

Ракурс, план и точка зрения в структуре хронотопа

А.Д. ЧЕРНЕЦОВ

Статья поднимает вопрос ориентации читателя в художественном мире произведения. Впервые для литературоведения адаптирована кинематографическая категория ракурса, кроме того, переосмыслены категории плана и точки зрения. Выделены функции ракурса, плана и точки зрения в литературном произведении, установлена их взаимозависимость, позволяющая говорить о единой планово-ракурсной категории.

Ключевые слова: ракурс, план, точка зрения, хронотоп, литература, кинематограф.

The question of the reader's orientation in the artistic world of the work is raised. For the first time, the cinematic category of foreshortening has been adapted for literary studies, and the categories of plan and point of view have also been reinterpreted. The functions of foreshortening, plan, and point of view in a literary work are identified, and their interdependence is established, which allows us to talk about single plan-perspective category.

Keywords: foreshortening, plan, point of view, chronotope, literature, cinematography.

В связи с тесным взаимодействием наук свойства изучаемых ими явлений могут быть описаны схожим образом, что даёт возможность одинакового их наименования. Например, термин «композиция» употребляется как в литературоведении, так и в кинематографии, живописи и т.д. Касается это не только гуманитарных наук, но и наук естественных, социальных, технических. Так, понятие хронотопа, активно используемое в литературоведении, изначально было заимствовано из области физиологии, а далее произошла адаптация его другими науками.

Термин «ракурс» происходит из кинематографии. Явление, описываемое этим понятием, стало возможным благодаря возникновению техник и способов съёмки, в первую очередь связанных с движением камеры. Кинооператор и профессор ВГИКа С.Е. Медынский определяет ракурс как «оптическую ось камеры под любым углом, кроме прямого» [1, с. 118], выделяя нижний ракурс и верхний. Так, при нижнем ракурсе камера направлена снизу вверх, при верхнем – сверху вниз. Киноведы объясняют наличие таких видов ракурса необходимостью, во-первых, пространственного ориентирования зрителя – где находится герой, какие предметы / люди его окружают, во-вторых, демонстрации характерных признаков объекта съёмки, в-третьих, эмоциональной окраски этого объекта. Однако ясно, что в классификации из двух видов не хватает третьего – нейтрального, при котором камера направлена под углом в 90 градусов к объекту съёмки. Об этом говорит литературовед и культуролог М.Ю. Лотман, выделяя «немаркированные» и «маркированные» элементы языка кино, а среди них, соответственно, «нейтральный» и «выраженный» ракурсы, под последним понимая «различные виды смещения оси зрения по вертикали и горизонтали» [2, с. 45]. Таким образом, классификация ракурсов увеличивается до «нейтрального», «нижнего» и «верхнего».

Среди вышеуказанных причин съёмок в ракурсе пространственное ориентирование и демонстрация признаков объекта съёмки определяют выраженный ракурс скорее как технический приём, а вот третья причина – эмоциональная окраска объекта съёмки – относится скорее к приёму творческому. При взгляде снизу объект зрения кажется более массивным и внушительным, при взгляде сверху – мелким и незначительным. Таким образом, выстраивается иерархия между героями, между героем и объектом, между объектом и объектом. Литературовед и критик Ю.Н. Тынянов, рассматривая стилистические средства, с помощью которых выявляются соотношения между героями в кадре, говорит о том, что ракурс есть ключевое средство дифференцирования [3, с. 337]. Действительно, стандартный, базовый случай нейтрального ракурса сообщает зрителю равенство героев в сцене: инициатива распределяется равномерно, позиции в диалоге или конфликте у них равнозначные. Стандартный случай верхнего ракурса говорит о ослаблении позиции героя, случай нижнего – об усилении. Ра-

зумеется, это базовая трактовка – как и любой приём искусства, ракурс может использоваться в нестандартной интерпретации: в нейтральном ракурсе один из героев доминирует над другим, герой, снятый с нижнего ракурса, уступает инициативу другому герою, снятому с верхнего.

Литература, безусловно являясь более древним видом искусства, нежели кино, не избежала влияния последнего и переняла некоторые его приёмы. Так, арсенал способов демонстрации героя, его действий и окружения в литературе XX в. увеличился, хотя и не только благодаря кинематографу. Однако проблемами расположения героев / объектов в системе координат произведения, описания их характерных признаков, достижения эмоционального эффекта через внешний словесный портрет авторы занимались давно и достаточно плодотворно. Следовательно, явление существовало до появления киноискусства. Каковы его функции в литературном произведении? Среди них можно выделить две группы: функции визуализации и функции позиционирования. Первая группа характеризует изображаемое. К ней будет относиться, во-первых, функция детализации. Какие детали описания – части здания, предмета – мы видим? Какие видим детали внешности человека? В связи с тем, что зрение двухмерно (хотя и стереоскопично), человек не может увидеть предметы сразу со всех сторон, то есть из девяти граней куба мы видим одновременно только несколько граней. Так как литература во многом копирует действительность (не имея возможности от этого отказаться), в том числе копируя и особенности восприятия этой действительности, то «взгляд» на объекты внутри произведения всё ещё остаётся двухмерным. Следовательно, в ракурсе зрения читателя будет только часть портрета персонажа, описания предмета, и только та часть, которая описана автором.

Например, в повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» [4] рассказывается о путешествии главного героя в описываемое писателями будущее. «То и дело попадались какие-то люди, одетые только частично: скажем, в зелёной шляпе и красном пиджаке на голое тело (больше ничего); или в жёлтых ботинках и цветастом галстуке (ни штанов, ни рубашки, ни даже белья); или в изящных туфельках на босу ногу. Окружающие относились к ним спокойно, а я смущался до тех пор, пока не вспомнил, что некоторые авторы имеют обыкновение писать что-нибудь вроде “дверь отворилась, и на пороге появился стройный мускулистый человек в мохнатой кепке и темных очках”» [4, с. 260]. Так, отсутствие описания объекта (детали) приводит к тому, что читатель его или додумывает, или не представляет вовсе.

Во-вторых, функция обозначения объекта в системе образов. Как и в случае с деталями, отсутствие окружения может сказываться на изображаемом. Если в кинематографе зритель сразу видит, на каком фоне и в каких декорациях находится герой, то в литературе, пока не будет описан предмет, у читателя нет возможности включить его в свой воображаемый хронотоп, и персонаж без описываемого окружения может находиться буквально в пустоте. В качестве примера можно вспомнить отрывок из романа Ю.А. Никитина «Заачеловек» из цикла «Трое из леса», в котором герои, обладающие сверхъестественными способностями, оказываются за пределами Вселенной:

«Мрак ошлело осматривался, но ничего не увидел, хотя смотрел во всех диапазонах. <...>

– Олег, – сказал он дрожащим голосом, что случилось?

Он чувствовал себя слепым абсолютно, не видел даже того, что перед глазами, но в этот момент ощутил прикосновение, вспомнил, что летел за Олегом, крепко держась “за хвост”, на всякий случай сохраняя тактильный контакт.

– Еще не знаю, – донёсся измененный голос, сперва даже не узнал Олега, только по знакомым словам понял, что это он. – Мы попали в... странное место...

<...>

После паузы пришел голос, Мрак наконец сообразил, что в этом месте они и переговариваться не смогли бы, если б не прикасались друг к другу:

– Мрак... это ничто» [5, с. 486].

В-третьих, в эту группу входит функция масштабирования. Описание одного объекта среди множества других отдаляет взгляд читателя. Чем больше описывается объектов, тем мельче масштаб. Разумеется, существует ограничение, связанное с типом локуса – открытый / закрытый, конечный / бесконечный. То есть описания батальных сцен из «Войны и мира» [6] или же «Властелина колец» [7] будут по масштабу мельче и охватывать больше про-

странства, нежели описание любого события, происходящего в помещении – будь то бал у Толстого или пир у Толкина. Описание исключительного одного объекта, наоборот, приближает читателя к нему, увеличивая масштаб. При портретном описании лица героя окружение его сужается, а иногда и вытесняется, чтобы сделать больший акцент на изображаемом.

Для описания особенностей кадра – деталей, окружения и масштаба – в кинематографе используется понятие «плана». Киноведы говорят о втором плане, под которым понимается «часть местности или интерьера, где находится герой» [1, с. 94]. Кроме того, нередко получается так, что между объектом съемки «и камерой расположен какой-то предмет, попадающий в поле зрения объектива» [1, с. 98]. Это явление называется передним планом, и основная его функция состоит в том, что он «подчеркивает пространственные координаты объектов» [1, с. 98]. Вместе с тем в кино существуют шесть видов планов в зависимости от крупности кадра: дальний, общий, второй средний, первый средний, крупный, детальный. Киноведы отмечают, что классическая типология планов строится на сложившихся конвенциях изображения человеческой фигуры и определяется тенденциями искусства «пост Ренессанса» [8]. Вот примерно такие определения планов даёт кинорежиссёр и один из основателей ВГИКа Л.В. Кулешов [9, с. 112]:

- детальный – это «очень крупное» лицо человека или деталь объекта;
- крупный – голова человека до плеч;
- первый средний – человек, взятый по колени (группа людей, взятая по колени);
- второй средний – человек или люди, взятые во весь рост, но без запаса пространства над головой и под ногами;
- общий – объекты, взятые с окружающей их обстановкой или природой;
- дальний – объекты, взятые с большим количеством окружающей их обстановки или природы.

Использование такой типологии – с некоторыми поправками – вполне уместно и в литературоведении.

Вторая группа функций ракурса касается обозначения позиций субъектов литературного процесса в координатах произведения. В литературном произведении читатель не находится сразу во всех точках описываемого мира, он следует воле автора, помещающей его в конкретное место. И это приводит нас к такому понятию, как «точка зрения». В кинематографе есть близкий по значению термин – «точка съемки», который обозначает место установки фотоаппарата, кинокамеры или видеокамеры. По словам С.Е. Медынского именно «с выбора съемочной точки начинается формирование изобразительного ряда сюжета, телепередачи или фильма» [1, с. 77]. Собственно, точка съемки в значительной мере определяет ракурс.

О точке зрения в литературе говорил лингвист и литературовед Б.А. Успенский, рассматривая ее как один из ключевых элементов композиции, выделяя отдельные точки в зависимости от уровня анализа литературного произведения, будь то «план идеологии», «план фразеологии», «план пространственно-временной характеристики» или «план психологии» [10, с. 12]. В первую очередь нас интересует хронологический план, так как рассматриваемая в этой связи категория ракурса реализуется в пространственно-временных координатах произведения. Исследователь полагал, что в определенных случаях точка зрения повествователя может быть как-то – с большей или меньшей определенностью – фиксирована в пространстве или во времени, то есть мы можем догадываться о месте, с которого ведется повествование [10, с. 56]. Дополним мысль ученого – точка зрения фиксируется всегда, когда есть повествование, просто она может быть не так явно выражена. Наличие изображаемого неизбежно указывает на наличие наблюдателя, позиция которого может как совпадать с позицией персонажа, так и различаться. В позиции наблюдателя оказывается и читатель.

Тип повествования – гомодиегетический или гетеродиегетический – определяет место рассказчика, которое может как совпадать с «местом определенного персонажа в произведении, то есть автор как бы ведёт репортаж с места нахождения данного персонажа» [10, с. 59], так и может различаться, и в таком случае пространственные – или временные – координаты рассказчика (автора) определяются в зависимости от того, какие предметы он описывает, чью речь передаёт; от того, какие используются планы. Следовательно, точка зрения определяется изображаемым и способом изображения.

Точка зрения в литературе не связана теми ограничениями, которые накладываются на точку съемки в кино. Физические законы в художественном хронотопе имеют гораздо меньшую

силу, чем в реальном мире, позволяя автору свободно менять позицию наблюдателя. Для авторской воли нет границ помещения, нет расстояний – его ограничивает только тенденция литературы к правдоподобию, к изображению действительности так, как ее видит человек. То есть в случае гетеродиегетического повествования, когда автор находится как бы над ситуацией, он все равно в большей части случаев будет стремиться следовать за персонажем, придерживаться его. Так, он описывает какую-либо локацию только тогда, когда персонаж как минимум приблизился к ней – за исключением случаев, когда происходит деконструкция повествования, различные эксперименты с пространством – например, роман «В лабиринте» А. Роб-Грийе [11].

Иногда пространственные позиции автора и персонажа совпадают настолько, что буквально сливаются. Этим характеризуется гомодиегетический тип повествования, когда автор находится внутри ситуации, исполняя функции и рассказчика, и актора. Совпадение точек зрения обнаруживается на разных уровнях: меняется лексика, структура высказываний, оценка наблюдаемых событий – то есть автор в каком-то смысле заменяет себя на персонажа. Значит, точка зрения располагается как бы внутри персонажа, то есть читатель смотрит его глазами.

Однако даже в рамках одного типа повествования точка зрения может иметь разные виды. Так, в цикле «Песнь Льда и Пламени» Дж.Р.Р. Мартина [12], где каждая глава дается с позиции разных персонажей (называемых POV – от англ. *point of view* – точка зрения), являющегося ярким примером гомодиегетического повествования, используется грамматическая форма третьего лица. Следовательно, читатель видит их со стороны, а точка зрения располагается извне. С одной стороны, использование точки зрения здесь предстает как элемент постмодернистской игры, деконструкции, а с другой – как способ организации повествования, при котором читатель может лучше понять героя, увидев события его глазами. Таким образом, точка зрения определяет ракурс.

Как ясно из вышеизложенного, описываемые элементы – ракурс, план, точка зрения – не могут функционировать независимо друг от друга. Смена точки зрения означает смену ракурса и плана, в то время как смена плана означает смену ракурса и точки зрения. Следовательно, можно говорить о взаимообусловленности этих категорий.

Итак, в структуре литературного произведения есть пространственно-временная соотнесенность ракурса, плана и точки зрения, элементы которой существуют только вместе. Если представить ее как геометрическую фигуру, то мы получим равнобедренный треугольник, верхняя вершина которого будет точкой зрения, основание – планом, а две оставшиеся стороны – ракурсом. В дальнейшем мы будем говорить об особенностях и аспектах планово-ракурсной категории в целом.

Литература

1. Медынский, С. Е. Мастерство оператора-документалиста / С. Е. Медынский. – М. : Издательство 625, 2004. – 144 с.
2. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / М. Ю. Лотман. – Таллин : Эсти Раамат, 1973. – 92 с.
3. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 522 с.
4. Стругацкий, А. Н. Понедельник начинается в субботу / А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий. – М. : Детская литература, 1979. – 320 с.
5. Никитин, Ю. А. За человек / Ю. А. Никитин. – М. : Эксмо, 2003. – 512 с.
6. Толстой, Л. Н. Война и мир / Л. Н. Толстой. – М. : Азбука, 2014. – 1408 с.
7. Толкин, Дж. Р. Р. Властелин колец / Дж. Р. Р. Толкин. – М. : Северо-Запад, 1991. – 1008 с.
8. Коробко, Р. В. Ракурс – технический прием и метафора в кинематографе [Электронный ресурс] / Р. В. Коробко. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/rakurs-techicheskiy-priem-i-metafora-v-kinematografe>. – Дата доступа : 15.03.2020.
9. Кулешов, Л. В. Основы кинорежиссуры / Л. В. Кулешов. – М. : Госкиноиздат, 1941. – 462 с.
10. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 9–280.
11. Роб-Грийе, А. В лабиринте / А. Роб-Грийе. – СПб. : Азбука-Классика, 1999. – 160 с.
12. Мартин, Дж. Р. Р. Игра Престолов / Дж. Р. Р. Мартин. – М. : АСТ, 2011. – 768 с.