Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Всероссийский государственный институт кинематографии

имени С.А. Герасимова»

Работа на конкурс киноведческих работ

врамках XLII Международного фестиваля ВГИК

«Вселенная размером с молекулу: Стигматы Фомы Неверующего. Крупный план в фильме «Фонтан», 2007»

в номинации «Лучшая работа по кинокритике»

Коровин Антон

*Факультет…Сценарно-киноведческий…*

*Специальность…55.05.05 киноведение…*

*Курс…………Четвёртый…………………*

*Мастерская…………О.К.Рейзен……*

*Форма обучения ………Очная………*

Москва,

2021

*«Смесь света и тьмы – нечто вроде силы, способствующей падению людей в чёрную дыру или их вознесению к свету…»*

**I**

«Скрытое движение линии, физиономия ракурсов активизируют имеющиеся в нашем сознании ассоциации и, подобно метафорам в литературе, вызывают определённые чувства и настроения…». Это цитата из книги Белы Балаша[[1]](#footnote-1). От рождения кинематографии и, пожалуй, по сей день ведутся споры о её зависимости как искусства от других его видов. Неизбежные сравнения с фотографией по признаку схожести процесса производства не могли не привести к размышлениям на тему протяжённости кинопроизведения во времени, а постановочный элемент, пришедший из театра, породил желание кино обособиться от оного, хоть и не сразу. Как пишет Эйхенбаум: «Изобретение киноаппарата сделало возможным выключение основной доминанты театрального синкретизма, слышимого слова, и замену его другой доминантой – видимым в деталях движением…»[[2]](#footnote-2). При этом намечающийся словарный ряд – физиономия, детали – будто намекает на киноприём, который свойственен театру только в случаях, когда у вас хватило денег на билет в первый ряд, а актёр в рамках постановки, по личной инициативе или из-за нелепой случайности бесцеремонно нарушил ваше личное пространство. О крупном плане.

Казалось бы, принципиальным отличием кино от театра можно назвать работу камеры в целом, а не только крупности, однако ничто, кроме уважения к остальным зрителям и воспитания, само собой, не может помешать вам ходить по залу. Но вот приблизиться к актёру вплотную и убедиться в хорошем исполнении роли не даёт условная черта, проходящая по краю сцены. Черта, которую зритель в театре и сам не желает пересекать, дабы не проверять на прочность иллюзию, создаваемую происходящим за этой линией действием.

А можно ли считать крупный план приёмом, возможным только в кино? Разве он не доступен литературе, сопоставление с которой мы видели в цитате ранее? Доступен, ведь такие детали как трясущиеся пальцы и прочие, создающие психологический портрет персонажа, возможно, не появились бы в кино без литературы. Так в чём же различие? Для ответа на этот вопрос можно было бы рассмотреть какую-нибудь экранизацию и проследить, как книжные приёмы видоизменяются при переносе на экран. Но куда больше смысла будет в том, чтобы взять фильм без какого-либо художественного первоисточника и подумать о том, как этот троп функционирует в истории, которую её автор хотел рассказать именно на киноязыке. А именно фильм режиссёра, который снял, возможно, самую запоминающуюся в истории кино сцену употребления наркотиков, построенную на крупных планах – «Фонтан» Даррена Аронофски.

**II**

Этот приём можно назвать важной чертой стиля режиссёра. Через крупный план он нередко выделяет героев и обособляет их от окружения. И это выглядит уместно в локальной истории об учёном, который ведёт неравную борьбу с опухолью мозга своей жены, которая сулит ей скорую кончину. Кроме того, в фильме разворачиваются две параллельные линии сюжета – линия Конкистадора, воюющего с Великим Инквизитором и ищущего на землях майя мифическое древо жизни, и линия «астронавта», который несётся через космическую пустоту на небольшом островке с деревом в прозрачной сфере к туманности вокруг умирающей звезды, которую те же майя называли «Шибальба». Эти пласты истории поддерживают друг друга и дополняют нарратив. Так, например, в сцене сражения с аборигенами в начале фильма обозначается главное действующее лицо – на крупном плане Конкистадор, а его солдаты на заднем плане в размытии. Он начинает движение, и камера, которая в этом фильме статична или неторопливо двигается по прямой, следит за ним и его взглядом. Конкистадор поднимает голову и смотрит вверх и в сторону – камера показывает, что он видит, не прекращая движения.



Выхватывая так героя, камера периодически делает на крупном плане то, чего зачастую ожидаешь от крупного плана в первую очередь – подчёркивает интимность момента. Благодаря этому сцена молитвы на первых кадрах фильма выглядит именно как диалог, в котором равноправие беседующих обозначается ещё и симметричной композицией кадров. При плавном величественном отъезде в кадре появляется крест на святыне и золотое обрамление. На следующем кадре Конкистадор со склонённой головой. Он поднимает взгляд, и нам предстаёт одухотворённое выражение его лица. В его глазах мы видим стремление и напряжение. Надо признать, подобные моменты не в меньшей степени опираются также на способности актёров, но если бы эта сцена была снята статичным планом сбоку, ощущалась бы она куда менее эмоциональной. Через два кадра с крупным планом режиссёр продемонстрировал нам намерение героя и мотивацию, а также обозначил намечающееся действие как нечто весьма важное и личное для него.

Но куда более сильное чувство сопричастности у зрителя возникает не в моменты подобных метафорических диалогов, а во фрагментах, когда Томас, главный герой, делит крупный (или даже сверхкрупный) план со своей возлюбленной.

Отличный пример – сцена в ванне. По мере накала ситуации количество крупных планов увеличивается – Иззи, пар из ванны, Томас, кран, губка, прикосновение. Томас обнимает её, она говорит, что ей страшно. В силу вступает именно тот литературный психологизм, реализованный, опять же, через актёрскую игру. Но если бы эти детали не оказались на крупном плане, они могли быть и вовсе не замечены. То, как Иззи нервно обхватывает Томаса рукой, какое напряжение и страх читается в её открытых во время поцелуя глазах – всё это важные элементы поведения персонажей, эмоции от которых приумножаются с помощью крупности. И только когда волнение прошло, когда Иззи затащила Томаса к себе, Аронофски позволяет себе перейти на умиротворённый общий план с отъездом, как бы уводя зрителя от героев, предлагая оставить их наедине. А зритель, который ранее имел возможность осознать значимость этого момента для них обоих, не станет возражать.

Интересно, что помимо фильма Аронофски выпустил графическую новеллу с иллюстрациями Кента Уильямса, основанную на первой версии сценария фильма. Рассмотреть её стоит хотя бы для того, чтобы понять, от каких решений режиссёр со временем намеренно отказался и что добавил. В этой графической новелле данный фрагмент решён без такого обилия крупных планов. Момент поцелуя, эмоциональный пик сцены, там отсутствует и заменяется тактичным: «И мы занялись любовью».



**III**

Безусловно, этого ощущения чувственной близости между героями не возникло бы без грамотной работы со звуком. В отличие от режиссёров, находящих интересной работу с естественными шумами, Даррен Аронофски предпочитает использовать крупный план и в звуке, ориентируясь на один его источник, и при необходимости накладывать что-то новое. В той же сцене близости супругов мы слышим касания их губ, при первом появлении персонажа Хью Джекмана в космосе мы слышим только его дыхание и голос, а в небольшом кусочке, возможно, самом массовом за весь фильм, в котором Томас идёт по городу, нам различимы лишь его шаги. Он абсолютно отрезан от окружающего мира и одинок в этот момент. Эти особенности, вкупе с обильным применением обычного крупного плана, формируют абсолютную концентрацию на герое, что было упомянуто выше, чем влияют на другой аспект фильма – на пространство. Оно здесь становится абсолютно эфемерным, не чувствуется, герой существует вне его. Казалось бы, это компенсируется общими планами. Однако они здесь необходимы скорее для обозначения локации и используются для изображения взаимодействия двух сюжетных или визуальных элементов – будь то диалог или движение сферы на фоне почти статичного космоса. Без Хью Джекмана или какого-либо персонажа кадр невозможен. Чувство текстуры, а соответственно, и реальности происходящего пропадает.

Парадоксально, но в «Чёрном лебеде» того же Аронофски крупные планы работают на обратное. «Чёрный лебедь» сам по себе куда более литературный, хотя бы потому, что частично вдохновлён «Двойником» Достоевского. Поскольку теме двойничества нередко свойственен такой элемент как физическое превращение, Аронофски погружается в детали, пугающие своим реализмом. В этом фильме ему необходимо было создать ощущаемую реальность, чтобы потом столь же ощутимо её менять и рушить. При этом крупные планы лица или затылка героини он использует в сочетании с ручной камерой для создания чувства преследования и тревоги.

В «Чёрном лебеде» конкретные вещи, которые, казалось бы, можно даже потрогать, становятся символами со своим значением. Оттого страннее выглядят такие символы в «Фонтане».

Опять-таки, на крупном плане мы видим как герой готовится к нанесению очередного кольца на своё тело. Проезд камеры показывает все необходимые ему инструменты, на экране появляется миска с заготовкой для чернил, рука аккуратно ставит эту миску на огонь. И всё это действие сопровождается столь же выделенными звуками падения капель, шипения жидкости на раскалённой поверхности, облизывания пальцев. Аронофски внезапно даёт почувствовать в руках это перо, этот горячий камень. К слову, в графической новелле всего этого не было, но были другие подробности, вроде разрезания купола сферы ножом на подлёте к Шибальбе.



**IV**

Так для чего нужна конкретика именно в этих деталях? Для того, чтобы изобразить ритуал, проводимый уже не в первый раз. Разукрасить себя поярче – это не необходимая для выживания мера. Это обряд, метафора, ассоциирование себя с самим древом жизни. Это рвение к бессмертию. Кольца на теле, как и само обручальное кольцо, – символ неготовности расстаться, самоистязания. А при рассмотрении в христианском контексте (на который фильм постоянно ссылается – рана в боку на крупном плане, «Смерть как акт творения…», «Я стану твоей Евой…», цитата в начале) они предстают в совершенно новом качестве. Особенно учитывая, что имя Изабелла означает «преданная богу», имя Томас – форма имени Фома, а фамилия Крео переводится с испанского как «я верю».

Но этот образ начинает функционировать на новом уровне, когда такой кадр с проездом камеры над инструментами повторяется в операционной Томаса во время очередной попытки найти «лекарство от смерти». В движении этот конкретный кадр с крупным планом становится визуальной параллелью, связывающей все три мира в фильме. И неспроста ранее была упомянута сцена из «Реквиема по мечте», ведь там для получения эффекта режиссёр также видоизменяет крупный план по ходу фильма. Динамичная нарезка из ложки над огнём, шприца и расширяющегося зрачка ближе к концу сменяется долгой, пугающей своей натуралистичностью сценой с введением иглы прямо в гноящуюся рану. Из пустяка, развлечения приём наркотиков превращается в потребность и желание, которое не в силах остановить даже нестерпимая боль. Изменение крупного плана демонстрирует изменение героя. Другие важные части образного ряда «Фонтана» становятся параллелями, например, благодаря композиции кадра, как в случае с волосами на шее Иззи и на Древе, к которому обращается герой. А некоторые, такие как ручка и кольцо, становятся значимыми исключительно благодаря крупности и существуют здесь вне пространства.

Таким же символическим элементом становится и цвет, что особенно заметно при разговоре Конкистадора с Королевой. Она произносит: «Впустите свет», и этот свет, бьющий из-за спины Конкистадора, озаряет её лицо. Оно становится абсолютно белым, тогда как Конкистадор стоит в тени. В кадре при этом нет практически ничего, кроме их лиц. Остаётся только мужское и женское начало – Адам и Ева.

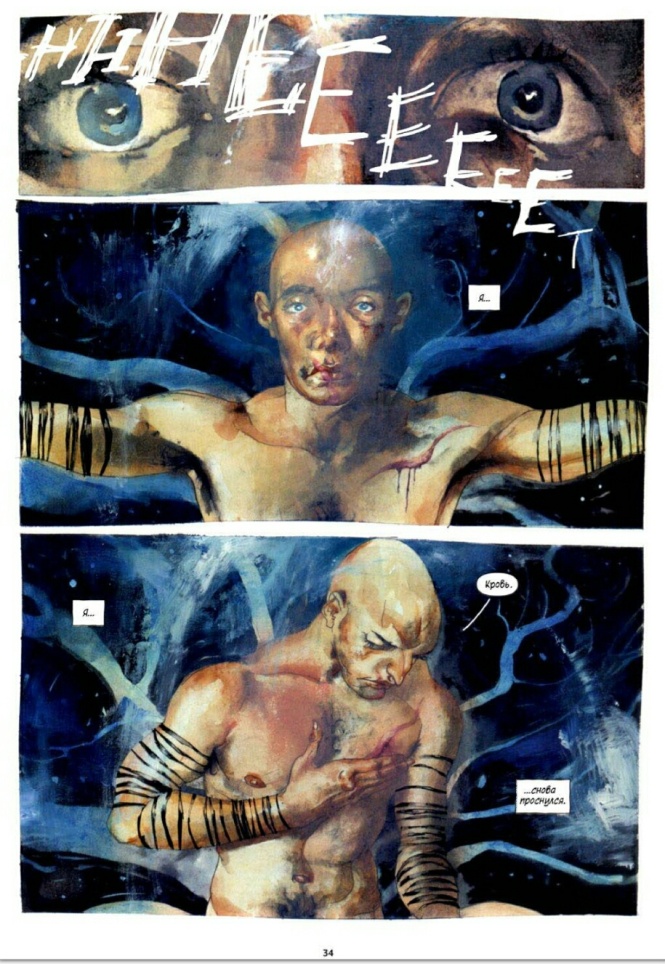


Единственным, по сути, цветом в этом фильме, кроме этих двух, является оранжево-золотой, которым освещены на крупном плане лица Томаса и Иззи, когда они обнявшись лежат на кровати, но Томас отворачивается, сжимает губы, явно сдерживая слёзы, и покидает пространство кадра. И именно этот цвет охватывает всё, включая лицо героя, когда он в позе лотоса направляется к Шибальбе в финале фильма. Увеличение количества этого цвета в кадре постепенно придаёт ему новое значение. Если в начале он ассоциируется с тоской и зачастую просто делает более заметным чёрный, то к концу он формирует чувство смирения и принятия неизбежной смерти, которая сопровождается уходом в абсолютно чёрный, а затем в абсолютно белый цвет, символизирующий перерождение в виде посадки нового «древа жизни» на крупном плане.



**V**

Однако слова «символ» и «образный ряд» относятся к литературе. Так есть ли в крупном плане нечто доступное только кинематографу? Жиль Делёз в своей книге «Кино» пишет, что с точки зрения лингвистики крупный план – синекдоха, изображение части вместо целого[[3]](#footnote-3). И для кого-то это может значить, что можно через узнаваемый элемент показать что-то, к чему этот элемент принадлежит. Но ведь можно воспользоваться возможностью и продемонстрировать часть для сокрытия целого, то есть сделать то, что на бумаге будет выглядеть как намеренное замалчивание или как сюр, то, что возможно только в длительном визуальном произведении. Так и происходит в фильме «Фонтан». Отсутствие у зрителя ощущения окружения и единая звуковая среда дали возможность моментально перемещаться между несколькими пространствами, прижимая камеру к важным вещам, которые повторяются во всех трёх мирах или к прочим постоянным элементам. Способность крупного плана обособлять Даррен Аронофски эксплуатирует как может. В начале фильма крупный план Конкистадора сменяется крупным планом на глаза героя в сфере, из-за чего может показаться, что вся сцена ранее – сон или воспоминание последнего.



Но в конце подобное повторяется. Мы уходим в сознание летящего к туманности героя через тот же крупный план, но теперь реальности стали взаимодействовать напрямую, поэтому в кадре далее герой в позе лотоса появляется на месте Конкистадора. Кольцо лежит в траве, появляется рука, берёт его – и вот оно уже в космосе. Более того, такой приём совершенно рушит в зрителе ощущение времени действия, которое в новелле чётко оговорено.



Режиссёр не надеется на масштабность и общие планы маленького человека на фоне большого мира. Он не делает ставку на динамику, зрелищность или широкую историю с большим количеством персонажей. Наоборот, он рассказывает нечто невероятно личное, уменьшая масштаб, вглядываясь в мелкие детали, создавая из них многозначительные абстракции.

Стоит добавить к этому разве что одну любопытную производственную подробность – съёмки фильма длились несколько лет, за которые бюджет ленты был урезан более чем вдвое. То ли в целях экономии, то ли исходя из художественного замысла, как утверждает сам режиссёр, для создания эффектов и космических сцен в фильме под микроскопом снимались разнообразные химические реакции. Так что даже на фоне общих планов здесь располагаются своеобразные крупные. Этот интересный факт делает более понятными слова Даррена Аронофски из одного его интервью: «Это фантастический фильм, который больше интересуется космосом в человеке, чем межгалактическими путешествиями»[[4]](#footnote-4).

1. *Балаш Б.* Кино: Становление и сущность нового искусства. М.: «Прогресс», 1968 [↑](#footnote-ref-1)
2. *Эйхенбаум Б.М.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино. М.: «Кинопечать», 1927 [↑](#footnote-ref-2)
3. *Делёз Ж.* Кино. Париж, 1983 [↑](#footnote-ref-3)
4. https://www.timeout.ru/msk/feature/1098 [↑](#footnote-ref-4)