

Угловое и линейное. Элементы рецепции натуральной величины в плоских визуальных искусствах

Сергей Филиппов

Рецепция центральной перспективы основана на способности зрителя реконструировать изображаемое пространство с помощью углов, под которыми он видит объекты на картине. Теоретически можно допустить существование рецептивной системы, основанной не на угловых, а на линейных характеристиках картины: в этом случае место требования точного соотношения углов занимает необходимость точного соответствия величины объектов их естественным размерам. Назовем это рецепцией натуральной величины. По-видимому, в качестве полноценной системы пространственной репрезентации рецепция натуральной величины никогда не использовалась в искусстве, но в истории кинематографа был период, когда такая рецепция была в нем более значимой, чем какая бы то ни была другая. Отдельные элементы этой рецепции продолжают существовать в кино и сейчас, и, более того, их можно обнаружить также и в живописи.

Ключевые слова: теория перспективы, рецепция пространства в живописи, историческая рецепция кино, рецепция натуральной величины, раннее кино, искусствометрия.

Во второй половине XX века в теории искусства сложилось понимание того, что все известные способы передачи пространства на плоской поверхности – то есть системы перспективы – равноправны. Как было показано сначала Павлом Флоренским, а затем Эрвином Паннофски и особенно Борисом Раушенбахом, центральная (ренессансная) перспектива, много столетий считавшаяся «правильной», в действительности не имеет никаких неоспоримых преимуществ перед другими перспективными системами. Все они примерно сопоставимы по своим способностям к передаче как содержательной, так и собственно пространственной глубины.

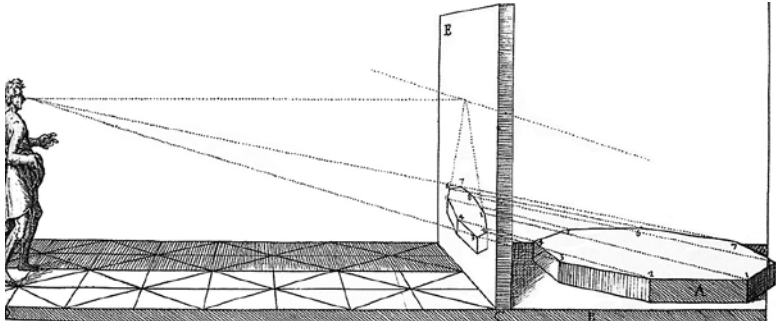
При этом важно отметить, что все системы передают на плоскости не столько пространство внешнего мира, сколько наше внутреннее перцептивное пространство – то, как мы видим внешний мир внутри себя. Различия же между ними по преимуществу связаны с тем, ка-

кой именно аспект внутреннего пространства отображает та или иная перспектива: То есть, грубо говоря, они отличаются по месту, занимаемому ими на шкале степеней абстрактности: от пространства общих представлений до пространства непосредственного сиюминутного восприятия. К левой стороне шкалы, к представлениям, тяготеют фило- и онтогенетически архаичные системы – живопись Древнего Египта и рисунки маленьких детей. К правой стороне, к восприятию, склонны наиболее поздние, «взрослые», системы – ренессансная и китайская. Остальные перспективы – всевозможные т. н. «обратные» (византийская, персидская и т. д.), равно как и рисунки детей лет с пяти-шести, – находятся в том или ином промежуточном положении¹.

Ренессансная перспектива, однако, находится в особой ситуации. Тяготеющая к пространству восприятия, она передает это пространство довольно плохо, заметно уступая в этом отношении китайской. Как установил Борис Раушенбах, ренессансная перспектива приемлемо передает лишь дальнюю зону пространства, гораздо хуже – среднюю, и совсем неадекватно – ближнее пространство². Дело в том, что она полностью игнорирует принципиально важное для нашего восприятия действие механизма *константности величины*, благодаря которому мы ощущаем один и тот же объект имеющим постоянный размер в достаточно широком диапазоне расстояний до него. Но, уступая китайской – более старой и более точной в передаче нашего *внутреннего* пространства, – центральная перспектива обладает уникальной среди других перспективных систем особенностью: она до некоторой степени способна изображать *внешнее* по отношению к нам пространство, то, которое мы видим прямо перед собой.

Это происходит благодаря тому, что центральноперспективная картина является, как сформулировал Леон Батиста Альберти, «плоским сечением зрительной пирамиды»: такая картина строится на точках пересечения с картинной плоскостью прямых, соединяющих глаз художника и изображаемые объекты (ил. 1). Тогда с того места, где находился глаз, виртуальное картинное пространство геометрически будет подобно пространству реального мира, поскольку реальные объекты и их изображения будут видны под *одинаковыми углами*. Означает ли это, что если глаз зрителя окажется в том же по отношению к картине месте, где в свое время находился глаз художника, то картина предстанет перед зрителем в виде «окна в реальность», неотличимого от настоящего окна, как того хотелось художникам Возрождения?

Теоретически это возможно, но только в таких практических условиях, в которых мы, по сути дела, лишимся способности нормально воспринимать картину. Условия эти, составляющие классический эксперимент Брунеллески, таковы: зритель должен находиться в строго фиксированном относительно картины положении, смотреть на нее одним и притом неподвижным глазом и не видеть ее границ – например,



Илл. 1. Принцип центральной перспективы: картина является плоским «сечением зрительной пирамиды». Иллюстрация из трактата Giacomo Barozzi da Vignola. *Le due regole della prospettiva pratica*. Roma: F. Zanetti, 1583

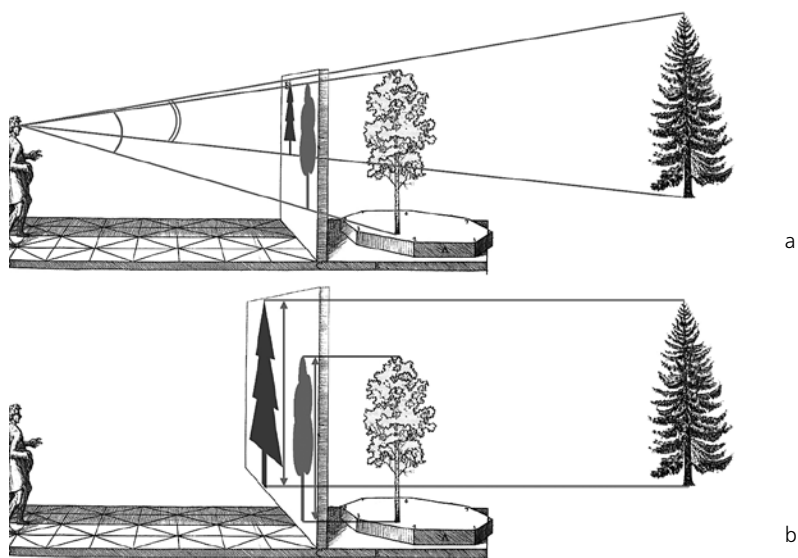
смотря на нее через маленькую дырочку. Разумеется, в таких обстоятельствах (притом, что список условий неполон) рассматривать картину никто не станет, да и сама она в отсутствие рамок лишится своей композиционной основы. Но дело даже не в этом, а, прежде всего, в следующем: как отметил повторивший эксперимент Брунеллески классик психологии Джеймс Гибсон, в таком случае говорить об иллюзии реальности попросту невозможно, поскольку «нельзя усилить впечатление реальности, не давая испытуемому осуществить тест на реальность»³. В нормальных же условиях восприятия, когда тест на реальность вполне осуществим, мы *всегда ощущаем картину именно плоской*, хотя и одновременно видим в ней объемное пространство, геометрическую структуру которого мы реконструируем благодаря центральной перспективе.

Таким образом, наша способность воспринимать плоское изображение как видимое нами перед собой пространство основана не на иллюзии, а на геометрической схеме. Более того, мы всегда распознаем находящуюся от нас на определенном расстоянии картинную плоскость, а, следовательно, прекрасно ощущаем и линейные, физические размеры самих изображений. Из этого (и из того, что все системы перспективы равноправны) следует возможность существования и системы репрезентации внешнего по отношению к нам пространства, которая ориентируется *не на угловые величины объектов, а на их линейные размеры*.

Если в ренессансной системе мы реконструируем глубину пространства по соотношению углов, под которыми видны объекты (илл. 2а), то здесь глубина как таковая почти не воспроизводится, но зато сами объекты представлены в настолько натуральном виде, насколько это возможно. С одной стороны, такая система сходна со всеми эволюционно ранними системами в своем пренебрежении к структуре про-

странства. Но в то же время она сближается с ренессансной рецепцией в том отношении, что воспроизводит нечто видимое перед собой (хотя и не столько пространство, сколько объекты). Будем называть эту систему *рецепцией натуральной величины*.

Хотя такая система, при которой абсолютно все объекты, в идеале, изображаются имеющими свои физические размеры (ил. 2b), выглядит на первый взгляд несколько странной, в некотором роде она даже естественнее, чем система центральной перспективы, поскольку опирается на непосредственно воспринимаемые величины и не требует никаких специальных ментальных преобразований в процессе восприятия картины и никакого предваряющего этот процесс обучения. Наше естественное восприятие ориентировано на то, чтобы мы ощущали наблюдаемые объекты имеющими именно такие размеры, какие у них есть в действительности (это и есть механизм константности величины), и в точности того же требует и рецепция натуральной величины. В этом смысле можно сказать, что такая система в чем-то несколько точнее изображает внешний мир, чем ренессансная перспектива.



Ил. 2. Угловая и линейная системы. Изображения, сделанные на основе иллюстрации из трактата: Giacomo Barozzi da Vignola. *Le due regole della prospettiva pratica*. Roma: F. Zanetti, 1583. а) Система центральной перспективы является угловой: находящийся в центре перспективы зритель увидит изображения объектов под теми же углами, под которыми видел реальные предметы художник; б) Система рецепции натуральной величины является линейной: зритель увидит изображения объектов таких же размеров, какие они имеют в действительности

Однако *система натуральной величины* обладает рядом неисправимых недостатков – прежде всего, она решительно не годится для изображения сколько-нибудь протяженного в глубину пространства и крупных объектов. При этом неизбежно играет свою роль при взгляде на картину и угловой подход к оценке картинного пространства, также кроющийся в природе нашего восприятия и дополнительно укрепленный многовековой культурной традицией восприятия центральноперспективных изображений. Поэтому за единственным исключением, когда изображение состоит из одного или нескольких равноудаленных объектов в натуральную величину на нейтральном фоне (то есть когда рецепция натуральной величины практически неотличима от ренессансной), угловой и линейный подходы всегда конфликтуют между собой, так что любая медийная или художественная система вынуждена делать выбор в пользу одного из них и подавлять другой.

При этом медийные и художественные возможности, создаваемые линейной системой, существенно меньше, чем создаваемые угловой. Это упомянутые ограничения на характер изображения, невозможность манипуляции с глубиной, отсутствие свойственного ренессансной системе интегрированного в пространство картины наблюдателя и т. д. Так что неудивительно, что в истории человеческой культуры система натуральной величины в чистом виде никогда, по всей видимости, не встречалась.

Отдельные элементы ее, однако, можно обнаружить в прошлом и настоящем культуры, и данная статья посвящена поиску этих элементов. Стоит подчеркнуть, что этих и *только* этих: здесь изучается лишь геометрическая структура произведений и принципы ее восприятия, а их содержательные и выразительные аспекты целиком остаются за рамками данного исследования.

И хотя как целостная структура рецепция натуральной величины никогда не существовала, в истории культуры была система, восприятие которой строилось на основании этой рецепции в большей степени, чем на основании какой-либо другой. Речь идет о раннем кино – кинематографе примерно первых пятнадцати лет существования.

В отличие от живописи, где с равным успехом можно применять все мыслимые системы перспективы, в кино и фотографии съемочный объектив автоматически формирует центральноперспективное изображение, и использование там любой другой системы, мягко говоря, проблематично. Однако то, что построено по законам одной системы, может восприниматься и по законам другой, так что абсолютного противоречия здесь нет. Хотя, конечно, такое несоответствие способов построения изображения и его рецепции резко ограничивает возможности системы, в случае рецепции натуральной величины и без того не

очень широкие. Тем более значимым является сам факт такого несоответствия (если его, конечно, удастся доказать): когда медиум отказывается от возможностей, предоставляемых его «нативной» рецептивной системой, и предпочитает воспользоваться другой, гораздо менее для него подходящей, то это весьма красноречиво указывает на крайнюю важность второй системы для данного медиума. Поэтому стоящая перед нами задача становится еще интереснее.

Единственными сколько-нибудь прямыми доказательствами существования вышедшей из употребления рецепции могут быть только ее самоописания в синхронных ей источниках – хотя, конечно, свидетельские показания в деле восприятия искусства никак нельзя считать надежными (поэтому в дальнейшем мы сосредоточимся преимущественно на косвенных методах). Тем не менее, они достаточно определены: вплоть до середины 1910-х годов никаких сколько-нибудь связанных с центральной перспективой описаний кинематографа обнаружить в литературе не удастся. Зато упоминания натуральной величины регулярно встречаются в источниках уже с момента появления кино: как отмечают Бен Брюстер и Ли Джейкобс, ранее других обратившие внимание на элементы рецепции натуральной величины в раннем кинематографе, «первые публичные показы проецируемых изображений в 1895 и 1896 годах обычно описывались как имеющие *натуральную величину* (life-size) (или “grandeur naturelle” во Франции)»⁴.

Правда, авторы тут же оговариваются, что зачастую этот термин используется лишь для противопоставления полноэкранный кино маленьким эдисоновским кинетоскопам, и означает он всего лишь «большое изображение» – действительно, в источниках конца XIX века значение этого словосочетания обычно именно такое. Но даже если бы это было единственное значение термина, сам факт, что из всего многообразия лексики со значением «большой, крупный» сразу в нескольких странах независимо были выбраны именно такие неожиданные слова, свидетельствовал бы о том, что для ранних зрителей большое изображение отчасти мыслилось именно как натуральное. Это означает наличие элементов рецепции натуральной величины.

В России, однако, никаких кинетоскопов не было – соответственно, не было и почвы для противопоставления больших изображений маленьким. Тем не менее, аналогичные отзывы можно встретить и в ранних русскоязычных текстах, например: «во всех этих “оживленных картинах” люди, лошади, собака, вагоны, паровоз такого же размера, как настоящие»⁵. Эта фраза не оставляет ни малейшей возможности для понимания ее в переносном смысле, но к ней, очевидно, приложимо следующее сомнение: «ранние примеры “натуральной величины” явно отдают журналистской гиперболой... и не очень достоверны как сообщения о реальной практике»⁶. И правда, на ярмарочном экране паровоз натуральной величины не поместится никак.

Очевидно, преувеличением были и многие упоминания «*grandeur naturelle*» во Франции, которая тоже не могла похвастаться обилием кинетоскопов. Там уже в самых ранних отзывах на предварительные люмьеровские кинопоказы изображение описывалось, в числе прочего, как видимое в натуральную величину⁷, что в случае люмьеровского экрана было несомненной гиперболой: нетрудно подсчитать, что самые важные объекты, люди, имели на нем размеры примерно от одной пятой до половины натурального. Наряду с гиперболами встречались и, наоборот, литоты: например, Максим Горький в своей знаменитой статье о люмьеровском синематографе сетовал, что у Люмьера «все фигуры и предметы вам кажутся в одну десятую натуральной величины»⁸.

Таким образом, если французский журналист как минимум вдвое завысил размер люмьеровских изображений, то русский писатель вдвое его занизил. Но объединяет их то, что оба они оценивают изображение именно в терминах естественной величины самих объектов (что им, несомненно, и в голову бы не пришло, случись им описывать, скажем, художественную выставку), а не каких-либо иных.

Насколько такой подход мог соответствовать реальному положению дел в раннем кино? В синематографе Люмьера, как мы только что видели, соответствия не наблюдалось. Но могло ли оно иметь место в принципе? Как вообще в кинематографе с его обилием различных крупностей, возможностью одновременного присутствия в кадре объектов разной крупности и разнообразием условий просмотра можно обеспечить изображение объектов в натуральную величину?

Очевидно, это возможно лишь при соблюдении строгих ограничений, как на характер изображения, так и на обстоятельства его просмотра. Что касается изображения, то, во-первых, во всех кадрах всех фильмов должна использоваться только *одна стандартная крупность* и, во-вторых, все объекты в кадре должны находиться на одинаковом расстоянии от камеры. Второе условие полностью выполнить нельзя, поскольку даже элементарные взаимоотношения «фигура/фон» уже означают некоторую глубинность, и если фигура будет на экране в натуральную величину, то фон окажется несколько меньше натурального. Поэтому ясно, что полноценное существование системы натуральной величины в кино (и фотографии) невозможно, а для частичной ее реализации второе условие должно быть смягчено хотя бы до требования натуральной величины для одних только объектов первого плана – носителей основного действия, тогда как фоновые объекты могут быть несколько «уменьшенными» в своих размерах.

Что же до просмотра, то здесь все просто: необходимым условием существования рецепции натуральной величины в кино является полная (для полноценной реализации рецепции) или хотя бы частичная *стандартизация величины экрана*: все экраны во всех кинотеатрах должны быть одного и того же размера. При этом естественно, что

требования к изображению и к экранам должны быть согласованы между собой, поскольку экрану некоторого размера соответствует одна-единственная крупность, при которой изображение на этом экране получится в натуральную величину.

В первые несколько лет существования кино в нем не было вообще ничего стандартного, так что и экраны стандартными не были тоже, варьируя в размерах примерно от метра до восьми метров ширины (в отдельных случаях). Но затем более или менее установившиеся типичные условия просмотра, возможно, привели к появлению наиболее распространенного экрана: «основным местом встречи с проецируемыми фильмами... были театры-варьете – кафе-концерты во Франции, мюзик-холлы в Англии, варьете в Германии или театры-водевили в Соединенных Штатах – и такие помещения часто были крупными, со сценой, достаточно большой, чтобы разместить экран 12 футов на 16 футов. Несколько изображений таких экранов, которые мы видели, подсказывают, что они были такого размера»⁹. Экран размером 12'×16' (3,6×4,9 метра), вероятно, наследовал традиции волшебного фонаря, операторы которого «в основном предпочитали иметь два <экрана>; один 12 на 14 футов и другой 18 на 20 футов... Если используется только один, 15 или 16 футов – наиболее полезный размер»¹⁰.

Период арендованного зала в истории кинопоказа закончился в середине 1900-х годов, когда появились никельдеоны – постоянные кинотеатры, переоборудованные из магазинов или квартир. «В таких местах было сложно разместить экран 12 футов высоты; оптимальная линия взгляда обычно достигалась, если он был меньше 9 футов высоты»¹¹. Таким образом, экран 12'×16' не помещался даже под высокими потолками первых этажей тогдашних зданий и был вытеснен экраном 9×12 футов (2,7×3,6 метра). И именно этот экран в течение примерно десятилетия просуществовал в качестве более или менее стандартного практически повсеместно (скажем, в России в это время «самый распространенный размер экрана 4×5 аршин»¹², то есть шириной 3,55 метра).

В отличие от шестнадцатифутового экрана, популярность которого мы можем определить только по косвенным признакам, степень распространения экрана двенадцатифутовой ширины можно установить напрямую и достаточно точно. Судя по данным, присылавшимся читателями отдела проекции «The Moving Picture World», даже в 1910–1912 годах, когда период никельдеонов закончился и кинопоказ уже всюду переходил к специально построенным кинотеатрам, а от рецепции натуральной величины остались только воспоминания (причины чего мы обсудим несколько ниже), даже тогда двенадцатифутовый экран был наиболее распространенным¹³.

На гистограмме (ил. 3) хорошо видно, как среди более или менее нормального распределения экранов по ширине этот экран возвышается одиноким пиком, явно свидетельствующим о нестатистических, не-

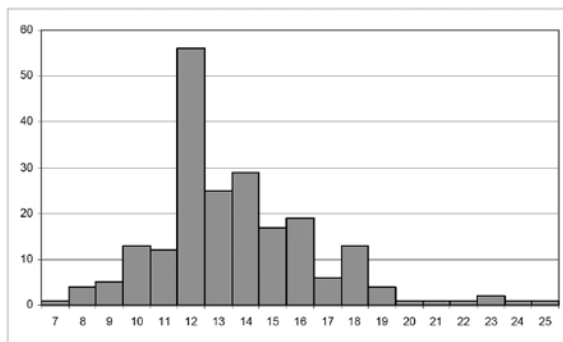
случайных причинах своей популярности. Каждый четвертый из экранов (даже чуть больше – 26,5 %) был шириной двенадцать футов, хотя если судить по остальной выборке, то такой ширины должен был быть лишь примерно каждый десятый экран. То есть одни только «лишние» экраны 12'×16' составляют около 15 % от всей выборки, что больше, чем доля любого другого экрана. Так что двенадцатифутовый экран был тогда не просто наиболее распространенным, но и, определенно, особо значимым.

Конечно, четверть – это еще не абсолютное большинство, но здесь нужно обратить внимание на довольно плотную сгруппированность выборки вокруг ее центра: большинство экранов находится в пределах двадцатипроцентного отклонения от двенадцати футов (точнее говоря, 54,8 % экранов находятся в диапазоне от 10 до 14 футов включительно). Как известно, мы вполне терпимо относимся к отклонению масштабов в плоском изображении, не превышающему примерно 30 % (а в тридцатипроцентном интервале находится уже почти три четверти всей выборки), поэтому условие стандартизации величины экрана можно считать соблюденным настолько, насколько это вообще было возможно в легкомысленной обстановке раннего кинопоказа.

Именно экран шириной двенадцать футов чаще всего рекомендуется для кинопоказа в тогдашней литературе, причем нередко под названием «life-size screen» – экран натуральной величины. Фрэнк Херберт Ричардсон, гуру кинопроекции того времени (и редактор отдела проекции в «The Moving Picture World»), так объясняет происхождение этого названия: «Изображение шириной двенадцать футов называется “в натуральную величину” из-за того факта, что при этом размере имеет место больший перцентаж фигур в натуральную величину, чем при любом другом»¹⁴. Таким образом, утверждения о нормативном экране, обеспечивающем рецепцию натуральной величины, и о согласовании для этого условий показа со съемочной практикой сформулированы здесь прямым текстом.

Насколько практикующие кинематографисты выполняли свою долю требований натуральной величины (то есть ограничения, налагаемые на крупность), и были ли они вообще в состоянии это сделать?

Вообще говоря, до 1908 года кино не использовало внутриэпизодный монтаж и, соответственно, планы различной крупности, в основном ограничиваясь общими планами. И если крупность этих общих планов подчинялась определенному стандарту, согласованному с размером экрана, то это означает, что ранний кинематограф в целом соблюдал условия поддержания натуральной величины на экране. Проверить это относительно нетрудно – во всяком случае, гораздо легче, чем стандартизацию экранов, – поскольку ранних фильмов сохранилось достаточно много, и они доступны для кадрowego изучения.

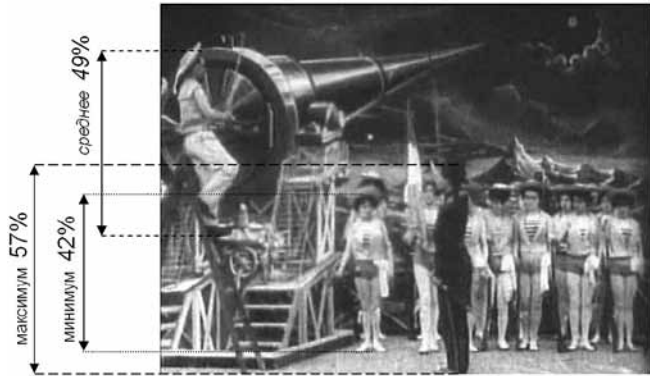


Ил. 3. Распределение размеров экранов по ширине в 217 американских кинотеатрах в 1910–1912 годах. По горизонтальной оси – ширина (в футах), по вертикальной – количество экранов

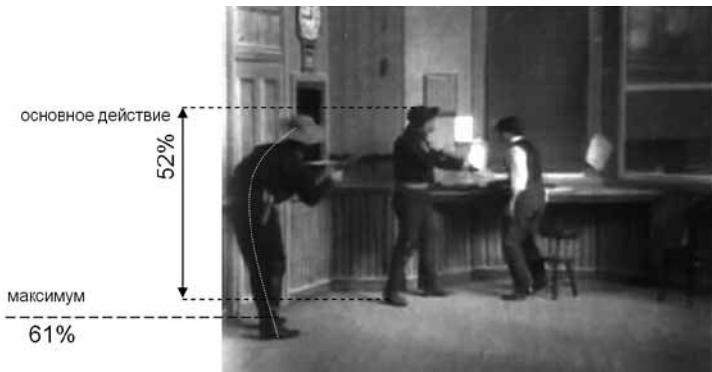
В сравнении с размерами ранних киноэкранов, крупность в ранних фильмах отличается большим разнообразием. Во-первых, о нормативной крупности, по сути дела, можно говорить лишь в приложении к игровым картинам: операторы кинохроники могли управлять крупностью в очень ограниченных пределах, а в видовых фильмах, составлявших весьма существенную часть раннего кинорепертуара, по вполне понятным причинам преобладали дальние планы, а не общие. Но, во-вторых, и игровое кино определенно не вполне соблюдало интересующий нас стандарт: было довольно много режиссеров и даже кинематографических школ (например, знаменитая брайтонская), фильмы которых значительно отличались по применяемой в них крупности. Поэтому и приходится признавать, что как целостная система рецепция натуральной величины никогда не существовала. Однако, с другой стороны, наличие довольно большого количества фильмов и авторов – в том числе и наиболее популярных в то время – сознательно либо бессознательно стремившихся к «натуральной» крупности, явно указывает на ориентированность раннего кино на рецепцию натуральной величины.

Например, кумир начала 1900-х годов и фактический творец нормативной стилистики того времени Жорж Мельес обычно строил свои кадры таким образом, чтобы персонажи занимали примерно половину их высоты (ил. 4). Дышавший ему в спину лидер тогдашнего американского кино Эдвин Портер был более разнообразен в применяемой крупности при съемках на натуре, но павильонные кадры он снимал по тому же правилу половины высоты (ил. 5). Да и вообще, эта половинная высота является отличительной чертой фильмов первых лет XX века – не то, чтобы сразу бросающейся в глаза, но во всяком случае вполне заметной даже вне задачи изучения крупности. Если на привычном для нас общем плане персонажи обычно занимают примерно 90 % высоты кадра, то в тех фильмах они занимают намного меньше места.

Половина высоты экрана 12'×16' составляет шесть футов – а это примерно и есть округленный до ближайшего целого числа средний



Ил. 4. Крупность в типичном кадре «Путешествия на луну» (*Le Voyage dans la Lune*) Жоржа Мельеса. Франция. 1902



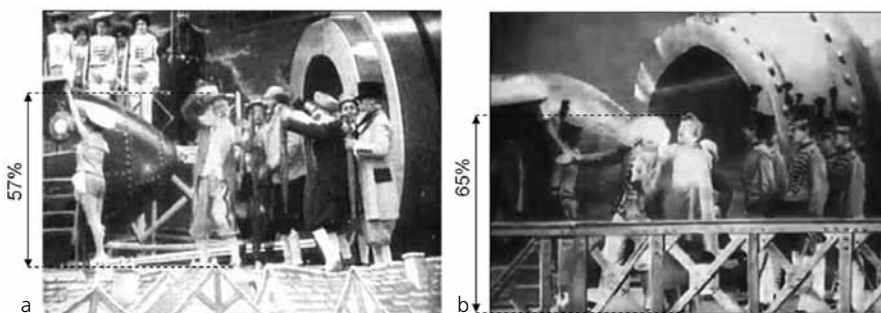
Ил. 5. Крупность в первом кадре «Большого ограбления поезда» (*The Great Train Robbery*) Эвина Портера. США. 1903

рост европейского мужчины того времени. Следовательно, персонажи самых популярных фильмов этого периода действительно выглядели на наиболее популярном тогда экране в свою натуральную величину.

Но самое интересное произошло во второй половине первого десятилетия прошлого века, когда с распространением никельдеонов стандартная величина экрана сократилась с 12×16 до 9×12 футов: стандартная крупность начала изменяться, чтобы сохранить соответствие с экраном. Этот период уже не имеет таких признанных лидеров (а начавшие тогда сходиться со сцены Мельес и Портер предпочли, в целом, сохранить верность половинной крупности), так что рассмотрим не столь знаменитые примеры.

Самым показательным среди них будет римейк «Путешествия на Луну», снятый мельесовским учеником Сегундо де Шомоном в 1908 году. Римейк этот почти поккадровый, довольно аккуратно повторяющий декорации и композиции фильма Мельеса, но в заметно большей крупности (ил. 6), что крайне значимо, поскольку воспроизвести композицию, изменив в ней крупность, весьма непросто. И чем ближе к концу десятилетия, тем точнее приближаются к $2/3$ высоты кадра, соответствующей экрану 9×12 футов, персонажи на общих планах фильмов (ил. 7).

Итак, у нас есть весьма убедительные данные, что и кинематографисты, и кинопоказчики в целом стремились соблюдать условия, необходимые для воспроизведения на экране изображения в натуральную величину, причем последние делали это сознательно. Прямых свидетельств такого рода сознательности кинематографистов обнаружить, правда, не удалось, но зато именно они, проявив незаурядную чуткость, стали изменять стандартную крупность в своих фильмах, когда показчикам пришлось уменьшить свои экраны. К сожалению, нам ничего не



Ил. 6. Крупность в фильмах о путешествиях на Луну: а) Кадр из «Путешествия на Луну» (*Le Voyage dans la lune*). Режиссер Жорж Мельес. Франция. 1902; б) Кадр из «Экскурсии на Луну» (*Excursion dans la lune*). Режиссер Сегундо де Шомон. Франция. 1908

известно об ощущениях зрителей, но поскольку никакой другой пространственной рецепции в кино того времени, по-видимому, не существовало, то можно утверждать, что рецепция натуральной величины была основной рецептивной системой в раннем кинематографе.

Просуществовала она, однако, недолго. Начиная с 1908 года в киноязык постепенно начинает входить укрупнение сначала до среднего плана, а затем и полноценный крупный план. К 1912 году укрупнение встречается примерно в трети американских фильмов, в 1913-м – больше, чем в половине, а начиная с 1914 года – во всех обследованных картинах¹⁵. Естественно, что показ в соседних кадрах одного и того же человека в существенно разных масштабах означает, что на любом

экране по крайней мере в одном из этих кадров его величина будет ненатуральной, поэтому к середине 1910-х годов рецепция натуральной величины стала в кинематографе совершенно невозможной.

Кинопоказчики – а значит, и в большинстве своем зрители – не особенно переживали по этому поводу, поскольку в противном случае они бы постарались хотя бы частично компенсировать появление более крупных планов уменьшением размеров экранов (чтобы объекты на общих планах были маленькими, но не слишком, а на средних – все равно большими, но в разумных пределах). Вместо этого они, оставив за двенадцатифутовым экраном потерявшее актуальность название «life-size screen», стали постепенно заменять его на экраны большего размера, благо начавшийся в истории кинопоказа период специально построенных зданий позволял это сделать. В результате в 1915 году экран шириной 12 футов перестал, по нашим данным, быть наиболее распространенным, уступив первенство четырнадцатифутовому.

Кто действительно расстроился из-за краха натуральной величины на экране – так это пишущие о кино. Кинопресса (и, в меньшей степени, кинолитература) 1910-х полна разного рода претензий к средним планам, приводящим к появлению персонажей на экране «в виде гигантов и гигантш», «бробдинггеских чудовищ» и прочих гулливеров. Отметим, что обилие такой критики с позиций рецепции натуральной величины является еще одним доказательством ее предшествовавшего существования.

Обычно такая критика либо утверждает, что изображение на экране просто должно быть в натуральную величину, и все тут (то есть апеллирует к рецепции натуральной величины самой по себе), либо же обосновывает правильность экранной натуральной величины, апеллируя к театральной рецепции кино, например: «Так как сцены, изображаемые в кинематографе, в основном состоят из действий людей и, таким образом, сходны с театральной игрой, можно подумать, что стандартом должно быть представление людей в их натуральную величину. Факт, однако, в том, что в большинстве кинотеатров люди представлены в героическом или полугероическом размере, от 1½ до двух натуральных величин обычного человека»¹⁶. Но встречаются и отдельные отзывы, в которых отказ от натуральной величины критиковался с точки зрения живописи, что представляет здесь особый интерес.

Х.Ф. Хоффман критикует на страницах «The Moving Picture World» средние планы прежде всего за то, что на них обрезаются ноги, что, как ему представляется, входит в противоречие с формирующимся художественным подходом к кино: «Искусство – это составляющая, которая страдает больше всего при обрезании ног. Кинематография сейчас становится одним из изящных искусств, и чем скорее это будет понято всеми, тем лучше. <...> Изображение – это соединение нескольких факторов в законченное и гармоничное целое. Композиция с отрезанными ногами не является законченным и гармоничным целым.

основное действие
66%



Ил. 7. Крупность в типичном кадре фильма «Нерон, или Падение Рима» (*Nero or the Fall of Rome*, также *Nerone*) Луджи Маджи. Италия. 1909

В ней чего-то не хватает. Большинство людей не могут точно сказать, что именно неправильно, но они, тем не менее, это ощущают». И далее: «Лучшее обучение для режиссеров – посетить художественные галереи. Там можно увидеть очень немного композиций с обрезанными ногами. Единственные картины с обрезанными ногами – это этюды персонажей и портреты, а такое не имеет места в кинематографе»¹⁷.

Таким образом, укрупнение плохо из-за кадрирования, которое якобы не применяется в серьезном искусстве, разве что в портрете. То, что фактически это не так, и само по себе ясно, и подтверждается статистическими данными. В большой выборке картин горизонтального формата, которую мы подробнее обсудим ниже, из 1714 работ сюжетного и портретного характера портреты составляют менее 5% работ, тогда как ноги обрезаны почти на 22% картин. Иными словами, ошибочность основного тезиса Хоффмана доказывает, по крайней мере, каждая шестая картина в истории мировой живописи ($22\% - 5\% = 17\% \approx 1/6$). Чем же обусловлена эта ошибка, что именно на самом деле хотел доказать автор, выдумав настолько нелепые факты?

Переходя к разговору о композиции и «гармоничном целом», Хоффман приводит пример фигур с «ампутированными ногами», которые «разрослись, как гиганты былых времен», связывая, тем самым, свою необычную концепцию обрезания ног со вполне типичными на тот момент гулливерами и гигантами. Естественно предположить, что дело тут именно в больших размерах объектов, а не в том, что они не помещаются в кадре. Если так, то здесь мы снова сталкиваемся с аргументом натуральной величины (впрочем, явно упоминаемой в тексте всего однажды), хотя и облеченным в столь экстравагантную и фактически неверную форму.

Забегая вперед, отметим, что у Хоффмана была и другая возможность обосновать неправильность большого размера, апеллируя к живописи...

Итак, примерно до 1908 года киноэкран, по-видимому, мыслился не столько как ожившее живописное изображение произвольного масштаба, сколько как некий плоский аналог зеркала сцены, объекты в котором должны иметь естественную величину. Но затем такая рецепция, став невозможной, постепенно уступила место ренессансной, которая первоначально подверглась резким нападкам со стороны адептов театральной рецепции – пусть иногда и рядящейся в живописные одежды.

И хотя старая рецепция ушла в прошлое, некоторые ее элементы сохранились и продолжают просматриваться по сей день. Конечно, после 1910-х годов уже никто и никогда не говорил о том, что изображение на экране должно быть именно в натуральную величину, но вот разговоры о том, что изображение должно быть какой-то *определенной* величины, возникали регулярно, особенно в те времена в истории кинопоказа, когда происходили изменения типичных размеров экранов.

Например, уже знакомый нам Фрэнк Ричардсон в 1938 году обосновывал оптимальную величину экрана, в том числе, и прямой апелляцией к рецепции абсолютных величин: «Мы привыкли судить о размерах объектов сравнением с окружающими объектами», каковыми в случае киноэкрана являются детали архитектурного оформления стены, на которой он закреплен, и поэтому «маленькое экранное изображение может быть неподходящим для больших залов, но его размер не должен, с другой стороны, становиться чрезмерным. Маленькие изображения актеров могут казаться непропорциональными окружающему, и актеры могут выглядеть пигмеями; напротив, чрезмерно большие изображения могут выглядеть исполинскими»¹⁸.

Уже два десятилетия никто, включая и Ричардсона, не говорил о соответствии величины изображений объектов на экране их натуральной величине, и здесь речь шла лишь о пропорциональности размеров экрана архитектурным размерам зала (которые мы воспринимаем, естественно, абсолютными, а не угловыми), но лексика осталась в точности той же, какую использовали критики перемены крупности: гулливеры и лилипуты. Линейная рецепция была жива, хотя и значительно смягчила свои требования: идеальных размеров уже нет, но есть максимальные и (по крайней мере, в данном случае) минимальные.

В середине 1950-х при переходе к широкому экрану его размеры возросли не только в ширину, но также и в высоту, что, естественно, привело к увеличению размеров изображаемых на нем объектов. Это встревожило многих современников: «на 60-футовом экране крупные планы часто выглядели нелепыми, зловещими, или и то и другое, что заставляло критиков интересоваться, будут ли интимные сцены вообще возможными на широкоэкранном медиуме»¹⁹. Увеличение размеров привычных фигур (сравнительно небольшое: не в разы, а лишь на десятки процентов) настолько шокировало профессиональных зрителей, что они забеспокоились о судьбе такого важного элемента киноязыка,

как крупный план, который, собственно, в свое время и убил рецепцию абсолютных размеров.

Представление о «нормальной» максимальной абсолютной величине объектов (минимальная, если она и вправду существовала, очевидно, пала жертвой распространения телевидения) сохранялось и дальше. В начале семидесятых годов Евсей Голдовский считал недопустимым использовать «слишком большие экраны» не только потому, что «качество киноизображения на них плохое», но также и в силу того, что на них «фигуры актеров представляются зрителям ненормально крупными»²⁰.

Сохраняется такое представление и теперь: пробный просмотр на экране 24×30 метров (то есть около ста футов) заставил «внести коррективы в художественную концепцию» 3D мультфильма, поскольку «на современном цифровом экране высотой 5 метров смотреть фильм... было хорошо. На гигантском – увы! – куклы на среднем и крупном планах казались динозаврами»²¹. Так пишет современная исследовательница, не заставшая ни рецепции натуральной величины (в отличие от Ричардсона), ни перехода на широкий экран (в отличие от Голдовского), и привыкшая к огромному разнообразию крупностей в кино последних десятилетий. Тем не менее, превышение обычных максимальных размеров продолжает вызывать беспокойство, и даже метафора используется та же самая – с той только разницей, что, поскольку речь идет о мультфильме, место гулливеров занимают динозавры.

В этом смысле можно сказать, что, с одной стороны, рецепция натуральной величины в определенном смысле все еще существует в кино, проявляясь уже не в виде жестких требований, а в форме некоего диапазона приемлемых размеров – во всяком случае, можно говорить о существовании, так сказать, *рецепции максимальных размеров изображения*, эволюционирующей с ходом времени. С другой стороны, рецепция натуральной величины в собственном смысле термина, не будучи встроенной в систему киноязыка, совершенно не используется в процессе визуальной коммуникации и тем самым практически редуцирована.

При этом интересно, что системной рецепции *минимальных* размеров изображения не существует и, вероятно, не существовало никогда. Понятно, что ее нет в наше время, когда один и тот же фильм мы можем посмотреть на большом или очень большом экране в кинотеатре, на небольшом или маленьком экране телевизора, на совсем мелком экране планшета или даже на микроскопическом экране смартфона. Но ее, вероятно, не было и в дотелевизионную эпоху: гулливеры без лилипутов упоминались тогда регулярно, а вот лилипуты без гулливеров – никогда. При этом системы аргументации наименьшего и наибольшего предела величины экрана обычно радикально отличались: если минимальные размеры обычно были мотивированы рациональными прагматическими соображениями (требованием различимости сюжетно важных деталей),

то максимальные, как мы видели, чаще всего обосновывались красивыми словами и изощренными, но неверными теориями, наводящими на подозрение, что за всем этим стоит что-то еще.

Да и в самих фильмах, снятых во времена доминирования рецепции натуральной величины даже самыми последовательными ее адептами, такими как Мельес, фигуры, имеющие размер меньше натурального (персонажи на втором плане и просто дальние планы), встречались ни в пример чаще фигур, чьи размеры превышали натуральную величину. В общем, в кинематографической рецепции ограничение сверху на величину персонажей всегда было более значимым, чем нижнее ограничение, и последнее, вполне вероятно, зачастую упоминалось лишь потому, что одна только верхняя рекомендация без нижней выглядит неполной.

И наконец, заканчивая обзор элементов линейной рецепции в истории кинематографа, отметим, что разговоры о величине изображения возникают отнюдь не только в контексте весьма специальной (и, надо сказать, даже в рамках этой специальности в наше время довольно экзотической) темы физических размеров киноэкрана. Абсолютные, не привязанные к форме зала или положению зрителя, размеры экрана являются одним из самых популярных предметов обсуждения при разговоре об отличиях просмотров в больших кинозалах с большими экранами и в маленьких залах с маленькими экранчиками, равно как и при сравнении кино с телевидением и другими современными экранными формами (да и просто при выборе телевизора или монитора). Правда, в такого рода сравнениях далеко не всегда проявляется рудиментарная рецепция натуральной величины, поскольку относительно маленькие размеры телеэкрана приводят к его существенно более низкой разрешающей способности и, соответственно, меньшим коммуникативным и художественным возможностям (а также к снижению качества кинофильма при его просмотре по телевизору) – то есть здесь сказывается все то же прагматическое соображение о различимости деталей изображения.

Тем не менее, весьма часто можно встретить высказывания и о физических размерах кино- и телеэкранов самих по себе. Например, Федерико Феллини в свое время произнес слова, под которыми, несомненно, подписались бы очень многие: «...гигантский экран, господствующий над набожно собравшейся перед ним публикой, состоящей из маленьких-маленьких человечков, замороженно глядящих на огромные физиономии, губы, глазища... уже больше не чарует. Мы теперь уже научились властвовать над ним. Смотрите, как мы его уменьшили: вот он, маленький, не больше подушки... и мы... осуществляем над этими маленькими изображеньицами всю полноту власти»²². Таким образом, Феллини описывает здесь рецепцию линейных размеров как не просто реально существующую, но также и как обладающую вполне определенным и важным смыслом (властным дискурсом), хоть и не

вписанным в саму систему киноязыка, но значимым с точки зрения социального функционирования кинематографа.

Итак, несмотря на то, что современные кино и телевидение полностью основываются на угловой, ренессансной рецептивной системе и никак не включают в свои коммуникативные и художественные структуры линейные размеры изображения, эти размеры не только прекрасно ощущаются зрителями (что само по себе не является новостью, поскольку неизбежно следует из сказанного в начале данной статьи), но также и влияют на их восприятие изображения, то есть на рецепцию.

В кино и телевидении величина экрана не контролируется автором, и он, в лучшем случае, может лишь учитывать при создании произведения наиболее популярный размер экрана (однако в наше время затруднено и это). Но в фотографии и особенно в живописи размер изображения неизменен и автору полностью подвластен. Соответственно, в этих искусствах возможно и более или менее непосредственное использование элементов линейной рецепции, а потому возникает вопрос, насколько такие элементы применялись и применяются там в действительности? В полном своем виде этот вопрос выходит за рамки данной работы, посвященной одной лишь рецепции натуральной величины – частному случаю линейной рецепции. Здесь же мы попробуем понять, в каких отношениях живопись находится с натуральной величиной изображаемых ею объектов.

В отличие от кинематографа, в живописи нет принятого оптимального размера картины, подходящего для всех случаев. Обычно рекомендуемый размер зависит либо от сюжета, либо от величины главного элемента задуманного произведения, но насчет того, чем именно определяется величина главного элемента, никаких теоретических рекомендаций нет. Поэтому нам не остается ничего иного, как исследовать размеры существующих картин, получившиеся благодаря этим рекомендациям или независимо от них.

Для этого были изучены величины и крупность картин, хранящихся в Лувре, Метрополитен-музее, Прадо, Старой Пинакотеке и Эрмитаже, информация о которых вместе с репродукциями представлена на официальных сайтах этих музеев. В выборку вошли работы с фигурами (то есть портреты, жанровые сцены и картины на исторические и мифологические сюжеты, но не натюрморты и пейзажи), написанные маслом или темперой и имеющие горизонтальный формат²³: 380 работ из Лувра, 371 – из Метрополитен-музея, 273 – из Прадо, 37 – из Старой Пинакотеки и 653 – из Эрмитажа. Итого, 1714 картин. Целью исследования было определить долю работ, во-первых, выполненных более или менее в натуральную величину, во-вторых, определенно превосходящих натуральную величину, но незначительно, то есть в пределах 30 %, и в-третьих, существенно – более, чем на 30 %, – превосходящих естественные размеры.

Понятно, что когда непосредственным объектом исследования является не сама картина, а ее изображение на мониторе, и, главное, когда естественные размеры запечатленных на ней фигур неизвестны, надежно установить соответствие размеров фигур и их изображений невозможно. Поэтому выявить работы первой группы – в том числе разграничить первую группу и вторую – можно только приблизительно. Казалось бы, та же проблема должна возникать и с демаркацией второй и третьей групп, но в действительности такая трудность не возникала: если уж фигура выходила за 30 %, то выходила настолько, что никаких сомнений в этом не было. Видимо, уже упоминавшийся выше тридцатипроцентный предел терпимости к искажению масштабов проявляется и здесь.

Что же касается проблемы определения принадлежности к первой группе (сильно затрудненного не столько погрешностью измерения, сколько тем, что рост взрослого человека подвержен большим историческим, социальным и индивидуальным колебаниям), то здесь неизбежны значительные ошибки по сравнению с гипотетически объективным (но, увы, практически невозможным) исследованием. Тем не менее, даже если такие ошибки составляют не проценты, а разы, объем этих групп настолько, как мы увидим, невелик по сравнению со всей выборкой, что существенного значения для наших результатов эти ошибки иметь не будут. Практически же к первой группе были отнесены работы, величина наиболее крупных фигур на которых составляла примерно 90–110 % от предполагаемой натуральной, а ко второй – от 110 до 130 %.

Картины, тяготеющие к натуральной величине или превышающие ее, распределены в истории живописи неравномерно: нет ни одной такой работы, написанной до 1500 года (самая ранняя – «Омовение ног» Тинторетто, 1532, Прадо), где фигуры святых на первом плане имеют высоту около 190 см, что превосходит нормальный рост человека середины XVI века, хотя и не факт, что больше, чем на 10 %), тогда как во всей выборке они составляют около пяти процентов. Их максимум приходится на XVII век, когда доля картин с такими фигурами в полтора раза больше доли работ этого периода во всей выборке. Относительно чаще крупные фигуры предпочитали испанцы – 14,7 % против 9,1 % удельного веса испанских работ во всей выборке, но довольно малое абсолютное количество таких картин не позволяет исключать здесь версию случайного отклонения.

Весьма неравномерно распределены такие картины по выделенным жанрам (портрет, мифологический, исторический и бытовой – в данном контексте представляется разумным объединить последние два на основании общей склонности к документальности). Количество портретов в выборке слишком незначительно (из-за горизонтального формата), чтобы делать о них какие-то выводы, но в двух остальных видах распределение достоверно различно: если во всей выборке их примерно поровну (50 и 45 процентов соответственно), то среди картин

с крупными фигурами мифологические сцены имеют четырехкратное превосходство (75 % против 19 %), причем эти 19 % в основном представлены историей, а не бытом. И если пространственно-временные особенности распределения таких картин нуждаются в серьезных историко-культурологических объяснениях, то в данном случае все очевидно и не выходит за рамки привычных разговоров о героических и полугероических размерах, в которых естественно изображать героев прошлого и мифов, но не простых смертных современников.

Разница только в некотором смещении масштабов: если в раннем кино нормальной была натуральная величина, а полугероическая его превышала, то здесь нормальным является уменьшенный размер, роль полугероического играет натуральный, а героического – преувеличенный. Само это смещение масштабов тоже не удивительно: в живописи нормой оказалась сложившаяся в ней самой традиция, подкрепленная также и трудностями, с которыми связано изображение объектов в натуральную и более крупную величину при центральноперспективной проекции²⁴. В отличие от нее, раннее кино опиралось на театральную рецепцию с нормальной для нее естественной величиной, а смущавшие современников героические размеры ассоциировались уже с живописной или, скорее, со скульптурной традицией.

Наконец, имеют место и несколько неожиданные отличия распределений по крупности, пользуясь кинематографической терминологией. Достаточно естественно, что на картинах с большими фигурами почти не встречается дальний план (то есть такой, когда величина фигуры в полный рост занимает не более трети высоты картины). Тут уж, скорее, удивительно, что нашлась хотя бы одна работа, где высота фигур на дальнем плане превосходит натуральную: картина Жан-Луи Давида «Коронация императора Наполеона I» (1807, Лувр) столь велика – 6 м 21 см в вертикальном измерении, – что находящиеся на первом плане более чем двухметровые фигуры занимают лишь 33 % ее высоты. Интереснее то, что основной прирост происходит не на общих планах (их больше всего лишь на 16 %, хотя в целом они составляют абсолютное большинство работ), а на средних (которых в полтора раза больше, чем в выборке в целом) – впрочем, главным образом, на среднеобщих (их прирост двукратный), то есть на таких, на которых высота персонажа чуть-чуть больше высоты картинной плоскости²⁵.

Впрочем, это, скорее всего, объясняется тем, что очень крупные фигуры в полный рост требуют и очень большого холста. Собственно, его абсолютные размеры как раз и составляют наибольшее отличие таких работ от выборки в целом: если по всей выборке средняя высота картины составляет ровно метр, то здесь – два с половиной (253 см). Поэтому, видимо, дело не столько в том, что крупные фигуры почему-то способствуют повышению частоты среднеобщих планов, сколько в том, что, когда фигуры слишком велики, художнику становится труд-

нее соблюдать обычные пропорции высоты картины и размера главного ее элемента. Как заметил по другому поводу классик информационной эстетики Колин Мартиндейл, «картины столкнулись, буквально, с эффектом потолка: если вещь слишком велика, она не поместится в комнате»²⁶. Выходит, что такой далекий от интересов чистого искусствования предмет, как строительная высота потолков, уже второй раз оказывается значимым для нашего исследования.

Что же касается основной цели исследования, то количество и процент работ с разными абсолютными величинами наиболее крупных фигур представлены в следующей таблице:

картины с фигурами:	количество	доля	
		во всей выборке	в группе \geq НВ
меньше натуральной величины (НВ)	1639	95,6%	—
больше или равно НВ	75	4,4%	100%
в том числе:			
примерно равно НВ	44	2,6%	58,7%
умеренно (10-30%) крупнее НВ	29	1,7%	38,7%
сильно (>30%) крупнее НВ	2	0,1%	2,7%

Итак, примерно на девятнадцать из каждых двадцати картин XIV–XX веков (причем лишь тех жанров, где превышение натуральной величины сколько-нибудь реально, хотя и только горизонтальной формата) фигуры изображены заметно меньше, чем в натуральную величину. Среди остальных, на большинстве люди изображены примерно своего естественного размера, на меньшинстве – несколько крупнее, и лишь в *двух работах* фигуры намного превосходят естественный человеческий рост. Причем эти две картины фактически представляют собой серию, так что, возможно, правильно было бы говорить не столько о двух работах, сколько о *единственном случае* существенного превышения натуральной величины на всю огромную выборку.

Это – «Титий» и «Иксион» Хосе де Риберы (обе 1632, Прадо) (ил. 8а, в). Из-за сложного, отчасти уходящего в глубину расположения обоих персонажей точно измерить их размер не представляется возможным, но учитывая, что они помещаются на холстах трехметровой ширины лишь в позе с поджатыми ногами, ясно, что рост каждого составляет не меньше трех с половиной метров. То есть здесь имеет место, по крайней мере, *двойная* величина фигур. Правда, двойная она лишь по отношению к современному человеку, но для гигантов, каким был Титий, это, очевидно, вполне нормальный рост. По-

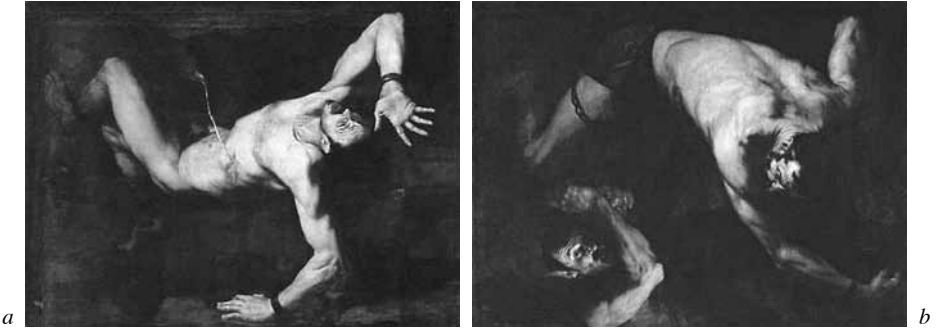
видимому, для племени великанов-лапифов, чьим царем был Иксион, такой рост также не был чрезмерным. Поэтому можно заключить, что даже в этих двух работах существенного превышения натуральной величины нет.

Таким образом, в течение основной части своей истории европейская живопись избегала значительного (то есть больше терпимых тридцати процентов) превышения размеров изображаемых ею персонажей над их натуральной величиной. Это вряд ли было бы возможно, если бы линейные размеры вообще не имели никакого значения для изобразительного искусства – в таком случае встречались бы работы с фигурами любой величины. Также нельзя это объяснить и тем, что правила построения центральной перспективы автоматически уменьшают размеры всех объектов по сравнению с натуральными: если бы дело было только в этом, то тогда не было бы и картин с фигурами натуральной и, конечно, превышающей натуральную величины (они, в общей сложности, составляют 6,5 % работ довольно требовательного к соблюдению правил XVII века).

Выходит, что, несмотря на правила центральной перспективы, даже в ренессансной системе объекты все-таки иногда изображались примерно в натуральную величину. Но именно в натуральную величину, и практически не более того. Это означает, что даже во времена полного торжества угловой рецепции в изобразительном искусстве в нем существовали – и имели серьезное значение – элементы линейной рецепции вообще, и даже рецепции натуральной величины, в частности.

При этом обращает на себя внимание то, что во всех трех плоских визуальных искусствах (в живописи, фотографии, кино), с одной стороны, присутствует совершенно спокойное отношение к преуменьшению абсолютных размеров основных объектов относительно их натуральной величины. С другой же стороны, мы видим весьма пристрастное отношение к преувеличению размеров или, по крайней мере, преувеличению относительно существующей нормы преувеличения (в развитом кино, принявшем ренессансную систему и систему крупностей).

Этот довольно неожиданный факт, вероятнее всего, объясняется обсуждавшимся в начале статьи фундаментальным свойством нашей психики: константностью восприятия величины, в силу которой при нормальных условиях никакие объекты никогда не выглядят существенно крупнее своих натуральных размеров²⁷, но при большом удалении могут выглядеть значительно меньшими. Поэтому в сложной системе восприятия плоских визуальных произведений, состоящей из хрупкого баланса приобретенных культурных рецептивных схем и редуцированных перцептивных навыков, каждый из которых в самый неподходящий момент может вмешаться в процесс восприятия и его



Ил. 8. Из 1714 картин лишь в двух линейные размеры персонажей существенно превышают рост человека: а) Хосе де Рибера. Титий. 1632. Холст, масло. 227×301. Прадо. Мадрид; б) Хосе де Рибера. Иксион. 1632. Холст, масло. 220×301. Прадо. Мадрид

нарушить, уменьшение размеров людей и других важных объектов не создает значительных трудностей, тогда как их увеличение относительно натуральной величины (или хотя бы привычной в данном медиуме) грозит большими проблемами.

Наличие в классическом искусстве, невзирая на безраздельное доминирование в нем угловой рецепции, элементов рецепции линейных размеров, ограничивающей сверху размер основных объектов (главным образом, людей) их натуральной величиной, заставляет еще более серьезно отнестись к процессу, происходившему в кинематографе начала 1910-х годов. Это, помимо всего прочего, был не просто внутрикинематографический отказ от художественно бесперспективной системной рецепции натуральной величины, но и первый во всей истории культуры системный отказ от ограничения сверху на размер изображения человека в плоских визуальных искусствах, имевшего под собой не только мощную традицию, но и серьезный психологический генезис.

Подведем черту. Линейная рецептивная система находится в резко конфликтных отношениях с угловой, на которой основана ренессансная система перспективы (с другими перспективными системами, кстати, линейная система конфликтует гораздо меньше, но они остались за рамками данной статьи). Тем не менее, на протяжении всей истории доминирования центральной перспективы в европейском искусстве элементы линейной рецепции играли в нем заметную роль. Классическая живопись, во-первых, принципиально избегала существенного превышения линейных размеров и, во-вторых, определенно, использовала натуральную величину для маркировки особенной значимости изображаемого события или/и персонажа (даже несмотря на то, что натуральная величина плохо согласуется с концепцией «сечения зрительной пирамиды»).

Появление кино на некоторое время чуть было не утвердило рецепцию натуральной величины в качестве полноправной рецептивной системы, но и после ее разрушения в нем остались элементы линейной рецепции, а именно рецепции максимальных размеров экрана, сохраняющиеся и по сей день. При этом, как и в живописи, линейные размеры изображения в кино обладают и определенным смыслом, относящимся, впрочем, не к изображаемым объектам, а к фильму в целом. Во всех плоских визуальных искусствах зритель соотносит масштаб изображения со своей собственной величиной и на основании этого испытывает определенные ощущения значимости изображаемого. В случае живописи и фотографии автор использует это для упомянутой маркировки важности, власти, силы и прочих качеств персонажей, то есть в этих искусствах элементы линейной рецепции отчасти включены в их систему коммуникации. В случае кино такого нет, и сам зритель в нем с помощью линейной рецепции определяет отношения доминирования/подчинения себя и фильма, что не является коммуникативным элементом, но характеризует современное состояние этого вида искусства, над которым мы теперь научились «осуществлять всю полноту власти».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Подробнее см.: Филиппов С. Что мы видим в глубине картины? Природа и функции пространственности в плоских визуальных искусствах // Артикульт. 2011. № 1. – <http://articult.rsuh.ru/article.html?id=1555144>
- 2 См.: Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. М.: Наука, 1980. С. 66ff.
- 3 Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. С. 396.
- 4 Brewster B., Jacobs L. Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film. Oxford University Press, 1997. P. 164.
- 5 Тюринь Вл. Живая фотография. СПб.: Изд. ред. журнала «Техническое образование», 1898. С. 4.
- 6 Brewster B., Jacobs L. Op. cit. P. 164.
- 7 Ibid.
- 8 Горький М. [Синематограф Люмьера] // История отечественного кино. Хрестоматия. М.: Канон+, 2011. С. 17.
- 9 Brewster B., Jacobs L. Op. cit. P. 166.
- 10 Wright L. Optical Projection: A Treatise on the Use of The Lantern in Exhibition and Scientific Demonstration, 4th ed. (revised by Russell S. Wright). L., N.Y., Bombay: Longmans, Green, and Co, 1906. P. 128.
- 11 Brewster B., Jacobs L. Op. cit. P. 166.

- 12 Кравченко Н.А. Какъ устроить, оборудовать и открыть театр-кинематографъ? Екатеринодаръ: Электро-типографія «Энергія». 1914. С. 16.
- 13 Подробнее см.: Филиппов С. Рецепция натуральной величины в раннем кинематографе // Ракурсы. Вып. 10 (готовится к публикации).
- 14 Richardson F.H. Motion Picture Handbook: A Guide for Managers and Operators of Motion Picture Theatres. N.Y.: The Moving Picture World, 1910. P. 153.
- 15 По данным из: Bordwell D., Staiger J. and Thompson K. The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960. N.Y.: Columbia University Press, 1985. P. 197, 200–201.
- 16 Gage S. H. and Gage H. Ph. Optic Projection. Principles, Installation and use of the Magic Lantern, Projection Microscope, Reflecting Lantern, Moving Picture Machine. Ithaca, N.Y.: Comstock Publishing Company, 1914. P. 468.
- 17 Hoffman H.F. Cutting off the Feet // The Moving Picture World. V. 12. No. 1 (April, 6, 1912). P. 53.
- 18 Richardson F.H. A Discussion of Screen-Image Dimensions // Journal of the S.M.P.E. V. XXX, No. 3 (March 1938). P. 336.
- 19 Cook D. A. A History of Narrative Film. 4th edition. N.Y., L.: W.W. Norton & Company, 2004. P. 397.
- 20 Голдовский Е.М. Кинопроекция в вопросах и ответах. М.: Искусство, 1971. С. 67.
- 21 Семичастная В. Уроки мультиформата // Киномеханик, 04.2008. С. 28.
- 22 Феллини Ф. Интервью о кино (Беседа Федерико Феллини с Джованни Грацини) // Феллини о Феллини. М.: Радуга, 1988. С. 102.
- 23 Последнее условие было принято для оптимизации объема выборки, предназначенной также и для других исследований.
- 24 При правильно построенной центральной перспективе единственная возможность изобразить объекты крупнее, чем в натуральную величину, – разместить холст не между объектами и художником, а позади объектов. Изображение же строго в натуральную величину подразумевает нахождение объектов непосредственно в картинной плоскости.
- 25 Отметим полное отсутствие среднекрупных и крупных планов на таких картинах. Но, к сожалению, это довольно интересное отсутствие нельзя считать значимым, поскольку картин такой крупности немного (во всей выборке менее двух процентов). Соответственно, при соблюдении тех же пропорций, среди картин с крупными фигурами должны были бы быть одна – две таких работы, и их отсутствие находится в пределах статистической погрешности.
- 26 Martindale C. The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change. N.Y.: Basic Book, 1990. P. 46. Автор благодарит за эту ссылку В.М. Петрова.
- 27 Своеобразный и сравнительно редкий феномен так называемой гиперконстантности позволим себе проигнорировать, поскольку он преувеличивает размеры лишь на немногие проценты.