



Стилевые особенности отечественного арт-фильма

В. Ф. Познин

доктор искусствоведения, профессор

В статье исследуются стилистические особенности российских кинокартин последнего десятилетия, которые принято называть арт-фильмами. Основное внимание в этих фильмах уделено экранной трактовке художественного пространства, которое характеризуется условностью окружающей среды, что в свою очередь связано с доминированием притчевого начала, склонностью авторов к созданию символов и аллегорий. Характерной особенностью отечественных артхаусных фильмов является то, что действие в них происходит в отдаленных местах, где приметы цивилизации и культуры сведены к минимуму. Схожесть в трактовке экранного пространства и времени в арт-фильмах и доминирование в них негативного восприятия действительности привело к схожести ряда используемых стилистических приемов.

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
современное
русское
кино, арт-фильм,
художественное
пространство
фильма,
фестивальное кино

Наиболее важными стилеобразующими компонентами экранного произведения являются визуальные образы и их темпоральное воплощение, то есть трактовка художественного пространства и художественного времени, что включает в себя не только чисто физические параметры, но прежде всего — внутреннее единство художественного произведения и выраженное в образной форме мировосприятие художника.

Можно без преувеличения сказать, что оставившие свой след в истории кино различные художественные направления и отдельные фильмы выделяются из общего ряда экранных произведений прежде всего радикально новым подходом к созданию на экране пространственно-временных континуумов. Именно особое художественное пространство и время определили стилистику таких выдающихся картин, как «Гражданин Кейн» (реж. О. Уэллс, оператор Г. Толанд, 1941), «Летят журавли» (реж. М. Ка-



Кадр из фильма
«Коктебель»
(реж. Б. Хлебников)

латозов, оператор С. Урусевский, 1957), «Любовное настроение» (реж. В. Карвай, операторы К. Дойл, М. Ли Пинбин, 2000).

Вошедшее в наш язык в конце XX века слово «артхаус» стало обозначать определенную категорию экранных произведений, рассчитанных не на мас-

сового зрителя, а на подготовленную аудиторию, своего рода киногурманов, желающих видеть в кино не только развлечение, но и своеобразное авторское видение мира, особый стиль реализации художественной идеи. Поскольку в России специальные кинозалы для демонстрации фильмов, выбивающихся из «мейнстрима», практически отсутствуют (понятие art house, появившееся в США в 1940-е годы означает в буквальном переводе «дом искусства»), то сегодня более употребительным стал термин «арт-кино» или «арт-фильмы». Еще одно отличие нашего арт-кино от западного состоит в том, что на Западе артхаусное и прочее независимое кино создается авторами на собственные средства или на деньги спонсоров, в то время как наше арт-кино до последнего времени финансировалось в значительной степени за счет бюджетных средств, отпускаемых Министерством культуры.

В статье мы не будем затрагивать социальные, политические, идеологические и финансовые проблемы, связанные с созданием и демонстрацией фильмов, которые в той или иной мере можно отнести к арт-кино, а сосредоточим внимание лишь на некоторых характерных для данного направления стилистических особенностях.

Пространство-время большого и малого мира

Артхаусные фильмы сразу дают понять зрителю, что его вводят в особое время-пространство, где его ожидают особые темпоральные ощущения и своеобразный характер взаимоотношений персонажей с окружающей их средой, которая уже в первых кадрах представлена в виде безлюдных пейзажей, тоскливых окраин, заброшенных полустанков, что создает образ пустынности, бесприютности, безвременья.

Если для традиционного восприятия русским человеком земли, на которой он живет, характерно особое отношение с про-

странством, воспринимаемое как нечто духовно содержательное (это наблюдение можно встретить у отечественных философов), то в арт-фильмах связь человека с пространством нередко носит откровенно фоновый или символический характер. Размышляя о художественном пространстве литературного произведения, Ю.М. Лотман акцентирует внимание на том, что среда, окружающая персонажей, фактически является одним из действующих лиц произведения: «Художественное пространство не есть пассивноеместилище героев и сюжетных эпизодов. Соотнесение его с действующими лицами и общей моделью мира, создаваемой художественным текстом, убеждает в том, что язык художественного пространства — не пустотелый сосуд, а один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение»¹.

¹ Лотман Ю.М. О русской литературе. Ст. и исслед. (1958–1993). История рус. прозы. Теория литературы. СПб.: Искусство, 1997. С. 628.

В архаусных же картинах пространство нередко выполняет ту же функцию, которую в театре выполняет нарисованный фон, «задник», то есть взаимодействие человека и среды сведено к минимуму. И хотя эпизоды картин сплошь и рядом насыщены бытовыми натуралистическими подробностями, это не только не создает ощущения связи героев с окружающей средой, но еще больше усиливает впечатление, что остальной, большой мир находится где-то очень далеко от персонажей фильма. «Эта двойная конструкция достигается чрезвычайной конкретностью, вещественностью пространства, которое одновременно оказывается совершенно мнимым»². Герои арт-фильмов существуют в своем замкнутом, вещественном и при этом мнимом пространстве, воспринимая другой, большой и реальный мир как нечто виртуальное и мало их касающееся.

² Там же. С. 649.

Вдали от цивилизации

Ощущение оторванности героев от большого пространства усиливается тем, что действие многих арт-фильмов происходит

где-то в «глубинке». Американцы для обозначения таких мест используют более емкое выражение: *in the middle of nowhere*. Казалось бы, взаимодействие человека в такой среде должно носить более непосредственный и конкретный характер, нежели в мегаполисах, где доминирует «вторая

Кадр из фильма «Однажды в провинции» (реж. Е. Шагалова)



природа» и где взаимоотношения человека с окружающим миром достаточно рутинны и однообразны. Однако провинциальная и окраинная действительность, колоритная в жизни, в арт-фильмах оказывается однообразно унылой, существующей как иллюстрация сгущенной атмосферы тоски и мрака и как некий символ скуки и безысходности.

Характерно, что пространство, в котором живут и действуют герои большинства отечественных артхаусных лент, — не просто удаленное место. Это еще, как правило, среда, где почти полностью отсутствуют признаки цивилизации и культуры. Действие в наших фестивальных фильмах разворачивается обычно в голой степи, на отшибе, в богом и властями забытом поселке, на далеком полуострове, на пустынном острове и т. д. Но главное — это всего лишь *фоновое* пространство, которое в принципе можно было бы изобразить условно, так, как это, скажем, сделал Ларс фон Триер в своем знаменитом «Догвиле».

То, что во многих арт-фильмах персонажи и пространство существуют как бы сами по себе, мало соприкасаясь друг с другом, можно объяснить двумя причинами. Во-первых, создатели большинства таких лент — коренные жители мегаполиса и потому реальная жизнь провинции для них — это «вещь в себе». Для сравнения вспомним фильм «Маленькая Вера», где правда провинциальной жизни во всем ее многообразии, в драматизме и комизме, в живых характерах и точных деталях соединилась с правдой искусства. Произошло это во многом благодаря тому, что режиссер Василий Пичул сам был родом из тех мест, где снимался фильм, знал, любил или ненавидел своих героев. Вторая причина кроется в том, что наша жизнь в последние годы необычайно усложнилась, и психологическая травма, которую в той или иной форме получили все, кто стал свидетелем распада единого пространства под названием СССР, не могла не сказаться на художественном восприятии окружающего мира.

Следствием и первой, и второй причин стало то, что художественное пространство арт-фильмов свелось к *параболе, притче, символу*, что, в свою очередь, обусловило *условность и упрощенность* в трактовке персонажей и в «превращении бытового пространства в фикцию, в непространство»³.

Однозначность и упрощенность характеров и коллизий, присущие притче, начинаются, конечно, с литературного первоисточника. Чаще всего драматургия арт-фильма не предполагает развития характера героя, а строится по принципу увеличения масштабов его достаточно однотипных поступков. Например, действия одного из главных персонажей фильма И. Вырыпаева

³ Лотман Ю.М. О русской литературе. Ст. и исслед. (1958–1993). История рус. прозы. Теория литературы. СПб.: Искусство, 1997. С. 649.



Кадр из фильма
«Эйфория»
(реж. И. Вырыпаев)

«Эйфория» (2006) можно пересказать в нескольких словах: застрелил провинившуюся собаку; застрелил неизвестно за что корову; застрелил изменницу-жену и ее любовника. В данном фильме вообще мало слов, и основная нагрузка ложится на изображение, которое при всей своей красивости тоже носит сугубо условный, декоративный характер (степь, река, овраг, дом). Историческое и социальное время здесь также совершенно условно и так же метафорично, как пространство (достаточно вспомнить финал с убитыми любовниками, одетыми в белые одежды, и плывущими в светлой, несмоленной лодке по Дону, как по реке Лете, уносящей покойников в вечность).

Условность ситуации, среды и времени, в наших арт-фильмах можно сказать, гармонически сочетается с *условностью поведения* героев и *условностью мотивации* их поступков. Наиболее характерен в этом плане фильм С. Лозницы «Счастье мое» (2010), многие действия персонажей которого невозможно объяснить с помощью житейской логики. Герой фильма, отправившись в странный рейс с непонятным грузом, останавливается на ночлег возле какого-то поселка, где тут же подвергается нападению грабителей, но почему-то не спешит покинуть это место и в результате подвергается жестокому избиению, отчего теряет память и попадает в какое-то иное пространство. Эпизодические персонажи появляются в этом фильме неизвестно откуда и так же неожиданно исчезают; во второй половине картины вообще начинают происходить фантазмагорические события, более свойственные жанру сказки. В фильме условна не только среда (при всей внешней ее правдоподобности), но и *время*. Один из персонажей, подсевший в машину героя, рассказывает иллюстрируемую экранным способом длинную вставную новеллу о событиях 1945 года, при этом он выглядит одинаково что в послевоенное, что в нынешнее время, и затем исчезает навсегда так же внезапно, как и появился.

Откуда они приходят?

Появление главных персонажей в арт-фильмах, как и положено завязке мифа или притчи, тоже носит чисто условный характер. Они приходят неизвестно из какого пространства и внедряются в новом пространстве тоже по непонятным зрителю

причинам. В безупречно сделанном режиссерски «Возвращении» (реж. А. Звягинцев, 2003) отец двух мальчиков совершенно неожиданно появляется в своем доме после многолетнего отсутствия, и его жена, ни о чем его не расспрашивая, преспокойно доверяет ему своих детей, даже не поинтересовавшись маршрутом их путешествия. Тайной остается и причина, по которой герой повез вдруг 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 поселок, в котором нет ни моря, ни родных, ни знакомых протагониста. В картине «Юрьев день» (реж. К. Серебренникова, 2008) оперная дива, покинув вдруг столицу, приезжает в мрачную глушь, где принимается энергично 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 в столице, 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, вернутся в то убогое, на их взгляд, чуждое пространство, из которого они однажды вырвались), потому что это так надо по сюжету. Если А.С. Пушкин мог воскликнуть: «Представьте, что учудила моя Татьяна, — взяла да и вышла замуж!», то во многих арт-фильмах не характер героя определяет его поступки, а функциональность персонажа заставляет последнего по велению автора появляться, исчезать, убивать, изменять, врать и т. д.

Пространство как фон

Как уже отмечалось, функция экранного пространства в арт-хаусных фильмах в определенной мере схожа с функцией театральной декорации. В картине «Как я провел этим летом» (автор сценария и режиссер А. Попогребский, 2010), которая, в отличие от большинства арт-фильмов, не претендует на жанр притчи, совершенно непонятно, в какое время живут и чем именно занимаются на острове два метеоролога, которые постоянно что-то замеряют, что-то записывают и почему-то не спят по три дня. Никак не объясняется главная интрига — почему стажер так упорно скрывает от своего начальника полученное по радиации сообщение о том, что у того погибла семья. В итоге перед зрителем разыгрывается достаточно условная камерная драма о взаимоотношениях двух персонажей на фоне эффектных северных пейзажей, которые так и остались вторым планом, «самоигральной фактурой», никак не взаимодействующей с персонажами фильма.

В картине «Дикое поле» (реж. М. Калатошишвили, 2008), как это следует уже из названия, действие разворачивается посреди голой степи. При этом остается только догадываться, почему единственный на всю округу доктор устроил свой «медпункт» там, где поблизости нет никакого жилья, и что, собственно, привело его в это место, если он не в состоянии оказать тут людям существенную помощь — в силу отсутствия нормальных условий и необходимых лекарств. Возникающие время от времени на экране персонажи фильма — как бы типологический срез нашего времени: пьяницы, бандиты, милиционер, одинокая девушка,



Кадр из фильма
«Дикое поле» (реж.
М. Калатошишвили)

безумный убийца. Причем все они по воле автора появляются в одном месте и покидают его, как в одноактной пьесе, где необходимо соблюдать единство времени, места и действия. Именно этими, скорее театральными, чем кинематографическими средствами режиссеру удалось создать выразительный образ казалось бы безбрежного, а на самом деле замкнутого пространства и застывшего времени, точнее безвременья.

Еще одна из причин свободного обращения артхаусных режиссеров с реальностью заключается в том, что они вольно или невольно подражают западным фильмам, где созданные на экране среда и ситуации часто весьма далеки от реальной жизни, причем западный, особенно американский зритель давно привык к таким правилам игры и редко соотносит кино с явлениями реальной жизни. Для нашего же традиционного отечественного зрителя одной из высших похвал по отношению к увиденному фильму было: «Очень жизненный фильм». И традиционные режиссеры понимали, что в кинематографе нарушение правдоподобия в деталях способно нарушить и художественную убедительность.

Современные режиссеры не столь щепетильны при воссоздании на экране реального пространства. В поэтичном фильме «Путешествие с домашними животными» (реж. В. Сторожева, 2007) уже в первых кадрах внимательный зритель обнаружит уйму неувязок чисто бытового характера. Путейщик тащит алюминиевый бак с молоком, чтобы передать его на ходу проводнику притормозившего поезда, хотя непонятно, зачем проводнику



Кадр из фильма
«Путешествие
с домашними
животными»
(реж. В. Сторожева)

столько молока. Вероятно, это придумано для того лишь, чтобы путейщик, надорвавшись, упал вдруг замертво. Героиня тут же зачем-то роет яму и тащит к ней покойника. Затем, обнаружив у него деньги, везет его в город, при-

чем катит на дрезине по неизвестно откуда появившейся вдруг второй колее, которой до этого и близко не было.

Откровенное преобразование на экране реального пространства в *словное*, еще более характерно для предыдущего фильма В. Сторожевой «Небо. Самолет. Девушка» (2002), где это стало основным стилистическим приемом. Вероятно, желая визуально воплотить идею, что для влюбленных весь окружающий их мир как бы перестает существовать, режиссер сводит до минимума все приметы реального пространства и времени. Аэропорт здесь — без единого ожидающего пассажира, метро — тоже без людей, улицы — без прохожих.

Чтобы почувствовать различие в традиционной и современной трактовке экранного пространства и времени, достаточно сравнить, как реализуются на экране финальные эпизоды фильма С. Самсонова «Еще раз про любовь» (1968) и картины «Небо. Самолет. Девушка» (и тот, и другой — экранизация пьесы Э. Радзинского «104 страницы про любовь»). В первом случае подруга стюардессы сообщает герою о гибели его любимой на фоне радостно-возбужденной толпы у стадиона, что резко усиливает ощущение эмоционального шока, который испытает герой. В фильме В. Сторожевой эта сцена снята на крупных планах актеров, фоном же служит дверь метрополитена, из которой за все время длинного монолога актрисы почему-то вообще никто не выходит.

Время в арт-кино

Экранное время в арт-фильмах течет неторопливо. Оно как будто заторможено. Герои движутся не спеша, долго смотрят куда-то вдаль или находятся в томительном ожидании каких-то событий. В «Диком поле» мужики пьют от тоски и желают войны неважно с кем, лишь бы веселее стало. То есть «...речь идет не просто об описании событий, многократно происходивших, а о *принципе* ахронности, о том, что любое, в том числе и однократное,

⁴ Лотман Ю.М. О русской литературе. Ст. и исслед. (1958–1993). История рус. прозы. Теория литературы. СПб.: Искусство, 1997. С. 638.

событие в принципе ничего нового не вносит и может еще много раз повториться. <...> И когда <...> нечто совершается — происходит катастрофа. Изменение здесь равнозначно гибели. Причем характерно, что происходит оно не как результат внутренней неизбежности»⁴. И финальное событие в «Диком поле», а именно убийство главного героя, является совершенно случайным и никак не вытекающим из сюжетной логики произведения.

Метафоричность, апеллирование к архетипам и библейским сюжетам, характерные для многих арт-фильмов, как уже было сказано, неизбежно приводят либо к однозначной трактовке персонажей, либо к откровенной условности, более свойственной театру представления. Но искусство кино очень коварно — оно не прощает забвения собственной специфики. Можно один раз создать «Кабинет доктора Калигари», «Сюжет для небольшого рассказа» или «Догвиль», то есть фильмы, специально снятые в условных декорациях и откровенно имитирующие условные театральные приемы. Но и если персонажи фильма изображают условные и малоправдоподобные действия в реальной, правдоподобной среде, то зритель, соотнеся это с собственным опытом, выражаясь современным языком, ощущает когнитивный диссонанс. Как остроумно заметил кто-то из критиков, применительно ко многим нашим фильмам словосочетание «*art house*» в этом случае можно спокойно переводить как «искусственный дом»...

Судя по всему, характерный для 2000-х годов всплеск арт-кино в нашей стране пошел сегодня на спад. Как по экономическим причинам (государство решило, что нет смысла тратить деньги на производство фильмов, которые не окупаются в прокате), так и по идеологическим (решено не отпускать государственные деньги на фильмы, изображающие государство и его жителей преимущественно в мрачных тонах).

Пиком отечественной кинопродукции, именуемой арт-фильмом, стала последняя картина А. Звягинцева «Левиафан», получившая многочисленные призы и награды и вызвавшая бурные споры и диаметрально противоположные оценки. Между тем, фильм А. Звягинцева сде-

Кадр из фильма «Левиафан» (реж. А. Звягинцев)



лан по той же самой схеме, что и все его архаусные предшественники: это кинопритча, в которой вряд ли стоит искать реальные временные и пространственные привязки и соотносить с конкретной географической местностью и с конкретным временным отрезком. И если рассматривать фильм с этой позиции, то можно сказать, что он снят мастерски, талантливо и художественно убедительно. Подобно средневековой фреске, он рассказывает об общих христианских ценностях, а точнее — об утрате оных. Никто из персонажей этой кинофрески, как и персонажи на картинах Босха, не вызывает сочувствия, потому что это персонифицированные символы агрессии, предательства, лицемерия, пассивности, потребительства. То есть далеко не лучшие представители постхристианской эры, сместившей незаметно многие понятия и акценты и провозгласившей новые, часто весьма сомнительные ценности. Персонажи этого фильма, как и положено притче, скорее функции, чем люди. Но у зрителя, настроившегося на одну волну с режиссером, эти фресковые, достаточно однозначные образы, способны вызвать в памяти знакомые им явления и породить широкие ассоциации и размышления.

Можно предположить, что в российском кино «Левиафан» блистательно завершает то направление арт-фильма, которое было до сих пор доминирующим в нашем кинематографе. Вероятно, следующим этапом развития арт-кино станет появление в России «новой волны», приближающей образы фильма к реальному историческому и социальному времени-пространству, к «вечнозеленому древу жизни», с их спонтанностью, неоднозначностью, эмоциональной насыщенностью, богатством жанровых красок, что интересно не только узкой, фестивальной аудитории, но и большому числу зрителей. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю.М. *О русской литературе. Статьи и исследования (1958-1993). История русской прозы. Теория литературы.* — СПб.: Искусство, 1997.

REFERENCES

1. Lotman J.M. *O russkoj literature: stati i issledovaniya (1958-1993). Istoriya russkoj prozy. Teoriya literatury.* [About Russian literature. Articles and Research (1958-1993): History of Russian prose. Theory of Literature] — SPb.: Iskustvo, 1997.

Stylistic Features of Russian Arthouse

Vitaly Poznin

PhD (Arts), professor

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The article analyzes stylistic features of Russian arthouse films of the last decade. Contrary to mainstream these movies are designed for narrow, aesthetically advanced audience. It is commonly known, that the style of any film is primarily determined by interpretation of screen space, formed first of all through visual images. Every fresh artistic cinema current differs from others by the method of interpretation of artistic space. Proven practices show that most of the art films of the last decade have one thing in common. This is the mode of interpretation of the art space, characterized by realistic, but in the same time conventional environment, in which the characters act. Interpretation of spatial and temporal space in Russian arthouse is close to conventional theatrical style. This phenomenon is explained by the dominance of parabolic plots with abundance of symbols and allegories. Russian art films are also marked with negative perception of reality. Their action mostly takes place in the middle of nowhere with the minimum civilizational and cultural properties. The choice of location, conventional environment, slow-paced action, unambiguous characters are the dominant features defining the style of majority of art films.

KEY WORDS: Russian actual cinema, Russian art house, screen space, art style