

Даниил СМОЛЕВ

«ДОГМА-95»

ВИДЕО КАК ЭСТЕТИКА НОВОГО КИНОРЕАЛИЗМА

В 1995 году кинематограф отмечал свой столетний юбилей, а главные итоги минувшего века начали подводить еще в марте. Произнося речь в парижском театре «Одеон» на коллоквиуме «Кинематограф вступает во второе столетие», режиссер Ларс фон Триер не без иронии отметил, что за последние 10–20 лет фильмы стали значительно хуже. На его замечание зал принял улюлюкать и хохотать. Под нарастающей гвалт публики эпатажный датчанин предложил решить эту проблему (словно говорил не о глобальном вопросе, а о мелком недоразумении) – он объявил о формировании нового кинематографического движения «Догма-95», поднялся с места и разбросал по аудитории ярко-красные листовки с текстом манифеста. Этот программный документ, описывающий положение дел в современном кино с точки зрения основателей группы, был подкреплен десятью правилами, непоколебимыми заповедями, которые получили название «Обет целомудрия» и которыми новоиспеченные «догматики» поклялись руководствоваться при съемках.

Впрочем, яркая презентация могла так и остаться пустым звуком, если бы на Каннский фестиваль 1998-го, спустя три года после анонсирования движения, отцы-основатели – во исполнение обещанного – привезли фильмы, отвечающие строгому своду теоретических правил. Триер прибыл на микроавтобусе с надписью «Идиоты», представил одноименную картину и, одетый в джинсы, распеваящий Интернационал, прошествовал по ковровой дорожке, чем весьма смутил общественность. Другим «догматиком», который не избежал внимания каннской публики, стал юный Томас Винтерберг, чей фильм «Торжество» взял Специальный приз жюри. Триумфатор несколько боязливо раздавал интервью, сокрушался из-за отсутствия на фестивале искренности и благодарил членов пока что исключительно

датского братства. Принципиальная же разница между премьерами состояла в том, что «табуированное» у Триера обязательно присутствовало в кадре визуально (часто даже занимало центральную его часть, подчеркивалось крупным планом), а Винтерберг высвечивал «острые подробности» преимущественно через диалоги или в контексте сюжета, избегая визуальной констатации. Победа «Торжества» в Канне стала, в известной степени, победой «умеренного» над «радикальным», что явно не соответствовало как притязательному послы, заложенному в манифесте группы, так и самому понятию манифеста, априори несущему в себе черты радикальности. Победу «Торжества» также допустимо рассматривать в качестве некоего компромисса со стороны киномира, когда на требование о назревшей революции амбициозному движению ответили... реформой.

Сомнений не осталось в другом: «Догма» закончилась как имя собственное, поскольку один фильм течения мог вдруг оказаться «догматичнее» другого, а в распоряжении исследователей оказался не просто набор отдельных заветов, но объединенный единым направлением ряд фильмов, обладающих как общими признаками, так и весьма явными различиями. Несмотря на жесткие запреты относительно методологии, инструментария, новые члены киногруппы оставляли за собой право интерпретировать некоторые правила манифеста и довольно свободно работать с сюжетно- и смыслообразующими аспектами картин.

Однако сегодняшние подходы к изучению феномена «Догмы», с учетом без малого двадцати лет, прошедших со дня опубликования манифеста, и выхода в свет первых фильмов течения, претерпевают значительные изменения в сравнении с подходами, использованными его современниками. К тому, что происходило хоть и в недалеком, но прошлом, применимы другие



эстетические категории, нежели к культурному повороту в настоящем. Содержательно в 1995 году для «догматиков» общей проблемой кинематографа представлялось окончательное закрепление киноязыка в поле приема – иллюзорного (и поддержанного всеми средствами технологии в своей иллюзорности) трюка. Речь идет не столько о конкретных «махинациях», – будь то перенасыщенность цвета, избыток музыки или виртуозных монтажных склеек, – сколько, в целом, о «слишком подчиненном» своим авторам пространстве фильма. Режиссеры 1990-х и начала 2000-х гг., взявшие от великого постмодернистского кино, как им казалось, главное – умение тотально управлять кинотканью, увлеченно играли мелочами, переставляя их по полотну произведения соответственно своим замыслам (достаточно упомянуть таких мастеров «трюкового» кино, как Квентин Тарантино, Роберт Родригес, Люк Бессон и десяток других приверженцев обозначенной кинематографической традиции). Освободить картину, прежде всего, от авторского волюнтаризма – вот важнейшая концептуальная задача «Догмы», очевидная для исследователя сегодня. Освободить не от побочного приема, но от «автора-диктатора» как носителя наработанных механизмов, и, тем самым, обезоружить его во имя очищения киноязыка.

Концентрация манифестантов на реалистических установках хорошо видна и при знакомстве с «Обетом целомудрия»: каждый пункт его в той или иной мере является стрессовым и саморазоблачительным для автора, каждый нацелен на импровизацию, начиная с соблюдения чистоты природы, куда члены съемочной группы не должны привносить ничего искусственного, заканчивая обращением к ручной камере¹. Назначение ее («камеры-руки», «камеры-протеза»), разумеется, не исчерпывалось приватностью, интимностью или гибкими технологическими возможностями; роль этого приспособления уже двадцать лет назад понималась гораздо глубже. Камера вела симбиотический организм, частью которого являлась, – она не вращалась на штативе, не скользила по рельсам, но фиксировала любые неосторожные движения снимающего, который, именно в

этом своем несовершенстве, был ей подчинен; различные же ошибки, допущенные при съемке с бои были следствием борьбы носителя камеры с собственным телом. В конце концов, в кадре билось сердце, и сердце билось кадром.

Большое кино всегда осуществляло свой «проект реализма» в русле наработанных техник, а проблема реализма в киноискусстве ставилась почти с самого начала составления его теоретической базы. Одним из первых теоретиков кинематографа Луи Деллюка волновала диалектика онтологической и эстетической сторон кино, что отразилось в знаменитом термине «фотогения», выведенном им в программной книге «Фотогения кино» (1924). Уже тогда Деллюк возражал против чрезмерного использования технических средств и приемов в киноискусстве. Отрицая намеренную эстетизацию изображения, он отмечал важность именно реалистического преподнесения событий и индивидуального взгляда художника на реальность: «Пусть в кино все будет максимум натурально! Пусть все будет просто! Экран, конечно, нуждается, ищет, требует всех тонкостей идеи, всех особенностей кино-техники, но все это должно быть скрыто от зрителя, зрителю не нужно знать, какими усилиями все это добыто, он должен только видеть все до предела обнаженным, все выразительно ясно представленным, или, по крайней мере, все это должно ему казаться таковым»². Исследователь и критик кино Андре Базен, поднимая эту же тему почти сорок лет спустя и упоминая кризис реализма в классическом искусстве, связывал его с изобретением фотопластинок. По мнению Базена, пластические искусства перестало волновать правдоподобие, поскольку существующие в реальности формы способна с точностью повторить фотография: «Изображение может быть расплывчатым, искаженным, обесцвеченным, лишенным документальной ценности, но оно действует в силу своей генетической связи с онтологией изображаемого предмета; оно и есть сам этот предмет»³. Фотографический принцип, таким образом, оказывается основой и для появления кинематографа: «Впервые изображение вещей становится также изображением их существования во времени и как

бы мумией происходящих с ними перемен»⁴. В это же время проблему реализма раскрывал немецкий социолог и теоретик кино Зигфрид Кракауэр, который в своем главном теоретическом труде «Природа фильма: Реабилитация физической реальности» (1960), утверждал, что кино создано для отображения на экране исключительно реальной жизни; задача же художника состоит в избавлении от субъективного взгляда и стремлении преподнести реальность в ее максимальной объективности. Кракауэр настаивал: «Фильмы выполняют свое подлинное назначение тогда, когда в них запечатлена и раскрыта физическая реальность»⁵. Однако как встраивается в эту парадигму «догматический» проект, представляя кинематограф (уже в силу его генетического происхождения) идеальным репрезентером реальности?

С эстетической точки зрения датское движение, в первую очередь, ставило целью интегрировать видеоизображение в киноязык. На вопрос, удалось ли Триеру и его соратникам ввести новые критерии реализма в кино, невозможно было ответить современникам «Торжества» (1998) и «Идиотов» (1998). Чем сильнее режиссер стремится приблизить свое произведение к «истинному», безошибочному отображению реальности, тем активнее материал противится, выявляя то, что автору в этой реальности не доступно. Если художник

«копирует» реальность максимально точно, то в произведении она раскрывается непременно по своим внутренним законам, то есть, по законам – художнику невидимым. Потому не кажется случайностью, что в фильмах эпохи итальянского неореализма проглядывает так много трансцендентного (в значении «большего, чем явленное»), ведь неореалистическая позиция в кинематографе – это примат онтологического принципа над эстетическим. Другими словами, не так важно, будет ли фартук героини доподлинно соответствовать облачению кухарок того времени, гораздо существеннее, будет ли кухарка правдоподобно плакать в кадре. Неореализм стремился заглянуть в бездну человека, ставя своей задачей исследовать все нюансы его эмоционального процесса. Результатом описанного подхода стало обращение режиссеров неореализма к непрофессиональным актерам, а также появление персонажей нового типа – не идеальных красавиц и красавцев, а лиц фактурных, по-новому очаровательных в своей непосредственности, словно сошедших с документальных фотографий. Вспомним икону направления Анну Маньяни и ее великую роль в фильме Роберта Росселлини «Рим, открытый город» (1945), которая сделала ее знаменитой.

Сцена смерти героини Маньяни, наполненная драматизмом и необычайным реализмом,



Кадр из фильма
Р. Росселлини
«Рим, открытый город».
Сцена гибели героини
Анны Маньяни



навсегда вошла в историю кино: расстрелянная фашистами Пина лежит на грязном асфальте, ее задравшееся платье обнажает сильные женские ноги в чулках, по которым ползет стрелка (тот самый «пунктум», который делает этот кадр незабываемым).

Следующей задачей итальянских неореалистов являлось отразить истинную длительность события. Роберто Росселлини, Витторио де Сика, ранний Лукино Висконти и другие кинематографисты следовали этому принципу, стараясь не акцентировать внимание в повествовании на собственных наработках, впрочем, одновременно с тем, и не выстраивая тотальной длительности. В качестве своеобразного компромисса такой подход соответствовал модели человеческого восприятия. Драматургически авторы неореализма не занимали позицию всезнающих по отношению к своим персонажам. Их нарратив выстраивался так, что в нем раскрывалось не более, чем могла открыть перед героями сама жизнь. Их камера уже концептуально не могла обладать даром всевиденья: и хотя монтаж присутствовал, отбор материала существовал, отталкивался он не от иерархической логики сюжета; скорее, развивался сообразно важности поэтической.

Теперь же обратимся к особенностям видеосъемки, которая занимала «догматиков»: драматургическая иерархия там может отсутствовать вовсе, а кадрам позволено не нести за собой ни сюжетной, ни фабульной нагрузки. Генетика видеосъемки – это природа постоянного: включенная видеокамера способна зафиксировать любую продолжительность события, только начало и конец записи никак не обуславливаются явными драматургическими причинами. Длительность, присущая видеоэстетике, никак не схожа с повествовательной длительностью кинокартины. Перед нами некое постоянное, которое существует задолго до начала истории и продолжается после ее окончания (даже если камера еще не включена или уже выключена). «В отличие от кино, – проясняет различия российский режиссер и теоретик Борис Юхананов⁶, – видео – недискретный вид искусства. Видео мыслит единой непрерывной линией. За единицу измерения кино разные

авторы, в том числе достаточно строго семиотически мыслящие, принимали или кадр, или план, но, так или иначе, – какую-то картинку. В отличие от кинематографа, видео не мыслит картинками»⁷. Возможно, именно по этой причине «догматики», пытавшиеся срастить кино и видео в единую эстетику, намеренно уходили в сторону «плохого» изображения, лишённого четкости, а иногда и элементарной внятности. Что бы ни репрезентировало видео (пусть зритель наблюдает и за придуманной, снятой по жесткому сценарию, историей) – перед ним всего лишь фрагмент постоянно протекающего бытия, причем фрагмент, не имеющий четко очерченных границ. Кинофильм в отличие от него – закрытое и закупоренное, самодостаточное пространство, за пределами которого (именно в ключе реализма как повествовательности) ничего нет. Кинофильм – тоталитарный взгляд автора на созданный им человеческий или вещественный мир, на любую из судеб этого мира; видео – наблюдение за независящим от режиссера монолитом времени, события, самой жизни.

Также необходимо отметить, что по своим техническим характеристикам видеокартинка обладает совершенно иной глубиной резкости, нежели киноизображение. Цифровые камеры увеличивают глубину резкости, что делает изображение в кадре плоским, а восприятие «фона» (или второго, третьего плана) у зрителя полностью меняется. Изображение больше не воспроизводит видение человеческого глаза, который обычно фокусируется на одной конкретной точке, оставляя всю остальную область в «слепой» зоне. Следовательно, видеокартинка не отражает человеческое зрение, а учитывающая еще и потерю в полутонах, характерную для видеоизображения, зритель получает нечто совершенно отличное от привычного «восприятия мира». Однако, по странным законам, человеческое подсознание доверяет видеоизображению гораздо больше, чем пленочному, и, наблюдая за видеокартинкой, зритель испытывает то самое базеновское «ощущение присутствия при совершении события». Возможно, этот эффект «документальности» связан с использованием видеоэстетики (а затем цифры и

технологий высокой четкости) в телевидении, которое нередко транслирует события в режиме онлайн. Вступая же во взаимодействие с кинематографом, канонический телевизионный образ, несущий на себе мифологемы подлинности, непосредственности, якобы монтажного невмешательства, ничуть не теряет своих свойств в зрительском восприятии. Символическое поле искусства распространяется на видео слабее, а потому в равной мере оно может быть предметом манипуляции как художественной (фильм Майкла Мура «Фаренгейт 9/11», 2004), так и телевизионной (многочисленные ленты пропагандистского характера).

Между тем, видеоэстетика развивалась не вопреки кинематографическим законам, она возникла как нечто порожденное ими вследствие непрерывного обновления киноязыка и кинотехники. Здесь любопытен подход Базена, который заключал, что сама идея кино существовала еще задолго до его создания. Не технический прорыв стал первопричиной возникновения кинематографа, но глубинная идея, которая присутствовала в природе человеческого восприятия и жаждала своего воплощения: «Кино – идеалистический феномен. Его идея существовала в совершенно готовом виде в человеческом мозгу – как на платоновском небе...»⁸. Очевидно, что и первичным катализатором в формировании нового семиотического принципа, правила которого были обозначены в манифесте «Догма», являются не технологические новшества и реакция на них кинообщественности, а естественная необходимость (назревшая в современных культурологических, социальных и даже политических процессах) продвинуть кинематограф на новые территории репрезентации. Участникам «догматического» проекта было совершенно ясно, что на смену неповоротливой технике с закрепленным за ней набором приемов, которые нарабатывались киноиндустрией десятилетиями, приходят альтернативные способы производства фильмов, эстетика которых способна кардинальным образом изменить восприятие зрителя, его ощущение подлинности и реалистичности от происходящего на экране.

Какие же исторические процессы в кинематографе и визуальной культуре в целом (ведь кино – искусство синтетическое и часто подпитывается со стороны) поспособствовали становлению этой новой эстетики? Во-первых, не обошлось без влияния американского авангарда, который расцвел благодаря волне европейской эмиграции на американский континент и появлению 16-мм камеры марки «Болекс». В 1940-х гг. в США эмигрировал известный немецкий художник, писатель и режиссер-авангардист Ханс Рихтер; в Нью-Йорке он читал лекции по киноискусству, протапывая новый, не зависимый от голливудской системы, путь для американского кино. Этот город на долгие годы стал меккой авангардного кино, там формировали свою стилистику Майя Дерен, экспериментатор Стен Брекидж, превративший «ошибку» в художественный прием, литовец Йонас Мекас (создатель жанра «дневникового кино»), Амос Фогель и Кеннет Энгер – все они призывали не только к новому видению реальности, но и к радикально иным принципам съемки фильма. Картина, в результате, стала произведением одиночки, подавляющее большинство режиссеров использовали 16-мм камеру, а процесс производства ленты мог растянуться на долгие годы.

Во-вторых, немалая заслуга в интегрировании теле- и видеотехнологий в кинематограф принадлежит Жану-Люку Годару, предводителю раскритикованной в манифесте, «новой волны». Годар начал применять аналоговую видеокамеру еще со съемок картины «Номер два» (1975), и, несмотря на то, что всей концепции авторства в «догматическом» манифесте досталось определение «отрывки буржуазного романтизма», а ее миссия по воскрешению кино была признана проваленной, отрицать влияние «новой волны» на «Догму» просто невозможно. Связь с ней прослеживается как на генетическом уровне, так и на стилистическом, что подчеркивает и главный составитель программного документа киногоруппы⁹.

Сам Триер в ранних работах также активно применял видеоэстетику. Задолго до анонсирования «Догмы», еще в 1988 году, мы встречаем ее в телевизионном фильме «Медея»,

снятом по ранее не поставленному сценарию Карла Теодора Дрейера. Известен метод получения этого зернистого, лишённого ярких красок, «испорченного» изображения «Медеи». Отснятый материал режиссер проецировал на стену, параллельно снова переснимая его на видео, затем делал специальную цветокоррекцию (вытравление цвета), переводил на киноплёнку и затем обратно – на видео. Позже юный «догматик» Хармони Корин обратится к похожему способу обработки материала и станет одним из зачинателей целого кинематографического направления, в визуальной основе которого будет заложена намеренно «испорченная» картинка.

Распространению видеоэстетики посодествовал и видеоарт как опыт художественной практики, который ещё с конца 1960-х гг. начал стремительно отвоевывать свою нишу в музейном пространстве, а к 1990-м прочно в ней обосновался, породив множество техник и ответвлений. Приведем в пример направление глитч-арт, вошедшее сегодня в моду в молодежных кругах и основанное на пикселизации, сбоях и артефактах цифрового изображения; или такие популярные принципы обработки изображения как *Сoub* и *Gif*, возникшие уже благодаря интернет-технологиям.

В итоге, к концу XX века наблюдается сразу несколько параллельных процессов в искусстве, предупредивших дрейф зрительского сознания к иному восприятию экрана. А по счастливому стечению обстоятельств в один год с выходом «догматического» манифеста компания Sony представила и возможность для практического осуществления такого дрейфа – в открытой продаже появилась первая цифровая полупрофессиональная камера формата *miniDV*. Аппарат имел достаточно высокое качество изображения и умеренную цену, чтобы стать популярным и доступным практически для каждого кинолюбителя. «Догма» здесь оказалась своевременной эстетической «подложкой» к демократичному изобретению, а плодотворному результату их соединения удивились даже участники киногруппы: «На самом деле, даже сам Триер признает, что успех “Догме” обеспечили не правила и не цветной



Кадр из фильма «Медея» 1988 года, где Л. фон Триер обращается к видеоэстетике еще за 10 лет до появления первого «догматического» фильма

хеппенинг в Париже, – напишет спустя без малого десять лет Нильс Торсен в «Меланхолии гения». – И даже не качество снятых фильмов. Нет, успех “Догмы”, в конечном счете, зависел от того, на что никто из ее основателей никак повлиять не мог – от маленького технического изобретения»¹⁰.

Все эти параллельные процессы, безусловно, оказывали влияние как на становление новой киноэстетики, так и на зрительское восприятие, готовое к ее приятию и осмыслению. Потому в техническом аспекте «догматический» манифест следует воспринимать как своевременный ответ на упрощение и демократизацию кинопроизводства. Манифест призывал и к обновленной нарративной структуре, в основе которой лежала идея непрерывности, чему свидетельствует пункт №7: «Временное и географическое отстранение запрещается (фильм имеет место здесь и теперь)».

Похожие эксперименты с длительностью проводил еще Энди Уорхол, делая свои «неподвижные фильмы», среди которых и ода «Эмпайр» (1964) – снятый на неподвижную камеру небоскреб, или «8-часовая эрекция», как окрестил ее сам автор. Работа Уорхола являет собой прямой концептуальный пример видеоподхода, хотя сам фильм снят на кинокамеру. В качестве противоположного



Кадр из фильма
А. Сокурова
«Русский ковчег»

опыта-эксперимента стоит упомянуть «Русский ковчег» (2001) Александра Сокурова, который, используя цифровые технологии, снял первый в истории кино полнометражный фильм одним кадром. Впрочем, технически обращаясь к цифре, Сокуров использует исключительно кинематографический подход к созданию произведения, закладывая внутрь фильма традиционный нарратив. Конечно, без цифровой камеры не было бы одного длинного дубля в «Русском ковчеге», однако сам способ мышления режиссера в фильме – «киноязычен», перед нами воплощенная мечта модерниста о «незаметной склейке». Фильмом же Уорхола повелевает пространство, где заведомо будут незаметны любые монтажные переходы, поскольку ничто не меняется по своей природе. Это сравнение доказывает: техника не всегда идет впереди подхода, скорее наоборот, режиссерский подход зачастую первичен, а технические новшества – лишь средства, предоставленный инструмент для его осуществления.

Кино как иллюзия, как территория, на которой взгляд получает возможность выйти за пределы видимого мира, требовало к концу XX века расширения именно в «неореалистическую» сторону, что и осуществили «догматики» сперва в теории, а затем и на практике. Давно установившиеся каноны кинореализма были незыблемы – реалистическая функция кино проявляется даже таким образом, что оно может само формировать реальность,

начиная от моды, дизайнера, музыкальных пристрастий, заканчивая сложнейшими социальными процессами и взглядом индивидуума на мир, восприятия им пространства и времени. Преимущество современного взгляда на проект «Догма» состоит именно в том, что мы видим, чем продолжились и во что выросли эти технология, эстетика, манифест.

¹ См. подробнее: Цыркун Н. Догма 95. М., Искусство кино, 1998. № 12. С. 57–58.

² Деллюк Л. Фотогения. М., 1924. С.36.

³ Базен А. Что такое кино? [сб. статей]. М., Искусство, 1972. С.44.

⁴ Там же. С. 45.

⁵ Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., Искусство, 1974. С. 19.

⁶ Напомним, что Борис Юхананов – один из главных исследователей природы видео в России, а также постоянный практик и экспериментатор в области перформанса и хеппенинга, элементы которых входят в цепочку приемов, используемых в «догматических» фильмах.

⁷ Юхананов Б. Теория видеорежиссуры. // URL: <http://you-mir.ru/teoriya-videorezhissury-boris-yukhananov> (Дата обращения 23.10.2014).

⁸ Базен А. Что такое кино? «Миф тотального кино». М., Искусство, 1972. С.47.

⁹ Зачитывая вслух «догматический» манифест интервьюеру Нильсу Торсену, Триер дал следующий комментарий: «Коллектив кинорежиссеров, – смеется он. – Уже хорошо звучит, нет? Ну вот. “Догма-95” имеет целью оппонировать “определенным тенденциям” в сегодняшнем кино. Это цитата из французской “новой волны”. То есть мы уже там признаем, что мы у них заимствуем». – Торсен Н. Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии. М., РИПОЛ Классик, серия Мир Кино, 2013. С.518.

¹⁰ Там же. С. 520.