

*В. Д. Данилова*

Победитель конкурса поддержки публикационной активности молодых исследователей (проект 3.1.2, ПСР РГПУ им. А. И. Герцена)

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНИКИ ДОЛГОГО КАДРА  
ДЛЯ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ИДЕЙ  
В РОССИЙСКОМ АРТХАУСНОМ КИНО  
(на примере киноленты «Овсянки»)**

*В статье исследуются способы визуализации образов и идей на примере современного отечественного артхаусного кинематографа. Техника долгого кадра рассматривается как способ воплощения авторских интенций на киноэкране.*

**Ключевые слова:** артхаусный кинематограф, визуальность, идея, значение, долгий кадр.

*V. Danilova*

**Technique of Long Frame for Visualization of Ideas  
in the Russian Art-house Cinema**

*The article analyzes ways of visualizing images and ideas on the example of the modern domestic art-house cinema. The technique of a long frame is considered as a method for the implementation of authorial intention in the movies.*

**Keywords:** art-house cinema, visuality, idea, meaning, long shot.

В данной статье мы предпримем попытку исследования визуальных средств артхаусного кинематографа, не отметая важность звука и повествования в современном кино.

В артхаусе важным становится обращение к форме искусства, разработка оригинального киноязыка, стилистики, что, в частности, выражается в поисках новых путей визуализации идей посредством различных техник съемки, монтажа, цвето- и светопередачи. Эти кинематографические приемы выступают в данном случае в качестве инструмента мышления и способа выражения авторских интенций. Таким образом, обращение к различным формам визуальности становится одной из форм философствования и видения мира. Это соответствует утверждению российского философа и богослова П. Флоренского о том, что искус-

ство есть определенное умозрение, способ постижения истины [6]. В данном исследовании под истиной, которая постигается посредством кинематографа, мы склонны понимать значимые философские и социальные вопросы, а также индивидуальные авторские смыслы. Такой кинематограф оказывается сосредоточенным «на раскрытии внутреннего мира человека, глубоком погружении в стихию экзистенции, что, по определению, невозможно в коммерческом кино» [7, с. 132].

Авторское кино стремится нагрузить сложными комплексами значений любые элементы киноизобразительности: от движения камеры, ракурса съемки и монтажных ходов до световых, цветовых и звуковых решений, превращая их в символы [4, с. 9].

Современный кинематограф является самостоятельной структурой, однако он тяготеет к двум своим непосредственным предшественникам — к фотографии и к театру. Ориентация на театр подразумевает тяготение к литературе, к драматургии, к слову. Ориентация на фотографию — к живописи, к изображению. Таким образом, можно выявить два основных направления развития киноязыка — повествовательный и изобразительный [5].

В итоге можно выделить две ключевые тенденции осмысления кинематографа как искусства и явления культуры:

— семиотическую, рассматривающую кинематограф как знаковую систему, акцентируя внимание на повествовательных истоках кино (слово, драматургия). К числу семиотиков кино следует отнести М. Ю. Лотмана, У. Эко, К. Метца;

— феноменологическую, рассматривающую кино прежде всего как искусство и акцентирующую внимание на художественных аспектах кинематографа, выявляя изобразительные истоки кинематографа (рисунк, фото).

Такие представители киноведения и кинокритики, как З. Крагауэр, А. Базен связывают воедино фотографию и кино, видя в кино искусство, имеющее в своей основе фотографическую природу [1, 3]. Такой же точки зрения придерживались и деятели киноискусства (Ч. Чаплин, С. Эйзенштейн), когда выражали свое недовольство появлением звучащей речи в кино, говоря о том, что это убивает специфику кино как искусства [8, с. 315].

Важно отметить, что представители обоих этих направлений видят киноискусство как систему, которая заимствовала свои знаки и средства выразительности из других видов искусств, из других коммуникативных систем.

Жиль Делёз в своей работе «Кино» отмечал недостатки феноменологического и семиотического подхода к изучению кино, говоря об их неспособности видеть специ-

фику кинематографических знаков и средств выразительности. Философ заявляет, что кинематографический образ не следует пытаться анализировать подобно образам книжным или живописным (фотографическим). Специфика кинематографического образа проявляется в совокупности техник создания образности, в визуально-звуковом континууме кинофильма. Киноязык до сих пор находится в становлении, так же как и тенденции его анализа в науке и кинокритике. По мнению Ж. Делёза, кино становится таким опытом виртуализации мира, который раньше был доступен философии [2]. По нашему мнению, наиболее ярко эта тенденция проявляет себя в артхаусном, авторском кинематографе.

Современный российский артхаусный кинематограф, представленный такими режиссерами, как Алексей Федорченко, Кира Муратова, Евгений Юфит, Александр Сокуров, Олег Ковалов и др., есть особое явление, в контексте которого возможно говорить о создании определенных визуальных кодов, связанных с традициями и реалиями российской культуры. Эти коды, с одной стороны, являются смыслообразующими и структурирующими элементами, формирующими визуальный ряд кинофильмов, а с другой — выступают в качестве инструмента и средства кинотворчества.

Кинофильм «Овсянки» был снят режиссером Алексеем Федорченко по одноименной повести Дениса Осокина. Он вышел на экраны в 2010 году. Кинолента представляла Россию на 67-м Венецианском кинофестивале, где получила ряд наград, в том числе приз «Озелла» за лучшее изобразительное решение.

В основе сюжета лежит рассказ главного героя. Он отправляется в путешествие, оказавшееся для него последним, чтобы предать огню и развеять над рекой Окой тело усопшей жены своего друга. Начало фильма разворачивается на фоне пейзажей небольшого провинциального городка в Костромской области, оттуда герои направляются в

Мещерскую поросль, где друг протагониста Мирон и его жена проводили свой медовый месяц.

Основное действие данной киноленты разворачивается в дороге. Кадры путешествия героев с телом усопшей сменяются сюжетами из воспоминаний героев. Персонажи кинофильма относят себя к потомкам древнего народа меря, проживавшего в этой местности в X–XI веках, в повествование главного героя Аиста о путешествии вплетены и рассказы об обрядах и традициях этого народа. История и мифология меря являются авторской выдумкой, однако составляют важную часть системы художественной образности кинофильма. Так, и обряд кремации усопших предстает перед зрителем как часть культуры меря.

Для совершения похоронного обряда Аист берет с собой в дорогу птичек овсянок, занимающих в мифологии меря важное место. В судьбе главного героя они также сыграли роковую роль. В финале киноленты герои совершают магическое действие: они просят птиц исполнить их желание обрести бессмертие; овсянки вырываются из клетки, бросаясь в глаза Мирону. Он теряет управление, машина падает с моста в реку; герои тонут, тем самым, согласно представлениям меря, становясь бессмертными.

Визуальную образность киноленты составляют пейзажные планы, где существенное место режиссер и оператор отводят воде — рекам. Вода в представлении меря служит проводником в мир духовный; утонувшие люди обретают свободу и бессмертие. Природный мир, окружающий героев во время путешествия, в кинофильме мистифицируется. Под взглядом героев за обыденной реальностью русской провинции открывается духовный мистический мир народа меря. Визуальный ряд, отражающий городскую культуру, противопоставляется, вступает в конфликт с природным пейзажем по своему символическому наполнению. Природа, реки возвращают геро-

ев к их предкам, к историческим корням, к миру духовному. Разруха и запустение изображенных в фильме городов свидетельствуют об утрате исконной культуры, о которой сожалеют Аист и Мирон.

В дороге герои вспоминают моменты из своей жизни, связанные с обычаями и верованиями меря, наполняя окружающую их реальность смыслами, создавая таким образом надчувственное мифологизированное пространство внутри кинореальности. Кинематографическим средством визуализации этого символического пространства служит техника долгого кадра, используемая при съемке природных пейзажей.

Техника долгого кадра в кинематографии находит свое теоретическое обоснование в концепции глубинной мизансцены Андрэ Базена. В своей статье «Онтология фотографического образа» Базен пишет, что конечной целью любого изобразительного искусства, будь то живопись или фотография, является документальное изображение реальной действительности. И именно кинематограф приблизился к этой цели. Живопись, по мнению киноведа, никогда не смогла бы отразить реальность вследствие того, что в создании живописного полотна в большей мере задействовано авторское видение [1]. Использование камеры в фото- и киноискусстве способствует сокращению авторских интенций в произведении благодаря возможности камеры беспристрастно захватывать моменты реальности.

Проявлениями авторских интенций в кино А. Базен считает использование монтажа в процессе создания кинопроизведения, который должен быть заменен глубинной мизансценой, при которой камера в течение длительного времени следует за происходящими событиями.

Кинокритик З. Крагауэр в своей книге «Природа фильма» также говорит о перво-степенной цели киноискусства как о раскрытии действительности при минимальном влиянии авторских интерпретаций [3].

По убеждению Крагауэра, главная задача режиссера выражается в захвате и в отображении объективной реальности, жизни в ее неопределенности и длительности, что также связывается с концепцией долгого кадра.

Ясно, что для обоих теоретиков использование техники долгого кадра служит целям создания документально достоверного кинофильма. Их труды направлены на то, чтобы выделить черты кинематографа как искусства, целью которого является развитие своей фотографической природы. В случае с лентой «Овсянки» эта техника послужила художественному замыслу режиссера, что вступает в противоречие с концепциями А. Базена и З. Крагауэра. Визуальный ряд, отображающий природные и городские пейзажи современной провинциальной России, переплетаясь с рассказами и кадрами из воспоминаний героев кинофильма, помогает воссоздать мистифицированную кинематографическую реальность, являющуюся плодом творчества режиссера. Наложение сакральных смыслов культуры меря на визуальные образы природы способствует усилению авторских интенций. Объективная природная действительность, захваченная кинокамерой при помощи техники долгого кадра, искажается, соединяясь

с неким «этническим» и мифологическим подтекстом. Кинореальность, репрезентируемая в данном фильме, не может являться достоверным отображением существующей реальности по причине того, что по сюжету действие происходит в некотором искусственно созданном культурном пространстве народа меря, обычаи и верования которого были столь вольно изображены Алексеем Федорченко. Однако художественное отображение этой реальности в полной мере выполняет замысел автора.

Визуальные образы современной российской провинции подвергаются осмыслению, интерпретации, они оказываются включенными в исторический и мифологический контекст. Формируя визуальный ряд кинофильма, обыденные образы природы приобретают новые смыслы, служащие цели выражения авторских интенций, что соответствует основным характеристикам артхаусного кинематографа. Создатель кинофильма обращается к поиску различных путей визуализации того или иного объекта на экране, способов насыщения его необходимым значением. Целью артхауса является символическое отражение некоей значимой для художника-режиссера идеи, которая должна воздействовать на зрителя, задевая его душу и провоцируя рефлекссию.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Базен А. Эволюция киноязыка // Что такое кино?: Сборник статей / Пер. с фр., вступ. ст. И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972. 384 с.
2. Делёз Ж. Кино / Пер. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004. 624 с.
3. Крагауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Пер. Д. Ф. Соколовой; вступл. Р. Н. Юренева. М.: Искусство, 1974. 424 с.
4. Самутина Н. В. Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»). Препринт WP6/2003/05. М.: ГУ ВШЭ, 2003. 28 с.
5. Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. 2001. № 54. С. 245–280.
6. Флоренский П. А. Иконостас. М.: Искусство, 1994. 255 с.
7. Чукуров А. Ю. Одиночество и гендер в финском кинематографе // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 2. С. 131–135.

8. *Эйзенштейн С. М.* Заявка. Будущее звуковой фильма /С. М. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров // Избранные произведения: В 6 т. / Гл. ред. С. И. Юткевич. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 566 с.

#### REFERENCES

1. *Bazen A.* Evoljutsija kinojazyka // Chto takoe kino?: Sbornik statej / Per. s fr., vstup. st. I. Vajsfel'da. M.: Iskusstvo, 1972. 384 s.
2. *Deljoz Zh.* Kino / Zh. Delez / Per. B. Skuratova. M.: Ad Marginem, 2004. 624 s.
3. *Krakaujer 3.* Priroda fil'ma. Reabilitatsija fizicheskoj real'nosti / Per. D. F. Sokolovoj; vstupl. R. N. Jureneva. M.: Iskusstvo, 1974. 424 s.
4. *Samutina N. V.* Sovremennoe evropejskoe kino i ideja kul'tury («proshlogo»). Preprint WP6/2003/05. M.: GU VSHJE, 2003. 28 s.
5. *Filippov S.* Dva aspekta kinojazyka i dva napravlenija razvitija kinematografa. Prolegomeny k istorii kino // Kinovedcheskie zapiski: istoriko-teoreticheskij zhurnal. 2001. № 54. S. 245–280.
6. *Florenskij P. A.* Ikonostas. M.: Iskusstvo, 1994. 255 s.
7. *Chukurov A. Ju.* Odinochestvo i gender v finskom kinematografe // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury. 2012. № 2. S. 131–135.
8. *Ejzenshtejn S. M.* Zajavka. Budushchee zvukovoj fil'my /S. M. JEjzenshtejn, V. Pudovkin, G. Aleksandrov // Izbrannye proizvedenija: V 6 t. / Glav. red. S. I. Jutkevich. M.: Iskusstvo, 1964. Т. 2. 566 с.

*М. К. Крышталева*

Победитель конкурса поддержки публикационной активности молодых исследователей (проект 3.1.2, ПСР РГПУ им. А. И. Герцена)

#### ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ: ГЕНЕАЛОГИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ

*Задачи статьи — проследить генеалогию визуальных исследований, взаимосвязи с другими научными школами и подходами, с исследованиями художественного опыта и, в особенности, с исследованиями культуры, определить предметное поле визуальных исследований.*

**Ключевые слова:** визуальные исследования, теория образа, визуальность, современная культура.

*V. Kryshhtaleva*

#### Visual Studies: Genealogy and Culturology Potential

*The focus of the article is visual studies genealogy and its interactions with other scientific schools and approaches, researches in art experience, and, particularly, culture studies.*

**Keywords:** visual studies, image theory, visuality, modern culture.

Визуальные исследования как особое научное направление оформились в 1990-е гг. XX в. в зарубежной, особенно американской,

гуманитаристике. Среди основных представителей обычно называют Т. Митчелла («Iconology», 1986; «Picture theory», 1994) и