

*А. В. Неретина*

## **КИНО В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ**

*Работа представлена кафедрой теоретической и прикладной культурологии  
Санкт-Петербургского государственного университета.*

*Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент В. Н. Сорокина*

**Данная статья исследует эволюцию изобразительного кинематографа в контексте современности и его «внедрение» в музейное пространство. Подчеркивается, что в процессе такого «внедрения», которое свойственно современному искусству, происходит взаимозамещение привычных понятий Конкретизируется и иллюстрируется тезис философа Ж. Рансьера, который называет кино в музее «тем-что-занимает-место-живописи».**

**Ключевые слова: кинематограф, киноязык, нарратив, изображение, музейное пространство, эстетика, живопись.**

The article analyses the evolution of graphic cinema in the context of modern culture and its «introduction» in the museum space. It is important that during the process of this «introduction», which is peculiar to the modern art, mutual replacement of habitual concepts takes place. The thesis of a French philosopher J. Rancier, who calls the modern cinema in the museum space «a thing that takes the place of painting», is concretised and illustrated.

**Key words:** cinema, film language, narrative, image, museum space, aesthetics, painting.

Кинематограф, в особенности ранний, тяготеет к двум своим предшественникам – к фотографии и театру: его можно с равным успехом рассматривать как запечатленный театр и как движущуюся фотографию. Таким образом, возникает простейшая методологическая оппозиция: «кино, ориентированное на театр» и «кино, ориентированное на фотографию». Оппозиция театр – фотография не просто выражает происхождение того или иного киноприема и характеризует способ мышления того или иного автора, но также является следствием серьезных глубинных различий. Ориентация на театр подразумевает тяготение к драматургии и далее к литературе, а в конечном итоге к повествованию как таковому, к слову, к вербальному. Аналогичным образом ориентация на фотографию и далее на живопись приводит в результате к изображению как таковому, к «картинке», к визуальному.

Так выявляются две основные линии развития кинематографа – развитие повествовательных структур и развитие изобразительных средств и два главных аспекта киноязыка – повествовательный и изобразительный.

Говоря о кино в музейном пространстве, нам бы хотелось акцентировать внимание на изобразительном аспекте кинематографа и рассмотреть взаимодействие и взаимосвязь между непосредственно кино и живописью. По словам В. Шкловского, изобразительный аспект кинематографа и есть «поэтический кинематограф»; смысл такого кинематографа проистекает не из предметов и того, что с ними происходит, а собственно из разнообразных изобразитель-

ных (так называемых формальных) отношений между ними. В изобразительном фильме вещь часто рассматривается лишь в качестве своей визуальной оболочки или просто теряет свою предметную отнесенность.

На наш взгляд, ближе всего к такому современному «кино-воплощению» и наиболее наглядным для раскрытия данной темы будет появившийся в 60-х гг. XX в. видеоарт. Разумеется, видеоарт нельзя назвать кинематографом в собственном смысле этого слова, это лишь его разновидность. Точно так же и кинематограф и видеоарт вместе являются разновидностями медиаарта. Но нас не будет интересовать техническая сторона вопроса, к тому же акцент в статье не будет делаться исключительно на видеоарте, а, скорее, будут рассмотрены те тенденции в истории кино, которые привели к его появлению. А тенденции зарождались как в кино, так и в живописи.

Различие кинематографа и видеоарта заключается как в чисто технических возможностях, так и в философии этих близких форм художественного творчества. Видео не имеет физических подтверждений, у него нет референтного образа реальности, которую он создает. Кино же «записывается» на предмет, обладающий чисто физическими свойствами, т. е. на пленку. Кино, в отличие от видео, обладает нарративом. В кино время течет за пределами экранной действительности, в видео же все происходит в реально-виртуальном времени, т. е. хронотоп видео совпадает с нашим, человеческим хронотопом. Видеоарт усиливает видео, делает его ярче, острее. Художник, точнее, видеохудожник работает непосредственно со временем и с фиксацией времени, единением со

зрителем во времени и экранном пространстве. В процессе развития видеоарт начал разделяться практически так же, как и кинематограф, с одной стороны, на произведения, основным параметром которых является работа с изображением, а с другой – на так называемый свехреализм, полную или частичную «временную фиксацию».

Теперь перейдем к музейному пространству. Галерейным видеоартом принято считать пролонгированные фильмы с затянутым и повторяющимся действием, хотя совсем не все следуют этим критериям. Это объясняется тем, что в глазах обывателя в музеях должны висеть или стоять четко разделенные на виды и подвиды некие статичные предметы, такие как картины, скульптуры, или предметы, полезные в быту или хозяйстве, на так называемых промышленных выставках. Сейчас наблюдается тенденция «мистификации» обычного музейного пространства, и музейное место скорее занимается «идеями в пространстве», чем самими предметами<sup>1</sup>. Французский философ Жак Рансьер называет это «деэстетизацией искусства» и говорит, что сегодняшнее искусство приведет прежде всего к независимой идее, которая будет выражена с помощью разнообразных материалов, обработанных в какой-то определенной технике, и выставлена в музее. В пространстве музея фильм чудесным образом превращается в картину, так как моменты, улавливаемые зрителем, куски динамичного повествования, запечатлеваются в памяти как бы покадрово, как вырезанные из всего действия картинки.

Отсюда стремление кино и видеохудожников адаптировать фильм к установленному веками контексту музея. Надо, конечно, отметить, что контекст этот тоже меняется, постепенно превращаясь в интерактивное участие зрителя в восприятии произведения. Но суть остается неизменной: музей предназначен в первую очередь для большого числа экспонатов, которые воспринимаются зрителем в качестве статичных

объектов небольшое количество времени. Чтобы посмотреть кино, принято ходить в кинотеатры. Что будет, если поменять местами привычное содержание понятий: «музей» и «кинотеатр»? Произойдет взаимозамещение привычных понятий, что, в принципе, свойственно искусству современному, искусству постмодерна, сознательно направленному на разрушение принятых и уже прижившихся условностей. Заглянув в любой толковый словарь или энциклопедию, вы найдете определение музея как учреждения, занимающегося собиранием, изучением, хранением и экспонированием предметов, памятников естественной истории, материальной и духовной культуры. Если определить это понятие шире, музей (от *греч.* – храм муз) – это научно-исследовательское или научно-просветительское учреждение, осуществляющее комплектование, хранение, изучение и популяризацию памятников естественной истории, материальной или духовной культуры. Пробразами музеев были собрания искусства в термах Древнего Рима и европейских церквях и монастырях. Систематическое коллекционирование началось в эпоху Возрождения. Тогда и появились первые музей-галереи: Уффици (Флоренция), Лувр (Франция), Прадо (Испания). Из этих пояснений видно, что сам музей в принципе, будучи рассчитанным на популяризацию памятников и объектов искусства, не приспособлен к экспонированию динамичных объектов. Объектами «нормального музея», например «музея кино», могут стать старинные кинодокументы, экспонаты, фотографии кадров из фильмов, кассеты, книги и прочие объекты. Фильм нельзя в прямом смысле «повесить» на стену. Возможно «повесить» экран, но чтобы посмотреть сам фильм, понадобится время. Входя в пространство музея, фильм обретает контекст некоего перформанса, интерактивного действия, управлять которым может сам зритель. Он может, не дождавшись конца, перейти к другому экрану, а может, наоборот, просмотреть один

и тот же фильм несколько раз, перед тем как отойти к другому «экспонату», тем самым по собственному желанию изменяя кинонарратив. Фильм в экспозиционном пространстве может «висеть» в одиночестве, как бы представляя одну грань творчества художника, а может быть частью большого числа экранизаций «здесь-и-сейчас». В том, что кино является искусством, уже давно никто не сомневается, а вот чтобы доказать, что кино имеет право занимать музейное пространство, надо сначала показать его связь с другими изобразительными искусствами, которые уже долгое время в музеях выставляются. Говоря о современных тенденциях, Рансьер упоминает, что сегодня существует двойная ипостась кино. Есть его автономное бытие, которое при случае приветствуют за его художественные перформансы, но не учитывают в определении художественной завершенности: кино – искусство «обособленное». Есть и другие ипостаси, где кино входит в эстетический комплекс «того-что-занимает-место-живописи» и таким образом вписывается в современную концепцию искусства. Происходит и изменение статуса пространства, которое строится на следующем: фильмы выставлены в залах музея рядом с рисунками, фотографиями и пояснениями к работам их авторов. Отображенные на множестве мониторов или прямо на стенах, они порождают специфические сенсорные пространства, которые становятся на одну ступень с произведениями искусства или интерпретируются в повествования, размещенные вдоль залов или на предметах, которые сами по себе не наделены определенной нарративной и формой. «...Фильмы играют роли то ли формальных процедур на службе у идеи, то ли материалов, которые приобрели форму благодаря идее»<sup>2</sup>.

Отношения кино – живопись являются более сложными, чем казалось бы. Не затрагивая эстетического аспекта, можно сказать, что кино раньше считалось «служанкой живописи». Несмотря на отсутствие

точных рамок «вывешивания» картины на поверхность стены, вынужденное расположение темной залы обладало некоторой идеей правильного расстояния, идеального расположения зрителя напротив произведения. Именно от такого «правильного» расположения кино отказывается, располагаясь в трехмерном пространстве и растворяясь в музее. Деятельность зрителя часто сводится к входу и выходу из музейного пространства или к выбору среди множества кассет, предоставленных в распоряжение. Музейное пространство, таким образом, определяет место соприкосновения двух противоположных тенденций. «Кино приведено сюда в несвойственном самому себе виде, в котором формы начинают трансформироваться и растекаться с одного экрана на другой»<sup>3</sup>. В живописи или кино образуются первичные временно-пространственные отношения, в которых «разреженный материал растворяется в ментальном пространстве»<sup>4</sup>. С другой стороны, музейное пространство превращено в место, где сталкиваются два «кино»: кинематографическое повествование, выраженное размещением предметов в пространстве, которое напоминает планы и съемочные площадки, и кинематографическое ощущение, выраженное отображением на самых разнообразных и неуместных вспомогательных средствах, как в «Remake of the Week end» Филиппа Риста: посетитель ходит по залам «кино-квартиры», где фильмы показывают на ручьях кресел, спинках кроватей, абажурах и бутылках.

Надо сказать, что истоки интересующей нас тенденции лежат достаточно глубоко в истории (начало XX в.). Первыми в истории теории кино, кто связал киноискусство не с театром, а с изобразительным искусством, были футуристы («Манифест футуристской кинематографии»): «Кинематография – это самостоятельное искусство. Она в силу этого никогда не должна копировать сцену». Она, «будучи по преимуществу визуальной... прежде всего должна

следовать в своей эволюции за живописью»<sup>5</sup>. Они собирались даже визуализовать самое что ни на есть вербальное – слова. Но переход от чисто повествовательного кинематографа к изобразительному мог быть осуществлен только постепенно, последовательными шагами. Это сделали немецкие экспрессионисты. Фильм «Кабинет доктора Калигари» (1919 г.) Роберта Вине по своей структуре вполне повествователен: изображение в нем не создает своего собственного содержания, но лишь акцентирует содержание повествования, одновременно воздействуя на него. Благодаря декорациям в фильме была сформирована совершенно новая концепция репрезентации действительности на экране: в нем показано не то, как мы привыкли видеть этот мир, а то, каким он мог бы предстать в нашем «воспаленном» сознании. Здесь и в других, не столь явных, примерах немецкий экспрессионизм однозначно декларировал происхождение кинематографа от живописи, а не от театра.

Возвращаясь к французскому кинематографу, отметим, что в середине 20-х гг. XX в. – эпохи французского авангарда – были сняты «Антракт» Рене Клера и «Механический балет» Фернана Леже – фильмы, в которых впервые в истории кинематографа был отринут повествовательный пласт, фильмы, после которых уже стало возможно сказать, что визуальный язык сформировался, фильмы, подчиненные принципам изобразительной драматургии. Именно Клеру и Леже принадлежит честь открытия монтажа как сопоставления не связанных сюжетно между собой изображений, который и является основным способом создания «визуальной драматургии». В этих фильмах также интересны и сами по себе отсылки к единственному визуально воспринимаемому искусству, полностью подчиненному законам музыки, балету. Как само название фильма Леже и балерина в качестве важнейшего лейтмотива у Клера, так и то, что фильм «Антракт», что нема-

ловажно, предназначался для показа в антракте дадаистского балета. Леже пишет о тонких гранях изобразительного искусства и кинематографа. В своем эссе «Живопись и кино», написанном им сразу после создания «Механического балета», он утверждал: «Ошибка живописи – это сюжет. Ошибка кино – это сценарий»<sup>6</sup>. Эта идея была впоследствии использована в работах, созданных приверженцами «прямого кино», «cinéma vérité», провозгласившими в качестве основного принципа импровизацию и отсутствие «надуманного» сюжета.

Итак, назовем две основные тенденции в современном искусстве. Одна из них – это «музеефикация» кино. Сделать кино частью музейной экспозиции – это не столько признание кино искусством (хотя оно уже и не нуждается в таком признании), сколько апофеоз «кинофильного» фетишизма<sup>7</sup>. А вторая – превращение музея в место «творческой постановки».

И в заключение заметим, что придерживаться мнения о радикальном противостоянии кино музею, а также утверждения, что киномузейное пространство невозможно объединить, было бы слишком консервативной для нашего времени позицией. Но все-таки кино нельзя «выставить» (это сугубо музейный термин) – и как цельный предмет оно не существует. Однако то, что исходит от кино, не растворяется в музейном универсуме, во всяком случае не более, чем в телевидении или DVD. «Соседство с пластическими произведениями и давление механизмов выставки реконструируют кино из различия. А выявление различий, как известно, призывает к новым ответам»<sup>8</sup>. Пожалуй, можно согласиться с теми, кто считает, что за последние три десятилетия киноязык почти не развивался: «В киноискусстве, конечно, были определенные (и иногда значительные) достижения, но в кинематографе практически никакого прогресса уже не было»<sup>9</sup>. Сегодняшнее кино в сильной степени подвержено влиянию «непленочных» разновидностей экранных форм изображе-

ния, таких как видеоарт, телевидение (особенно новости), а также компьютерные игры (некоторые из них уже экранизированы). Последнее утверждение безусловно прежде всего связано с развитием высоких

технологий, что, в свою очередь, обеспечивает постепенную адаптацию изобразительного кинематографа и изобразительного искусства в целом в контекст современной художественной культуры.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Ransier J.* Cinema a la fin de l'art // Cahiers du cinema. 2005. № 5. P. 46.

<sup>2</sup> Ibid. P. 78.

<sup>3</sup> *Delorme St.* Accrocher Hitchcock // Cahiers du cinema. 2004. № 4. P. 15.

<sup>4</sup> Ibid. P. 16.

<sup>5</sup> Манифест футуристской кинематографии / Ф. Маринетти, Б. Кора, Д. Балла и др. // Ars. Рига. 1988. № 3. С. 6.

<sup>6</sup> Из истории французской киномысли. М., 1988. С. 138.

<sup>7</sup> *Delorme St.* Op. cit. P. 67.

<sup>8</sup> *Frodon M.* L'eloge a la difference // Cahiers du cinema. 2005. № 8. P. 3.

<sup>9</sup> Ibid. P. 4.