

14. Столярова, Н.К. Уроки нашей жизни / Н.К. Столярова.
– М.: «Полимаг», 2001.

S. Vershilov

THE PROBLEMS OF SELF-SUSTAINABILITY
RUSSIA'S MILITARY SAFETY CULTURE IN SOCIALLY-
PHILOSOPHICAL ANALYSIS

Abstract: The complex of calls to military safety culture of Russia doesn't give a chance to feel an exaltation present century. This situation predetermines

a sense of alarm some subject's of military and political practice. The need to reveal problems globalization's self-sufficiency is urgent due to its continually changed processes. The author proves, that one of the main problems is the absence of society's solidarity and its unadequate realization the degree of threats to military safety culture.

Key words: military safety culture, calls, a self-sufficiency, globalization.

УДК 791.43.03

Виноградов В.В.

ПЕРВАЯ МОДЕЛЬ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОСТРАНСТВА В КИНЕМАТОГРАФЕ, ИЛИ: ОКРУЖАЮЩЕЕ ГЛАЗАМИ БРАТЬЕВ ЛЮМЬЕР*

Аннотация: Статья посвящена описанию первой кинематографической модели репрезентации мира. Проблема описания этой модели не является сугубо искусствоведческой, а имеет широкое культурологическое значение, в силу того, что именно кинематограф создал модель, которая станет основной в культуре XX века: человек – преграда, сужающая его взгляд, затрудняющее его зрение – сама реальность. Этому взгляду в кинематографе предшествовала иная модель, характеризующаяся как «пустое рассматривание», слепая фиксация происходящего, ставшая реализацией некоего всеобщего культурного ожидания. Первая модель репрезентации кинопространства явится той точкой отсчета, которая приведет новую «машину зрения» к статусу искусства.

Ключевые слова: модель репрезентации пространства, кинематограф, братья Люмьер, «машинка зрения», кинематограф как искусство.

Что же увидел зритель первых люмьеровских роликов? Прежде всего, признаки утверждения буржуазного общественного идеала и свидетельства счастливой жизни, воцарившейся в период «Бель эпок». Как известно, фильмы Люмьеры начинают снимать в своих владениях (Де Пляж, Монплеизир, Ля Сиота). «Выход рабочих с фабрики Люмьер» символизировал гордость предпринимателей своей фирмой: в Монплеизире – внушительное число работников. Ролик «Кормление младенца» – образец идиллического семейного счастья. Популярнейший мотив воскресного путешествия горожан за город (пребывание в символическом эдеме), зазвучавший в импрессионистской литера-

туре и живописи периода «Бель эпок», естественно находит свое отражение в первых киноработах – «Катание на лодке», «Выход из порта Сиота» и др. Еще одно невинное развлечение – господа Люмьеры играют в карты («Партия в экарте»).

От всех этих репрезентаций веет простоватым добродушием и сентиментальностью. По выпуску подобных сюжетов к Люмьерам скоро присоединятся многие французские кинопредприниматели. Этот огромный материал, документирующий обыденную жизнь, создает ощущение абсолютной «будничной радости», достатка и заурядности всего происходящего, словно страна устала от своей истории, возведя в качестве идеала утонченного и изнеженного привычными наслаждениями обывателя. Отныне человек живет спокойно, независимо и совершенно свободно от решения больших задач, свидетельствуя, что дух пассионарности находится в стадии надлома. Публике забавляет наблюдать за собой в отраженном зеркале кинематографа, она жаждет увидеть себя на экране, реализуя по своей сути, городской миф жизни «на людях». Человек одновременно и смотрел, и смотрелся в это отражение.

Естественно, что главным местом наблюдения за жизнью во Франции становится Париж. В скором времени после выхода первых лент братьев Люмьер появляется огромное количество минутных роликов, описывающих жизнь горожанина в наиболее значимые и привычные моменты: посещение церкви, воскресные прогулки, праздники, спортивные развлечения и пр., по тематике скорее напоминающие фотографии семейного альбома. Создается своего рода цензурная летопись буржуазного общества или скорее «буржуаз-

* © Виноградов В.В.

ного тела». Именно эти ролики, становятся с одной стороны, продолжением традиции литературных «физиологий», а с другой, приобретают черты парадности, отдаляясь от собственного «натуралистического»¹ характера. Город того времени, по своей сути, является центром буржуазности, мещанских нравов и добродетелей, полезных для преуспеяния в жизни.

Примечательно, что первый ролик о Париже и парижской жизни был снят в марте 1896 г. и назывался «Водоем в саду Тюильри». Для тех времен, стандартный по длине (49 с.), фильм повествовал о мальчике, пускающем кораблики в пруду сада Тюильри. Сам по себе образ ребенка весьма важный элемент мифологической картины мира, свидетельствующей о том или ином состоянии общества. Ухоженный мальчик, одетый в матроску играет в кораблики – образ счастливого детства в мире, представленном через особый городской топос – сад, имеющий значение земного эдема. Ребенок в райском месте – весьма важная характеристика эпохи и образа города-рая, города-жизни. Необходимо отметить, что сады вообще занимали чрезвычайно важное место в фильмах Люмьеров. Период «Бель эпок» в особенности отмечается особой тягой и вкусом к проведению времени на природе. Операторы Люмьеров нередко следовали за парижанами в их прогулках по паркам. Сам горожанин же часто выбирался на пленер со всем семейством (ведь семья – одна из важнейших ценностей для добропорядочного члена общества) – «Страус», «Елисейские поля» и т.д. Демонстрация отдыха и развлечений вообще становится одним из главных тем кинематографа того периода. Счастливое время «Бель эпок» ни в коем случае не предполагала трагических происшествий. Об опасностях лишь может намекаться, создавая одновременно ощущение абсолютной защищенности человека (например, ролик «Пожарные Парижа»²).

Люмьеровская камера представляла собой своеобразный взгляд, останавливающийся на парадной жизни города и страны. Его притягивали военные парады, помпезные похороны известных людей, городские карнавалы и пр. Это было начало целого кинематографического движения, подхваченного фирмами Гомон, Пате, Эклер. Естественно, что в создании подобного кинообраза Парижа первостепенное место должна была занимать символическая вертикальная составляющая городской топографии. Как правило, ее организуют соборы, мемориалы, свидетельствующие об исторических победах, памятных датах – сакральная ось города. Снимаются фильмы о «Триумфальной арке», «Площади Согласия», «Доме Инвалидов» и, конечно же, о символе нового Парижа, совершающего техническую революцию – «Эйфелевой баш-

ни». Это современный образ Парижа с его новым «собором» – башни, созданной для приема на сей раз «новых уже электромагнитных вибраций».

Париж в те времена является крупным современным городом, и приметы индустриальной эпохи естественно фиксируются первыми операторами. Технический прогресс первым делом меняет быт. Создавая хронику повседневной жизни, теперь принято особо подчеркивать, что Париж – это современный, деловой, индустриальный город с обилием людей и машин. Конец XIX века был связан с серьезными изменениями в городском ландшафте Парижа и закономерно, что кинематограф фиксирует эти изменения. Появляется серия «Исчезающий Париж». Старое и Новое становится традиционной темой первых фильмов. Существуют ролики, построенные на контрасте старых и новых профессий, архаичных и современных укладов.

Тем не менее, образ города, страны не мыслится только как новое техногенное образование, а представляется гармоническим феноменом, олицетворяющим подобие «земного парадиза». Этот кинообраз во многом создается благодаря съемкам городской природы (кроме парков, операторы часто обращаются к самой материнской из природных стихий – воде). Необходимо отметить, что французскому кинематографу и в дальнейшем будет свойственна особая «слабость» к этой стихии. Пытаясь освободиться от городских пут, герои множества картин, начиная с тридцатых годов, стремятся попасть к морю, часто именно оно станет последним рубежом для проникновения в страну мечты. В буржуазной системе репрезентации города периода «Бель эпок» четко проглядывает желание не бегства, а приобщения человека к водной стихии, когда горожанин из счастливого места обитания попадает в еще более счастливое: «Замок на воде, увиденный с Эйфелевой башни», или участие в весьма символическом водном спорте (плаванье) «Панорама берегов Сены».

Образ воды, возникающий в первых роликах, иногда варьируется. Если прудик в Тюильри – это скорее материнский образ Эдема с его остановившимся временем, то воды Сены больше олицетворяют жизнь (как например, в образе стихотворения Г. Аполлинера «Мост Мирабо»). Это живые воды, но глубокие и, как правило, всегда в те времена радостные, материнские. Например, Сена и ее мосты создают новую киномифологию. Экран заполняются панорамами плывущих кораблей – «Панорама Медона», жизни набережных Сены – «Панорама берегов Сены», мостов – «Новый мост», «Улица наций», «Вид на мост Александра III». Это райские места в мифологической топографии города, например в районе О-де-Сен возникает панорама расположившихся людей по берегам

реки («Панорама Медона» или «Бельвю»), где река снималась с фуникулера. Интересный и весьма показательный ракурс выбирает оператор братьев Люмьер - город снятый сверху. Это взгляд символизирует образ идеального города. Это верхняя точка сакральной оси, символизирующая «божественный взгляд» или взгляд символический, обобщающий. Он был весьма притягателен для операторов в то время, и многие ездили в аэроклуб в Сен-Клу, для того чтобы подняться на дирижабле с камерой и отснять эти виды.

Примечательно, что в период «Бель эпок» существует только два взгляда в кинематографической системе репрезентации пространства – взгляд с точки зрения человека и взгляд с высоты (по сути, божественный взгляд). С уходом этого периода появится (во времена Второго и Третьего авангарда) ракурс снизу (снижение и Смерть). Наиболее яркое осознанное его использование мы увидим в дадаистском фильме «Антракт» Р. Клера, позже его повторят Ж. Виго и Б. Кауфман в фильме «По поводу Ниццы» и т.д.

подавляющее большинство первых фильмов были в основе своей документальными репортажами. Собственно говоря, они повторяли то, что человек видел в жизни, то, что являлось для него повседневностью. Это был не «киноглаз» Дзиги Вертова, позволяющий увидеть на экране то, что невозможно увидеть в жизни «простым взглядом». За этими съемками стояло совершенно иное ощущение мира. Это была радость от возможности запечатлеть то, что всем привычно. Чувство, сродни своеобразному визуальному ощупыванию мира, когда человек, словно заново учиться смотреть на него, но уже через глаз кинокамеры. Камера давала возможность вновь и по-новому увидеть окружающий мир. Это была первая модель репрезентации реальности, где главной задачей оператора того времени становилась точная фиксация происходящего, причем камера выступала именно как бесстрастный свидетель. Никакого вмешательства извне, никакой трансформации реальности - только правдивый, документальный репортаж. Вот основа стиля Люмьера.

Как сообщают многие свидетели первых просмотров, действие роликов на зрителя было ошеломляющим. Кинематограф, прежде всего изменил норму жизнеподобия в тогдашнем зрительском сознании: «Таким было чувство первых зрителей на сеансах Люмьеров. Пережившие их, вспоминали об ощущении недозволенности, недопустимости происходящего. Норма жизнеподобия была значительно превышена. Например, в фильме «Завтрак младенца» «обманкой» казалась даже листва, колеблющаяся на ветру. Это выдавало инерцию театральной нормы жизнеподобия – подвижность человеческих фигур была более

привычной и не вызывала такого удивления³. Очевидно, повышенная мера жизнеподобия вызывала ощущение прямого зрительского присутствия. Необходимо добавить, что кинематограф был для первых зрителей идентичным театру («зрительское время» было аналогично времени действия фильма). Позже, с обретением некоего зрительского опыта, смотрящий все больше отдавал себе отчет, что погружается в «настоящее прошедшее» время.

Неслучайно, что самым знаменитым фильмом Люмьеров остается один из его первых роликов «Прибытие поезда на станцию Ля Сиота».

Именно в нем воплотился принципиальный разрыв с существовавшей сценической нормой того времени, давший толчок к развитию специфических для кино средств выразительности. Этот короткий ролик был первым опытом глубинного мизансценирования. Зритель, воспитанный на театральной системе выразительности, привык видеть главным образом мизансцены, ориентированные на движение вдоль сцены. Глубина традиционно использовалась не так активно, в силу пространственных особенностей площадки. Люмьеровский ролик разрушает существующий стереотип восприятия и демонстрирует колоссальные возможности нового композиционного построения. Кроме этого, глубинная мизансцена была основана на так называемой динамической диагонали⁴, что приводило зрителя к особому ощущению реальности всего происходящего. Поезд должен, по ощущению тогдашнего зрителя, просто прорвать экран и ворваться в зрительный зал. Но подобный взгляд был скорее исключением. Если описывать люмьеровскую модель репрезентации пространства, то необходимо сказать, что в подавляющем большинстве камера была неподвижной. Иногда операторы Люмьеров применяли панораму (ставя её в лодку или машину), но в большинстве своем оптическая модель фильмов была основана на «статичной камере», фиксирующей происходящее, а динамика кадра, возникала из характера движения самого снимаемого объекта (главным образом приближения-удаления).

Если быть точным, то кинематограф архаики предложил две модели: в первой, при условии статичности камеры⁵, действие строилось по сценическому канону, и во второй, действие основывалось на глубинном мизансценировании. Эти две модели были свойственны практически всему кинематографу этого периода, в основе своей моделирующей зрительский театральный взгляд. Современное сознание может теперь усмотреть в этом условность, являющуюся символом бесстрастного наблюдателя. Оператор не изменяет ракурс, фокусное расстояние и т.п. Это модель бесстрастной фиксации реальности. Она сродни

подглядыванию через замочную скважину.

С одной стороны, это выглядит как некая дефрагментация реальности, в силу ее статичности. Но, именно она максимально нацелена на показ и установлению контакта с реальностью. Неподвижность камеры, ее топографическая привязка – есть своеобразная ловушка реальности. На экране возникала интересная система: запечатленная в динамике жизнь и ее статическое представление с фронтальной композицией на уровне глаз человека. Отсюда возникало двоякое ощущение. Вроде бы камера фиксирует реальность, но в тоже время (особенно на современный взгляд, ориентированный на иную норму) ее статуарность является явной условностью. Статуарность противоречит подвижному взгляду человека. Это некий машинный, неживой взгляд. Он обычно считывается как «объективирующий взгляд». Перед нами некая новая условность, преодолевающая традиционной нормы восприятия. Безусловно, взгляд театрального зрителя обладал малой подвижностью, но все-таки обладал таковой.

Новый же имперсональный взгляд был неестественен даже для такого зрителя. Но именно эта неестественность и создавала почву для ощущения запечатленной реальности. По сути, жизнь с ее динамикой проецируется на статическую систему координат, задаваемую камерой. Течение жизни и режим работы камеры роднит имперсональность. Жизнь течет сама по себе, и камера существует «сама по себе», без вмешательства человека. Пространственная динамическая модель, «проецируясь» на статическую камеру, создает в особенности для современного зрителя создает особое символическое значение. Ощущение реальности есть в тоже время символизм, как это не парадоксально звучит. И связано оно с изменением нормы восприятия. Как например, в кинематографе конца пятидесятих годов тенденция к хроникальности, документальности были не чем иным как новой условностью.

Интересно, что подобная модель, основанная на вышеозначенном несовпадении, рождает образ «подглядывающего». Не свидетеля, а именно человека подглядывающего, который в силу определенных затруднений вынужден иметь ограниченное поле зрения. В определенной степени этому отвечал «взгляд фланера». Идеальным объектом для фланера был пассаж с его стеклянными витринами, зеркалами, где он мог почти недвижно находиться, рассматривая окружающее. Безусловно, может быть не так ярко, как для современников, но для современного сознания неподвижная камера есть ничто иное, как активный дискурс.

Именно кинематограф впервые создал модель, которая станет основной в культуре XX века:

человек – преграда, сужающая его взгляд, затрудняющее его зрение, – сама реальность (одним из символов ее является инсталляция М. Дюшана «Большое стекло»). Это новая визуалистская метафора, новая «машина видения», состоящая из трех элементов: объекта – стеклянной перегородки – наблюдателя. Что касается объекта художественного наблюдения, то в его роли может выступать любой объект, даже не принадлежащий традиционной художественной сфере. Ее более не существует. «Стеклянная перегородка» (объектив камеры) выступает в виде особого «магического» средства превращения действительности. С одной стороны, он не трансформирует предмет наблюдения (его фотографическое свойство), а с другой, бесконечно отдаляет его от нас. Мы видим его, но не можем к нему прикоснуться. С тем же сталкивается и человек на киносеансе – он видит окружающий мир, но этот мир находится словно «за стеклом».

Поразительно, но именно стекло, прозрачный непроницаемый материал, отчуждающий реальность, превращает ее в объект нового интереса зрителя. Не смоделированный и созданный художником, как это было в традиционной системе искусств, а мир лишенный для человека тактильного контакта. Все, что мы видим и к чему не можем прикоснуться, становится для нас объектом зрительского интереса. Нас притягивает эта недоступность. Новая «машина зрения» была воплощением истинного фланерства. Человек, стоящий перед стеклянной витриной и наблюдающий за происходящим, лишенный возможности прикоснуться к объектам, превращался в «чистый глаз мира». Существует двойственность впечатления, производимого предметами, выставленными за «стеклом». С одной стороны, они «обнажены» и кажутся доступными, с другой – принадлежат «другому» пространству. Один из секретов фланерства – превратиться в «чистый взгляд неучастия», только тогда «этот мир» начнет превращаться в «мир другой». В этом заключалась фундаментальная типология нового зрелища – кинематографа. Если же говорить о смысловых значениях люмьеровской модели, то для современного взгляда это скорее картина смысловой непроявленности, а стало быть, самой реальности за которой ничего не стоит кроме нее самой.

Еще одна интересная и характерная черта первой модели кинематографа – это постоянный общий план. Понятно, что он продиктован театральной нормой, но что за этим скрывается еще? Реальность нам дается неким имперсональным взглядом, правда несколько опосредованным антропоморфной точкой зрения (на уровне головы), а кроме этого реальность окружается странным антуражем, делающим зрелище похожее на нечто

ирреальное, сновидческое (темнота зала, мерцание изображения и пр.). Современный зритель, как правило, не обращает внимания на подобные «мелочи», но зритель того времени был необычайно чувствителен к новым условиям просмотра. Традиционно, образ темноты говорит об отсутствии расстояния (предмет, придвинутый к лицу вплотную, теряет свои очертания и превращается в некую темную бесформенную массу, сравнимую с феноменом темноты). Постепенно отодвигая предмет от глаз, мы начинаем различать его.

Процедура демонстрации фильма (а также сновидения) весьма схожа – из темноты вдруг появляется изображение. Мы отодвигаем предмет на удобное для нас фокусное расстояние и можем полностью рассмотреть этот объект. Как правило, это расстояние и соответствует общему плану. Это наиболее удобный для нас взгляд на предмет и казалось именно он и является предпочтительным. Безусловно, так оно и есть, но средний план вместе с тем, что это план наиболее удобный для взгляда, одновременно и «план символической пустоты». Рассматривая предмет на таком расстоянии, мы рассматриваем предмет, но не деформируем его собственной оценкой – крупным или дальним планом. Общий план – это объективный взгляд непредвзятого наблюдателя. Он не несет изначального в себе смысла и тем самым может представляться как «пустое рассматривание», как слепая фиксация происходящего. Слепота кино – это средний план, когда нет субъективности, а есть взгляд. Именно он и создавался в первых роликах, и общий план естественно выражал необходимую дистанцию между предметом и глазом камеры. Эта модель, представлявшая линию *Camera obscura*, создает новый тип зрелища. Кинематограф начинается именно с фиксации реальности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. «Натуралистического» как литературного направления.
2. Целая серия, начавшаяся в 1896 г. и просуществовавшая вплоть до 1905 г. Парижские пожарные демонстрировали перед публикой свое умение.
3. Лотман Ю. Цивьян Ю. Диалог с экраном. «Александр».

Таллинн, 1994. С. 45.

4. Особый тип репортажной съемки, основанной на принципах динамической диагонали, появился в двадцатые годы XX века. Одним из его «отцов» был фотограф и художник Ласло Моголи-Надь. В 1922 г. журнал «Штурм» напечатал его статью «Динамико-конструктивная система сил», в которой он попытался преодолеть традиционные принципы, лежащие в основе композиции. Моголи-Надь разработал совершенно иную композиционную схему, заключающуюся в диагональном построении. Отечественные авангардисты того времени назвали этот принцип «динамической диагональю». Ракурсная съемка придавала фотографии (кадру) ощущение «выхваченности из течения жизни». Эта конструкция создавала эффект ворвавшейся в кадр жизни с ее динамикой, в отличие от сбалансированного космоса фронтальных композиций. Принцип лег в основу, в том числе, эстетики «новой вещиности»
5. Ранний кинематограф знает примеры движущейся камеры. Например, в некоторых фильмах она ставилась на корабль и снимала первую панораму. Однако, съемка носила прежде всего статуарный характер. Даже в панораме статуарность была подчеркнута, поэтому мы в данном случае пренебрегаем подобными экспериментами с движением.

V. Vinogradov

LE PREMIER MODÈLE REPRÉSENTATION LES ESPACES DANS LE CINÉMATOGAPHE OU: ENTOURANT DES YEUX DES FRÈRES LUMIER

Abstract: Cet article est consacré à la description du premier modèle cinématographique de représentation du monde. Ce problème, ce n'est qu'un objet d'étude de l'art, il y a une grande signification et de la philosophie culturelle. Le cinéma a créé un modèle de base pour la culture de XX siècle: un homme – une barrière modifiante sa perception – la réalité elle même. Le modèle créé à l'aide du cinéma, était précédé par le reflet direct du monde et ce modèle est devenu la réalisation de l'attente dans la culture mondiale. Ce nouveau modèle de la représentation de l'espace permettra envisager «l'appareil de vision» comme un art.

Les mots clés : le modèle représentation les espaces, le cinématographe, les frères Lumier, «la voiture de la vue», le cinématographe comme l'art.