

В. Д. Данилова

Репрезентативные особенности российского артхаусного кино

Статья посвящена осмыслению кинематографического репрезентативного потенциала, детерминирующего социально- и художественно-значимые функции кинематографа как искусства и культурной практики. Артхаусная стратегия репрезентации образов, направленная на отражение узких авторских смыслов, вызывает наибольший исследовательский интерес, поскольку артхаус как специфическая художественная практика зачастую вступает в конфронтацию с титульной или общепринятой политикой репрезентации. Описаны теоретико-методологические подходы к осмыслению репрезентативных возможностей кино, представлен анализ визуальных образов городского пространства в современном российском артхаусном кино. В попытке выделить специфические особенности артхаусного способа репрезентаций образов и смыслов был использован сравнительный метод (на примере художественного кинофильма К. Селиверстова «Процесс» и документальной ленты Т. Решетниковой «Два имени одного города»).

Ключевые слова: кинематограф, артхаусное кино, документальное кино, визуальный поворот, репрезентация, долгий кадр

Viktoriya D. Danilova

Representative features of Russian arthouse cinema

The article is devoted to analyzing the cinematic representative potential that determines the socially and artistically significant functions of cinema as art and cultural practice. The arthouse's representing strategy aims at reflecting narrow author's meanings. It causes the greatest research interest because the art cinema often comes into confrontation with the generally accepted policy of representation or cinematic visualization cultural phenomena. Theoretical and methodological approaches to understanding the representative possibilities of cinema are described, an analysis of the visual images of urban space in modern Russian art house cinema is presented. In an attempt to explore the specific marks of the arthouse way of representing images and meanings, the comparative method was used (on the example of K. Seliverstov's art film "The Process" and T. Reshetnikova's documentary film "Two Names of the Same City").

Keywords: cinema, arthouse cinema, documentary cinema, visual turn, representation, long shot
DOI 10.30725/2619-0303-2020-2-12-16

Исследование феномена визуального поворота, утвержденного как исследовательская парадигма конца XX – начала XXI в. в трудах таких исследователей, как В. Дж. Т. Митчелл, Ф. Джеймисон, Н. Брайсен, К. Мокси, Х. Арентдт, Дж. Элкинс и др., и изучение роли кинематографа в его рамках, позволяют акцентировать внимание на конструировании нового типа визуального мышления и способа освоения действительности посредством кинематографической репрезентации. А также исследовать способы и формы репрезентаций идей, смыслов, концептов и образов на современном этапе развития кино. Особенно интересным в контексте данного исследования представляется анализ репрезентативных возможностей и функций артхаусного кинематографа как особой художественной стратегии и способа бытования определенной категории кинопроизведений.

Академическая теория кино, начавшая оформляться с момента зарождения самого кинематографа, с середины XX в. вскрыла проблему репрезентативных функций кинофильмов, которые стали осмысляться с позиции принятия возможности идеологического воздействия на аудиторию, в отличие от более ранних

подходов, апеллирующих к концепту аттракционов (С. Эйзенштейн), развлекательной функции кино или теории авторства [1, с. 8–17].

Исследователи, разрабатывавшие проблематику визуального медиума культуры в исторической перспективе XX–XXI вв., использовали разные теоретико-методологические подходы к его осмыслению и определению роли кинематографа в этом поле. Обращаясь к их опыту анализа сферы визуального в указанный период, можно заметить, как трансформируются концепты видения, смотрения, восприятия, наблюдаемого, наблюдателя, определяющие основные подходы к пониманию природы визуальных репрезентаций (в частности, в кинематографе).

Стоит отметить работу «Кинематограф» эссеистики Вирджинии Вулф, относящуюся к первой трети XX в. Автор в присущей ей манере анализирует концепты визуальности и прогнозирует развитие художественно-эстетического инструментария кинематографа, используя философско-искусствоведческую оптику [2, с. 12–21].

В. Беньямин в своей работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводи-

мости» анализирует новые культурные практики, ставшие доступными благодаря развитию техники, и фиксирует их особый культурный статус, тем самым теоретически обосновывая визуальный поворот в культуре. Он одним из первых стал исследовать кинематограф как маркер происходящих культурных изменений, отмечая его близость с политической сферой, имея в виду его широкие идеологические и пропагандистские возможности. Автор отмечал, что кино становится средством политической пропаганды, а технологическая природа кинематографа как искусства вызовет к жизни новые формы общественной организации [3].

Современный исследователь поп-культуры и кинематографии Кевин МакДональд, изучающий историю кинотеорий, в работе «Теория фильмов», отмечает, что кардинальные изменения в подходах к анализу кинематографа произошли, прежде всего, в рамках развившегося в середине прошлого столетия во Франции структурализма (позднее – постструктурализма и смежных направлений академической мысли). Эти изменения позволили включить в дискурсы власти осмысление кинематографа как искусства и культурного феномена, актуализировав его политические и социальные функции. Основоположниками новой теоретической парадигмы в исследованиях феноменов реальности стали Клод Леви-Стросс, Ролан Барт, Жан Лакан, Луи Альтюссер, Мишель Фуко, Кристиан Метц и др. [1, с. 73–120]. Их теоретико-методологические разработки оказали сильнейшее влияние на структуру и образ научного осмысления различных областей культуры второй половины XX – начала XXI в. Эти подходы плодотворно применяются в анализе кинотекстов и визуального медиума культуры.

В монографии «Техники наблюдателя», посвященной проблеме видения и его исторического конструирования, Джонатан Крэри, профессор теории и истории искусства Колумбийского университета Нью-Йорка, исследует визуальность, способы ее репрезентации, а также статус наблюдателя и его взаимоотношения с наблюдаемым. Автор обнажает социально-политическую подоплеку процессов конструирования концептов визуального в культуре и искусстве: наблюдателя, видения, восприятия [4 с. 11–41]. Отдавая предпочтение новым кибермедиа и виртуальности в формировании указанных явлений в современности, Крэри словно бы не замечает сохраняющуюся роль кино в структурах социально-политических отношений. Однако его теоретические положения являются неотъемлемой частью осмысления конструирования визуальной образности в кинематографии.

Австралийский исследователь Кристофер Фальзон в своей работе «Philosophy goes to the movies» исследует репрезентативные возможности мирового кинематографа, анализируя то, как

кинопроизведения способны отражать и визуализировать различные философские концепции как в своем сюжете, так и в используемых художественных методах. Автор показывает, каким богатством инструментария для рефлексии образов и идей, господствовавших в культуре на разных этапах ее развития, обладает кино: от широко используемого образа платоновской пещеры как способа познания на примере киноленты Стенли Кубрика «Заводной апельсин» до репрезентации последствий эксплуатации утилитаристской этики в фильме Алана Пакулы «Выбор Софи» и пр. Основной авторский тезис основан на убеждении, что кинематограф представляет собой коллективную визуальную память, обширное хранилище образов, посредством которых анализируются и исследуются многие философские или остросоциальные проблемы. Кристофер Фальзон полагает, что анализ кинематографических образов как отражение какой-либо философской парадигмы не редуцирует ценность кинематографа до иллюстративного, вспомогательного инструмента. Иллюстративность – лишь одна из функций кинематографа. Анализ философских концепций, положенных в основу киноленты, позволяет глубже понять ее содержание [5, р. 3–17].

Тони Кашани, исследователь современных медиа и визуальной культуры, профессор Калифорнийского Института интегральных исследований, в своей книге «Фильмы, которые меняют жизнь» предполагает, что кино обладает возможностями общественной трансформации как индивидуальной, так и общесоциальной, подразумевая его идеолого-пропагандистскую и коммуникативную функцию. Исследуя генеалогию кинематографа, обращаясь к анализу основных направлений и знаковых его жанров, автор обнаруживает, что кино, используя специальные художественно-эстетические приемы и символический киноязык, воздействующие на зрителя, иллюстрирует или даже пропагандирует определенные идеи, господствующие или набирающие силу в данный исторический период. Кашани не называет кинематографию инструментом политической пропаганды, но сквозь призму морально-этического подхода он отмечает потенциал кино на поле общественной педагогики как механизма социальной трансформации. Определяя кино как комплексный вид искусства и комплексную часть глобальной экономической и политической системы, он отмечает, что кинематографический язык – «это инструмент, способный устанавливать связь между людьми разных культур и, тем самым он способствует трансформации мира в общекультурную общность» [6, с. 75–77]. Тони Кашани постулирует не только богатый репрезентативный потенциал кинематографа, но и настаивает на трансформирующей функции кино, способствующей глобализации и мультикультурному общественному

сознанию. Стоит отметить, что в узком смысле эта функция может пониматься как часть идеолого-пропагандистского инструментария киноязыка.

Полагаясь на приведенные источники, можно сделать вывод о том, что какой бы теоретико-методологический подход ни использовали исследователи в изучении визуальной культуры и кинематографа, они сходятся, по крайней мере, в одном – кинематограф обладает широким репрезентативным потенциалом. Этот самый потенциал можно оценивать по-разному: как механизм общественной трансформации, как инструмент идеолого-политической пропаганды, как средство отражения, рефлексии или запечатления культурных особенностей эпохи или ее ключевых философских концептов.

В рамках данного исследования важно отметить, что способы использования репрезентативной функции кинематографа в значительной мере могут быть детерминированы не только и не столько художественным инструментарием конкретной киноленты и общими особенностями социокультурных контекстов кинопроизводства, но также прямым предназначением, целью кинофильма. Арthouseный кинематограф, не ставящий развлекательной цели, четко определяет границы своей зрительской аудитории, опираясь на интеллектуальное меньшинство – кинолюбителей с большим опытом «киносмотрения», способных на адекватный отклик и рефлексии. Таким образом, артхаус зачастую предполагает тесный контакт со зрителем, что выражается как в специфических камерных способах кинопоказа, так и в использовании художественно-эстетических экспериментальных техник коммуникации в киноповествовании. Артхаусная стратегия репрезентации образов и смыслов представляется наиболее показательной, поскольку артхаусный кинематограф в избрании идей, смыслов и способов их изображения практически не зависит от различных насаждаемых императивов, руководствуясь авторскими интенциями, лишь отчасти обусловленными социально-политической, культурной динамикой.

Небольшой экскурс в историю развития артхауса как явления культуры и художественной практики позволит пролить свет на его актуальные репрезентативные и эстетические особенности и формы бытования в социокультурном пространстве. Современный российский артхаусный кинематограф сформировал свой художественный язык во многом на базе творчества режиссеров «ленинградской школы кино», работавших на киностудии «Ленфильм» в 70–80-х гг. прошлого столетия. Для режиссеров «ленинградской школы» было характерно ярко выраженное авторское присутствие в канве киноповествования – обозначение личной позиции, морально-нравственная оценка происходящего на киноэкране, наличие внятного

этического высказывания. Отечественный киновед и кинокритик С. Н. Добротворский отмечает, что истинная черта творцов «ленинградской школы кино» выражается именно в мировоззренческой области, в обеспечении воспитательной роли кино, утверждая индивидуальную авторскую позицию и возводя ее значение в абсолют коллективной нравственности [7, с. 35–36].

Предчувствие крушения советского государства в конце 80-х гг. повлекло за собой переосмысление ценностей, задач искусства, художественных приемов и образного языка. Это выразилось в развитии апокалипсических, «чернушных» мотивов в кинотворчестве. Например, в киноленте К. С. Лопушанского «Письма мертвого человека» (1986) автор в мрачных, наполненных безысходностью кинообразах высказывает крайнюю степень беспокорности по поводу возможности краха привычного, построенного на основании коллективной идеологии мира и размышляет о возможности нового начала, нового нравственного императива.

«Перестройка» и дальнейшие годы стали временем социально-экономических волнений, поиска и созидания нового типа государственности и гражданственности, оказавшими влияние на все на сферы социокультурной, художественной и духовной жизни страны. Это наложило отпечаток на кинопроизведения того времени, ставшие целой вехой в истории развития отечественной кинематографии. Переход в новое тысячелетие ознаменовался сложением новой социально-экономической системы, вызвав новую волну художественной рефлексии современности в кинематографии. Тенденции обозначения авторского присутствия и тяготение к мрачности визуальной образности в дальнейшем составили ядро художественной системы современного российского артхауса.

Среди различных жанров и творческих стратегий артхаус занимает особое место. Это кино не рассчитано на широкую аудиторию и не ставит коммерческих целей. В попытках осмыслить институциональные характеристики российского артхауса можно выделить формы его бытования в культуре: к артхаусному кино могут относиться фестивальные, авторское, «интеллектуальное», независимое кино и другие немейнстримные виды кинематографического творчества, финансирование которых, в большинстве случаев, получено не из государственных источников. Это позволяет режиссерам быть более свободными в выражении авторской позиции, высказывать непопулярные мнения об остросоциальных проблемах современности, транслировать индивидуальные смыслы и экспериментировать со средствами художественной выразительности.

Артхаусное кино, представляющееся способом философствования и видения мира, вызывает интерес к исследованию процессов развития своей

кинематографической визуальной эстетики и смыслов визуальных репрезентаций.

Наиболее ярко выделить особенности репрезентативной стратегии артхауса можно в сравнении с жанровым или документальным кино, обращаясь к изображениям городского пространства Санкт-Петербурга, на примерах документальной киноленты «Два имени одного города» Таисии Решетниковой и художественного фильма «Процесс» Константина Селиверстова.

Документальная лента «Два имени одного города», премьера которого состоялась в ноябре 2016 г., поднимает тему осмысления исторических событий блокады Ленинграда молодым поколением. Центральный персонаж – пожилая петербурженка, пережившая эти страшные события в детстве. Ее монологи разбавлены сюжетами о трех молодых жительницах города, которые пытаются проанализировать события прошлого. Основу визуального ряда киноленты составляют крупные планы героинь и долгие кадры современного Санкт-Петербурга. Автор не использовала ни одного архивного кадра, так что образ города блокадного периода рождается только в монологах главной героини.

Режиссер конструирует совершенно узнаваемый образ современного Санкт-Петербурга, прибегая к съемкам знаковых, типичных, известных мест: залитая солнцем Дворцовая площадь, Петропавловская крепость, пересечение Невского и Лиговского проспектов, дворы-колодцы Центрального района. При анализе видеоряда произведения становится очевидным то, что создатели кинофильма стремились к предельной эстетизации объектов городской среды. Солнечному свету – нечастому гостю Санкт-Петербурга – при постановке кадров уделяется большое внимание. Оператор, словно восторженный турист, увлеченно исследует солнечные блики на капителях колонн и пилястр, обрамляющих архитектурные сооружения центральной части города. Кадры, безусловно, завораживают, однако их специфика способствует воспроизведению идеи о Санкт-Петербурге как о городе-музее.

Теоретик документального кино, режиссер Н. Б. Вольман пишет, что кинодокументалистика связана «с текущей жизнью, умонастроениями общества, ясно отражает состояние социальной психологии и заблуждения текущего момента» [7, с. 158]. Документальному кино, пребывающему в контексте политической жизни страны, бывает трудно избежать влияния определенной идеологии или пропаганды. Возможно, именно поэтому молодой режиссер Таисия Решетникова в своем произведении создает парадный портрет Санкт-Петербурга, следуя патриотическим настроениям настоящего времени.

Художественный кинематограф нередко обращается к живописанию окружающего пространства, вплетая его в канву киноповествования. Природа, городские пейзажи становятся неотъемлемой ча-

стью развития сюжета, элементом художественной образности, обрастая сложными значениями, они становятся сакральными, символическими, кодифицируются. Российский культуролог и киновед Е. М. Стихова в монографии «Российское кино в поисках реальности» заявляет о новой авторской тенденции к самозапрету визуального обозначения конкретных пространств, таких как Москва, Санкт-Петербург и другие знаковые местности Российского государства. Эту тенденцию автор связывает с происходившими в недалеком прошлом геополитическими изменениями и волнениями эпохи перестройки, оказывающими долгосрочное влияние на современную культуру. При создании и анализе кинематографической реальности большее значение имеет подсознательное, нежели сознательное [8, с. 447–455].

Эта тенденция находит свое яркое выражение в киноленте 2014 г. «Процесс» кинорежиссера Константина Селиверстова, который в творчестве нередко обращается к образам городской среды Санкт-Петербурга («Моцарт в Петербурге», «Я искушен в любви и в чистом искусстве», «Сцены из жизни богемы», «Кристине де Грасси в Петербурге», «Марсианские хроники»).

Фильм «Процесс» – первая российская экранизация одноименного романа Франца Кафки и первая часть кафкианской трилогии Селиверстова, который в дальнейшем снял «Замок» и «Превращение» по мотивам одноименных произведений писателя.

Сюжет киноленты удивительно точно передает события литературного первоисточника, в котором герой оказывается обвиненным в неназываемом преступлении и втянутым в судебный процесс. Режиссер умело нагнетает атмосферу абсурда и безысходности, используя прием долгого кадра, когда камера неотступно следует по пятам главного героя Йозефа К., мечущегося в бесконечных, темных, заваленных хламом коридорах административных зданий в попытках понять, в чем заключается его преступление. На своем пути герой встречает множество персонажей – служащих бюрократической машины, одетых в соответствии с модой XXI в., однако в кабинетах чиновников нет привычной зрителю современной офисной техники; на улицах неизвестного города царит упадок и разруха – полуразрушенные строения и груды бытового мусора. Использование анахронизмов и специфической манеры съемки запутывают зрителя, не давая определить в какой части света или хотя бы в каком времени происходят события. Режиссер словно создает некое фантазийное пространство застывшего мира абсурда, куда посредством техники долгого кадра затягивает и зрителей.

Однако в финале киноленты режиссер внезапно взламывает собственный художественный код, разрушая свой закрытый мифический киномир,

открывает зрителю правду о том, что события киноленты происходили в современном Петербурге. Под каменными сводами в галереях философского корпуса Санкт-Петербургского государственного университета на Васильевском острове палачи хватают Йозефа и ведут к месту казни – на берег реки Невы. Камера сопровождает их движение, приглашая зрителей следовать за ними. Выполнив свою работу, экзекуторы неспешно удаляются. Финальный долгий кадр представляет собой перспективу Невского проспекта, где персонажи фильма затерялись в толпе спешащих прохожих.

Документальная репрезентация Санкт-Петербурга в образной системе кинофильма «Процесс» представляется принципиально важной для реализации творческого плана режиссера. В соответствии с авторским замыслом зрителю должны уловить в этом форму социально-политического протеста и понять, что все происходящее на экране не есть художественный вымысел, но художественная обработка действительности, что подобные события – часть ежедневной жизни российского города.

Эти две киноленты, помещающие образы Санкт-Петербурга в центр своего сюжета, отражают то, как реализуются две различные стратегии репрезентации и использования городского пространства в кинотворчестве. Однако обе эти стратегии тесно связаны с сакрализацией и мифологизацией этого пространства на киноэкране. Документальное кино, призванное изучать и документировать образы повседневности, поддается тенденциям современного социополитического дискурса и представляет нам рафинированный праздничный вид города-героя Ленинграда, ныне Санкт-Петербурга. Арthouseвая кинолента К. Селиверстова нарушает негласный запрет на визуальное обозначение конкретного городского пространства, делая недвусмысленное политическое высказывание о недовольстве существующим государственным бюрократическим укладом, обрекая зрителя на соучастие в творческом акте.

Таким образом, арthouseвый кинематограф обладает обширными возможностями отражения авторских индивидуальных образов и смыслов. Эта стратегия, осмысляемая в рамках визуального поворота и актуализации кинематографического репрезентативного потенциала, представляется средством мышления современного автора и индивида, способом рефлексии и трансляции идей в современной культуре, но не ограничивается этим. Арthouseвые режиссеры в своем творчестве не только исследуют визуальные аспекты киноязыка в поисках новых средств киновыразительности, но и пытаются встроить свои художественные эксперименты в процессы познания, осмысления и критики трансформаций современной социокультурной ситуации в России. Сознательно выходя за

пределы киноповествования в фильме «Процесс» Константин Селиверстов, напрямую обращается к своей аудитории, втягивает зрителя в собственное художественное пространство или, наоборот, выталкивает его за пределы кадра, вызывая к рефлексии и предлагая вступить с ним в диалог. Тем самым актуализируя не только репрезентативные и общественно-трансформирующие возможности арthouseвого кинематографа, но и его коммуникативные функции.

Список литературы:

1. МакДональд К. Теория фильмов / пер. с англ. Х.: изд-во «Гуманитарный центр» / Е. А. Помеляйко, 2018. 236 с.
2. Вулф В. Кинематограф. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 80 с.
3. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин. М.: Медиум, 1996. с. 15–65.
4. Крэри Д. Техники наблюдателя. М.: V-A-C press, 2014. 256 с.
5. Falzon Chr. Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy. London, New-York: Routledge, 2002. 230 p.
6. Кашани Т. Фильмы, которые меняют жизнь. Конструктивная трансформация в кино / Пер. с англ. Х.: изд-во «Гуманитарный центр» / Ф. В. Кульчицкий, 2018. 192 с.
7. Добротворский С. Ленинградское кино: эволюция авторской традиции // Петербургское «новое кино». Сборник статей. СПб., 1996. с. 34–46.
8. Вольман Н. Документальное кино: новые времена // Петербургское «новое кино». Сборник статей. СПб., 1996. с. 158–177.
9. Стишова Е. Российское кино в поисках реальности. М.: Аграф, 2013. 464 с.

References

1. McDonald K. Film Theory. The Basics. London, New-York: Routledge, 2016. 206 p. (in Russ.).
2. Woolf V. Cinema. Moscow, Ad Marginem Press, 2014. 80 p. (in Russ.).
3. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction / W. Benjamin. Moscow: Medium, 1996. pp. 15–65. (In Russ.).
4. Crary J. Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Moscow: V-A-C press, 2014. 256 p. (in Russ.).
5. Falzon Chr. Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy. London, New-York: Routledge, 2002. 230 p.
6. Kashani T. Movies Change Lifes. Pedagogy of Constructive Humanistic Transformation. Peter Lang Inc., 2016. 146 p. (in Russ.).
7. Dobrotvorsky S. Leningrad cinema: evolution of the author's tradition // Petersburg "new cinema". Digest of articles. SPb., 1996. p. 34–46. (In Russ.).
8. Volman N. Documentary Cinema: New Times // Petersburg "new cinema". Digest of articles. SPb., 1996. p. 158–177. (in Russ.).
9. Stishova E. Russian cinema searching of reality. M.: Agraf, 2013. 464 p. (in Russ.).