

УДК 7.072.2

DOI: 10.17223/22220836/42/10

В.Ф. Познин

ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИКИ РОССИЙСКИХ АРТ-ФИЛЬМОВ НАЧАЛА XXI в.

Для большинства российских артхаусных фильмов, созданных в первое десятилетие XXI в., характерна организация особого художественного пространства, сочетающего в себе реальное и условное, конкретное и символичное, психологизм и притчевость. Ряд исследователей, рассматривающих данное направление в киноискусстве, видят в нем радикально новый эстетический феномен, развивающий поиски постмодернизма. В статье предпринята попытка исследовать истоки стилистической гибридности российских арт-фильмов, а также выявить особенности их восприятия зрительской аудиторией.

Ключевые слова: кино, постмодернизм, художественное пространство, стиль, эстетическая гибридность, восприятие фильма.

В начале 2000-х гг. на российских фестивальных площадках был показан ряд фильмов, жанровую принадлежность которых принято определять, используя такие термины, как авторское кино, артхаус, арт-кино, арт-фильм. Общее, что объединяет все эти картины, заключается в особой трактовке художественного пространства, отличающейся от привычной российскому зрителю парадигмы, что дало основание некоторыми отечественным философам и культурологам рассматривать подобную творческую тенденцию как новый художественный феномен, требующий совершенно иного эстетического и методологического подхода при оценке такого рода произведений. По мнению ряда исследователей, художественная новизна авторского кино 2000-х гг. прежде всего проявилась в том, что режиссерам удалось, прибегнув «к мифу и символу», создать «синтез романтизма и символизма» «в целях воспроизведения метафизического и универсального образа реальности» [1. С. 74], а также в том, что авторское кино нулевых «в рамках постмодернистского пространства осваивает новые стилистические формы художественного высказывания, сочетающие реализм и условность» [2. С. 5].

Развивая мысль о появлении в отечественном кино XXI в. радикально новых художественных приемов, доктор социологических наук Л.С. Яковлев пишет: «Доктрина реализма продолжает в существенной степени определять позиции критики и восприятие аудитории. Но эта доктрина не служит адекватным инструментом описания сегодняшней реальности кинематографа. Сам реалистический способ художественного освоения действительности претерпевает существенные изменения. Кроме того, он больше не доминирует. Современное российское кино осваивает иные стилистические формы» [3. С. 94]. Л.С. Яковлев делает вывод, что «модерн, действительно, кончился. А вместе с ним уходят прежние представления о человеке и его мире. <...> Эпоха бриколажа, пастиша, эпистемологической неуверенности, эпоха свободы – уже началась» [3. С. 107].

Мысль о том, что в отечественном кино происходит смена эстетических парадигм и что сегодня нельзя подходить к оценке артхаусных фильмов с прежними, традиционными критериями, еще более определенно прозвучала в статье кандидата педагогических наук Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств Г. Литвинцевой: «Режиссеры и искусствоведы, осуществлявшие оценку фильма „Изображая жертву“, обнаружили полное незнание языка постмодернизма: как неприемлемо применять критерии романтизма к литературе классицизма, так недопустимо с точки зрения критического реализма оценивать и произведения постмодернизма» [4. С. 53].

Попробуем разобраться, насколько российские артхаусные кинопроизведения оригинальны и самобытны и действительно ли они представляют собой радикально новое художественное явление в рамках постмодернизма.

«Отличительной особенностью постмодернистской поэтики, – считает один из ведущих специалистов по проблемам эстетики постмодернизма Н. Маньковская, – является ее гибридность, совмещение классических и модернистских канонов, в ряде случаев дающее инновационный эстетический эффект» [5. С. 161].

Соглашаясь с автором в том, что постмодернизму свойственно жанровое взаимопроникновение и сочетание разнородной стилистики, тем не менее заметим, что стилистическая гибридность, заключающаяся в сочетании реалистического и условного, конкретного и символического, отнюдь не нова. Наиболее ярко она была представлена в культуре Средневековья. Сегодня многие ученые¹, опираясь на работы Николая Бердяева и Умберто Эко², развивают мысль о том, что между состоянием современного мира (т.е. тем, что принято теперь называть постмодернизмом) и общественным сознанием эпохи Средних веков много общего. Обе эти эпохи, по мнению авторов, представляют собой некий продолжительный переходный период, поэтому можно считать, что «Средневековье было постмодерном античности», а «современная эпоха, в той мере, в какой она является эпохой возникновения новой цивилизации, нового мировоззрения, обнаруживает типологическую близость Средневековью» [6].

Нас в данном случае интересует сходство эстетических принципов и приемов, используемых в творческой практике мастеров Средневековья, со стилистической и жанровой *гибридизацией*, свойственной постмодернизму. Если обратиться к источникам эпохи Средневековья, то нетрудно заметить, что приемы создания художественного пространства в них во многом схожи с тем, что мы видим в современных российских арт-фильмах. В частности, в литературе и искусстве Средневековья можно обнаружить немало примеров сочетания реально-бытового с откровенно условным и фантазийным: поступки героев психологически слабо мотивированы; сюжетные коллизии нередко возникают внезапно, по воле автора; достоверное описание предметов быта сочетается с неопределенностью среды, в которой происходит действие.

¹ Пилюгина Е.В. Постмодерн в формате «Нового Средневековья» // Гуманитарные исследования в восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2016. № 1. С. 118–123; Семенец Е.А. Новый синкретизм в культуре постмодернизма. Новое Средневековье? // Вестник Северо-Осетинского Государственного университета имени Коста Хетагурова. 2013. № 4. С. 298–303.

² Бердяев Н.А. Смысл истории. Новое Средневековье. М., 2002; Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература. 1994. № 4. С. 258–267.

Для средневековой культуры характерны также *символизм* и *аллегоризм*, желание воспроизвести «метафизический и универсальный образ реальности», причем нередко нечто конкретное в определенном контексте становится знаком и приобретает символическое или метафорическое наполнение. Еще одна характерная черта средневековой литературы, сближающая ее с постмодернизмом, – *апсихологизм*: авторов средневекового эпоса, как правило, мало интересует развитие внутреннего нравственно-этического конфликта.

Все перечисленные выше стилистические приемы, присущие эстетике Средневековья, наиболее явно и зримо представлены в фильме И. Вырыпаева «Эйфория» (2006), одном из характерных образцов отечественного артхауса. Действие фильма разворачивается на фоне живописных пейзажей, представляющих собой по сути не более, чем красивый фон; характеры персонажей одномерны. Поступки героев лишены каких бы то ни было психологических полутонов: между героем и героиней мгновенно вспыхивает такая неумная страсть, будто они, подобно Тристану и Изольде, выпили вместе любовный напиток; обезумевший от ревности муж героини убивает любимую собаку, потом корову и наконец жену и ее любовника.

Как объяснял сам сценарист и режиссер «Эйфории», «фильм сконструирован блоками, где довлеет не бытовая, а художественная логика. <...> Мы создаем миф, притчу, погружаем наших несчастных героев в пространство, которое специально преувеличиваем. Все должно быть так, словно огромный бог своим животом лег на землю – и придавил ее. Здесь для зрителя все имеет значение, только герои этого не замечают – так устроен фильм» [7].

Действительно, изображение в «Эйфории» часто имеет двойное кодирование, т.е. оно не просто означает конкретный объект, но заодно несет метафорическую, либо символическую нагрузку. Например, основной фон действия фильма – бескрайние степи и овраги, которые, вероятно, должны олицетворять вечность, покой и контрастировать с неконтролируемыми человеческими страстями. В финале картины мертвые любовники по-библейски одеты в белые одежды, что, вероятно, символизирует сакральность жертвы и невинность убитых, потом тела их красиво лежат в светлой несмоленной лодке, которая плывет сама по себе как бы по реке Лете к Харону.

В других артхаусных фильмах трактовка характеров персонажей не столь минимизирована, но и в них просматривается та же условность ситуации, а окружающее персонажей реальное пространство воспринимается скорее как *фон*, чем реальная среда, с которой они взаимодействуют.

Подобно многим персонажам средневековых историй, герои арт-фильмов, как правило, появляются *неизвестно откуда*, и зрителю не удастся узнать что-нибудь об их прошлой жизни. Один из лучших авторских фильмов – «Возвращение» (реж. А. Звягинцев, 2003) начинается с того, что некий мужчина, вернувшись в свой дом после долгого отсутствия (где он провел эти годы, для зрителя так и остается загадкой), сразу же отправляется с двумя подросшими сыновьями в неблизкое путешествие. В финале картины он погибает в результате нелепой случайности, унося с собой тайну своей жизни, включая мотивы, подвигнувшие его повезти сыновей в то место, где он когда-то что-то спрятал.

В фильме «Бубен, барабан» (сценарист и режиссер А. Мизгирев, 2009) бывший моряк прибывает почему-то в рабочий поселок, где нет ни моря, ни

знакомых ему людей. Далее все действие фильма происходит на фоне этого депрессивного поселка с унылыми хрущовками и общей гнетущей атмосферы безнадежности.

В картине «Юрьев день» (реж. К. Серебренников, 2008) оперная дива, собирающаяся отбыть за границу, решает вдруг посетить вместе с сыном провинциальный городок, где прошло ее детство. Сын внезапно исчезает, и героиня, как в зарубежных хорор-фильмах, тщетно пытается найти его в этом убогом захолустье, и в результате остается там навсегда.

Тема возвращения к истокам проходит сквозной линией и в фильме «Однажды в провинции» (сценарист и режиссер Е. Шагалова, 2008): звезда популярного телесериала возвращается в город своей юности, где ее появление становится катализатором страстей и противоречий, связанных с семьей сестры героини.

Еще одной особенностью, характерной для стилистики российских артхаусных картин, является *выбор среды* для экранной истории. Нетрудно заметить, что действие большинства этих фильмов происходит в глуши: на неизвестном острове, в голой степи, на далеком полуостанке, на обочине, в неопределенном захолустье и т.п., т.е. там, где почти полностью отсутствуют признаки цивилизации, социального времени и пространства. Герои этих лент существуют как бы сами по себе, а пространство – само по себе, оказывая на экранных персонажей и на зрителей эмоциональное воздействие лишь своей запущенностью и однообразной унылостью.

Если, скажем, в голландском фильме «Стрелочник» (реж. Й. Стеллинг, 1986), который тоже можно отнести к артхаусу, физическое пространство играет значительную драматургическую роль, поскольку определяет характер взаимоотношения героев и психологическую мотивированность их поступков, то в российских арт-фильмах среда – это, скорее, своего рода декорация, обозначающая место действия и крайне редко вступающая во взаимодействие с героями картины.

Причиной того, что в российских фильмах в определенный период стала доминировать трактовка пространства, с одной стороны, как чего-то периферийного и замкнутого, а с другой – чего-то условного, лишь косвенно связанного с сюжетом, стало несомненно то обстоятельство, что мы все ощущаем себя сегодня живущими в *переходное время*. Так же, как Средние века были переходом от античности к эпохе Возрождения и Просвещения, современное историческое и социальное время в России – это фактически переход, причем не только от одного общественного строя к другому, но и из одной страны в другую, от замкнутости – к глобализму, от модерна – к постмодерну.

Исчезновение с карты мира огромной страны под названием СССР, утрата привычных ориентиров и стереотипов сказалось прежде всего на изменении мировосприятия художников и писателей, пытающихся осмыслить произошедшее. Не зря один из известных романов Виктора Пелевина, написанный в 1996 г., называется «Чапаев и пустота», а в романе Захара Прилепина «Санька» философствующий персонаж Безлетов формулирует свое восприятие нынешней России через образ пустоты: «Здесь нет ничего, что могло бы устраивать. Здесь пустое место. Здесь даже почвы нет...» [8. С. 29].

В экранном искусстве невозможно зримо представить образ пустоты, потому в артхаусных фильмах это ощущение передается через среду, которая

представлена как мало что значащий фон. Даже в фильме «Как я провел этим летом» (автор сценария и режиссер А. Попогребский, 2010), где пространство, в котором существуют герои, уже само по себе призвано играть особую роль (у людей, оказавшихся надолго наедине с дикой природой, значительно меняется восприятие жизни), море и скалы – лишь красивая декорация, обозначающая, что герои находятся вдали от цивилизации. Чисто иллюстративно обозначено в картине и то, чем занимаются герои-метеорологи – они постоянно что-то замеряют, записывают и часто дежурят по ночам. И даже история взаимоотношений двух разных людей, оказавшихся на несколько месяцев вместе в ограниченном пространстве, в фильме рассказана не очень внятно: зрителю остается лишь догадываться, по какой, собственно, причине молодой стажер скрыл от своего начальника полученное им по радиации сообщение о том, что семья последнего погибла в катастрофе.

Можно, конечно, трактовать художественное пространство фильма А. Попогребского как столкновение вечного (вероятно, именно это должны символизировать эффектные пейзажи первозданной природы) и суетного, сиюминутного, преходящего. Но это сопоставление носит сугубо внешний характер, что вынужден признать даже один из адептов творчества режиссера, в целом высоко оценивший данный фильм: «В картине Попогребского драма лишь формально вписана в северный пейзаж» [9. С. 84].

Стоит снова отметить, что такой подход к изображению реальной среды в известной мере схож с художественной трактовкой пространства в Средневековье: «В средневековой живописи природа – не более чем фон для человеческих фигур, не более чем серия условных <...> образов» [10. С. 41]. Но если в живописи и в литературе это не вызывало тогда и не вызывает сегодня у зрителя и читателя особого диссонанса, воспринимаясь как некий художественный прием, то в фильме сочетание реального (в данном случае – природная среда) и условного (претендующего на психологизм, но не очень понятного конфликта) порождает ощущение *неорганичности*. И как бы эстетически подготовленный зритель ни старался воспринять картину согласно критериям, предлагаемым теоретиками постмодерна, его не покидает ощущение художественной фальши, о чем свидетельствуют зрительские отзывы на этот фильм, выложенные в интернете.

Причина неприятия широкой аудиторией такой стилистики кроется прежде всего в том, что в арт-фильмах происходит смешение двух эстетических принципов – кинематографического, изначально склонного к *мимесису*, выраженному в фактурной достоверности и убедительной мотивированности поступков героев, и театрального, склонного к доминированию *условности*, игры, символизма.

Надо сказать, в традиционном, реалистическом кино сценарист и режиссер даже в том случае, когда экранизируется пьеса (т.е. произведение, изначально учитывающее театральную условность), чтобы преодолеть сценическую камерность и условность, стараются до предела насытить действие фильма разнообразной реальной средой и кинематографической фактурой. Достаточно вспомнить прославленный киношедевр режиссера М. Калатозова и оператора С. Урусевского «Летят журавли», созданный по пьесе А. Розова «Вечно живые».

Режиссеры же арт-фильмов, экранизируя пьесу, наоборот, будто стремятся еще больше усилить ощущение замкнутости пространства и условности среды. Сравним для наглядности две экранизации пьесы Э. Брагинского «104 страницы про любовь» – традиционную и современную.

В фильме «Еще раз про любовь» (реж. С. Самсонов, 1968) режиссер делает все для того, чтобы включить героев в реальную среду (кафе, аэропорт, улица и т.п.), которая плотно насыщена предметами, людьми, фоновыми и внутрикадровыми звуками и т.п. В фильме «Небо. Самолет. Девушка» (реж. В. Сторожева, 2002), представляющем собой современную экранизацию пьесы Брагинского, режиссер, наоборот, старается убрать из кадра живые приметы среды, в которой существуют герои: ночной аэропорт здесь – без единого человека; метро – без пассажиров; улицы – без прохожих.

Если у С. Самсонова финальный эпизод, в котором подруга стюардессы сообщает герою о гибели его любимой женщины, происходит у стадиона, в пространстве, наполненном радостно-возбужденной толпой, что создает сильный эмоциональный контраст, то в фильме В. Сторожевой та же сцена снята на длинных крупных планах актеров на фоне двери метрополитена, из которой почему-то никто не выходит.

Можно допустить, что таким образом создатели фильма пытались выразить идею о том, что для влюбленных весь окружающий мир как бы перестает существовать, однако в итоге подобный прием воспринимается скорее как нечто искусственное, более присущее театральному минималистическому спектаклю.

Надо заметить, что в результате сужения экранного пространства драматургическое построение архаусных фильмов невольно влечет за собой и сюжетно-композиционное построение, более характерное для традиционной пьесы, где персонажи появляются по принципу «те же и N». Так, в «Диком поле» (реж. М. Калатозишвили, 2008) выбор авторами места проживания и работы героя, единственного на всю округу доктора находится вдали от всякого жилья, вероятно, определялся авторами возможностью постоянного заселения этой локации разными персонажами, представляющими собой как бы типологический срез нашего общества: пьяницы, бандиты, милиционер, одинокая девушка, убийца. Все эти люди приходят и уходят, как в одноактной пьесе, соблюдая традиционный театральный принцип единства времени, места и действия.

В наибольшей мере тяготение к театральным условным ситуациям и образам сказалось в фильмах режиссеров, имеющих за спиной богатый театальный опыт (И. Вырыпаев, К. Серебренников, А. Звягинцев, Ю. Быков, И. Демичев, Е. Шагалова и др.) и вольно или невольно переносящих в кино театральную стилистику.

Фильм Е. Шагаловой «Однажды в провинции» – это фактически вариант знаменитой пьесы Т. Уильямса «Трамвай „Желание“», но, как это принято в эстетике постмодерна, лишенный сложности психологических мотивировок.

Картина К. Серебрянникова «Изображая жертву» – практически полностью перенесенная на экран одноименная пьеса со всеми присущими ей условностями. Но если в театре мы можем допустить, что в каком-то плавательном бассейне можно утопить человека, то на экране, видя мелкий, прозрачный и до предела заполненный людьми резервуар, в эту историю пове-

речь непросто. Если в театре мы пропускаем мимо ушей утверждение о том, что рама окна захлопнулась от того, что персонаж резко затворил дверь, то, глядя на экран, вспоминаем, что в жизни эти явления происходят в обратном порядке – окно захлопывается после того, как дверь резко открыли. Да и должности такой (человек, изображающий жертву) в милиции-полиции, как известно, нет и никогда не было – фигуру жертвы изображает большая кукла. Значит, следует предположить, что режиссер в данном случае специально доводит ситуацию до условности и абсурда, мало заботясь о том, что зритель, благодаря своему жизненному опыту и долговременной памяти, невольно сопоставляет то, что он видит на экране, с тем, что он знает. Потому что художественная убедительность в реалистическом фильме возникает в том числе и по той причине, что зритель верит в то, что происходит на экране.

Художественная убедительность фильмов-фэнтези, фильмов-сказок, киномузиклов зиждется совершенно на другом – зритель сразу понимает и принимает «правила игры», которые определяют его отношение к экранному повествованию и позволяют органично воспринимать условность и любые отклонения от «правды жизни».

Гораздо сложнее соединять реальное и условное в фильме, который по форме представляет собой как бы художественное отражение реалий окружающей нас жизни.

В истории кино можно найти ряд примеров удачного сочетания реалистического и условного обозначения пространства, благодаря чему зритель быстро понимает смысл создания такого рода художественного пространства. В «Кабинете доктора Калигари» (реж. Р. Вине, 1920) – это мир, созданный воображением безумного доктора, подчиняющего своей воле других людей; марсианские эпизоды в «Аэлите» (реж. Я. Протазанов, 1924) – это сон героя, существующего в совершенно реалистическом земном пространстве; в «Сюжете для небольшого рассказа» (реж. С. Юткевич, 1969) использование рисованных фонов подчеркивает условность истории, почерпнутой из писем Антона Чехова и Лики Мизиновой.

Еще легче зрителю принимать экранные «правила игры», если режиссер четко разделяет изобразительно стилистику «реального» и «условного». Именно так поступает Ален Рене в фильме «Мой американский дядюшка» (Франция, 1980), включая в совершенно реалистическое повествование о жизни героев аналогичные примеры из мира животных, которые демонстрируют актеры, надевшие на головы нелепые маски крыс. В фильмах «Маргаритки» и «Дом, который построил Джек» доминирует характерный для постмодернизма коллажный принцип, благодаря чему зритель тоже сразу понимает, как надо воспринимать пространство очередного эпизода. Фильм того же фон Триера «Догвилль» (2003) представляет собой блистательный эксперимент с вовлечением зрителя в изначально заявленное условное пространство, схожее с театральной сценой, но снятое на площадке кинопавильона, помеченного условными обозначениями.

Постмодернизм в его наиболее характерных образцах предполагает своего рода игру, в частности повторение чего-то прошлого, известного, но в ином контексте, при этом нередко используется юмор или ирония. И зритель всегда готов принять откровенную выдумку и фантазию автора, если тот соблюдает правила игры, но отторгнет увиденное, если эту фантазию ему

начнут выдавать за нечто реальное и достоверное (исключение тут – жанр мокьюментари).

Что касается юмора, то в авторских фильмах он, как правило, напрочь отсутствует. Но и разделения реального и откровенно условного тоже не происходит, в результате чего сочетание реальной фотографической фактуры, свойственной специфике кино, с откровенно условными ситуациями вызывает двойственное чувство. Так, в фильме «Кочегар» (реж. А. Балабанов, 2010), одном из последних фильмов нулевых, созданных в такой гибридной стилистике, поступки героев и среда, в которой они существуют (в своих предыдущих фильмах режиссер уделял внимание воссозданию на экране убедительной среды), совершенно условны. Условна кочегарка, где герой спокойно сжигает время от времени поставляемые ему киллером трупы, – почему-то никто, кроме киллера и каких-то детей, в эту кочегарку не заглядывает, хотя, как известно, подобный объект постоянно и особо тщательно контролируется. Откровенно условно пространство городка, в котором происходит действие: на улицах его даже днем совершенно пустынно, лишь персонажи фильма долго пробираются по узким протоптанным в снегу тропкам. Встречается в фильме и откровенное нарушение элементарной бытовой правды и логики: когда убийца, прикончив дочь героя, уходит, зритель видит в камине горящие поленья; спустя два дня в этой же комнате появляется герой фильма, и в камине по-прежнему полыхает огонь. Коль скоро опытный режиссер оставил в фильме этот противоречащий здравому смыслу кадр, то, вероятно, негаснущий огонь надо трактовать как библейский символ очищения, либо как неопалимую купину и т.п. – по желанию зрителя или критика.

В фильмах других, менее именитых режиссеров, работающих в стилистике арт-кино, несоответствие происходящего на экране бытовой правде, тоже, вероятно, мотивируется тем, что в современном искусстве жизненная достоверность не обязательна. Например, уже в самых первых кадрах фильма «Путешествие с домашними животными» (реж. В. Сторожева, 2007) внимательный зритель обнаружит уйму неувязок. Перед домиком стрелочника и его жены-молочницы почему-то выставлено с десяток больших алюминиевых бидонов для молока, как на молочно-товарной ферме, хотя у них всего лишь одна коровенка. Стрелочник долго тащит по насыпи огромный бидон с молоком – для машиниста, притормозившего почему-то локомотив в сотне метров от сторожки. Это нужно авторам для того лишь, чтобы персонаж, надорвавшись, рухнул замертво и сюжет пошел в нужном им русле. Машинист, не получивший молока, уводит свой состав по однокорейке, а спустя несколько минут по этой же колее проносится встречный состав. А еще через несколько эпизодов на экране без всяких объяснений появляется невесть откуда взявшаяся вторая железнодорожная ветка, по которой помчит на дрезине освободившаяся от мужской тирании героиня.

В фильме С. Лозницы «Счастье мое» приблизительность ситуации, условность среды, необязательность мотивировки поступков героев пронизывают почти каждый эпизод картины. Уже первые кадры – своего рода камертон, настраивающий зрителя на то, чтобы он забыл о реализме и достоверности происходящего и попал в иной мир, живущий по своим непонятным зрителю законам: на экране комната, в которой сидит женщина (больше она ни разу не появится); в другой комнате появляется мужчина, молча что-то

собирает и уходит, чтобы отправиться на грузовой машине неизвестно куда и неизвестно зачем с каким-то непонятным грузом.

В середине фильма в машину подсаживается мужчина лет шестидесяти и принимается рассказывать герою историю, которая произошла с ним, когда он возвращался с войны в 1945 г., что выливается в иллюстрирующую его рассказ отдельную экранную новеллу. Затем попутчик исчезает так же внезапно, как и появился, и зрителю остается лишь предполагать, что это был некий условный персонаж (потому что реальному участнику войны в наши дни должно быть не менее ста лет). Далее герой-водитель оказывается на пустыре, где его машину пытаются ограбить, но вместо того чтобы поменять дислокацию, он остается на том же месте и получает вполне ожидаемый удар по голове, после чего в его жизни начинают происходить фантастические события.

Конечно, уровень профессионализма и таланта различен у разных авторов арт-кино. Скажем, вряд ли можно сравнивать «Возвращение» А. Звягинцева или «Дикое поле» М. Калатозишвили с фильмами «Счастье мое» или «Небо. Самолет. Девушка». В данном случае речь идет лишь об общих стилистических приемах, присущих всем авторам отечественных арт-фильмов, а именно об условной трактовке ситуаций и реальной среды, что входит в противоречие с миметической природой кинематографа.

Продолжая аналогию между отечественным артхаусом начала XXI в. и культурными традициями Средневековья, к которым стилистика авторских фильмов первого десятилетия XXI в. ближе, чем к постмодернизму в его привычных формах, нельзя не отметить также, что этим картинам, как и многим художественным произведениям Средневековья, свойственно притчевое начало, оперирования архетипами, протосюжетами и символами.

Конечно, создание фильма в жанре притчи, параболы или развернутой метафоры – отнюдь не новое явление, присущее лишь отечественному авторскому кино. Достаточно вспомнить «Пустыню Тартари» (реж. В. Дзурлини, 1976) или «Репетицию оркестра» (реж. Ф. Феллини, 1978). Однако в названных фильмах можно видеть и убедительные мотивы поступков героев и детально воссозданное пространство, в котором существуют и с которым взаимодействуют персонажи. Притчевый характер этих картин становится окончательно понятен лишь ближе к финалу (в «Репетиции оркестра» это удары разрушительного чугунного шара, которым сносят дома, в стену здания, где оркестранты заняты выяснением отношений и протестом против диктата дирижера; в «Пустыне Тартари» томительное ожидание неизбежного рокового события завершается появлением на горизонте похожей на мираж массы всадников). То есть метафора и иносказание рождаются здесь из насыщенной бытовыми деталями истории.

Надо заметить, подобное сочетание реальной истории и трактовки ее как обобщения каких-то явлений изначально было свойственно притче – достаточно вспомнить евангелистские истории о рабе, зарывшем свой талант в землю, о человеке, построившем дом на песке, о блудном сыне и т.д.

Сегодня в мировом кино можно также найти примеры гармоничного сочетания сугубо реалистических, насыщенных живыми бытовыми деталями эпизодов с притчевой, многозначной их трактовкой. Таков известный фильм румынской «новой волны» «Смерть господина Лазареску» (реж. К. Пуу,

2005), где явно видны аллюзии с различными архетипами. Уже имена персонажей дают для этого основание – Лазарь, Авраам, Данте, Ангел (последнее – имя хирурга, к которому в конце концов попадает герой). Хотя своего рода ангелом-хранителем простого человека с окраины скорее можно назвать сестру скорой помощи Миоару, которая не покидает его, преодолевая равнодушные людей, занятых своими проблемами. То есть фильм, насыщенный бытовыми, узнаваемыми реалиями и ситуациями, представляет собой фактически развернутую метафору столкновения жизни и смерти, сострадания и равнодушия, суетного и вечного. Но именно наполненность его живыми характерами, выразительными деталями и репликами вызывает у зрителя эмоциональный отклик. В параболах же, которые предлагают авторы отечественного артхауса, нет места ни романтике, ни глубокому психологизму, ни юмору, ни радости узнавания реальности в художественных образах.

«Как и в фотографии, в кино все зависит от „правильного“ соотношения реалистической и формотворческой тенденций, – подчеркивал З. Кракауэр, – а правильным оно будет лишь тогда, когда формотворческие стремления создателя фильма послушно следуют за реалистическими, не пытаясь подавить их» [11. С. 67]. В отечественных артхаусных фильмах формотворчество свелось в основном к насилию над тем, что Ф.М. Достоевский называл «живой жизнью»: многомерная реальность в них нередко изначально подгоняется под *умозрительную* идею авторов, в результате чего при просмотре таких произведений у отечественного зрителя, привыкшего к традиционным для отечественной литературы, театра и кино реализму, психологической мотивации и точности в деталях, остается ощущение заведомой заданности рассказываемой истории и приблизительности показываемых ситуаций и характеров.

Говоря о механизме восприятия фильма зрителем, исследователь восприятия фильма критиками и массовой аудиторией Я. Тяжлов отмечает, что «Единственным способом индивидуальной оценки информации, транслируемой средствами массовой коммуникации, является ее соотнесение с областью непосредственного актуального жизненного опыта реципиента» [12. С. 32], и это подтверждается многочисленными отзывами зрителей на просмотренные ими артхаусные фильмы. Так, рецензируя в интернете фильм Е. Шагаловой «Однажды в провинции», руководитель калужского клуба любителей интеллектуального кино С. Никулин пишет: «Режиссер изо всех сил старается передать на экране все ужасы провинциальной жизни, о которых она слышала, читала, смотрела в телевизионных новостях. Искусственность всего построения выдают детали, режущие глаз на протяжении всей картины. Режиссер снимала фильм не о провинции, а о своем представлении о провинции, что не смертельно, но, учитывая общий нравоучительный пафос, несколько карикатурно, а местами откровенно смешно» [13].

Искусственность моделируемой действительности в артхаусных фильмах отмечает и один из исследователей творчества А. Звягинцева, подчеркивая, что «мир его фильмов – искусственный, бесплотный универсум неких условных сущностей», напоминающий «серию художественных фотографий, сделанных в элитном фотоателье, в которых перемещаются актеры-марионетки, полностью лишённые человеческих черт и эмоций. Смысловый вакуум возникает в фильмах Звягинцева от перенасыщения языковой струк-

туры фильма кинематографическими аллюзиями, призванными делать убедительной некую глобальную историю, предельно лишенную любой конкретики» [14. С. 229–230].

Культурологи, философы и киноведы, склонные видеть в произведениях российского артхауса нечто радикально новое и перспективное, наоборот, находят достоинства этих картин в обнаруживаемых ими иносказаниях, символах, архетипах и различного вида интертекстуальности. В результате такого рода герменевтический анализ превращается нередко в субъективное толкование смыслов, которые хотел вложить режиссер в тот или иной кадр или эпизод (часто сам того не подозревая).

В одном из своих интервью режиссер Роман Балаян поведал поучительную историю о том, как некий ученик Юрия Лотмана прислал ему письмо с подробным анализом его картины «Полеты во сне и наяву», где чуть ли не каждому плану давал свое семиотическое объяснение: «Например, в фильме есть кадр, где главный герой бежит по полю к стогу сена. А на нем кроссовки с красной подошвой. Критик писал: „Это не просто подошвы. Потому что у него горит земля под ногами!“». А я вспоминаю, как на площадке орал на режизитора: „Дура, ты что, не могла найти обувь с нормальными подошвами?“...» [15].

Конечно, случай, описанный режиссером, анекдотичный, но он заставляет задуматься о степени корректности оценки фильма при сугубо семиотическом подходе к трактовке кинообразов, что свойственно сегодня ряду исследователей экранного творчества, выводы которых строятся на основе их субъективного восприятия, оставляя в стороне эстетическое наполнение описываемых ими ассоциаций и аллюзий и не учитывая восприятие фильма различной аудиторией.

Один из примеров такого подхода к анализу артхаусных фильмов – статья известного культуролога Н.Н. Гашевой, посвященная фильмам с притчевым началом. «Современное российское кино выстраивает сложный нарративный рисунок, разбивая пространственное и временное единство, обращаясь к ассоциативности, опредмечивая сферы внутренней жизни человека, прибегая к аналитической, метафорической, декоративной и орнаментальной раскадровке пространства, когда изображение становится мыслью, словом, символом, а взаимопроникновение мысли и факта, наблюдения и авторской оценки претворяется в формах метафорического и символического киномонтажа» [2. С. 5], – пишет она, и в подтверждение своих слов трактует далее символику и интертекст ряда эпизодов артхаусных фильмов.

В образе показанной в «Юрьевом дне» коммуналки исследователь обнаруживает «мотив вавилонского столпотворения»; в изображении подожженного кем-то куста – «неопалимую купину – горящий ветхозаветный куст, увиденный Моисеем, которого Господь благословил на спасение своего народа»; в эпизоде отмывания героиней тела уголовника от грязи и крови – «сюжет снятия с креста и оплакивания Иисуса Христа девой Марией» [2. С. 7–8] и т.д. Кадр из фильма М. Разбежкиной «Яр», где баба-возница по-матерински прижимает к себе заблудшего странника, трактуется исследователем как «глубоко-символический образ», в котором «визуально-акустическая семиотика режиссерской точки зрения включает <...> культурософский контекст Н. Бердяева „нечто бабье в русской душе“» [2. С. 7], хотя

в фильме женщина-возница не прижимает к себе попутчика, а дает ему возможность прикурить, закрыв его спиной от ветра.

Между тем обычный (и даже эстетически подготовленный) зритель не склонен постоянно искать в фильмах скрытую символику и ассоциации, а уж тем более трактовать каждый кадр или эпизод как некую метафору. Зритель способен воспринимать художественный подтекст лишь тогда, когда его заражает эмоционально сам «текст». А это возникает в том случае, если реципиент верит в то, что видит на экране, и воспринимает суть рассказываемой ему истории (нарратив) не только умом, но и сердцем. Достаточно выйти в интернет, чтобы понять, насколько радикально отзывы подавляющего числа зрителей расходятся с тем, что увидела в фильме «Яр» уважаемый доктор культурологии:

«Картина с запутанным сюжетом. Повествование сбивчивое, все время перескакивающее с одного на другое, не дающее разобраться, что к чему...».

«Фильм напичкан сценами, в которые не веришь...».

«Режиссер создала какой-то невероятно тяжелый неподвижный пласт, который меня, например, просто задавил...».

«Как актеры ни старались, а все происходящее выглядит ненатурально, <...> персонажи сочетают в себе излишнюю реалистичность с излишней театральностью» [16]. И т.д.

Эти мнения зрителей подтверждают нашу гипотезу о том, что откровенное несоответствие экранного изображения тому реальному, что видит и знает зритель о жизни из собственного жизненного или культурного опыта, вызывает у него в целом недоверие к экранному повествованию и в итоге разрушает художественное пространство фильма. Гибридность, проявляемая в неорганичном сосуществовании на экране кинематографической фактуры с условными ситуациями и театральными приемами, для зрителя выглядит неестественной, фальшивой, а перенасыщенность символами и интертекстуальными ассоциациями перегружает киноповествование, лишает его многомерности и непосредственности, обнаруживающих поэзию в узнаваемых объектах и явлениях, и именно это вызывает отторжение стилистики артхауса нулевых у основной части зрительской аудитории.

Подводя итог анализу специфики российских авторских фильмов, созданных в начале XXI в. и определяемых рядом исследователей как новые стилистические формы, порожденные постмодернизмом и, соответственно, требующие совершенно нового подхода к их эстетической оценке, следует отметить, что почти всем этим фильмам свойственно сочетание реалистической, порой даже натуралистической фактуры и явной условности ситуаций и характеров персонажей, а также стремление к притчевости, символам, метафорам.

Размышляя о появившихся в начале XX в. новых художественных течениях, в частности символизме, исследователь Татьяна Фурман отмечает: «Феномен „развивающейся переходной культуры“ характеризует такую стадию становления национальной культуры, когда процесс секуляризации приобретает необратимый и прогрессирующий характер, когда культура начинает искать и находить иные основания для своего саморазвития. Особенность символистов заключалась в том, что они были заняты поиском компромисса между старыми традициями и новыми культурными веяниями» [17]. Совре-

менное артхаусное кино, тяготеющее к символам, метафорам, архетипам, также оказалось в пограничной ситуации. Используя традиционные формы фиксации жизненных реалий, авторы артхаусных фильмов применяют при этом способ адиционной наррации с элементами сюжетной условности, что близко как эстетике Средневековья, так и мироощущению постмодерна, создавая в результате экранные истории притчевого характера, что нередко входит в противоречие со спецификой кинематографической трактовки реальности.

При этом нам кажется, что произведения отечественного артхауса вряд ли можно с полным основанием отнести к постмодернизму, поскольку в них далеко не всегда обнаруживаются характерные черты и приемы, свойственные постмодерну, – ирония, игровая стихия, свободная форма повествования, прихотливые темпоральные переходы, жанровая диффузия и т.п. В отличие от таких фильмов, как, скажем, «Зет и два нуля» П. Гринуэя, «Дом, который построил Джек» Ларса фон Триера, «Два капитана 2» С. Дебижева, «Даун Хаус» Р. Качанова, «Нирвана» И. Волошина и ряда других картин, созданных в стилистике постмодернизма, в артхаусе нулевых невозможно найти ни иронию, ни интертекстуального цитирования, ни переключения жанровых регистров. Эти фильмы созданы скорее в стилистике критического реализма, но при этом без свойственной данному направлению проработки характеров персонажей, мотивированности их поступков, воссоздания на экране убедительной среды.

В результате специфика миметической природы кинематографа входит в противоречие с искусственностью сюжетных построений и приблизительностью окружающего персонажей пространства. И дело не только в том, что стремление к притчевости, символизму и обобщениям неизменно влечет за собой слабую проработанность характеров персонажей и психологических нюансов. Как показывает практика, гармоничное существование аудиовизуальных образов в структуре фильма, претендующего на иносказание или на развернутую, концептуальную метафору, вполне возможно, если авторы создают на экране убедительное художественное пространство.

Таким образом, вряд ли правомерно утверждать, что «новые стилистические формы художественного высказывания, сочетающие реализм и условность», представленные артхаусом 2000-х, могут быть определены как некое радикально новое художественное направление, которое необходимо трактовать, исходя из иных эстетических критериев. Скорее всего, эти фильмы, которые с определенными оговорками можно отнести к постмодернизму, обозначили переход той части российского кино, которое претендует называться искусством, в некий иной принцип трактовки художественного пространства и не более того. Каким окажется российское киноискусство XXI в., покажет будущее.

Литература

1. Хренов Н.А. «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева // Теория искусства и художественное воображение XXI века. 2011. № 2 (3). С. 67–74.
2. Гашева Н.Н. Интегративность киновысказывания: авторское кино России 2000-х гг. // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2016. № 5. С. 5–12.
3. Яковлев Л.С. Российское кино в эпоху смены парадигм // Теория искусства и художественное воображение XXI века. 2011. № 2. С. 94–107.

4. Литвинцева Г.Ю. Гиперреальность в эпоху постмодерна // Вестник СПбГУКИ. 2011. № 2 (7). С. 43–53.
5. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. 495 с.
6. Бурлака Л.В. Образ Средневековья в культуре постмодерна : дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2007. 160 с.
7. Кичин В. Алгебра гармонии. Иван Вырыпаев о своем фильме «Эйфория» // Российская газета. 2006, сент. № 4166.
8. Прилепин З. Санья. М. : AdMarginem, 2007. 368 с.
9. Кориунов В.В. Структура времени в фильме Алексея Попогребского «Как я провел этим летом» // Международный журнал исследований культуры. 2011. № 2 (3). С. 82–88.
10. Ястребицкая А.Л. Западная Европа XI–XIII веков. М. : Искусство, 1978. 176 с.
11. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М. : Искусство, 1974. 424 с.
12. Тяжлов Я.И. Медиапросветительский потенциал кинокритики в современных российских средствах массовой коммуникации : дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2016. 256 с.
13. Однажды в провинции. URL: <https://www.megacritic.ru/film/odnazhdy-v-provincii> (дата обращения: 20.01.2019).
14. Попов А.С. Кинематограф 1990–2000-х гг. и изменение ценностей в российском обществе // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2011. № 1. С. 228–231.
15. Полеты во сне и наяву. URL: <http://www.dnevkin.ru/allfims/polyotyvosneinayavu.html> (дата обращения: 27.02.2019).
16. Яр // КиноПоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/400127/> (дата обращения: 27.02.2019).
17. Фурман Т.Г. Русский символизм как явление переходной культуры: литературные манифесты : дис. ... канд. культурологии. Нижневартовск, 2009. 151 с.

Vitaly F. Poznin, Russian Institute of Art History (St. Petersburg, Russian Federation).

E-mail: poznin@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 109–123.

DOI: 10.17223/2220836/42/10

RUSSIAN ARTHOUSE FILMS OF THE EARLY XXI CENTURY: FEATURES OF ARTISTIC STYLE

Keywords: cinema; postmodernism; artistic space; style; aesthetic hybridity.

Contemporary Russian theater and cinema are approving a new aesthetic paradigm that implements such principles of postmodernism as deconstruction, relativism, a mixture of various types, genres, and stylistic devices. The purpose of this article is to identify the most characteristic stylistic features of Russian arthouse films of the 21st century. The author's task was to show that this style is not something radically new, as some art critics and cultural experts try to present.

Using the methods of hermeneutic, art history and comparative analysis, the author identifies the methods and techniques of creating a special art space that are characteristic of modern Russian arthouse. These are combining real and conditional, concrete and symbolic, psychology and parable, recognition of everyday realities and explicit functionality of the characters.

Based on the idea expressed by a number of scientists that there is much in common between the state of the modern world (that is, what is now called postmodernism) and the public consciousness of the Middle Ages, the author of the article puts forward a hypothesis about the similarity of the stylistic techniques of the Russian arthouse with the aesthetics of the Middle Ages. First of all, arthouse films bring closer to the literature and art of the Middle Ages such a characteristic as hybridism, i.e. combining different styles in one work, in particular, combining a realistic image with a parable form and symbols and an artistic interpretation of space as a background that weakly interacts with characters. First of all, Russian arthouse films brings closer to the literature and art of the Middle Ages such a characteristic as hybridism, i.e. combining different styles in one work, using, along with a realistic depiction of the parable form and symbols and artistic interpretation of space as a background that weakly interacts with characters.

One of the reasons for the emergence of a new aesthetic interpretation of art space in modern Russian literature and cinema was the radical changes that took place in Russia in the 1990s. The

disappearance from the world map of a huge country called the USSR and the loss of familiar landmarks and stereotypes could not but affect the worldview of artists, writers and filmmakers trying to artistically comprehend what is happening.

The conclusion that follows from the analysis is that many principles of the aesthetics of postmodernism were reflected in the style of the arthouse films of 21st century, with the exception of such traits inherent in the best postmodern examples as humor, irony, game element and non-linearity of narration. The coexistence of real and clearly conditional art space in such films contributes to the fact that the cinematic texture contradicts conditional situations and characters, causing the viewer to feel art inorganic.

Analyzing the perception of art films by experts and the audience, the author concludes that the assessments of art critics and viewers are largely diverging for the same reason: viewers mostly perceive author films as works of a realistic style but can not find in them psychological characteristics of the heroes and the motivation of their actions, i.e. the traits inherent in realism; experts evaluate these films based on the presence of the elements of symbolism and metaphorism and metaphysical and universal image of reality.

References

1. Khrenov, N.A. (2011) "Novaya volna" v rossiyskom kinematografe: fil'my A. Zvyagintseva ["New Wave" in Russian Cinematography: A. Zvyagintsev's Films]. *Teoriya iskusstva i khudozhestvennoe voobrazhenie XXI veka*. 2(3). pp. 67–74.
2. Gasheva, N.N. (2016) Integrity of cinematic utterance of the 2000s independent films in Russia. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta – Herald of Vyatka State University*. 5. pp. 5–12. (In Russian).
3. Yakovlev, L.S. (2011) Rossiyskoe kino v epokhu smeny paradigm [Russian cinema in the era of paradigm change]. *Teoriya iskusstva i khudozhestvennoe voobrazhenie XXI veka*. 2. pp. 94–107.
4. Litvinseva, G.Yu. (2011) Hyperreality in the Postmodern Epoch. *Vestnik SPbGUKI – Bulletin of Saint-Petersburg State University of Culture*. 2(7). pp. 43–53. (In Russian).
5. Mankovskaya, N.B. (2009) *Fenomen postmodernizma. Khudozhestvenno-esteticheskiy rakurs* [The phenomenon of postmodernism. Artistic and aesthetic perspective]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. Universitetskaya kniga.
6. Burlaka, L.V. (2007) *Obraz Srednevekov'ya v kul'ture postmoderna: dissertatsiya* [The image of the Middle Ages in the culture of postmodernism]. Philosophy Cand. Diss. St. Petersburg.
7. Kichin, V. (2006) Algebra harmonii. Ivan Vyrpaev o svoem fil'me "Eyforiya" [Algebra of harmony. Ivan Vyrpaev about his film "Euphoria"]. *Rossiyskaya gazeta*. 8th September.
8. Prilepin, Z. (2007) *San'kya* [Sankya]. Moscow: Ad Marginem.
9. Korshunov, V.V. (2011) The Temporal Structure of the Film "How I Ended This Summer" by Alexei Popogrebski. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury – International Journal of Cultural Research*. 2(3). pp. 82–88. (In Russian).
10. Yastrebitskaya, A.L. (1978) *Zapadnaya Evropa XI–XIII vekov* [Western Europe in the 11th – 13th centuries]. Moscow: Iskusstvo.
11. Kracauer, S. (1974) *Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [Nature of Film. The Redemption of Physical Reality]. Translated from German. Moscow: Iskusstvo.
12. Tyazhlov, Ya.I. (2016) *Mediaprosvetitel'skiy potentsial kinokritiki v sovremennykh rossiyskikh sredstvakh massovoy kommunikatsii* [Media educational potential of film criticism in modern Russian mass media]. Philology Cand. Diss. Belgorod.
13. Megacritic.ru. (n.d.) *Odnazhdy v provintsii* [Once in the province]. [Online] Available from: <https://www.megacritic.ru/film/odnazhdy-v-provincii> (Accessed: 20th January 2019).
14. Popov, A.S. (2011) Cinema in 1990–2000 and the change of values in Russian society. *Vestnik VGU. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya – Proceedings of Voronezh State University. Series: Linguistics and Intercultural Communication*. 1. pp. 228–231. (In Russian).
15. Dubinsky, A. (n.d.) *Polety vo sne i nayavu* [Flights in dreams and in reality]. [Online] Available from: <http://www.dnevkino.ru/allfims/polyotyvosneinayavu.html> (Accessed: 15th February 2019).
16. Kinopoisk.ru. (n.d.) *Yar KinoPoisk* [Yar KinoPoisk]. [Online] Available from: <https://www.kinopoisk.ru/film/400127/> (Accessed: 27th February 2019).
17. Furman, T.G. (2009) *Russkiy simvolizm kak yavlenie perekhodnoy kul'tury: literaturnye manifesty* [Russian Symbolism as a Phenomenon of Transitional Culture: Literary Manifests]. Culture Studies Cand. Diss. Nizhnevartovsk.