

ИСТОРИЯ КИНО

УДК 791.43.03

В. Ф. Познин

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО АРТ-ФИЛЬМА

Понятие художественного пространства, сравнительно недавно пополнившее искусствоведческую терминологию, используется сегодня не только при анализе произведений изобразительного искусства, но и литературы и музыки. В общих чертах художественное пространство можно определить как «свойственную произведению искусства глубинную связь его содержательных частей, придающую произведению особое внутреннее единство и способствующую превращению его в эстетическое явление» [1, с. 3].

Применительно к пространственным и пространственно-временным искусствам соотношение объекта и фона, характер взаимоотношений персонажей со средой не только придают произведению внутреннее единство, но и, будучи стилиобразующим компонентом, в значительной мере выражают идейную и духовную сущность художественного произведения, передают в образной форме особенности мировосприятия художника.

Определенные течения и направления в искусстве обозначают свое отличие от других направлений и стилей прежде всего способом трактовки художественного пространства. Точное пластическое решение, выявляющее взаимодействие героя с окружающим его пространством, способно сделать фильм не только художественным явлением с самобытным авторским стилем, но и феноменом культуры, выразительным свидетельством того времени, в котором жил и творил художник. Именно изобразительная трактовка пространства определила стилистику и идейно-художественную направленность таких выдающихся фильмов, как «Гражданин Кейн» (реж. О. Уэллс, оператор Г. Толанд, 1941), «Летят журавли» (реж. М. Калатозов, оператор С. Урусевский, 1957), «Любовное настроение» (реж. В. Карвай, операторы К. Дойл, М. Ли Пинбин, 2000) и др.

Познин Виталий Федорович — доктор искусствоведения, доцент, профессор, Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета; e-mail: poznin@mail.ru.

© В. Ф. Познин, 2013

В нашей статье хотелось бы акцентировать внимание на том, как трактуется художественное экранное пространство в появившихся в последнее десятилетие отечественных кинолентах, которые принято относить к артхаусу или к арт-фильмам.

Нередко уже по первым кадрам этих картин можно безошибочно определить, что та или иная картина принадлежит к арт-кино: герой фильма едет по безбрежным российским просторам на мотоцикле, автомобиле или на поезде, при этом мелькающий за окном пейзаж показывается долго и подробно. Можно предположить, что этими, служащими своего рода прологом кадрами авторы фильмов как бы предвзвешивают стилистику последующего киноповествования, которая направлена на то, чтобы создать у зрителя ощущение пустынности и бесприютности.

Подобная трактовка пространства до недавнего времени была совершенно не характерна для отечественного искусства, да и в целом для традиционного восприятия русским человеком земли, на которой он живет. Многие отечественные философы подчеркивали, что у русского человека всегда были особые отношения с пространством, которое воспринималось им как нечто духовно содержательное. Именно этой духовности и содержательности, сродства человека с пространством или, наоборот, преодоления дисгармонии между человеком и пространством практически невозможно обнаружить в арт-фильмах. Если в традиционном искусстве выделение человека из макрокосмоса никогда не означало его отрыва от среды, от окружающего пространства, то постмодернистские произведения часто демонстрируют холодное безразличие авторов не только к персонажам произведения, но и к окружающему их пространству.

Если в кинолентах, ставших мировой киноклассикой («Голый остров», «Отвратительные, грязные, злые», «Братья Рокко» и др.), да и в лучших советских картинах среда была одним из «действующих лиц», то в большинстве современных арт-фильмов пространство, в котором существуют персонажи, носит чаще всего своего рода фоновый, символический характер.

На первый взгляд, такое утверждение может показаться парадоксальным, потому что в этих кинолентах реальным деталям как раз уделяется большое внимание. В кадре часто появляются домашние животные, подробно показываются простейшие бытовые операции и т. п., но, как ни странно, это еще больше усиливает ощущение камерности происходящего и создает впечатление, что остальной, большой мир находится где-то очень далеко от персонажей фильма, что они существуют как бы в замкнутом пространстве и воспринимают окружающую их среду, скорее, как нечто виртуальное и мало их касающееся.

Надо сказать, подобное ощущение большого пространства как чего-то пустынного и чужеродного нашло отражение и в других видах современного творчества. Вероятно, в известной мере это можно объяснить радикальными переменами, произошедшими в стране за последние двадцать лет. Исчезновение с карты мира огромной страны под названием СССР, утрата привычных ориентиров и стереотипов не могли не сказаться на изменении мировосприятия большинства людей и уж тем более людей творческих.

В современной отечественной литературе нередко можно встретить подобное ощущение пространства, передаваемое через метафорический образ пустоты, беспочвенности. Достаточно вспомнить название известного романа Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» или высказывание философствующего персонажа Безлетова

из романа Захара Прилепина «Санька»: «Здесь уже нет ничего, что могло бы устраивать. Здесь пустое место. Здесь нет даже почвы. Ни патриархальной, ни той, в которой государство заинтересовано, как модно сейчас говорить, гео-политически. И государства нет» [2, с. 29].

Пустота жизни, лишенной смысла и содержания, ощущается даже в тех романах, где, казалось бы, персонажам, его населяющим, можно лишь радоваться тому обстоятельству, что им в жизни удалось пристроиться столь удачно и комфортно. Однако и тут окружающее их социальное и чисто бытовое пространство воспринимается ими как нечто враждебное. Для героя офисного бестселлера С. Минаева «Dухless» [3] окружающий мир глубоко ему чужд и неприятен (хотя сам он плоть от плоти этого мира): в офисе, где он трудится, директор — «законченный алкаш»; секретарши в ресепшене — «тупые хамки и андройды»; в ресторане у персонала — «хамские рожи»; в баре — «толпа уродов»; посетительницы — «the telki»; из кухни несет «гнусным запахом несвежей рыбы». В Питере живут «свинотараканы», зловонящие по поводу Москвы, в лучшей гостинице — «ржавая и пахнущая болотом» вода и вообще «этот город на комариных болотах не может вызывать у нормального человека ничего, кроме полной депрессухи, от которой хочется заливаться водкой, плакать и отчаянно трахаться».

Эта почти патологическая зацикленность героев произведений на дискомфорте окружающего их маленького мирка, при том, что они даже не пытаются противостоять этой среде, оказалась доминантой и в большинстве арт-фильмов. Но если герой С. Минаева получает сгусток неприятных впечатлений в столичных офисах, барах, гостиницах и вагонах СВ, то в отечественных арт-фильмах действие происходит, как правило, в глубинке, вероятно, потому, что здесь у авторов появляется еще больше возможностей для создания сгущенной атмосферы тоски и мрака. Однако при этом среда, в которой существуют персонажи картин, все равно существует как бы сама по себе, как некий символ этой тоски и безысходности.

Определение характера взаимоотношений героя и пространства закладывается уже на уровне сценария (следует отметить, что большинство сценариев артхаусных картин пишут режиссеры этих фильмов). Именно драматургия, выбор сюжета, характеров персонажей и места действия порождают то или иное стилистическое изобразительное решение фильма, потому что степень погружения героя в среду, в экранное пространство (не только физическое и географическое, но прежде всего — духовное) в первую очередь выявляет ценностно-мировоззренческую позицию автора. И поскольку в этом случае мы имеем дело с актуальным, современным зрителю пространством, то главным критерием художественной достоверности здесь выступает реализм, т. е. предельная *достоверность* в изображении как характеров персонажей, так и окружающей их среды.

То, что во многих арт-фильмах персонажи и пространство существуют как бы сами по себе, параллельно, мало соприкасаясь друг с другом, происходит потому, что сюжеты этих картин чаще всего тяготеют к параболе, притче, символу. Отсюда и некоторая *условность* окружающей персонажей фильма среды и упрощенность драматургических коллизий и перипетий. Так, поступки и действия одного из главных персонажей фильма И. Вырыпаева «Эйфория» (2006) можно пересказать в нескольких словах: у него была собака, он ее убил; потом убил корову; потом застрелил жену и ее любовника. Поскольку в этом фильме мало слов, то основная нагрузка

ложится, естественно, на изображение, но экранное пространство носит при этом условно-обобщенный характер (степь, река, овраги) и вместо каких-либо выразительных деталей наполнено откровенными метафорами и символами (достаточно вспомнить финал с убитыми любовниками, одетыми в белые одежды, и плывущими в светлой лодке по Дону, как по реке Лете).

Большинство артхаусных лент объединяет и то, что в них в качестве фона выступает среда, в которой почти полностью отсутствуют признаки цивилизации и культуры: действие большинства артхаусных фильмов разворачивается в голой степи, в богом забытом хуторе, поселке, на полустанке, на обочине, на острове и т. д. Но если, скажем, в фильме «Стрелочник» (реж. Й. Стеллинг, Голландия, 1986), в котором действие тоже происходит на маленькой железнодорожной станции, художественная убедительность достигается блестящей проработкой фактуры (той самой загадочной фотогении, о которой писал Деллюк [4]) и психологической мотивированностью поступков героев, то для режиссеров большинства отечественных артхаусных фильмов эти моменты оказываются вне зоны их художественного мышления.

Приблизительность ситуации, условность среды и поведения героев характерны почти для всей российской артхаусной продукции. Наиболее характерен в этом плане фильм С. Лозницы «Счастье мое» (2010), где герои ведут себя совершенно странно и немотивированно. Эпизодические персонажи появляются неизвестно откуда и также неожиданно исчезают; во второй половине фильма вообще начинают происходить нелепые и почти фантазмагорические события, более свойственные жанру сказки, чем реалистическому фильму.

Главные персонажи артхаусных лент тоже, как правило, приходят неизвестно из какого пространства и внедряются в новом пространстве по каким-то лишь им ведомым причинам. В «Возвращении» (реж. А. Звягинцев, 2003) отец двух мальчиков совершенно неожиданно появляется в своем доме спустя много лет и тут же принимается запоздало воспитывать детей, пока случайно не погибает, унося с собой тайну своего появления и того, зачем он повез с собой сыновей в далекое место, где он когда-то что-то спрятал. В фильме «Бубен, барабан» (сценарист и режиссер А. Мизгирев, 2009) бывший моряк в поисках работы прибывает в богом забытый рабочий поселок, хотя там нет ни моря, ни его родных и знакомых. В картине «Юрьев день» (реж. К. Серебренникова, 2008) оперная дива срывается вдруг с теплого места в столице и приезжает в мрачную глушь, где сразу принимается опекать туберкулезных зеков, пить самогонку и крутить роман с первым встречным. В фильме «Однажды в провинции» (сценарист и режиссер Е. Шагалова, 2008) звезда популярного телесериала, потерпев фиаско, возвращается в город юности, где все ее хорошо знают, что уже само по себе психологически неубедительно — такие люди, скорее, будут умирать с голоду в столице, чем, признав свое поражение, вернуться в то убогое, на их взгляд, пространство, из которого они однажды вырвались.

Функция экранного пространства в артхаусных фильмах в определенной мере схожа с функцией театральной декорации, т. е. имеется лишь намек на характер среды, в которой разворачивается действие фильма, но в целом физическое пространство остается «вещью в себе», потому что никак не взаимодействует с персонажами фильма. В «Диком поле», как это уже следует из названия, действие разворачивается посреди степи. Но при этом никак не объясняется, почему единственный на всю округу доктор устроил свой «медпункт» там, где поблизости нет никакого жилья,

и что, собственно, привело его в это «дикое поле», если он не в силах оказать тут людям существенную помощь в силу отсутствия соответствующих условий и необходимых лекарств. Возникающие время от времени на экране персонажи фильма — как бы типологический срез нашего общества: пьяницы, бандиты, милиционер, одинокая девушка, убийца; причем все они появляются и уходят, как в одноактной пьесе, где необходимо соблюдать единство времени, места и действия. Никто не спорит — режиссеру данного фильма удалось точно и выразительно передать образ застывшего времени и пустого пространства, но сделано это совершенно условными драматургическими, да и изобразительными приемами, более уместными в спектакле, нежели в фильме.

В картине «Как я провел этим летом» (автор сценария и режиссер А. Попогребский, 2010) тоже предостаточно никак не поясняемых и просто не мотивированных ситуаций. Непонятно, чем именно занимаются два метеоролога, которые постоянно что-то замеряют, что-то записывают и почему-то не спят по три дня. Непонятно, по какой причине молодой стажер скрывает от своего начальника полученное по радиации сообщение о том, что у того погибла семья. Но главное — просмотр фильма вновь оставляет ощущение, что нам была показана очередная условная камерная драма для двух персонажей, разыгранная на фоне эффектных северных пейзажей, которые так и остались «самоигральной фактурой», никак не взаимодействующей с персонажами фильма.

Как известно, в кинематографе в силу его специфики принцип миметизма играет значительно большую роль, чем в других искусствах, и всякое нарушение элементарного правдоподобия в фильмах о современности сразу же бросается зрителю в глаза, потому что он видит на экране не «марсианские хроники», а то, что ему хорошо известно из повседневной жизни. В поэтичном фильме «Путешествие с домашними животными» (реж. В. Сторожева, 2007) уже в первых кадрах внимательный зритель обнаружит уйму неувязок. Пространство здесь постоянно подтасовывается авторами в угоду умозрительной художественной идее, вероломно нарушая при этом законы элементарной логики. Если бы речь шла о создании поэтической метафоры (как, скажем, в фильме А. Ламориса «Красный шар» (1956)), то зритель принял бы эту условную стилистику и воспринимал ее по законам жанра. Но дело в том, что авторы фильма изначально настраивают зрителя на *реалистическое* художественное пространство, поэтому отклонения от правды жизни воспринимаются здесь скорее как «киноляпы», чем «поэтическая вольность».

Та же В. Сторожева в своем предыдущем фильме «Небо. Самолет. Девушка» (2002) главным стилистическим приемом картины сделала откровенное пренебрежение к воспроизведению на экране реального пространства. Вероятно, желая выразить идею, что для влюбленных весь окружающий их мир как бы перестает существовать, режиссер вытравляет из кадра реальное пространство всеми возможными способами. Аэропорт здесь — без единого ожидающего, метро — без пассажиров, улицы — без людей. Достаточно сравнить картину С. Самсонова «Еще раз про любовь» (1968), представляющую собой экранизацию той же самой пьесы Э. Радзинского «104 страницы про любовь», чтобы понять, насколько современные режиссеры не любят работать с реальной средой, превращая ее в художественное пространство. Так, в фильме С. Самсонова финальный эпизод, в котором подруга стюардессы сообщает герою о гибели его любимой, снят у стадиона, на фоне радостно-возбужденной

толпы, что резко усиливает ощущение эмоционального шока. В фильме В. Сторожевой эта сцена снята на крупных планах актеров, фоном же служит дверь метрополитена, из которой за это время почему-то никто не выходит.

Камерность, характерная для театрального или телевизионного спектакля, вообще присуща сегодня многим отечественным фильмам (достаточно вспомнить «Семь кабинок», «Пока ночь нас не разлучит», «Кококо» и др.). При этом в стилистику фильма привносятся и многие театральные, порой чисто условные приемы. Так, в фильме «Изображая жертву» (2006) режиссер К. Серебренников полностью перенес на экран все события одноименной пьесы. Но если в театре зритель легко верит в любые условные ситуации и обстоятельства, то у кинозрителя — совершенно иное восприятие среды и атмосферы действия, и неправда в деталях оказывает значительное влияние на восприятие им всего художественного экранного пространства.

Искусство кино очень коварно — оно не прощает забвения собственной специфики. Можно один раз создать «Кабинет доктора Калигари», «Сюжет для небольшого рассказа» или «Догвиль», т. е. фильмы, специально снятые в условных декорациях и откровенно имитирующие условные театральные приемы. Но если персонажи фильма изображают условные и малоправдоподобные действия в реальной среде, то это становится сродни ситуации, когда актеры К. Станиславского однажды попытались провести репетицию пьесы на природе и великий режиссер вынужден был прервать их игру, поскольку сразу же почувствовал фальшь произносимых диалогов: выражаясь современным языком, он ощутил когнитивный диссонанс.

В реалистическом фильме пространство и населяющие его персонажи играют приблизительно одинаковую роль, создавая образную систему кинокартины, выражающую художественно идею автора. Лишь тогда, когда автор, отталкиваясь от реальной среды, погружает в нее интересных, многомерных персонажей, возникает настоящее художественное пространство реалистического произведения.

Феномен успеха румынской «новой волны» неожиданно для всех покорившей и зрителей, и кинематографистов, объясняется тем, что в фильмах молодых румынских режиссеров на экран хлынула настоящая или, как говорил Ф. М. Достоевский, живая жизнь. Художественное пространство этих картин, наполненное точными деталями, нюансами, интересными эпизодическими персонажами, убедительным вторым и третьим планом, постоянно взаимодействует с героями фильмов, создает жизненные коллизии, которые оказываются гораздо богаче любой умозрительной схемы.

Судя по всему, всплеск арт-кино в нашей стране сегодня пошел на спад. В том числе и по экономическим причинам: государство решило, что нет смысла тратить деньги на производство фильмов, которые не окупаются в прокате (в других странах артхаусные фильмы обычно создаются и прокатываются как «независимое кино», которое делается вне больших студий). Вероятно, для отечественного кинематографа настало время определиться и понять — что делать для того, чтобы завоевать доверие зрителя, которое было утеряно за последние двадцать лет. Пока что, стремясь вернуть в кинотеатры широкую аудиторию, наш кинематограф пытается либо апеллировать к символам и знаковым фигурам ушедшей эпохи (фильмы о Высоцком, Харламове, Гагарине), либо снимать сиквелы и ремейки советских кинохитов, имевших большой зрительский успех (продолжение «Иронии судьбы» и «Карнавальная ночь», осовремененные варианты «Служебного романа», «Кавказской пленницы»,

«Бриллиантовой руки» и т. п.), либо старается развеселить и позабавить аудиторию («Золушка», «Все включено», «Лучший фильм», «Яица судьбы» и т. п.), что, надо сказать, пока что не очень удается.

Все эти жанровые и тематические метания происходит от растерянности, объясняемой все той же причиной: за минувшее годы новое российское кино успело изрядно себя скомпрометировать. Поэтому наши продюсеры и режиссеры впадают из одной крайности в другую: с одной стороны, ищут, чем привлечь в кинотеатры широкую аудиторию, а с другой, думают о том, как понравиться отборочным комиссиям и членам жюри кинофестивалей. При этом и те и другие забывают, что любой кинозритель ждет эмоций, интересных историй, свежих героев. Эмоциональный же отклик может возникнуть лишь тогда, когда на экране появляется настоящее художественное пространство, или есть яркие образы и узнаваемость реальной жизни, реальной среды.

Литература

1. *Никитина И. П.* Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М., 2003. 36 с.
2. *Прилепин Захар.* Санька. М.: Ad Marginem, 2007. 368 с.
3. *Минаев С.* Духless. Повесть о ненастоящем человеке. М.: АСТ, 2006. 252 с.
4. *Деллюк Л.* Фотогения. М.: Новые Вехи, 1924. 164 с.

Статья поступила в редакцию 24 апреля 2013 г.