

УДК 008

Полиэкранная эстетика Ролана Быкова

Эвальдь Виолетта Дмитриевна

Аспирант,

Государственный институт искусствознания,
125009, Российская Федерация, Москва, Козицкий переулок, 5;
e-mail: amaris_evally@mail.ru

Аннотация

В качестве предмета исследования в данной статье выступает феномен полиэкрана и эффекты полиэкрана, использованные Р. Быковым в фильме «Айболит-66». Цель статьи – выявить смыслы, заложенные режиссером в полиэкранные эпизоды, и проанализировать возникающий эффект полиэкрана. Художественный язык «Айболита 66» скрещивается с языками циркового зрелища, театрального спектакля, концерта. При этом скрещивании создается эффект полиэкрана – усложненный монтаж, который, в свою очередь, создает особую «архитектонику» экранных событий. За-экранное пространство имеет следующую структуру: некий мир, внутри которого находится киностудия, а внутри самой киностудии располагается ячейка другого мира, в котором непосредственно обитают персонажи сказки. Быков создает ось, на которую нанизываются подразумеваемые пространства, вот только они «продолжаются» и за пределами границ экрана. Эта ось протягивается до самих зрителей, находящихся в своем объективном мире, предлагая им стать очередным пластом реальности. В процесс «строительства» архитектуры Р. Быков создает мультивселенную фильма, частью которой становится и объективная реальность зрителя. Возникающий эффект полиэкрана позволяет расширить кадр в глубину, в сторону зрителя, находящегося по другую сторону экрана. А также решается глобальная задача выстраивания архитектуры картины мира того периода, со всеми ее парадоксами и сложными взаимосвязями. Посредством полиэкрана Р. Быков решает локальную задачу противопоставления стихийности самостоятельной жизни, в которую отправляется сформировавшийся, сказочный мир.

Для цитирования в научных исследованиях

Эвальдь В.Д. Полиэкранная эстетика Ролана Быкова // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 2А. С. 151-158.

Ключевые слова

Полиэкранный фильм, советский кинематограф, Ролан Быков, эстетика кино, визуальная культура, постмодернизм.

Введение

Кинематограф, зародившись в конце XIX века, сразу привлек внимание не людей искусства, а владельцев цирков и балаганов. Поэтому первый этап жизни кино принято называть «ярмарочным» [Теплиц, 1968, 21-23]. Однако циркуляция в среде массового зрителя и неразработанность многих эстетических принципов в этот ранний период не означает отсутствие экспериментаторства и попыток расширения визуальных приемов построения повествования. Дореволюционный и советский кинематограф характеризуются поиском нового художественного языка посредством монтажа. Идеи активного применения полиэкранной эстетики можно обнаружить в теоретических разработках С. Эйзенштейна (иероглифический монтаж). На практике полиэкранные композиции активно применяет в своих документальных фильмах Дзига Вертов, а также К. Домбровский и А. Шейн. Для отечественного художественного кино полиэкранные композиции станут актуальны много позже, в 1960-1980-е годы.

В рамках данной статьи мы рассмотрим фильм Ролана Быкова «Айболит-66» (1966 г.) в котором явно обнаруживает себя полиэкранный прием (и его эффекты).

Понятие полиэкрана

В первую очередь введем определения. Под полиэкраном понимается сегментация плоскости экрана, как бы разделенного на несколько пространственно-временных ареалов. Возможно умножение одного и того же сегмента в рамках единого визуального целого, когда фактически целое кадра состоит из нескольких одинаковых «картинок», примыкающих друг к другу и, как правило (хотя и не всегда), не оставляющих пустот внутри прямоугольника кадра. Причем границы смежных «картинок» могут быть графически обозначены более и менее выразительно.

Стоит упомянуть, что рассматриваемый нами феномен не всегда «работает» напрямую, и существуют так называемые эффекты полиэкрана (например, в мультфильме Ф. Хитрука «Фильм, фильм, фильм»). Эффекты полиэкрана возникают, когда в условно ограниченном художественном мире появляются «окна» в другие пространства (очевидные территориальные различия или подразумеваемые).

«Айболит-66»

В период оттепели в советской картине мира возникает сложная система противовесов, корректирующих официальные концепции бытия [Сальникова, 2014, 48]. В.А. Денисенко, используя термин «разномыслие», охватывающие широкий спектр практик советского человека, отмечает такие явления как самиздат, тамиздат, «эзопов язык» и уход в «детскую тему» [Денисенко, 2017, 12].

Фильм «Айболит 66», в сюжете которого заложена сказка К. Чуковского, становится уникальным синтетическим сплавом различных эстетик: и цирковой (что было, в первую очередь, ориентировано на детскую аудиторию), и музыкальной, и театральной. Подобная гибридность позволяет говорить о Р. Быкове как архитекторе постмодернистского произведения. Так, Н.Б. Маньковская отмечает, что «специфика постмодернистской архитектуры заключается в утрате ею своей автономности, скрещивании с другими типами художественного письма – кинематографическим, фотографическим, хореографическим, литографическим» [Маньковская, 1995, 22]. В эстетике фильма Ролана Быкова, по сути,

происходят аналогичные процессы: художественный язык «Айболита 66» скрещивается с языками циркового зрелища, театрального спектакля, концерта. При этом скрещивании создается усложненный монтаж, который, в свою очередь, создает особую «архитектонику» экранных событий. Рассмотрим ее подробнее.

Сразу обращает на себя внимание цирковая атмосфера фильма: то и дело появляются мимы, сказочные персонажи проделывают акробатические номера, а некоторые места действия оснащены атрибутами цирка, такими как канаты и качели (в сцене с больными обезьянками). Доктор Айболит периодически по-театральному напрямую обращается к зрителям. Пираты ведут себя скорее, как клоуны, изображающие пиратов. Музыканты заняты созданием как бы импровизационного концерта, отображая события сказки и одновременно вступая в диалог с героями. Так что же все-таки перед нами? Путешествие Айболита, собаки Авы и обезьянки Чичи в Африку или же «экранно-театрально-цирковой концерт», игра в путешествие? Сказочный сюжет пропитан добродушной иронией и становится составляющей «постмодернистского иронического коллажа» [Маньковская, 2016, 44].

В начале 1980-х годов вышла книга И. Шиловой «Преобразование музыкального фильма» [Шилова, 1981], в которой критик, разбирая жанр музыкального фильма, проводит сопоставление «Айболита-66» и «Короля-Оленя». В своих дневниках Р. Быков, внимательно изучив выводы И. Шиловой, замечает, что в «Айболите» важна не музыка, а «новое освоение кинематографом условного материала, которое потребовало и музыки, столь свободно применяемой в театре». Главное столкновение «Айболита» происходит не с каким-либо другим отдельным фильмом, а «со всем бедолажным, бессмысленным, убогим реалистичным кинематографом» [Быков, 2010].

В первую очередь, отмечая особенность кинотекста «Айболита-66», стоит обратить внимание на утрированную театрофикацию пространства фильма. Многоуровневую архитектуру фильма Быков выстраивает постепенно. Сначала зритель знакомится с самим доктором Айболитом и другими персонажами сказки. Быков отходит от общепринятой тенденции создания максимально натуралистических кинодекораций, позволяющих моментально узнавать черты объективной реальности. Декорации, в которых обитают герои сказки, носят ярко выраженный условный характер. Они легко собираются / разбираются, трансформируются и переносятся с места на место. Смена «декораций» происходит на глазах у зрителя, будто среда обитания персонажей является пластичной и подверженной движению сюжета. Интересно то, что подобный эстетический прием характерен для более позднего постмодернизма, например, в кинематографических работах Ларса фон Триера («Догвилль», «Мандерлей») и Питера Гринуэя («Чемоданы Тульса Люпера»).

Постепенно камера «отъезжает» и зритель видит, что мир доктора Айболита является ячейкой более обширного мира. Сказка разворачивается в глубине кадра, в сценографически обозначенном пространстве. Между зрителем, находящимся по другую сторону экрана, и областью сказки появляется промежуточное пространство — павильон съемочной площадки, населенной, как кажется сначала, лишь хором мимов, аналогичных мейерхольдовским слугам просцениума¹ [Ибрагимова, 2013, 81], входим в «реальность» доктора Айболита. Вскоре

¹ «Активное использование в своих постановках «слуг просцениума» - особых сценических помощников, выполнявших на глазах у зрителя технические функции и обеспечивающих тем самым плавный ход спектакля, было одним из театральных нововведений, осуществленных В.Э.Мейерхольдом на русской сцене в начале XX века. Появляясь на сцене в различных образах: арапчат или монахов, могильщиков или, просто, рабочих сцены – видимая суть обязанностей этих сценических персонажей сводилась к расстановке или уборке необходимого реквизита, переносу декораций, а также исполнению роли статистов или суфлеров при необходимости».

появляются и другие обитатели киностудии (операторы, светотехники), но они являются молчаливыми тенями, обеспечивающими процесс кино съемки.

Открытая демонстрация пространства киностудии работает, с одной стороны, на десакрализацию кинематографических процессов. Вся «кухня» создания фильма оказывается обнаженной перед зрителями: рампа, софиты, осветители, камеры, операторы, и магистрали проводов, обеспечивающих ток всю необходимую для кинопроизводства технику. С другой стороны, фигуры операторов, осветителей и других работников киностудии, фиксирующих ход истории Айболита, являются служителями просцениума кинематографического.

Таким образом, за-экранный мир имеет следующую структуру: некий мир, внутри которого находится киностудия, а внутри самой киностудии располагается ячейка другого мира, в котором непосредственно обитают персонажи сказки. Подобная архитектура становится, с одной стороны, отсылкой к понятию мультивселенной Г.В. Лейбница, где «каждая часть материи не только способна к бесконечной делимости, как полагали древние, но, кроме того, и действительно подразделена без конца, каждая часть на части, из которых каждая имеет свое собственное движение... <...> ... в наименьшей части материи существует целый мир творений, живых существ, животных, энтелехий, душ» [Лейбниц, 1982, 425].

С другой стороны, Быков приглашает зрителя в некий постмодернистский лабиринт, как его осмыслит У. Эко, видя «специфику постмодернистской модели в отсутствии понятия центра, периферии, границ, входа и выхода из лабиринта» [Маньковская, 1995, 36].

Р. Быков выстраивает архитектуру мира фильма, деконструируя объективную реальность, вновь выстраивает ее кирпичик за кирпичиком, создавая новый, но тем не менее узнаваемый мир. Как пишет Н.Б. Маньковская, раскрывая идеи Ж. Дерриды, относительно позитивной деконструкции архитектуры, «ее результатом является не хаос разрушения, а бездонность нового архитектурного языка – «другого», асемантического, безумного в своей непрочности, отвергающей традиционные оппозиции горизонталь – вертикаль, природа – культура, форма – содержание, жилое – нежилое» [Маньковская, 1995, 22]. И действительно, возникающий эффект полиэкрана не уплотняет информационные и семантические блоки, что является главной задачей полиэкранного приема, а расширяет его в глубину. Быков создает ось, на которую нанизываются подразумеваемые пространства, вот только они «продолжаются» и за пределами границ экрана. Эта ось протягивается до самих зрителей, находящихся в своем объективном мире, предлагая им стать очередным пластом реальности. Присмотримся ко всем пластам повнимательнее и определим их место на архитектурной оси.

Включая подразумеваемую реальность, в которой обитают зрители, архитектура мультивселенной фильма в первых эпизодах имеет в своей структуре два локальных мира. Их гармоничное сосуществование становится возможным благодаря приему мизанабима² [Minissale, 2009, 49-50]. Примечательно, в отличие от «типичных» примеров его использования в кинематографе (отражения в зеркалах, экран в экране, кино о кино, сон в сне и т. д.), каждый обозначенный Быковым мир будто живет и развивается сам по себе. Ни реальность киностудии, ни мир доктора Айболита и других персонажей сказки не являются вторичными, дополнительными или «ненастоящими».

² Мизанабим (фр. *Mise en abyme*) буквально означает «положить в бездну», корни этого приема исследователь Андре Гид находит в геральдике. Суть приема в процессе представления в представлении, образа внутри изображения.

Структура экранного мира с точки зрения самого Айболита напоминает полиэкранные эпизоды в мультфильме Ф. Хитрука «История одного преступления» (1962 г.). И герой Хитрука, и сказочные персонажи сказки К. Чуковского обитают каждый в своем «личном» мире, но не в пустоте, а в пространстве, бытующем по своим законам. Но, в отличие от Василь Васильевича, Айболит напрямую не сталкивается с окружающим его миром киностудии. Своеобразным посредником становится хор мимов. В эпизоде, когда Айболит покидает площадку киностудии, всходит на корабль, направляясь в Африку. Любопытно, что при этом служители киноплощадки не вмешиваются в происходящее, хотя они, по сути, являются создателями этого сказочного мира, который начал жить «по-настоящему».

Итак, главные герои отплывают в Африку: покидая пространство киностудии, советской «фабрики грез», они в буквальном смысле отправляются в «свободное плавание». И служители кинопросцениума в фильме больше не появляются.

Интересным фактом становится отсутствие режиссера или другого «персонажа», облеченного властью. Как город у Вертова в «Человеке с киноаппаратом», так и мультивселенная «Айболита-66» будто бытуют сами по себе подобно единому организму. Пожалуй, только в этом эпизоде отплытия подобно регулировщику движения у Вертова, на мгновение появляется фигура дирижера, руководящего хором мимов. И его появление становится освобождением от роли «служителей просцениума» и наделением их «полномочиями» древнегреческого хора.

Быков делит кадр горизонтально на две части. В верхнем сегменте волны-девушки, словно nereиды, танцуют в неудержимом ритме, хор мимов в нижней части экрана воспевают, оплакивают персонажей сказки, выражает тревогу за их судьбу. С точки зрения визуальной ткани произведения, в этом полиэкранный кадр происходит столкновение дионисийского вихря жизни и упорядочивающего аполлонического, сил природы и разума, безразличия разбушевавшейся стихии и открытого сопереживания героям.

После бури воцаряется солнечная погода, спокойно море. В небольшое окно в центре экрана заглядывает мим и не находит на гладкой поверхности воды героев, а только плавающие вещи. Внедрение за-экранных, внесказочных персонажей служит переходом между «действительностью» и пространством самой истории. Только теперь они появляются не из пространства киностудии, а из какого-то промежуточного, условного, внутри которого начинают возникать вариоскопические окна в мир сказки. «Включая» и «выключая» вариоскопические окна, Быков, как и Ф. Хитрук в «Истории одного преступления», рисует картину изолированности индивидов друг от друга при внешней сплоченности и скученности. Далее по сюжету фильма, Айболит и другие персонажи обращаются к зрителям напрямую, минуя эту пропасть между границами кадра, экрана телевизоров, стоящих между сказкой и зрителем.

Заключение

В своих дневниках Р. Быков писал: «Культура и искусство на глазах становятся последним пристанищем реальности существования человека, сегодня они чуть ли не единственные наши координаты в стихии времени, без них наш ковчег не найдет пути к спасению» [Быков, 2010].

Один из самых ярких мастеров полиэкранный эстетики в советском кинематографе был Дзига Вертов. В его фильмах «Человек с киноаппаратом», «Энтузиазм: симфония Донбасса» и др. полиэкранный представляет собой упорядочивающий, несущий ясность замыслу прием. Для

Вертова он становится поиском «новой, авангардной формы искусства, нетрадиционной эстетики» [Эвалльё, 2017, 228]. Ролан Быков продолжил вертовскую традицию поиска нового художественного языка, но согласно постмодернистскому веянию и культурной ситуации своего времени.

В процессе деконструкции культурных и социальных реалий своего времени, Быков отвергает привычный художественный язык; смешивая жанры (музыкальный, цирковой, театральный, кинематографический, литературный) и разрушая границы между ними, он выстраивает новую архитектуру кинореальности, включая на ее ось и объективную реальность своих зрителей.

Сложная архитектура «Айболита-66», глубина кадра, доходящая до объективной реальности зрителя по другую сторону экрана, позволяют причислить этот фильм к авторскому кинематографу и анимации тех лет.

В рамках данной статьи мы заключили, что полиэкранный экран — сегментация плоскости экрана, создающая эффект сосуществования различных пространственно-временных ареалов. Эффект полиэкрана возникает при появлении в условно ограниченном художественном мире «окон» в другие пространства.

В «Айболите-66» посредством скрещивания различных эстетик (цирковой, музыкальной, театральной, кинематографической) Р. Быков выстраивает особую постмодернистскую «архитектонику» экранного мира фильма. Такие эстетические приемы как иронический коллаж, утрированная условность декораций, мизансцена, деконструкция кинореальности становятся атрибутами постмодернистского киноязыка Р. Быкова.

В процессе «строительства» архитектуры Р. Быков создает мультиселенную картину, частью которой становится и объективная реальность зрителя. Возникающий эффект полиэкрана позволяет расширить кадр в глубину, в сторону зрителя, находящегося по другую сторону экрана. А также решается глобальная задача выстраивания архитектуры картины мира того периода, со всеми ее парадоксами и сложными взаимосвязями. Посредством полиэкрана Р. Быков решает локальную задачу противопоставления стихийности самостоятельной жизни, в которую отправляется сформировавшийся, сказочный мир.

Повинуясь режиссерской воле или выступая против нее, «Айболит-66» получился многоуровневой картиной, как на визуальном, так и на смысловом уровнях.

Библиография

1. Быков Р. Я побит – начну сначала! Дневники. М.: АСТ, Астрель, 2010. 761 с.
2. Денисенко В.А. Формы проявления разномыслия в русской прозе 1970-х годов: автореф. дис. канд. фил. наук. Екатеринбург, 2017. 25 с.
3. Ибрагимова Е. О назначении «слуг просцениума» В.Э. Мейерхольда (из анализа таблицы «Амплуа актера»). Waseda University Repository. P. 81-98.
4. Лейбниц Г.В. Сочинения в четырех томах. М.: Мысль, 1982. Т. 1. 636 с.
5. Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995. 220 с.
6. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М., 2016. 496 с.
7. Сальникова Е.В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: ЛКИ, 2014. 480 с.
8. Теплиц Е. История киноискусства. 1895-1927. М.: Прогресс, 1968. 338 с.
9. Шилова И. Превращение музыкального фильма. М., 1981. 60 с.
10. Эвалльё В.Д. Полиэкранный экран в фильмах Дзиги Вертова // Кино в меняющемся мире. М.: Издательские решения, 2017. 229 с.
11. Minissale G. Framing Consciousness in Art: Transcultural Perspectives. Rodopi, 2009.

The split-screen aesthetic by Rolan Bykov

Violetta D. Evallye

Postgraduate,
State Institute of Art Studies,
125009, 5, Kozitskii lane, Moscow, Russian Federation;
e-mail: amaris_evallye@mail.ru

Abstract

As the subject of research in this article is the phenomenon of poly-screen and the effects of poly-screen, used by R. Bykov in the film "Aibolit-66". The purpose of the article is to reveal the meanings, laid down by the director in poly screen episodes, and to analyze the emerging effect of the poly screen. The artistic language of "Aibolit 66" is intertwined with the languages of a circus show, a theatrical performance, a concert. In this cross, the effect of a poly screen is created – a complicated installation, which, in turn, creates a special "architectonics" of screen events. The behind-screen space has the following structure: a kind of world within which the film studio is located, and inside the film studio there is a cell of another world in which the characters of the fairy-tale live directly. Bykov creates an axis on which the implied spaces are threaded, but only they "continue" beyond the boundaries of the screen. This axis extends to the viewers themselves, who are in their objective world, offering them to become another layer of reality. In the process of "building" architecture, R. Bykov creates a multiverse film, part of which becomes the objective reality of the viewer. The resulting effect of the poly screen allows you to expand the frame in depth, towards the viewer, located on the other side of the screen.

For citation

Evallye V.D. (2018) Poliekrannaya estetika Rolana Bykova [The split-screen aesthetic by Rolan Bykov]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (2A), pp. 151-158.

Keywords

Split-screen, soviet cinema, Rolan Bykov, cinema aesthetic, visual culter, posrmodernism.

References

1. Bykov R. (2010) *Ya pobit – nachnu snachala! Dnevnik* [I'm beaten – I'll start again! The Diarie]. Moscow: AST, Astrel' Publ.
2. Denisenko V.A. (2017) *Formy proyavleniya raznomysliya v russkoi proze 1970-kh godov. Doct. Dis.* [Forms of manifestation of dissent in Russian prose of the 1970s]. Ekaterinburg.
3. Evallye V.D. (2017) Poliekran v fil'makh Dzigi Vertova [Poly screen in the films of Dziga Vertov]. In: *Kino v menyayushchemsya mire* [Cinema in a changing world]. Moscow: Izdatel'skie resheniya Publ.
4. Ibragimova E. *O naznachanii «slug prostseniya» V.E. Meierkol'da (iz analiza tablitsy «Amplua aktera»)* [On the appointment of "servants proscenium" of V.E. Meyerhold (from the analysis of the table "Role of the actor")]. Waseda University Repository.
5. Leibnits G.V. (1982) *Sochineniya v chetyrekh tomakh* [Works in four volumes]. Moscow: Mysl' Publ. Vol. 1.
6. Man'kovskaya N.B. (1995) *Fenomen postmodernizma. Khudozhestvenno-esteticheskii rakurs* [The phenomenon of postmodernism. Artistic and aesthetic perspective]. Moscow.
7. Man'kovskaya N.B. (1995) *«Parizh so zmeyami» (Vvedenie v estetiku postmodernizma)* ["Paris with snakes" (Introduction to the aesthetics of postmodernism)]. Moscow.

8. Minissale G. (2009) *Framing Consciousness in Art: Transcultural Perspectives*. Rodopi.
9. Sal'nikova E.V. (2014) *Sovetskaya kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual'nye obraz, geroi, syuzhety* [Soviet culture in motion: from the mid-1930s to the mid-1980s. Visual image, characters, subjects]. Moscow: LKI Publ.
10. Shilova I. (1981) *Prevrashchenie muzykal'nogo fil'ma* [Transformation of a musical film]. Moscow.
11. Teplits E. (1968) *Istoriya kinoiskusstva. 1895-1927* [History of motion pictures. 1895-1927]. Moscow: Progress Publ.