

Фон как контекст и прочие его странности

ТЕКСТ И ФОТО: ЕВГЕНИЙ КОЗЛОВСКИЙ (EKOZL@EKOZL.RU)

Игорь Нарижный, главный редактор журнала и соавтор идеи «Объяснительной записки», прочитав предыдущую, «На фоне Пушкина», прислал мне в ответ десяток моих же фотографий. Молчаливым упреком. Безо всяких слов. Они, впрочем, и не были нужны: практически все из присланных никак не попадали в мою «классификацию фонов» предыдущей колонки. О чем я, впрочем, сам там и предупредил: «практически все остальное обилие фотографий в тему попадает и, таким образом, делает ее столь неохватной и универсальной, что дай бог ухватить на этом журнальном развороте два-три характерных для нее момента».

Впрочем, эта присылка была не столько молчаливым упреком, сколько приглашением «расширить и углубить» тему. И, получив карт-бланш на большее, чем обычно, журнальное пространство, я с удовольствием и попытаюсь этим заняться. Сначала — высказав еще один аспект моего понимания объекта и фона. А потом — собственно, объяснив (с «объектно-фоновой» колокольни) присланные Игорем снимки.

Итак, аспект. Фон как контекст. То есть, подменяя или создавая фон, можно сильно, а порой и кардинально изменить смысл объекта.

Я люблю пользоваться в «Объяснительной записке» аналогиями из других искусств: живописи, литературы, даже скульптуры, но чаще всего — кинематографа. С одной стороны, это позволяет перевести чисто вроде бы

обеспечение его съемки заметно больше, чем на «материальное» обеспечение всего остального, вместе взятого, двухчасового фильма. Поскольку улица, которую переходит герой, была воссоздана со всей возможной скрупулезностью: старые трамваи, автомобили и в те поры еще встречавшиеся конные коляски, уличная толпа, одетая и снабженная реквизитом со всей «антикварной» точностью... Бергман в две первые минуты очень ярко, эффектно (и дорого!) создавал для своего фильма фон, и как бы ни были скудны последующие интерьеры, как бы ни были они, по отношению ко времени, нейтральны — эти первые минуты неотрывно держали нас именно в Берлине 23-го года. В этом приеме меня поразило и запомнилось навсегда, как дорого Бергман оценил создание фона!

В другой истории принимал участие я сам: лет тридцать назад я работал вторым режиссером на съемках фильма Владимира Мотыля (автора «Белого солнца пустыни») — «Лес». Мы тогда не успели доснять важную «объясняющую» сцену летом, на натуре, в старом подмосковном имении: она должна была идти ночью, под ливнем (создаваемым обычно в кино с помощью пожарных машин), но съемки затянулись, погода испортилась, и никто не решился актеров простужать. Так и вернулись в Питер (картина снималась на «Ленфильме») с недоснятой центральной сценой. И уже накатила зима. Решение проблемы, которое предложил режиссер-постановщик,

меня несколько даже поразило: спилили несколько деревьев, затащили их на пятый этаж одной из питерских бань (там был расположен довольно просторный бассейн), обтянули стены черной тканью. Актеров расставили между древесных стволов, мы, вся группа, стали на балкончике, по кругу, с душевыми рожками в руках... Пустили воду,

застрекотали камеры — и сцена была благополучно снята. Если кому вдруг доведется посмотреть этот фильм, то попробуйте-ка вычленив эту, банную, сцену из общего монтажа: даже зная про нее, вряд ли сумеете! Мотыль с блеском применил понимание (одинаковое что для кино, что для фотографии), что фон — это не то, что окружает натуру (съёмочную площадку), а только то, что попадает в кадр. И порой полуметровый специальный задник способен превратить поле в пустыню, а комнату — в морской берег. Ну, конечно, если делать и ставить его с умом. К тому же этот эпизод способен пробудить и философские, как минимум эстетические, размышления и об обмане в искусстве («Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман»...), и о роли контекста практически в любом художественном тексте...

Ну а теперь давайте пройдемся по присланным мне Игорем моим фотографиям (открою, что, почувствовав правила игры, самовольно добавил к ним еще одну, ту,

Я люблю пользоваться в «Записке» аналогиями из других искусств: живописи, литературы, даже скульптуры, но чаще всего — кинематографа

фотографические проблемы в обще-эстетическую плоскость, с другой — у всех искусств есть всегда нечто общее, а уж такая его разновидность, как кинематограф, — вообще ближайшая родственница фотографии. Старшая дочка.

Первая аналогия будет со сравнительно давним (1977 год) фильмом великого Эрнста Ингмара Бергмана «Змеиное яйцо». Его действие происходит в Германии, в начале двадцатых годов, и, практически все, — в интерьерах. То есть, с продюсерской точки зрения, картина, хоть и «костюмная», — недорогая. Ну, как снимают сегодня большинство «исторических» сериалов. Сколько помнится, единственный эпизод, снятый на натуре, — это начальный: герой переходит через улицу и входит в здание. Эпизод с точки зрения сюжета — совершенно пустой, проходной и, в общем, ненужный. Однако у меня возникло впечатление, что Бергман и его продюсер, знаменитый Дино де Лауренти, потратили на «материальное»