



НАУЧНАЯ СТАТЬЯ
УДК 316

DOI: 10.18287/2782-2966-2023-3-4-90-99

Дата поступления: 15.05.2023
рецензирования: 13.06.2023
принятия: 01.12.2023

Е.Д. Хосуева

НИУ Высшая школа экономики,
г. Москва, Российская Федерация
E-mail: edkhosueva@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-5161-6219>

Н.В. Колесник

Социологический институт РАН – филиал
ФНИСЦ РАН,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация
E-mail: n.kolesnik@socinst.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2323-6799>

С.Д. Хосуева

Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
г. Москва, Российская Федерация
E-mail: khosueva@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7055-6512>

О сопряжении визуальных форм в живописи и кино

Аннотация: в работе представлен анализ взаимодействия визуальных форм в живописи и кинематографе (на примере сопряжения живописи А. Дюрера и мирового кинематографа). Основой для аналитической части исследования послужили визуальные источники (фильмы Андрея Тарковского, Ингмара Бергмана, Ларса фон Триера, Фрэнсиса Форда Coppola, Ладо Кватании, художественные произведения Альбрехта Дюрера). В ходе проведенного исследования определено, как соотносятся живопись и кино, позволяет ли анализ живописного произведения в фильме понять общую концепцию, хронику происходящего, образ главного героя. Была подтверждена основная гипотеза исследования о том, что живописное произведение является концептуальным основанием или «идеологией» фильма, которое позволяет выявить устойчивые и воспроизводимые формы сопряжения исторической живописи в современном кинематографе. Обнаружилось, что в анализируемых фильмах поднимаются вопросы витальности, чистой души и роли совести, расставания с миром и войной как внешними, так и внутренними. Показано, что в фильмах «Иваново детство», «Казнь» и «Дракула» присутствие произведений создает концептуальное поле для понимания образов, языка и сюжета, в «Меланхолии» сопряжение происходит на стыке толкования названий и выстраивания кадра. В «Седьмой печати» смысл гравюры А. Дюрера в целом смежен со значением картины режиссера, оправдывая художественную связь обоих творцов.

Ключевые слова: живопись; кино; визуальные источники; дискурс; произведение; А. Дюрер; концептуальное поле; кадр; образ; сюжет.

Цитирование: Хосуева Е.Д., Колесник Н.В., Хосуева С.Д. О сопряжении визуальных форм в живописи и кино // Семиотические исследования. Semiotic studies. 2023. Т. 3, № 4. С. 90–99. DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2023-3-4-90-99>.

Информация о конфликте интересов: авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

© Хосуева Е.Д., 2023 – магистрант, Школа исторических наук, Факультет гуманитарных наук, НИУ Высшая школа экономики, 101000, Российская Федерация, г. Москва, ул. Мясницкая, д. 20.

© Колесник Н.В., 2023 – кандидат социологических наук, старший научный сотрудник, Социологический институт РАН – филиал ФНИСЦ РАН, 4190005, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, ул. Красноармейская, д. 25/14.

© Хосуева С.Д., 2023 – магистрант, Институт стран Азии и Африки, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 125009, Российская Федерация, г. Москва, ул. Моховая, д. 11.

SCIENTIFIC ARTICLE

E.D. Khosueva

Higher School of Economics,
Moscow, Russian Federation
E-mail: edkhosueva@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-5161-6219>

N.V. Kolesnik

Sociological Institute of the RAS – Branch of the
Federal Center of Theoretical and Applied
Sociology of the Russian Academy of Sciences
(SI RAS – FCTAS RAS),
Saint Petersburg, Russian Federation
E-mail: n.kolesnik@socinst.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2323-6799>

S.D. Khosueva

Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russian Federation
E-mail: khosueva@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7055-6512>

On pairing visual shapes in painting and cinema

Abstract: the paper presents an analysis of the interaction of visual forms in painting and cinema (on the example of the pairing of A. Durer's painting and the modern cinema). The empirical basis of the analytical part of the study was visual sources (films by Andrei Tarkovsky, Ingmar Bergman, Lars von Trier, Francis Ford Coppola, Lado Kvataniya, works of art by Albrecht Durer). During the conducted research, it was determined how painting and cinema correlate, whether the analysis of a painting in a film makes it possible to understand the general concept, the chronicle of what is happening, the image of the main character. The main hypothesis of the study was confirmed that the pictorial work is the conceptual basis or “ideology” of the film, which makes it possible to identify stable and reproducible forms of conjugation of historical painting in the modern cinema. It was found that the analyzed films raise questions of vitality, pure soul and the role of conscience, parting with peace and war, both external and internal. It is shown that in the film "Ivanov's childhood", "Execution" and "Dracula" the presence of works creates a conceptual field for understanding the images and plot, in "Melancholy" the pairing occurs at the junction of the interpretation of the names and the alignment of the frame. In the "Seventh Seal", the meaning of A. Durer's engraving is generally adjacent to the meaning of the director's painting, justifying the artistic connection of both creators.

Key words: painting; cinema; visual sources; work; discourse; A. Dürer; conceptual field; frame; image; plot.

Citation: Khosueva, E.D., Kolesnik, N.V. and Khosueva, E.D. (2023), On pairing visual shapes in painting and cinema, *Semioticheskie issledovaniya. Semiotic studies*, vol. 3, no. 4, pp. 90–99, DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2023-3-4-90-99>.

Information about conflict of interests: the authors declare no conflict of interests.

© **Khosueva E.D., 2023** – Master degree student, Faculty of Humanities, School of History, National Research University Higher School of Economics (HSE University), 20, Myasnitskaya Str., Moscow, 101000, Russian Federation.

© **Kolesnik N.V., 2022** – Candidate of Sociological Sciences, Senior Researcher, Sociological Institute of the RAS - FCTAS RAS Branch, 25/14, office 524, 7th Krasnoarmeyskaya str., St.-Petersburg, 190005, Russian Federation.

© **Khosueva S.D., 2023** – Master degree student, Lomonosov Moscow State University, 11, Mokhovaya Str., Moscow, 125009, Russian Federation.

Введение

Современное искусство находится в активной фазе своего развития, переживая переходное состояние. Новые культурные практики, вовлекающие цифровые ресурсы, порождают погра-

ничные и смешанные культурные формы и виды искусства. В эпоху постмодерна происходит переосмысление традиционных ценностей и формируется эстетика «карликов, стоящих на плечах гигантов» (Маньковская 1995, с. 36). В это время

появляются не только технические основания для синтеза искусства, но и перспективы для зарождения невиданных видеоформ и видов. Наступает эпоха, когда, по образному выражению И.И. Иоффе, кино стало «заменителем» театра, создав живопись, способную фиксировать театр (Иоффе 2006), но важной темпоральной характеристикой нового времени в искусстве является «синтез возврата к прошлому и движения вперед» (Маньковская 1995).

Несмотря на то, что кино и живопись имеют разную историю существования и определяются как разные виды искусства, факт того, что «кадр представляет самостоятельное живописное полотно», отметил еще в прошлом веке известный советский режиссер С. Параджанов. В своей работе «Вечное движение» мастер кинематографа обращается к проблеме взаимовлияния и сопряжения живописи и кинематографа. «Я всегда был пристрастен к живописи и давно уже свыкся с тем, что воспринимаю кадр как самостоятельное живописное полотно. Я знаю, что моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверное, ее первая слабость и первая сила. В своей практике я чаще всего обращаюсь к живописному решению, но не литературному. И мне доступнее всего та литература, которая в сути своей сама – преобразованная живопись» (Параджанов 1966).

Механизм проникновения визуальных средств живописи в кинематограф стал объектом исследования как российских, так и зарубежных ученых. Авторы изучают не только живописные средства и приемы, которые активно проникают в кино, но и процесс их взаимовлияния и контекстуального взаимодействия (Джейкобс 2011, Кувшинова 2011, Кнабе 2006, Маньковская 1995, Базен 1972, Вельфлин 2009, Виппер 1985, Эйхенбаум 2001).

Отдельное исследовательское направление посвящено анализу языковых аспектов в синтезе различных видов искусства, тому, как происходит визуальное осмысление реального и вымышленных миров, то, как киноязык трансформируется под воздействием живописного полотна и наоборот. С конца прошлого века исследовательский взор ученых был обращен не только на исторические аспекты живописи и кино, но и на то, как происходит взаимодействие этих визуальных по своему характеру видов искусства, которые одновременно дополняют и взаимоисключают друг друга. Более того, следует отметить, что часто процесс взаимодействия живописи и кино имеет междисциплинарное прочтение. Так, философ А.В. Неретина рассматривает живопись и кинематограф как темпоральные виды искусства, а движение – как способ конструирования в кино и живописной реальности (Неретина 2010). Важными видятся и методологические подходы в исследовании взаимодействия кинематографа и живописи: семиоти-

ческий, киноведческий, социально-психологический (там же).

Другое исследовательское направление представлено работами «источниковедческого» характера, авторами которых выступают кинематографы, анализирующие производство кино, языковые средства в искусстве, социальные и иные контексты повествования (С. Эйзенштейн, М. Антониони, И. Бергман, Ж.Л. Годар, П. Гринуэй, Д. Линч, К. Муратова, А. Сокуров, А.Тарковский и др.). В советском кинематографе одним из первых именно С. Эйзенштейн рассматривал живопись и кино как взаимосвязанные миры, когда кинематограф представлен как развитие живописи. Исследуя язык кино, французский киновед М. Мартен в анализе кинематографического материала особое внимание уделяет структуре «изображения» как первичного материала и определяет, что художественными основаниями выразительности и изображения являются камера, освещение, костюмы и декорации (Мартен 1959, с. 25–27). В последующие годы теории кино расширили перечень этих оснований и определили важность композиции, цветовых решений, статики, динамики, темпоральных характеристик объекта.

Анализ кинофильма с позиции социолингвистики предполагает разработку особого концептуального аппарата (кинодискурс, кинотекст), методов и предмета исследования (Ю.М. Лотман, А.Г. Рыжков, Л.В. Цыбина и др). Так, известный ученый Ю.М. Лотман в работе о семиотике кино различает коммуникативную составляющую кинематографа и апеллирует к идее о важности языка кино для того, чтобы раскодировать смыслы кинопослания с целью не только увидеть фильм, но и понять его (Лотман 1973). В последующие годы киносемиотический подход получил свое дальнейшее развитие, когда пристальное внимание было уделено изучению фильма как знаковой системы, пространственно-временным переменным, вопросам воспроизведения текста кино, социальным и культурным характеристикам участников кинопроизводства и кинопотребления.

Дизайн исследования

Данная работа направлена на изучение творчества Альбрехта Дюрера в контексте кинематографа. Основной исследовательский фокус состоит в том, чтобы определить, как соотносятся живопись и кино, позволяет ли анализ живописного произведения в фильме понять общую концепцию, хронике происходящего, образ главного героя.

Исходная идея исследования состоит в том, что живописное произведение является не только концептуальным основанием или «идеологией» фильма, но и позволяет понять значимость связи разных жанров искусства. При этом допускается идея о том, что режиссеры изучаемых фильмов не

рассматривали кинематограф как результат слияния изобразительных и темпоральных искусств, отстаивая позицию целостности концепции и оригинальности кино.

Гравюры и живописные работы Альбрехта Дюрера, одного из великих художников Возрождения, влияют на мировую художественную культуру по сей день, поэтому важно находить ссылки на них в современных искусствоведческих работах. Произведения Альбрехта Дюрера – это новаторские идеи для его эпохи, которые продолжают вдохновлять кинематограф.

Основой аналитической части данной работы послужили визуальные источники: фильмы «Иваново детство» Андрея Тарковского (1962), «Седьмая печать» Ингмара Бергмана (1957), «Меланхолия» Ларса фон Триера (2011), «Дракула» Фрэнсиса Форда Копполы (1992), «Казнь» Ладо Кватании (2021). Из художественных произведений Альбрехта Дюрера были отобраны следующие работы: «Четыре всадника апокалипсиса», «Меланхолия», «Автопортрет в одежде, отделанной мехом», «Рыцарь, смерть и дьявол». Гипотеза, на которой базируется исследование, может быть сформулирована следующим образом: существуют устойчивые и воспроизводимые формы сопряжения исторической живописи А. Дюрера в современном кинематографе.

Вопрос о том, как анализировать внутривидовые аспекты взаимодействия в искусстве, имеет длительную традицию изучения, но исследований по обнаружению и анализу взаимопроникновения кино и живописи не так много. Известно мнение в научной литературе о том, что Альбрехт Дюрер – кинематографичный художник, но при этом практически данный тезис не был препарирован и проверен на эмпирических данных. Более того, в полном объеме не решен вопрос и о том, в каких фильмах и «как» использует современный кинематограф реминисценции на творчество художника. В этой связи в данной работе предпринимается попытка по решению выше обозначенного исследовательского вопроса.

Альбрехт Дюрер и кинематограф

Альбрехт Дюрер – один из ярчайших феноменов в истории мирового искусства. Он обрел известность еще при жизни, а среди его почитателей были Рафаэль Санти (живописец), Эразм Роттердамский (мыслитель-гуманист) и даже Максимилиан I Габсбург (правитель Священной Римской империи). Дюрера по праву называют основоположником немецкого Возрождения, он научно осмыслил мир, художественно его чувствовал и новаторски изображал. Творчество Альбрехта Дюрера было многогранным, как и он сам: он не только занимался живописью и гравюрой, но и знал древнюю литературу, владел латынью, увлекался

естественными науками и писал стихотворения (хотя правильнее назвать их наставлениями или проповедями). Дюрер, как художник, был не менее разнообразным как в жанровом плане, так и в техническом. Он изображал библейские сюжеты, бытовые, мифологические сюжеты, современные ему пословицы, поговорки, углубляясь в анималистику.

Тезис о «кинематографичности» Дюрера существует среди искусствоведов давно, особенно он применим к гравюрным работам. Эта идея была частично рассмотрена директором Германского национального музея Дэниелем Хессом, который комментировал данный вопрос на встрече с сотрудниками музея имени А.С. Пушкина. По его мнению, черно-белые детализированные гравюры имеют особую динамику, которую можно сравнить с кадром в кино.

Зритель видит действие или статичный пейзаж, зная, какие предшествующие и последующие события имел в виду Альбрехт Дюрер. За счёт метафоричности образов картин и поэтичности даже в строжайших мазках передается резкая и контрастная визуализация мира, к которой так или иначе стремится любой режиссер кино. С Дюрером сравнивают Стивена Спилберга и Ингмара Бергмана, замечая, как можно сопоставлять художников и режиссеров разных эпох, находя сходства и различия не только в технике и постановке кадра, но и в общем смысловом значении. Возможно, отсюда и рождается теория о влиянии Альбрехта Дюрера на кинематограф.

Контекстуальное сопряжение

«Иваново детство» А.А. Тарковского

Четыре гравюры Дюрера процитировал Андрей Тарковский в своём первом полнометражном фильме «Иваново детство». Эта картина была снята в 1962 г. по повести Владимира Осиповича Богомолова «Иван». Несмотря на то, что принято считать, что вне «поэтичности» Тарковский не представим, «Иваново детство» — это восстание против традиционной поэтичности кинематографа. В фильме Андрея Тарковского этот «бунт» представлен в невероятной отчетливости построения кадра, фактуры, мысли. Картина, словно гравюра, точна, детализирована, прямолинейна, но не лишена глубоких смыслов. В кинокартине речь идёт о рано повзрослевшем мальчике Иване, жизнь которого поглотила Вторая Мировая война. На его глазах фашистами была убита мать, отец погиб на фронте, и Ваня осиротел. Мальчик обречен на кошмары о мирной жизни всю оставшуюся жизнь, с будущим, заключенным в рамки войны.

Незадолго до смерти Ивану попадает в руки книга немца Дюрера, и он медленно и не без боязни рассматривает гравюры «Апокалипсиса». В этих кадрах показаны лишь три работы немецкого

живописца. «Апокалипсис» – цикл деревянных гравюр Альбрехта Дюрера. Данная серия состоит из пятнадцати работ, изображающих библейское «Откровение» о последнем суде. А. Тарковский для своей картины выбрал кульминационную гравюру серии.

Четыре всадника являются олицетворением известных библейских образов. Первый – лучник в остроконечной шапке, это Победитель. Всадник, занесший над головой меч, – Война. Третий – Голод, держит в руках весы. Четвертый всадник – полуобнаженный старик со скривившимся в крике ртом и горящими глазами, за которым ползет чудовище с открытой пастью, – Смерть. На нем особо останавливается взор Ивана. Он говорит, что последний всадник худющий и выглядит как фриц на мотоцикле, которого видел мальчик. Также четвертый всадник отличается от трёх первых тем, что его конь единственный остаётся не подкованным, его поступи как костяной звук, сам всадник отпустил веревочные поводья, на его коне ни седла, ни стремян. Всадник с устремленными вперед безумными, яростно округлившимися глазами конем не управляет. Мир, который попадает под копыта страшных вестников кары, не пытается сопротивляться или просто не может. Ване это знакомо. Он понимающе и угрюмо замечает: «всех стоптали», осознавая всю не управляемую силу хаоса, которая проглотила его детство.

Пророчества «Апокалипсиса» всегда особо остро начинали звучать в неблагоприятные периоды – войн, эпидемий, неурожая. Всадники Дюрера отсылают нас к тому беспокойному времени, в которое художник писал свой «апокалипсис», и рождают связь переживаний людей разных поколений. Во время создания работ в Европе было популярно мнение о конце света, но наступил он во время войны и при жизни Ивана. Маленький Ваня – это тот ребёнок, которого можно назвать ребёнком войны. Всё, что было до, – это лишь воспоминание о маме, все, что происходит сейчас, – затоптали всадники. Иван переворачивает страницу, и на несколько секунд гравюра закрывается бумагой, и остаётся лишь один ее фрагмент. Казалось бы, это незначительно, но, я считаю, что этот кадр точно характеризует концепт и идею фильма. Во всяком случае, мне понятен фильм через кадр. Если в повести Богомолова повествование идет от лица лейтенанта, то Тарковский показывает историю глазами Ивана. Они отражают мир, в них видно все то, чего он лишился в том светлом детстве, для Ивана становится неважно всё, кроме того, что это дело рук фрицев: «– Это немцы? – Да, старинная! – Всё равно фрицы!..». Художник помещает всадников на листе так, что кажется, будто они выскочат за рамки и понесутся прямо на зрителя.

Помимо «всадников», в фильме мелькают еще две гравюры: «Портрет Ульриха Варнбюлера» и

«Рыцарь смерть и дьявол». О личности изображенного известно мало, но он является советником короля Германии, императора Священной Римской Империи и эрцгерцога Австрийского Максимилиана Первого. На вопрос Ивана о том, кто это, лейтенант отвечает: «не то врач, не то писатель немецкий». Ваня, который всё же считает фрицев единой массой и сгустком всей злобы на планете, не соглашается с ним: «да у них нет писателей! я сам видел как они книги на площади жгли». В этой сцене появляется важная мысль, ведь лейтенант пытается объяснить, что раньше все было не так, были люди, жизнь и до войны: «– Да это старый писатель, лет четыреста назад. – Разве что старый».

Далее лишь мелькает третья гравюра – «Рыцарь, смерть и дьявол». Она имела не одно толкование. Одни считали рыцаря представителем «тёмных сил», но мне ближе мысль о том, что рыцарь – это храбрый воин, живущий долгом и свершением подвигов, перед которым отступает зло. Рядом с наездником изображена собака – символ истины и преданности, дьявол – символ искушения и смерть – символ неизбежности. В руках последней – песочные часы, которые как бы намекают на то, что все скоротечно и брэнно. Похожее толкование этого сюжета есть и в трактате Эразма Роттердамского «Руководство христианского воина».

«Казнь» Л. Кватани

«Казнь» – это первый полнометражный фильм Ладос Кватани, выпущенный в апреле 2022 года. По словам режиссера, это «жанровая ширма» для рассказа личной истории о «внутреннем конфликте с нонконформизмом и приспособленчеством» через призму неоренуарного детектива о маньяке. Главный герой – Исса Давыдов, следователь, раскрывающий дела о серийных убийствах, сталкивается с новым делом, которое превращается из однотонной «борьбы со злом» в многоуровневую историю о разочаровании, предательстве, страхе и эпохе беззакония. В ходе сюжета становится понятным различие между человеком, который совершает ошибки, и тем, кто случайно оказался человеком.

Пожалуй, первое сравнение с Дюрером происходит за счёт невероятной детальности и символичности в кадре. В фильме много бытовых интерьерных сцен: машины, дома и одежда героев важны в их понимании, ведь они формируют образ. Так, например, очки с широкими линзами, заправленная в брюки рубашка и прилизанная челка «Валиты» намекают на его внешнюю и очевидно обманчивую прилежность, а чрезмерная фото-редакция близнецов-убийц в исполнении Дмитрия Кузнецова (рэпера Хаски) наталкивает на мысль о том, что они не те, кого ищут, что их как бы не существует в этом деле. Помимо неочевидных

и обнаруженных личностью зрителя фрагментов, существуют однозначные реминисценции. Например, прозвище одного из главных героев, криминалистов – Тарковский. Он снимает на пленочную камеру места происшествий, говорит и думает на «простом языке», с детской наивностью и чистотой сознания, постепенно взрослея в столкновении с реальной жизнью бывших кумиров. Одной из подобных деталей является термос с нанесенной на него гравюрой. Он мелькает всего в нескольких кадрах и разглядеть, что же на нем изображено, трудно. Тем не менее можно рассмотреть фигуру на коне и маленькую собачку рядом. Похожее изображение есть в упомянутой ранее, но имеющей совершенной иной смысл в «Казни», гравюре «Рыцарь, смерть и дьявол».

Сосуд – это важный символ, который сам по себе имеет большое значение еще с библейских времен, поэтому интересно наблюдать за развитием этого образа на протяжении всей «Казни». Вопросы витальности и рока важны для кинокартины, поэтому неподвластный ни времени, ни обстоятельствам, ни людям, рыцарь, победивший смерть и дьявола, едет через чашу вперед. Этот образ напоминает Иссе о неминувости наказания за преступления, даже если он привык вершить приговоры сам, дорога не может быть без переулков. Черно-белая и резкая гравюра вписывается в образ главного следователя, говоря зрителю о том, над кем в конце будет совершен суд, намекая на эту систему образов, которые объединены этой встречей в лесу. Исса – хозяин этого сосуда, но не смысла, заключенного в изображении на нем, так же как и он – причина своих действий, но не может совладать с их последствиями.

«Рыцарь, смерть и дьявол» – это сложная история о том, как в жизни не бывает победителей и побежденных, о неочевидности зла и доброты. В одном из своих интервью рэпер Хаски (Дмитрий Кузнецов) вспоминает об этой работе Дюрера, как о произведении, которое его потрясло. Он ассоциировал себя с рыцарем, который победил всех, которого «ничего не колышет». Но рядом всё равно смерть с седой бородой показывает на песочные часы. Статичность фигуры рыцаря, при этом динамика символичности гравюры (как и кадров «Казни») создают контраст, которым во много характеризуется личность главного героя. Недаром появляется и собака у ног рыцаря. Собака – это и священное животное Гекаты, и символ героизма, и, конечно, преданности (иногда слепой). В любом случае это такой же спутник, который идет по той же дороге, только «вместе», а не самостоятельно.

Гравюра отражает не только личный конфликт главного героя, но и общеконтекстуальный для фильма. Как и в случае войны «Иванова детства», внешняя обстановка происходящего в «Казни» сложна. Действие происходит в период с конца

80-х гг. и начало 90-х гг. XX века. Исса появляется в кадре как герой, снимающий портреты вождей СССР из нового кабинета, борющийся за правду и честную работу во всем. Постепенно его личные грехи модифицируют прежнего «кумира» юных следователей в обычного трусливого убийцу собственных принципов. Быть может, на это и намекает тот самый «невидимый» рыцарь, ведь его эпоха уже закончилась. Как совершать подвиги в стране, где они под запретом? Не просто эпохальный кризис, но и личная жизнь Иссы давят на него, запутывая на прямой дороге, по которой едет одинокий странник.

«Дракула» Ф.Ф. Копполы

Небезызвестная и каноничная история графа Дракулы была экранизирована классиком кинематографа Фрэнсисом Копполой в 1992 году по одноименному роману Брэма Стокера. Она была максимально приближена к оригинальному роману и стала настоящим голливудским хитом. История о вечной жизни, вызывающей желание избавления от этого бремени, о поиске любви, когда она уже в загробном мире, о мести и всепрощении показана Копполой особым образом. Характерная «запыленность» кадра, определенный нелинейный ход повествования, цветовая хоррорная палитра 90-х гг. относит данный фильм к «классике».

В отличие от других фильмов, упомянутых в работе, в «Дракуле» присутствует живописное полотно Дюрера, его «Автопортрет в одежде, отделанной мехом». Сама идея любого автопортрета не столько удовлетворение желания запечатлеть собственные черты, сколько попытка художественно оценить себя и свое искусство, для отражения духовного роста. В этом жанре очень важен вопрос времени и хронотопа, ведь запечатленный мгновением художник остается таким в вечности. Хотя внешний облик изображаемой фигуры неизменен, значение с каждым годом приобретает другое. Поэтому сама идея Дракулы так смежна с автопортретом.

Картина Дюрера появляется в кадре как часть интерьера замка Влада Дракулы, она висит за его столом. Отвечая на вопрос, почему именно она выбрана для цитирования, невозможно не заметить, как работа вписывается в общую цветовую палитру и под образ хозяина дома: освещение точечное, приглушенно красный мазок, умудренное опытом лицо мужчины с вдохновенным взором. Более того, начало истории Дракулы происходит в 1462 году, а Дюрер рождается всего лишь через десятилетие после этого. Связь картины с сюжетом происходит даже на временном промежутке, как будто отражая в автопортрете самого Дракулу, в момент его «смерти» как человека.

Такое сопряжение несет в себе больше контекстуального значения, чем смыслового, по при-

сутствию картины нельзя судить о сюжете или динамике фильма, но «Автопортрет» становится важной отсылкой в формировании взгляда Коппола на Дракулу. Режиссер добавляет не так много деталей «от себя», поэтому каждая из них важна в общем понимании кинокартины. Взгляд Дюрера за спинами героев фильма напоминает о том, что бессмертие заключается не в вечности жизни, а в возможности оставить себя в мире после нее.

Художественная связь кадра и названия «Меланхолия» (пролог) Л. Фон Триера

Фильм Ларса фон Триера «Меланхолия» 2011 г. состоит из двух повествовательных частей: пролога и самого полного метра. В данном исследовании основной фокус сосредоточен как раз на прологе к фильму, ведь именно он предвосхищает и объясняет всю картину Триера. В восьминутном видео показаны чередующиеся кадры космоса, произведений искусства или отсылок к нему и планов с героями фильма. Кинокартина состоит из постоянных реминисценций, а разбирать ее связи с «внешним миром» можно в отдельном исследовании. Например, одна из самых важных – посвящение А. Тарковскому как «режиссеру, владеющему всем миром».

Пролог покадрово разобран Манолой Даргис в статье для New York Times сразу после выхода фильма. Кинокритик объясняет каждый кадр медленно ползущего видео, постепенно сменяющихся кадров. В каждом – анализ линий из фильма. Роль заключает в себе движущиеся полотна Триера с очевидными цитатами с картин вроде «Смерть Офелии» Джона Милле или «Меланхолии» Лукаса Кранаха Старшего. Дюреровский план менее очевиден, но тоже является только метафоричным способом (Даргис 2011).

Первоначальное объединение гравюры Дюрера «Меланхолия» с фильмом фон Триера произошло, конечно, благодаря названию. Это состояние оба автора чувствовали особенно и как будто не заключали в рамки времени. В толковании этого чувства оба придали значение знанию и созиданию. Оба творца помещают на свои полотна людей в контексте рушащегося мира, наделяя любую стороннюю деталь символическостью.

На гравюре изображен ангел, аллегорическое воплощение меланхолии, в окружении причудливых фигур, предметов и изобретений. Картина создана на контрасте тяги к знаниям и наукам, в виде предметов вокруг, и скучающей фигуры с опущенной на руку головой. Задний план второй «картины» пролога полностью повторяет тот же план гравюры с летящим небесным телом и водным массивом. Там же у Дюрера изображено полотно, с надписью «Меланхолия I», что вероятно отсылает к идеям чернокнижника-окультиста Агриппы Неттесгеймского о том, что меланхолия –

это «первая ступень к гениальности». У Триера это тоже определенный этап в принятии действительности, разрушающий будущее, обреченный на космическое столкновение мира и меланхолии. Параллель образуется и в образе кометы с заднего плана Дюрера и планеты, которая летит навстречу Земле. Есть мотив столкновения, слияния, разрушающей красоты.

«Седьмая печать» И. Бергмана

«Седьмая печать» – авторская черно-белая философская притча шведского классика кинематографа Ингмара Бергмана по его пьесе «Роспись по дереву». Фильм был снят в 1957 году и вошел в галерею самых важных в истории кинематографа всех времен. Это сравнение фильма с гравюрой Дюрера – самое неочевидное из рассмотренных сопережений. Кажется, будто все в картине Бергмана говорит о работе А. Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол», в то же время не давая ни одного очевидного намека. Обе работы контрастные, черно-белые и философские. Сюжет фильма построен вокруг странствий рыцаря Антониуса Блока по средневековой Швеции в разгар чумы. По дороге путнику встречается и смерть, и дьявол, по сути, они даже странствуют вместе с ним, всегда рядом. Антониус сомневается в существовании дьявола и Бога, играет со смертью в шахматы, а потом и вовсе танцует с ней «на холме безмолвного неба». Странствия рыцаря – вечный поиск пустоты и вакуума жизни, ответы на вопросы о существовании рая или ада и есть ли смысл в их существовании.

Только рассматривая сюжет, уже становится ясна связь фильма с гравюрой, но если разобраться в самом полотне, она становится еще крепче. Рыцарь Дюрера пробирается через темную чащу опасностей, как бы невзирая на них. Смерть едет подле него, вступая в диалог с воплощением морали и чести героя, за спиной фигур притаился гротескный образ дьявола, чья физиономия напоминает традиционную демонологию в средневековом искусстве. Эта одна из трех «Мастерских гравюр», наряду с ранее упомянутой «Меланхолией», то есть она изображает ипостаси человеческой личности и присущие ей особенности духовной природы, что было важно и в фильме Бергмана.

Изображения Бога нет, оно слишком сакральное, его невозможно запечатлеть, но дьявол всегда сзади, как напоминание о возможных страданиях. Важнейший мотив, объединяющий гравюру с фильмом, – это пересечение путей рыцаря, как посланника Христа, а бергмановский Антониус как раз возвращается из крестового похода, и смерти, как неизбежной гостьи дома любого человека. По Бергману ее можно встретить и словом «свершилось», и молитвой, и почтено приклонив голову, только смысл визита от этого не поменяется. Рыцарь сомневается в религии, как если бы

художник сомневался в том, умеет ли он рисовать. И Дюрер в своем цикле работ, и режиссер поднимают вопрос веры в существование того, что не должно подвергаться сомнениям в средневековье, в этом и есть главная концептуальная значимость произведений искусства.

Заключение

Кинематограф – это один из самых «поздних» жанров искусства и один из самых свободных в возможностях своего выражения. Часто в кинокартинах используются элементы из других видов мировой художественной культуры, что помогает понять значение тех или иных мотивов. Авторы могут выстроить сцену, цитируя известное полотно, могут добавить ту или иную скульптуру в интерьер героя, чтобы намекнуть на его характер или образ жизни, могут выстроить сюжет вокруг картины, позаимствовав образы у художников. Любой из этих методов важно замечать при глубоком анализе фильма, но они не выделены в определенный метод изучения, хотя и набирают популярность и актуальность в критике. В этой связи для понимания сложного важно использовать ассоциативный ряд из близких по значимости и приближенных работ, чтобы через похожее и уже знакомое понять более сложное.

Сопряжение живописи и кинематографа – это объемная и довольно субъективная тема. Режиссеры не всегда комментируют снятое ими, оставляя зрителю шанс на создание собственных интерпретаций, что учитывалось при написании данной работы. В ходе исследования было выявлено несколько типов соединения двух жанров искусств, на примере работ Альбрехта Дюрера и фильмов, в которых они были упомянуты. Таким образом, в «Иванове детстве», «Казни» и «Дракуле» присутствие произведений создает концептуальное поле для понимания образов и сюжета, в «Меланхолии» сопряжение происходит на стыке толкования названий и выстраивания кадра. В «Седьмой печати» смысл гравюры смежен со значением картины Бергмана, оправдывая художественную связь обоих творцов.

Рассматривая общий смысловой план фильмов, в которых были использованы полотна Дюрера, обнаружилось, что каждый из них поднимает вопросы витальности, чистой души и роли совести, расставания с миром и войной, как внешними, так и внутренними. Работы немецкого художника добавляют кино движения в статичности изображения, отсылая на маленькую историю той или иной гравюры в большом значении фильма. Благодаря подобному соединению жанров можно углубить анализ, выстроить связь произведений и понимать их благодаря существованию друг друга.

Таким образом, анализ представленных фильмов показывает, что существуют устойчивые и

воспроизводимые формы сопряжения живописи А. Дюрера в кинематографе, что подтверждает основную гипотезу исследования. При этом автор работы видит перспективностью ввести иные основания для анализа проблемы взаимосвязи живописи и кино (темпоральность, время, пространство, дискурс, реконструкция и др.).

Источники

Живопись Альбрехта Дюрера: «Четыре всадника апокалипсиса» (1496-1498 гг.), «Меланхолия» (1514 г.), «Автопортрет в одежде, отделанной мехом» (начало 1500 г.), «Рыцарь, смерть и дьявол» (1513 г.).

Художественный фильм И. Бергман «Седьмая печать», 1957.

Художественный фильм А.А. Тарковского «Иваново детство», 1962.

Художественный фильм Ф.Ф. Коппола «Дракула», 1992.

Художественный фильм Л. фон Триера «Меланхолия», 2011.

Художественный фильм Л. Кватания «Казнь», 2021.

Библиографический список

Albrecht, Durer (2021), A Renaissance printmaker with visions for the ages, *Feelberry Antik*, [Online], available at: <https://www.antik.asia/2021/07/27/albrecht-durer-a-renaissance-printmaker-with-visions-for-the-ages> (Accessed 12 November 2021).

Bastien, Alleaume (2021), When cinema pays tribute to masterpieces of art history, *Artmajeur*, March 20, [Online], available at: <https://www.artmajeur.com/en/magazine/29-pop-culture/when-cinema-pays-tribute-to-masterpieces-of-art-history/330308> (Accessed 23 October 2021).

Dargis, Manihla (2011), This is how the end begins, *The New York Times*, Dec. 30, [Online], available at: <https://www.nytimes.com/2012/01/01/movies/awardsseason/manohla-dargis-looks-at-the-overture-to-melancholia.html> (Accessed 12 August 2021).

Did you spot these famous artworks in these famous movies? *Widewalls*, October 19 (2019), [Online], available at: <https://www.widewalls.ch/magazine/famous-artworks-in-movies/dracula-albrecht-durer-portrait> (Accessed 25 January 2022).

10 classic horror films inspired by fine art (2010), [Online], available at: <https://www.sartle.com/blog/post/10-classic-horror-films-inspired-by-fine-art> (Accessed 24 January 2022).

Painting in movies (2012), [Online], available at: <http://paintingsinmovies.com/m/browse> (Accessed 07.05.2022).

When art and film become one: 9 movies inspired by art, *Artstyle*, 7 may (2021), [Online], available at:

<https://blog.artsper.com/en/lifestyle/when-art-and-film-become-one-9-movies-inspired-by-art/> (Accessed 03 December 2021).

Астахов А.Ю. Дюрер. Москва: Издательство «Белый Город». 2018. 72 с.

Барт Р. Проблема значения в кино. Система Моды; Статьи по семиотике культуры / Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С. Зенкина. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 511 с.

Иоффе И.И. Синтетическая история искусств. Избранное 1920–1930-е гг. Санкт-Петербург, 2006. 260 с.

Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973. 140 с.

Кнабе Г.С. Проблема постмодерна и фильм Питера Гринауэя «Брюхо архитектора» // Древо познания – древо жизни. Москва: РГГУ, 2006. С. 331–334.

Маньковская Н.Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). Москва, 1995. 220 с.

Мартен М. Язык кино / Пер. с фр., вступ. статья и общая ред. С. Юткевича. Москва: Искусство, 1959. 292 с.

Морозова О.В. Босх, Брейгель, Дюрер: гении Северного Возрождения. Москва: Просвещение, 2016. 208 с.

Найденышев К. Как смотреть гравюры Дюрера. Арзамас. 21 мая 2021. [Онлайн]. <https://arzamas.academy/mag/971-durer> (дата обращения 25.06.2021).

Параджанов С. Вечное движение. Искусство кино. № 12. 2001. [Онлайн]. <http://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article4> (дата обращения 24.04.2023).

Рачеева Е.П. Босх, Дюрер, Брейгель. Москва: Издательство АСТ, 2019. 160 с.

41 произведение живописи, зашифрованное в культовых фильмах. [Онлайн]. <https://www.vashdosug.ru/msk/cinema/article/2570003> (дата обращения 23.09.2021).

Скалдина С.Н. Живопись в кино: художественный метод П. Гринауэя (на примере фильма «Гольциус и Пеликанья компания») // Артикульт. № 18 (2). 2015. С. 70–76.

Смотрите сами 2. Ларс фон Триер. Меланхолия. Пролог (продолжение) [Онлайн]. <https://sonja-mussolini.livejournal.com/74468.html> (дата обращения 18.10.2021).

Тимашов К.Н. Вытесненная теория: кино в мифологии и семиологии Ролана Барта // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 1(38). С. 216–233.

Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2001. 261 с.

References

Albrecht, Durer (2021), A Renaissance printmaker with visions for the ages, *Feelberry Antik*, [Online], available at: <https://www.antik.asia/2021/07/27/albrecht-durer-a-renaissance-printmaker-with-visions-for-the-ages> (Accessed 12 November 2021).

Bastien, Alleaume (2021), When cinema pays tribute to masterpieces of art history, *Artmajeur*, March 20, [Online], available at: <https://www.artmajeur.com/en/magazine/29-pop-culture/when-cinema-pays-tribute-to-masterpieces-of-art-history/330308> (Accessed 23 October 2021).

Dargis, Manihla (2011), This is how the end begins, *The New York Times*, Dec. 30, [Online], available at: <https://www.nytimes.com/2012/01/01/movies/awardsseason/manohla-dargis-looks-at-the-overture-to-melancholia.html> (Accessed 12 August 2021).

Did you spot these famous artworks in these famous movies? *Widewalls*, October 19 (2019), [Online], available at: <https://www.widewalls.ch/magazine/famous-artworks-in-movies/dracula-albrecht-durer-portrait> (Accessed 25 January 2022).

10 classic horror films inspired by fine art (2010), [Online], available at: <https://www.sartle.com/blog/post/10-classic-horror-films-inspired-by-fine-art> (Accessed 24 January 2022).

Painting in movies (2012), [Online], available at: <http://paintingsinmovies.com/m/browse> (Accessed 07.05.2022).

When art and film become one: 9 movies inspired by art, *Artstyle*, 7 may (2021), [Online], available at: <https://blog.artsper.com/en/lifestyle/when-art-and-film-become-one-9-movies-inspired-by-art/> (Accessed 03 December 2021).

Astakhov, A.Yu. (2018), *Durer*, White City Publishing House, Moscow, Russia.

Bart, R. (2003), *Sistema mody; stat'i po semiotike kul'tury* (The fashion system; articles about the semiotics of culture), Izdatel'svo im. Sabashnikovykh Publ., Moscow, Russia.

Ioffe, I.I. (2006), *Synthetic history of art. selected 1920-1930 s.*, St.-Petersburg, Russia.

Lotman, Yu.M. (1973), *Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics*, Eesti Raamat, Tallinn, Estonia.

Knabe, G.S. (2006), *The problem of postmodernity and Peter Greenaway's film "The Belly of an Architect". The Tree of Knowledge – the Tree of Life*, RGGU, Moscow, Russia, pp. 331–334.

Mankovskaya, N.B. (1995), *Paris with snakes (Introduction to the aesthetics of postmodernism)*, IF RAS, Moscow, Russia.

Marten, M. (1959), *The language of cinema*, Per. from French, intro. article and general ed. S. Yutkevich, Art, Moscow, Russia.

Morozova, O.V. (2016), *Bosch, Brueghel, Durer: the geniuses of the Northern Renaissance*, Education, Moscow, Russia.

Naidenyshev, K. (2021), How to look at Durer's engravings, *Arzamas*, May 21, [Online], available at: <https://arzamas.academy/mag/971-durer> (Accessed 25 June 2021).

Parajanov, S. (2001), *Perpetual motion*, [Online], available at: <http://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article4> (Accessed 24 April 2023).

Racheeva, E.P. (2019), *Bosch, Dürer, Brueghel*, AST Publishing House, Moscow, Russia.

41 works of art encrypted in cult films, [Online], available at: <https://www.vashdosug.ru/msk/cinema/article/2570003> (Accessed 23 September 2021).

Skaldina, S.N. (2015), Painting in cinema: the artistic method of P. Greenaway (on the example of the film "Goltzius and the Pelican Company"), *Artikult*, no. 18 (2), pp. 70–76.

See for yourself 2. Lars von Trier: Melancholy. Prologue (continued), [Online], available at: <https://sonja-mussolini.livejournal.com/74468.html> (Accessed 18 October 2021).

Timashov, K.N. (2020), Repressed theory: cinema in mythology and semiology of Roland Barthes, *International Journal of Cultural Research*, no. 1 (38), pp. 216–233.

Eikhenbaum, B. (2001), *Problems of Film Stylistics. Film Poetics. Rereading The Poetics of Cinema*, Russian Institute of Art History, St.-Petersburg, Russia.

Submitted: 15.05.2023

Revised: 13.06.2023

Accepted: 01.12.2023