Д.А. Харькова

ОБЛИК ПЕРСОНАЖА В КИНО: ПРОБЛЕМЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

В статье дан анализ теоретических и практических проблем создания облика персонажа в кино через особенности работы художника по костюмам, приведен пример работы художника по костюмам в фильме А.А.Тарковского «Иваново детство».

The article is devoted to theoretical and practical problems of creating the image of a character in a movie by costume designer, given an example of the costume design from the film by A.A.Tarkovsky «Ivan's childhood».

Ключевые слова: художник по костюмам, киностилистика, творчество А.А.Тарковского, образ героя, реалистичность.

Keywords: costume designer, film style, the works of A.A.Tarkovsky, the image of the hero, realism.

В настоящее время для нас костюм в кино — неотъемлемый элемент кинообраза: как образа конкретного героя, так и образно-художественного мира фильма в целом. Именно костюм дает первое впечатление о герое, дополняя и выделяя его внешние данные, выступая изначально как базовое средство изобразительной выразительности. С первого появления героя на экране мы — сознательно и подсознательно — многое понимаем и о нем самом, и о сюжете фильма.

Костюм является одним из важнейших элементов образности в воплощении художественного замысла кинопроизведения, он имеет не меньшее значение в раскрытии и донесении художественного замысла автора, чем атмосфера и среда действия.

У каждого режиссера свои представления о героях. Однако облик

персонажей во многом задан работой художника. Это и работа художника фильма (которая задает общие черты внешнего облика героя, и характеристики его бытия в художественно-образном мире кинокартины, и жанрово-стилистические особенности пластического воплощения образа), и развитие намеченного в работе художника по костюмам, который призван воплотить эскизы в конкретику одежды героя.

Здесь мы сталкиваемся с проблемой практически бесконечного разнообразия взглядов на костюмы в кино, различных точек зрения, принципиальных позиций, вынужденных ситуаций подбора или создания костюма с учетом различных факторов. Важную роль играет многое: общее впечатление, которое необходимо создать, фактурность и драпируемость тканей, соответствие покроя и линейной графики костюма в кадре жанровой стилистике, деталировке костюма в стиле нужного времени (исторической эпохи действия), подгонке элементов костюма под характер персонажа и внешность актера.

Историческая эволюция кинокостюма в XX веке коротко, но емко рассмотрена в работах Г.Галаджевой [1], поэтому мы позволим себе остановиться на тех аспектах проблемы, которые определяют роль костюма в кино как средства изобразительной выразительности.

Экранный образ человека всегда возникает на основе некоторой двойственности: амплуа как внутреннего наполнения мира актера (исполнителя роли) и материальной оболочки этого образа, представленной в телесной индивидуальности персонажа и его костюме. И в этом плане костюм героя — богатейшее средство выразительности в общей палитре изобразительно-пластических форм кинопроизведения. Не случайно изображения главного героя (где костюм является естественной частью кадра) становятся символами сюжета, легко опознаются зрителями как свидетельства определенного режиссерского стиля.

Костюм для кинематографа – один из важнейших способов отражения концепции фильма и познания художественного мира зрителями. Костюм является знаковой системой или кодовым языком культуры, где происходит «чтение» характеров персонажей и мотиваций их поступков. Эти традиции мы находим еще в языке традиционного народного

костюма, который, наряду с устной речью, расширял диапазон знаний и представлений людей о жизни и служил для передачи информации следующим поколениям. В традиционном народном костюме в знаково-символической системе был отображен мир ценностей и жизненный опыт множества поколений. Этот опыт накоплен, осмыслен и эстетически выражен во вполне материальных вещах: форме покроя, орнаментах, вышивках, аппликациях, цвете одежды и украшений, в дополнительных деталях. Их выбор, отношение к ним, манера носить костюм становились своеобразным культурным кодом социума, зримо рассказывали о положении героя в обществе, взаимоотношениях с людьми. И значение этого языка с приходом в мир визуальных искусств становится все более важным.

В настоящее время огромное количество деталей народного костюма унифицировано, сведено к нескольким базовым признакам, реальный бытовой костюм несколько обезличен — утерян национальный (в том числе и географический) адрес, во многом обобщены элементы, которые способны рассказать о месте действия, о жизни героя.

Еще в живописи традиции портрета дали нам целую галерею человеческих характеров и отношений, где костюм изображаемого персонажа был весьма важным элементом изобразительной выразительности.

Облик героя в кино дает нам картину его социальных отношений, его встроенности в картину мира на символическом уровне, конкретику его характера.

Ценность костюма как знаковой системы, как средства выражения смысла состоит в передаче таких универсалий культуры, которые были актуальны для человека в течение тысячелетий. Смысл этих вещей дошел до наших дней, однако оказался настолько спрессован в формах реального бытового костюма, что для того, чтобы «прочесть» значение одежды, надо владеть всеми культурными кодами, с помощью которых происходила «шифровка». Однако у зрителя это происходит на интуитивном уровне, поэтому столь строгими оказались требования режиссеров-реалистов к костюму в кино.

Костюм, как и образ героя, многогранен. Малейшая деталь может испортить нужное впечатление, увести зрителя в сторону. Однако

реалистичность и внешнее соответствие действию и характеру — еще не главное в искусстве кинокостюма. История каждой вещи, каждого предмета, каждого явления материальной культуры, входящего в костюм, оказывается чрезвычайно важной.

Если мы вспомним, что аутентичность рассматривалась К.Роджерсом как «способность человека в общении отказаться от различных социальных ролей, позволяя проявляться подлинным, свойственным только данной личности мыслям, эмоциям и поведению» [3], то станет ясно, почему все чаще к костюмам в кино предъявляют требование аутентичности — абсолютной достоверности, первостепенной подлинности, полного соответствия.

Отметим, что наиболее важным в кинематографе это становится в 1960-х гг. XX века, когда образность в кино стремится к изначальной природе визуального, когда важна подлинность видимого, и зритель поверяет правдивость изображения собственным опытом восприятия мира.

Кинокостюм является частью этой образности, и поэтому внешний облик киногероя 1960-х гг. меняется. Ощущение подлинности костюма может достигаться двояким способом — с помощью натуралистичности тканей и специфичности фасонов, имитирующих стилистику времени (такой подход применяли в Голливуде и в коммерческом историческом кино Европы). А возможен и подход, когда главным фактором отбора становится принцип изобразительной выразительности, когда образ выстраивается, в первую очередь, как отображение живописной концепции, которая является смысловым отражением концепции философской. Здесь также присутствует аутентичность материального, но она подчинена художественным задачам и не является самодостаточной. Именно этот подход исповедовали по отношению к одежде портретируемого художники-реалисты.

Учитывая, что кинематограф стал полноправным наследником традиционных искусств и, в первую очередь, живописи, знаковая природа смысловых трактовок костюма также наследовала живописные традиции. Это и определяет роль костюма как весьма важного средства изобразительной выразительности для режиссеров, которые предъявляют особые требования к достоверности происходящего на экране. Таковы

были подходы режиссеров-неореалистов; подобные требования предъявляли к костюмам Л.Висконти, Р.Брессон, Л.Бунюэль, И.Бергман, К.Мидзогути и многие другие зарубежные режиссеры; чрезвычайно важным это было также для молодых режиссеров поколения «оттепели», которые изменили представления о живописности кинематографа, вернув многое из изначальных образов мира (например, ветер, огонь, дождь) на экран в новом качестве.

Ряд отечественных фильмов конца 1950-х — начала 1960-х гг. построен на столкновении героя с иной по культурному уровню средой. И всегда этот конфликт на экране подчеркивался костюмом: «Весна на Заречной улице», «Отчий дом», «Высота». Вопрос «как одеться?» становится частью вопроса «как жить?». Отношение к жизни изменяется через изменение облика персонажа, и костюм при этом играет весьма значимую роль.

60-е годы прошли в кино под знаком увлечения документальной достоверностью. Было создано немало фильмов, составивших «золотой фонд» отечественной кинематографии, художники открывали через образы героев всю сложность и многогранность человеческой личности. Стремление к точности и эмоциональности в решении мизансценического пространства кадров, отказ от парадной пышности, схематизма и иллюстративности становятся характерными признаками развития искусства работы художников кино тех лет.

Усиление внимания к проблемам зрелищной формы вообще и экранного костюма в частности сказывается на переосмыслении роли художника кино по костюмам. Несмотря на большое разнообразие профессиональных приемов, стилей и жанров, в творчестве художников кино отчетливо проявилась такая общая характерная черта, как стремление к реалистическому отображению действительности.

Эта тенденция реалистичности при создании кинокостюма в работе итальянских художников кино чрезвычайно важна для нас, поскольку требования А.А.Тарковского к костюму в кино продолжат именно это направление и внесут в работу художников новые нюансы.

И хотя замена специально созданного для экрана костюма бытовым костюмом на первый взгляд предоставляется наиболее подходящим для создания жизненно достоверного образа, это не всегда так. Ведь внешняя

похожесть не всегда достаточна для образного воссоздания характера персонажа, не всегда позволяет наиболее выразительно решить творческие и производственные задачи постановки.

Именно поэтому в лучших произведениях кинематографа рассматриваемого периода стремление к максимально достоверному воспроизведению среды сочетается с ее образным, поэтическим осмыслением в отношении декорационного и костюмного решений произведения.

Чрезвычайно важным это было и для А.А.Тарковского. Кинокостюм для него — органическая часть художественного мира, и здесь не может быть небрежностей, несоответствий, случайностей. Практически в каждой картине А.АТарковского присутствуют живописные произведения, чьи образы оказывают прямое влияние на стилистику фильма. Так, например, в картине «Иваново детство» это «Четыре всадника Апокалипсиса» А.Дюрера. Содержание и форма гравюры вступает в сложную полемику со стилистикой фильма. Не случайно многие рецензенты отмечали важность использования этого произведения в фильме, но никто из них не пытался выделить линии драматического взаимодействия живописного и кинематографического произведений.

Понимая, что упрощение при этом неизбежно, попробуем все же предложить некоторые аспекты этого полемического диалога. Во-первых, Иван в исполнении Н.Бурляева графичен, как персонаж гравюры, но в то же время его образ контрастен и метафоричен, он объемен и полон оттенков и в этом противопоставлен мастерски холодноватой изобразительной иллюстрации Дюрера к описанию первых четырех всадников Апокалипсиса. Живое пытается выразить свой протест против войны — и в качестве образа войны, ее сути и выступает гравюра Дюрера. Не случайно в фильме так много кадров, когда в качестве костюма нам показывают (полуобнаженного?) полуодетого Ивана, когда почти ангельское сияние детской кожи представляет собой резкий контраст с сутью происходящего. Не странно ли, что фильм о войне практически не показывает нам этой самой войны? Нет выстрелов, нет атак, даже разведка Ивана нам практически не показана — есть только состояние, настроение, символические проходы в пейзажах, опрокинутое небо, ощущение неправильности мира. И одежда в разных сценах Ивана

постоянно подчеркивает эти символические контрасты. В снах он полуодет, он летает над лесом, бегает по воде под солнцем. В военной реальности — рваная ушанка, одежонка с чужого плеча, не костюм, а признак беды, горя, отчаяния. Но это лишь маскарад, перевертыш — в полку Иван облачен в пестрый свитерок, он обретает облик подростка, но чувствует себя крайне неуютно. Знак беды на плечах для него более естественен — и вот снова бредет по дорогам войны худой подросток с острым лицом, облеченный в то, что в глазах зрителя станет своеобразным символом войны, недетской ситуации, перевернутых ценностей мира.

Язык этого фильма А.Тарковского символичен и метафоричен. Сам режиссер будет протестовать против определения «поэтическое кино», но куда деться от того, что стилистика снов определила поэтичность киноповествования? В следующих картинах взаимодействие образа героя с живописью будет более «спрятанным», спонтанным, но не менее философским.

Художник М.И.Ромадин, с которым режиссер будет впоследствии работать над фильмом «Солярис», вспоминал: «...образ фильма, во многом навеянный живописью, затем преображенный режиссером в язык кино, снова возвращается на экран в своем первозданном виде — в виде живописной картины» [2].

Но это взгляд художника. Режиссеру диалог между произведениями живописи и итоговыми стилистическими формами фильма представлялся более сложным и противоречивым. А.А.Тарковский всегда пытался избежать «красивости» и имитации уже известных образов, как, впрочем, и явного противопоставления живописного произведения и кинематографических форм. И в образах его героев костюмы всегда предельно естественны, но, тем не менее, глубинно символичны, в своей изобразительной выразительности они органичны, как часть общей киностилистики А.А.Тарковского.

Поиски новых вариантов зрелищности в работе художников кино по костюмам закономерно продолжаются и по сей день. Жизнь требует постоянного обновления и совершенствований существующих средств искусства. Утвердившиеся традиции искусства кинокостюма продолжают совершенствоваться, обогащаясь новыми находками и открытиями, особенно в творческом процессе освоения новых видов кинематографа.

Так эволюция профессии художника по костюмам и развитие теорий анализа и интерпретации кинообраза приводят нас к закономерному итогу: художник по костюмам вносит заметную лепту в создание облика мира, художественно-эстетической концепции мира, выраженной в образной системе мышления конкретного режиссера кино. Многое здесь определяет индивидуальность режиссера. Не случайно художественный мир многих великих режиссеров узнаваем с одного или нескольких кадров. А их герои имеют вполне определенную интерпретацию визуального образа.

Именно поэтому, с нашей точки зрения, следует говорить не о семантике, но о полисемантичности кинокостюма вообще и облика персонажа, что означает включение в целостный комплекс семантических рядов, которые, взаимно дополняя друг друга, образуют многогранность художественного образа героя и определяют богатство возможностей его трактовки.

Примечания:

1. *Галаджева Г.Г.* Художники советского художественного кино / В/О «СОЮЗИНФОРМКИНО» Госкино СССР. — М., 1984.
2. Мир и фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991.
3. *Роджерс К.* Взгляд на психотерапию. Становление человека. — М.: Прогресс, 1994.

Библиография:

1. *Галаджева Г.Г.* Художники советского художественного кино / В/О «СОЮЗИНФОРМКИНО» Госкино СССР. — М., 1984.
2. Мир и фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991.
3. *Кузнецова В.А*. Костюм на экране. — Л., 1975.
4. *Моррис Ч.* Основания теории знаков // Семиотика. Антология. — М.: Академический проект; Деловая книга, 2001.
5. *Роджерс К.* Взгляд на психотерапию. Становление человека. — М.: Прогресс, 1994.