

Е.Н. Климов

аспирант кафедры искусствознания СПбГУКиТ

martini-rock@yandex.ru

ДИСКРЕТНОСТЬ И ПЕРЕМОНТАЖ В ФИЛЬМАХ ИВАНА СУЛУЭТЫ

Статья посвящена разбору ранних короткометражных фильмов испанского режиссера Ивана Сулуэты и выявлению специфических особенностей авторского мира, основными структурными элементами которого являются контрадикторная визуальная ритмизация и ритмический перемонтаж.

The article covers the analysis of the earliest short films of the Spanish Director Ivan Zulueta and particularization of the author's world, the basic structural elements of that world are contradictory visual rhythmic accentuation and rhythmic reediting. In the article special attention is given to the definition of the «enciphering» technique which turns the historical form into the full-fledged visual image. This technique is peculiar to the Spanish cinema avant-garde of the late Francoist Spain period.

Ключевые слова: дискретность, сверхъестественное время, синеграфия плотности, перемонтаж

Keywords: discrecity, supernatural time, cinographic of desity, reediting

Примером экстремальной перестройки киностилистики как реакции на тоталитарную ситуацию в Испании становится кино, в котором происходит отрицание традиционной организации фильмического текста. Стилиевые доминанты выражаются через радикальную реконструкцию нарратива, при которой разрушение сюжетной логики компенсируется внутренним движением формального приема. Главным адептом киноавангарда в испанском кинематографе франкистского периода является Иван Сулуэта.

Поиск выразительного эквивалента материального мира в ранних фильмах Сулуэты («А мальгам А» (1976), «Кинкон» (1971), «Лео есть пард» (1976), «Франк Штейн» (1972)) коррелировал с художественным опытом поиска эстетических форм повседневной фактуры в реакционном искусстве – дадаизме и сюрреализме. У испанского авангарда первой половины 70-х и авангардистских течений 20-х было много общего – реакция на исторический кризис, подчеркнувший бессмысленность существования; рационализм и логика как главные «виновники» происходящих событий, провозглашение принципа иррациональности и отрицания признанных тенденций в европейском искусстве. Дадаисты первыми начали представлять обыденные предметы предметами искусства – характерным примером эстетизации «табуированного», нехудожественного предметного мира является «Фонтан» Марселя Дюшана. Экстремисткой формой заострения внимания на предметной среде в экспериментальном течении позднего франкистского периода стал кинематограф Ивана Сулуэты, где высокая концентрация объектов в кадре усугубляла способы их экранной реализации.

Короткометражные фильмы режиссера Ивана Сулуэты, представителя экспериментального направления в испанском кино периода франкистской диктатуры, стоят особняком от остальных фильмов так называемого «Нового испанского кино». В своих экранных опытах Сулуэта демонстрирует феномен национальной исторической рефлексии (ставший для испанского кино 70-х смыслообразующим мотивом), опираясь на концепцию «чистого кино», предложенную в конце 20-х годов французскими режиссерами и теоретиками кино во главе с Жермен Дюлак. Ритмизованное движение абстрактных форм и предметов, свободных от традиционной повествовательности, являются для «чистого кино» основным компонентом кинематографического

© Климов Е.Н., 2015

образа. Концепция «чистого кино» как изобразительного акта, остраивающего мир, для Сулуэты стала главным способом оппонирования актуальной исторической действительности и ее проявлениям в художественном мире. Для стиля Сулуэты характерны радикальная монтажная и пространственно-временная организация фильмического текста, игнорирование сюжетной логики, акцент на предметном мире. Принципиальный отказ от традиционных форм киноповествования рассматривается Сулуэтой как художественный эксперимент. Диалогическое построение табуировано (как и любые другие привычные формы художественной коммуникации), а герой замещается (деперсонифицируется) предметами мира, перестает быть активным элементом художественного текста. Таким образом, из экранного мира полностью исключается коммерчески ориентированная игровая природа фильма.

Дискретность времени у Сулуэты – свойство, остраивающее в первую очередь внутрикадровое изображение. Чтобы добиться максимальной «чистоты» и герметичности экранного мира, режиссер полностью ликвидирует основные свойства внеэкранный реальности – посредством ускорения кадра и сверхкрупного плана лишает ее временной и пространственной идентичности. Так в экспериментальных фильмах Сулуэты («А мальгам А» (1976), «Лео есть пард» (1976)) неподвижные предметы начинают самостоятельно перемещаться без участия человека, а человек, в свою очередь, постепенно теряет способность к совершению активных действий. Любые изображения в фильме Сулуэта наделяет свойствами, противоречащими их природе: например, благодаря эффекту приближения фотография на экране становится подвижной. При этом, режиссер игнорирует стабильность течения времени в целом, каждый кадр существует в своем временном измерении – отсюда и возникает дискретность экранного времени. Так Сулуэта исключает возможность сопоставления изображения с пространственно-временными координатами реальности, в которых изображение существовало до того момента, пока не стало запечатленным.

В своих первых фильмах Сулуэта работает на территории «чистого» кино – здесь отсутствует сюжет в его привычном понимании, а драматургия строится на комбинировании природных форм и объектов предметного мира, доведенных до необходимой степени абстракции. В своей статье «Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия» Дюлак определяет аутентичный «сюжет» интегрального (чистого) кино как «множество движущихся форм, соединенных волей художника в различных ритмах, сведенных в последовательную цепочку»¹. В фильмах Сулуэты предметы, формы, фактура организуют внутри киноизображения систему самостоятельных смыслов, а абстрактный сюжет формируется посредством ассоциативного монтажа. Но абстракция чистых форм и предметов все же имеет традиционную сюжетную мотивировку – в начале фильма «А мальгам А» единственный герой-человек на экране погружается в сон. Крупный план лица, внедряемый наплывом в монтажную фразу, определяет источник абстрактных видений. Французский кинокритик Андре Делон называет такой эффект «ворвавшейся реальностью»². Комбинированные абстрактные движения объясняют, истолковывают «ослабленный» сюжет, лишенный той степени подробности, которая позволяла бы ему организовывать самостоятельную систему смыслов. Абстрактная идея на экране передается через человеческую психологию, ритмизованные изображения природы и вещей конкурируют с действием, а иногда полностью его замещают.

Стандарт времени на экране определяет равномерное движение различных объектов. Объект, заявленный в первой монтажной фразе фильма «А мальгам А» – тестоподобная бесформенная масса, медленно сползающая по гладкой черной поверхности. От кадра к кадру объект меняет направление – движение осуществляется сверху-вниз, затем справа-налево. Таким образом, специфика движения определяет природу существования экранного мира в кадре, задает отправную точку развития абстрактного сюжета. В фильме Сулуэта оперирует приемами утрирования привычного состояния

¹ Дюлак Ж. Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.

² Делон А. Чистое кино и русское кино // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.

реальности. Ни один объект на экране никогда не находится в состоянии нормы – в ускоренном времени движутся облака и прибрежные волны, окружающие предметы запечатлены сверхфактурно. Режиссер добивается эффекта макросъемки, при техническом несовершенстве оптики неразличимая фактурность гранитной поверхности компенсируется «зернистостью» пленки, возникающей при максимальном приближении камеры. Движение облаков, колебания приливов и отливов констатируют объективное состояние времени. Таким образом, внутреннее устройство реальности работает по принципу временного несоответствия – сверхбыстрое течение времени внешнего мира на общем плане противоречит сверхмедленному течению бытового макромира. Внутрикадровая скорость на общем плане провоцирует быстрый монтаж крупных планов – территорию субъективного мира главного героя. Быстрое течение времени рождает цепочку абстрактных образов, в которых заново переосмысливается материал внешнего мира (вода, движение, фактурность). Сулуэта рефлексирует над «чистой» формой или «чистым» свойством, предлагая в условиях быстрого монтажа ее многочисленные вариации, существующие в современном мире: солнце как драгоценный камень в форме звезды, звезды американского флага, «Аллея звезд». Также на крупном плане режиссер каталогизирует различные поверхности и соотносит их свойства: блики и круги на воде, игра света и тени на киноэкране, вызванная движениями актрисы, драгоценный камень как затвердевший блик (рис. 1). Так Сулуэта выстраивает систему соответствий, которая доказывает, что явление любого порядка наследует природу примитивных форм, заявленных в самом начале фильма.



Рис. 1. Синеграфия плотности «А мальгам А»

Сюжетом для «чистого кино» является «рождение и развитие форм, согласуемых в общем движении аналитическими ритмами»³. Такой принцип Дюлак формулирует как «синеграфия форм». Главным содержанием абстрактного сюжета у Сулуэты становится история существования первобытной (в хронологии фильма) материи – перехода вещества из жидкого состояния в твердое. Таким образом, по аналогии абстрактное действие в фильме «А мальгам А» представляет собой синеграфию плотности. Основная предпосылка этого действия – наличие временного несоответствия. Возникновение минимального неабстрактного сюжета (мужчина ходит по комнате, бреется, разглядывает свадебные фотографии) расширяет границы смысла, абстрактная формула пространства-времени (изменение агрегатного состояния вещества) применяется и к этому сюжету. Предметам на экране придается визуальное значение, «по своей интенсивности и ритму выверенное физическим и моральным состоянием главного персонажа». История человека, отличающегося рутинным поведением (погруженного в рутину) коррелирует с процессом «затвердевания» бытового пространства вокруг него. Параллельное развитие двух сюжетов (абстрактного и конкретного), формирует специфическое пространство, населенное неконтролируемыми абстрактными формами, комментирующими состояние мира.

В авангардных фильмах радикальное искажение пространства-времени объективного мира происходит на уровне изобразительных и формальных приемов. Цель – достижение сверхъестественного движения, призванного передать характер специфического восприятия реального мира. Французский режиссер Дмитрий Кирсанов в статье «Проблемы фотогении» пишет о двух состояниях времени, возможных в пространстве кинематографа: «Кино известно собственное

³ Дюлак Ж. Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.

движение-время, отличающееся от нашего земного движения-времени. Я имею в виду рапид и замедленную съемку»⁴. В качестве примера смыслового применения искажения времени, Кирсанов приводит комический фильм, где «естественное движение сознательно ускорено» для достижения необходимого комического эффекта. Подобного эффекта «сверхъестественного» времени Сулуэта добивается в фильмах «Кинкон» (1971) и «Франк Штейн» (1972), где экранная реальность разоблачает свою техническую анатомию для того, чтобы обрести собственную временную характеристику. Режиссер использует приемы ускорения и замедления кадра на материале американских хорроров начала 30-х годов («Кинг-Конг» Купер и Шёдсака в «Кинконе» (1971), «Франкенштейн» Уэйла во «Франке Штейне» (1972)), и фактически осуществляет перемонтаж полнометражного фильма в короткометражный.

Здесь важно отметить, что принцип перемонтажа, активно использовавшийся в испанском кинематографе последнего десятилетия правления Франко, отчасти был обусловлен политической ситуацией – страна на протяжении тридцати лет пребывала в состоянии глубокого застоя. Специфическое восприятие исторического времени требовало соответствующего художественного воплощения. Временной сбой, характеризующийся резким несоответствием объективного (исторического) времени и времени внутреннего переживания, постепенно начинает обнаруживаться во всех аспектах реальности (внешней и внутренней). Внешний мир отзывается характерными приметами, болезненной симптоматикой политического неблагополучия, внутренний мир кардинально меняет стратегию существования, рефлексивует и совершенствует механизмы памяти. Таким образом, пространственно-временные отношения обостряются, переходят на иную ступень взаимодействия и, самое важное, становятся основным способом художественного исследования и постижения исторического феномена, а иногда и единственно возможным способом художественного бытия (при давлении официальной цензуры). Искусство отвечает диктатуре мобилизацией формально-содержательных категорий, где связь пространства и времени указывает на неестественность явлений внешнего мира. В испанском кино позднего франкистского периода такой формальной «мобилизацией» становится смешение на уровне сюжета пространства и времени, а также повествование, индуцированное флэшбеком. В 70-е годы были предприняты удачные попытки перемонтажа фильмов пропагандистского характера, в результате которого возникал эффект, при котором пропаганда работала на собственное разоблачение. В фильме «Песни для послевоенных времен» (1971) Басилио Мартино Патино под популярные песни эпохи смонтированы кадры с изображением послевоенной Испании. Режиссер выстраивает документальный коллаж, в котором на визуально-звуковом уровне градуирует эмоциональное отношение к реалиям испанской послевоенной истории. Монтажная выборка обрывков документальной хроники, газетных вырезок и цитат из известных фильмов – единственно возможный прием, позволяющий беспрепятственно коммуницировать со зрителем в условиях государственной цензуры. Многоцитатность в пространстве фильмического текста франкистской диктатуры входит в комплекс приемов, направленных на намеренную маскировку смысла, где цитируемый кинематографический образ выступает в форме политической аллюзии.

Киноцитата в фильмах Сулуэты становится магистральным пространством киноповествования. На материале американских фильмов режиссер демонстрирует процесс деформации устаревшего киноизображения, осуществляет процесс «дробления вещи, чтобы она превратилась в иную»⁵. Фильм представляет собой тотальный флэшбэк в пространство кинематографической памяти, где со временем от оригинала остается сжатое лихорадочно-фрагментарное повествование. Время искажает не только изображение (внешние качественные изменения пленки), оно подавляет сюжетную непрерывность визуального текста. Сюжет становится дискретен – целые сцены «перематываются», резкая остановка (пробуксовка) происходит на наиболее кинематографичных кадрах (тех, которые имеют наибольший потенциал зафиксироваться в памяти). Прием

⁴ Кирсанов Д. Проблемы фотогении // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.

⁵ Буноэль Л. Раскадровка, или Синеграфическая сегментация // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.

одновременного ускорения и замедления кадра снова задает временное несоответствие внутри одного пространства и определяет смысловую систему координат кинематографа Сулуэты: замедленный абстрактный субъективный мир в пространстве ускоренного сюжетно уравновешенного (конкретного) объективного мира. Полнометражный фильм в статусе флешбэка редуцируется до минимального уровня сюжетных знаков, при которых сюжет может распознаваться. Этот процесс можно сравнить с лингвистической теорией о полной редукции гласных в тексте, при которой слова все равно остаются различимы (как в древнеарамейском языке). При свертывании времени киноповествования происходит остановка на сюжетно необходимых кадрах, невосприимчивых к изменению скорости. Таким образом, Сулуэта дифференцирует устаревшее киноизображение по мнемоническому принципу.



Рис. 2. Фазы пробуждения Монстра «Франк Штейн»

Так, сцены диалогов в «Франкенштейне» практически не имеют остановок, единичными стоп-кадрами обозначаются лишь крупные планы говорящих. Сцены с чудовищем Франкенштейна резко отличаются по характеру течения времени. Меняется скорость демонстрации пленки, движения Монстра показаны пофазово, так как главный персонаж отвечает за трансляцию субъективного времени на экране (рис.2). Наиболее подробно (с большим количеством остановок) разворачивается сцена встречи Монстра и маленькой девочки на берегу озера.

Таким образом, Сулуэта осуществляет контрольную ревизию устаревшего киноизображения, в котором субъективные механизмы памяти заново реконструируют киноматериал по своим мнемоническим правилам.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. А мальгам А / A malgam A (1976, реж. И. Сулуэта, Испания), эксп.
2. Кинкон / Kinkon (1971, реж. И. Сулуэта, Испания). эксп.
3. Лео есть пард / Leo es Pardo (1976, реж. И. Сулуэта, Испания). эксп.
4. Песни для послевоенных времен/ Canciones para despues de una guerra (1971, реж. Базилио Мартино Патино, Испания), док.
5. Франк Штейн / Frank Stein (1972, реж. И. Сулуэта, Испания), эксп.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дюлак Ж. Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли: немое кино.– М.: 1988.
2. Делон А. Чистое кино и русское кино // Из истории французской киномысли: немое кино.– М.: 1988.
3. Кирсанов Д. Проблемы фотогении // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.
4. Бунюэль Л. Раскадровка, или Синеграфическая сегментация // Из истории французской киномысли: немое кино.– М.: 1988.

REFERENCES

1. Dulac G. Estetika. Pomehi. Integral'naya sinegrafia [Aesthetics, Glitch, Integral cinegraphy] in *Iz istorii francuzskoj kinomysli: nemoe kino* [From the history of French philosophy of cinema: mute cinema]. Moscow, 1988.
2. Delon A. Chistoe kino i russkoe kino [Pure cinema and Russian Cinema] in *Iz istorii francuzskoj kinomysli: nemoe kino*. Moscow, 1988.
3. Kirsanov D. Problemy fotogenii [Problems of Photogenic] in *Iz istorii francuzskoj kinomysli: nemoe kino*. Moscow, 1988.
4. Bunuel L. Raskadrovka ili Sinegraficheskaya segmentacia [Cadre-sequence or cinegraphic segmentatuin] in *Iz istorii francuzskoj kinomysli: nemoe kino*. Moscow, 1988.