет со ссылками на западную прессу, что в области техники американский «Кинг-Конг» остался позади [Там же, с. 101].

В 1930-х советская кинематография выражала особый пиетет перед американской рисованной мультипликацией. Освоение жанровой системы особого вида кино проходило под лозунгом «Даешь советского Микки

Мауса». В репертуаре историй о Микки источниками служили как классические литературные произведения, так и тексты массовой культуры. Например, в октябре 1933 года по следам «Кинг-Конга» вышла серия «Зоо-магазин», в которой Микки устроился по объявлению на работу в зоомагазин, где обычная горилла вырвалась из клетки. А в 1934 г. на экранах появляется парафраз путешествия человека в страну лилипутов. В «Микки Гулливер» (1934) главный герой читает непоседливым племянникам книжку и включается в детскую игру. В волшебной стране его карманные часы превращаются в коня, ручка-перо – в стрелковое орудие. Микки-Гулливер щекочет лилипутов – напыщенных, но безобидных. Заканчивается короткая серия гэгов схваткой с паукообразным чудовищем – таких же, как Микки, размеров. Но чудовище оказывается подушкой. Таким образом, Микки выполняет в истории функции наставника и трикстера одновременно. В советском фильме тоже используется только общая канва романа Свифта. Вместо корабельного врача в Лилипутии оказывается пионер, заснувший под мерное чтение вожатым книги о приключениях Гулливера. Мальчик наблюдает классовую борьбу и помогает рабочим в подготовке гражданской войны. На первом международном советском фестивале, состоявшемся в 1935 году, третий приз получает Уолт Дисней, «Новому Гулливеру» достаются два диплома (один – студии «Мосфильм», второй – художнице по куклам Саре Мокиль).

Рассмотрим подробнее эстетическую роль оптического эффекта в фильмах «Кинг-Конг» (США) и «Новый Гулливер» (СССР). Выбор фильмов обоснован не только репрезентативностью в раскрытии темы, но и популярностью и влиянием, которые эти фильмы оказали на развитие фантастического жанра в кино. Профессор колледжа Ла-Рош в Питтсбурге Дж. Д. Биллин в книге «Framing Monsters», размышляя о кинофантазии как доминантной культурной практике, аргументированно доказывает, что фильм «Кинг-Конг» не стоит воспринимать только как посредственную фантазию. По мнению ученого, в нем использованы и приемы жёсткой сатиры на Голливуд, и феминистские мотивы, разворачивается история противостояния варварства и культуры, содержатся элементы биографии режиссера фильма (Купера). Для Биллина «Кинг-Конг» – это, прежде всего, «поучительная история об имперской спеси» [5, p. 11], а авторскую стратегию он квалифицирует как скрытую атаку на расизм. «Новый Гулливер» был нетипичным, но характерным выражением эпохи и достаточно ясно отразил изменение типа наррации в советском кино середины 1930-х гг. Это можно заметить, анализируя плакаты к фильму. Решителен контраст крупного человека (Пети) по отношению к маленьким человечкам на заднем плане. Но выразительные острохарактерные персонажи лилипутов и на афишах оказываются живее, объемнее крупного, статичного (во весь лист) лица пионера. Именно человечки придавали динамичности плоскостной композиции плаката. Сопоставление мальчика с куклой в «Новом Гулливере» подчеркивает мертвенность человека, а мир артистичных лилипутов оказывается гораздо привлекательнее для зрителя, чем регламентированный образ жизни артековцев.

На съемках «Кинг-Конга» использовалась полуметровая модель монстра, были изготовлены также бюст чудовища в натуральную величину с управляемой мимикой и его конечность с подвижными пальцами, в которой снималась исполнительница роли пленницы гориллы. В конфликте «кукла и люди» первенство одерживают представители буржуазного мира, потому что гигантизм здесь – признак нецивилизованного, обреченного на гибель существа. В контексте формирования критериев жанра можно вспомнить первый полнометражный анимационный фильм «Днозавр Джерти» (США) У. Маккея, в котором работала та же сюжетная модель столкновения природы и цивилизации. Следует отметить, что «обезьянья тематика» была задействована в США в корпусе фильмов: экранизации пьесы Ральфа Спенса «Горилла» 1930 и 1939 гг. и ее постановки на Бродвее; фильмы «Ингаги» (1930), «Убийство на улице Морг» (1932), «Убийцы в зоопарке» (1932) также апеллировали к сходным образам. Неслучаен выбор именного примата для фильма, эстетическая и сюжетная модель которого определялась спецэффектами. Битва Конга с птеродактилем занимает центральное место в трюковой драматургии фильма и рифмуется с финалом. Конг смог одолеть птеродактиля, но не машину: доисторический мир уступает место техногенному. Именно летчик становится убийцей Конга (в этой роли выступил режиссер фильма М. Купер). Кукольные персонажи «Кинг-Конга» и «Нового Гулливера» завоевывают внимание зрителя, но выполняют функции «ложного протагониста».

Обычно человек, соотнося себя с куклой, пытается осмыслить свое бытие. Так было и с Алисой Льюиса Кэрролла: чтобы понять существ, населяющих чудесную страну, она менялась в размерах. Пете чужда путаница с идентичностью, советский ребенок не порывает с буржуазным миром, «уменьшая» врагов пролетариата, но наблюдает за герметичным миром и позволяет пользоваться своей атрибутикой. Лилипуты только в финале «Нового Гулливера» воспринимают Петю как живого, когда он влияет на их жизнь.

Б. Килборн в своем исследовании проблем стыда обращается к образам Свифта и отмечает, что лилипуты хотели лишить Гулливера зрения, чтобы он не заставлял их чувствовать себя невеликими. Однако далее исследователь отмечает, что «Гулливер обнаружил, что жителей станы Бромдигнег (Страны Великанов) тоже можно заставить чувствовать себя неуютно под его пристальным взглядом, хотя он был по сравнению с ним маленьким» [1, с. 46]. В «Новом Гулливере» героям важен слух: серьезное внимание в структуре замысла уделено персонажам с увеличивающимися ушами. Неслучайно главное оружие Пети – горн: только будучи услышанным, он оживает для кукол. Лучшим средством для буржуазии Лилипутии было бы лишить повстанцев слуха, тогда не разгорелась бы в кукольном государстве гражданская война: ведь слова песни из тетради пионера воспринимались рабочими именно на слух.

Мертвенность человека подчеркивается и в паратекстовом пространстве «Нового Гулливера»: воздвижение огромной скульптуры посреди Москвы в целях рекламы фильма акцентировала беспомощность гиганта среди живых людей. Следующим замыслом режиссера был полнометражный фильм о космическом путешествии на планету доисторических существ, но только в 1939 году выходит новый фильм-сказка Птушко, он посвящен

приключениям маленького человечка в буржуазной стране. В Объединении объемных фильмов, возглавляемом режиссером, которое к тому времени уже три года успешно работало по системе трехцветки Петра Мершина над короткометражными анимационными фильмами, появился черно-белый «Золотой ключик», щедро использовавший метод объемных совмещений: граница между куклой и человеком была едва определимой. «Золотой ключик» по сей день остается примером филигранной работы по оптическому совмещению в кадре большого человека и маленькой куклы. Кроме того, фильм достаточно ярко выразил смену координат и эстетических приоритетов отечественного кино второй половины 1930-х годов. Два герметичных мира снова пересекаются, но на этот раз ребенок оказывается куклой и пытается интегрироваться в мир взрослых людей. Фильм был поставлен по сценарию Алексея Толстого только спустя четыре года после выхода книги «Золотой ключик, или Приключения Буратино», но на экране история о сорванце Буратино становится дидактичной, нормативной.

Петя в финале «Нового Гулливера», вернувшись из «мертвого мира», провозглашал: «Ребята, какие вы большие, какая жизнь большая!». Антагонист в следующей работе Э. Шодсака «Доктор Циклопус» обращает к своим жертвам следующую фразу: «Может это не вы маленькие, а мир большой?». Обратим внимание, что и обитает гигант Циклопус в горах, то есть на уровень выше протагонистов. Михаил Ямпольский формулирует проблему масштабирования героя, которая интересует его в связи с американским фильмом Джека Арнольда, в двух плоскостях: «как размеры тела героя определяют нарративную структуру фильма и как размеры тела и наррация соотносятся со зрением» [4, с. 46]. И именно второй аспект представляется ученому особенно интересным, ибо рассматриваемый фильм позволяет говорить об особой функции зрения в кино: человек как будто существует вне собственного тела, и вместе со взглядом вовне проецируется его сознание.

Петя-Гулливер и в особенности – Буратино выходят за рамки классической кинематографической наррации. Петя переставал быть человеком, полноправным участником событий на время сна, его бездействие может быть оправдано: он наблюдает; Буратино же находится в тотальной зависимости от зрения реципиента. Использован иной, по сравнению с «Новым Гулливером», прием масштабирования героя (авторы прибегают к оптическим совмещениям), и меняется характер бытия героя-ребенка: уже неясно, где кукла (ребенок), где человек (мир имитации, мир взрослых). Герой не просто помещен в искусственную среду – он неперестаново меняет свое тело, находится в зависимости от режима чужого зрения. Актер-травести (Ольга Шаганова-Образцова) – двойник куклы, но ее идентичность формулируют автор и зритель. Протагонист все время находится в ситуации двойственности, вынужден скрывать «свою суть». При этом зритель не видит мир «его глазами». И в «Новом Гулливере», и в «Золотом ключике» героям не удается преодолеть свою телесность и войти в мир трансцендентального, а в мир нормы они возвращаются только под руководством взрослого. (В истории о Буратино в 1930-х гг. кукол от Карабаса спасает летчик-полярник, увозя их в далекую страну).

Таким образом, если миф Конга (мотив «человечное чудовище») в американском кино формируется параллельно с мифом о Тарзане (мотив «озверевший человек»), то в советском кино идея великого в размерах человека довольно быстро вытесняется историей о человеке мимикрирующем, нуждающемся в защите наставника. «Кинг-Конг», «Обезьянья лапа» (оба 1933 г., США), «Новый Гулливер» (1935, СССР), «Утренняя звезда» (1936, СССР), «Руслан и Людмила» (1938, СССР), «Золотой ключик» (1939, СССР); «Волшебное зерно» (1940, СССР), «Доктор Циклопус» (США, 1940) – эти американские и советские фильмы, кроме опытов по масштабированию человека на экране и экранизации фантазийного мира, репрезентируют проблемы конструирования идентичности в сложных социально-политических и экономических условиях.

Таким образом, если в кинематографе СССР 1930-х гг. человек противостоит кукольному социуму, то в США люди противостоят хтонической силе, воплощенной в образе зверя, – оживленной посредством оптического эффекта кукле. При этом один и тот же оптический эффект в первом случае позволял нарисовать влекущее катастрофу пришествие в мир великана (в США), во втором – являл героя-спасителя (в СССР).

Имеет смысл обратить внимание на решение конфликта гиганта и протагониста в кинематографе Западной Европы, в частности, на развитие мотива ребенка в советском и французском предвоенном кино. Кинематограф СССР в 1930-х прощался с авангардом в пользу новых форм зрелищности, аттракциона оптического. А в финале авангардного фильма времен французского «поэтического реализма» Ж. Виго «Ноль за поведение» (1933) присутствует аллюзия к советскому авангарду, травестия ключевой сцены фильма «Броненосец Потемкин»: школьники водружают на здании захваченной школы красный флаг. Можно вспомнить и фильм «Король и птица» П. Гримо: антитоталитарная сказка была задумана в 1940-х гг., и существенную роль в конструировании ее «мертвого мира» занимали летающие шпики (как в «Новом Гулливере») и гигантский робот. Сходный с рассмотренными выше фильмами конфликт в европейской кинофантастике приобретал иное измерение, не работал на идею «соборности». Рассмотренные выше фильмы кинематографий России и США репрезентируют идею державности, разрабатывают мотив вторжения гиганта в пусть и несовершенный, но благоустроенный мир. Кроме того, функции и облик протагониста в фильмах СССР и США не поддаются традиционной, аккумулятивной в волшебной сказке шкале оценок.

Список литературы

1. Килборн Б. Исчезающие люди: стыд и внешний облик / пер. с англ. М.: Когито-Центр, 2007. 269 с.
2. Птушко А., Ренков Н. Комбинированные и трюковые кино съемки. М.: Госкиноиздат, 1941. 262 с.
3. Спутницкая Н. Ю. Первые на Венере // Вестник ВГИК. 2015. № 1. С. 37-45.
4. Ямпольский М. Необыкновенно уменьшающийся человек // О близком (очерки немиметического зрения). М.: НЛО, 2001. 240 с.
5. Bellin J. D. Framing Monsters: Fantasy Film and Social Alienation. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005. 256 p.

ESTHETICS OF OPTICAL EFFECT IN FORMATION OF PROTAGONIST MOVIE IMAGE IN FABULOUS-FANTASTIC FILMS OF RUSSIA AND THE USA OF THE 1930S

Sputnitskaya Nina Yur'evna, Ph. D. in Art Criticism
Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov
Nina-arte@rambler.ru

The author for the first time in domestic film studies addresses the problem of the influence of special effect on the imagery of the Soviet fantastic film of the 1930s. The paper reveals the specifics of the interaction and mutual influence of American and Russian cinematography on the eve of the Second World War through the peculiarities of developing the conflict of the human being and the puppet as representatives of marginal worlds. The problem is examined in historical and theoretical perspectives.

Key words and phrases: puppet in cinema; fantasy in cinema; trick photography; image of monster in cinema; cinematography of the 1930s.

УДК 008.001.5

Культурология

Автор исследует одну из категорий культурологии повседневности – пространство. Предметом работы является купеческий город как макропространство культуры повседневности сибирского купечества Российской империи. Цель статьи – культурологическое конструирование пространства города с помощью инструментария «теории поля» П. Бурдьё. В результате автор выделяет оппозицию «обитаемое/присвоенное» поле, способствующую конструированию сибирского купеческого города как поля повседневности.

Ключевые слова и фразы: культурология повседневности; купеческий город; сибирское купечество; П. Бурдьё; экономический и культурный капитал; символическая власть.

Судакова Ольга Николаевна, к. культурологии, доцент
Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна
kdoscha@hotmail.ru

КУПЕЧЕСКИЙ ГОРОД КАК ПОЛЕ КУЛЬТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ ТОРГОВО-ПРОМЫШЛЕННОГО СОСЛОВИЯ СИБИРИ[©]

Гуманитаристика отвела изучению города не одну страницу. Город трактуется учёными как «форма конкретного бытия культуры», «текст», «точка пространства», «априорно мыслительный образ» и др. [3; 5; 9; 11]. В культурологии повседневности город определяется «поселением – ареалом-максимумом повседневного пространства» [10, с. 235]. Главными атрибутами города являются торговля и коммерция, различные по своим масштабам и уровням [12; 14; 15]. Следовательно, город можно принять за максимальное пространство культуры повседневности российского купечества в целом и сибирского в частности. Анализ работ представителей исторического городоведения и региональной культурологии выявил следующие исследовательские проблемы: во-первых, словосочетание «купеческий город» имеет широкое бытование в современных публицистических, туристических и рекламных текстах, но его научная интерпретация в отечественной литературе пока незначительна. Во-вторых, специалисты сходятся во мнении, что сегодня не существует как универсальной теории, так и особой культурологической методологии исследования города [1; 3; 5; 9; 11]. В-третьих, несмотря на продолжающийся процесс накопления историко-культурологического материала в виде статей, монографических и диссертационных исследований о сибирских городах [12; 14; 15], рассмотрение городского поселения как поля культуры повседневности сибирского купечества невелико. Отсюда цель настоящей работы – конструирование культурологической модели пространства культуры повседневности с помощью инструментария «теории поля» П. Бурдьё.

Материалом для статьи, наряду с работами П. Бурдьё, послужили теоретико-методологические и исторические исследования зарубежных и отечественных учёных в области города и пространства повседневности: Ф. Броделя, М. Вебера, М. С. Кагана, Ю. М. Лотмана, В. Д. Лелеко, А. А. Жирова и др.

Выше было отмечено, что понятие «купеческий город» имеет больше метафоричный смысл, чем научное определение. Историки-сибиреведы [6; 7] утверждают, что в обиход его ввёл Г. Н. Потанин в статье «Сибирские города» [13]. Эту же мысль поддерживают и некоторые культурологи [16]. Справедливости ради отметим, что сам исследователь Сибири и Центральной Азии пальму первенства отдавал этнографу и писателю XIX столетия С. Н. Максиму. Итак, под «купеческим» Г. Н. Потаниным понимал поселение, главная функция которого торговая и где частные каменные дома большей частью принадлежат купцам. По этим признакам учёный к «купеческим» (или «буржуазным») отнёс города Иркутск, Томск и Енисейск [Там же].

На рубеже XX-XXI столетий историк-сибиревед Ю. М. Гончаров пишет, что «купеческий город» являлся типичным городским поселением Сибири [6, с. 7]. Другой историк А. А. Жиров, изучавший купечество сибирских городов Тара и Троицкосавск со слободой Кяхта и разделивший точку зрения об их «типичности для Сибири»,