

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный университет

Основная образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Колгатова Надежда Ивановна

**ПРАКТИКИ ОСТРАНЕНИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
035300/50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Кино и видео»

Научный руководитель:

Мазин Виктор Аронович,  
кандидат философских наук, доцент

Санкт-Петербург  
2017

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. КОНЦЕПТ ОСТРАНЕНИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ТЕОРИЙ.....	6
1.1 Остранение в литературе: В. Шкловский.....	6
1.2 Очуждение. Две концепции: Брехт, Фуко .....	12
1.2.1 Прием в театре. ....	12
1.2.1. Прием в живописи .....	14
1.3 Выводы к первой главе.....	16
Глава 2. ПОЗИТИВНОЕ ОСТРАНЕНИЕ .....	18
2.1 Остранение и кинематограф .....	18
2.2 Не позитивное остранение .....	20
2.3 Кинематографические примеры позитивного остранения.....	25
Глава 3. НЕГАТИВНОЕ ОСТРАНЕНИЕ .....	33
3.1 Негативное остранение и позиция зрителя .....	35
3.2 Негативное остранение как инструмент деидеологизации .....	40
Заключение .....	49
Список литературы .....	51
Фильмография .....	55

## Введение

В том огромном объеме текстов, которые были посвящены кинематографу за более чем столетие его существования, сформировалось множество различных направлений мысли: от журналистской киноcritики до философской аналитики с привлечением кино в качестве материала исследования. Отдельная сфера кинотекстов, кинотеории занята изучением зрительского восприятия. Настоящая работа претендует на то, чтобы оказаться среди этого пласта работ.

На наш взгляд, постоянное существование современного человека среди медиа-культуры обуславливает возникновение **проблемы**, связанной с тем, что у зрителя вырабатывается привычка к поверхностному, автоматизированному восприятию транслируемых повсеместно визуальных образов. Если раньше человек удивлялся им, как ребенок удивляется впервые увиденным объектам, то сейчас визуальный образ прекратил рефлексироваться зрителем, прекратил чувствоваться, утратил свою значимость. Многие режиссера ставят перед собой задачу разрешить указанную проблему, преодолеть такого рода автоматизацию, используя практики остранения визуального образа, отменяющие привычную и комфортную для зрителя ситуацию, подталкивая его к такому режиму восприятия, в котором образ воспринимается как увиденный впервые.

**Целью** настоящей работы является анализ кинематографических примеров использования приема остранения и попытка выяснить, возможно ли вернуть зрительскую рецепцию в эту так называемую стадию доопытного восприятия, вернуть зрителю способность к активному просмотру.

Поставленная цель определила ряд **задач**, на выполнение которых ориентируется наше исследование. Основными среди них являются следующие задачи:

- рассмотреть концепции, выдвинутые теоретиками театра, литературы и живописи, которые сталкивались с похожими проблемами в соответствии со спецификой различных видов искусств;
- проанализировать функционирование рассматриваемых концепций в рецептивном поле кинематографа;
- сформулировать терминологический аппарат, в полной мере раскрывающий сущность приема остранения и адекватно соответствующий аналитической парадигме исследования кинотекста;
- актуализировать использование разрабатываемой терминологии в исследовательской деятельности посредством рассмотрения соответствующих кинематографических примеров.

**Объектом** нашего исследования являются фильмографии Филиппа Гранрийе, Жана-Люка Годара – режиссеров, выделяемых нами как главных апологетов подобных практик в кинематографе, а также других режиссеров, относящихся к различным периодам времени (Люсьен Кастен-Тэйлор, Вирина Паравел, Кира Муратова, Жоэль Сериа). Такого рода выборка объясняется тем, что нам важно бегло взглянуть на историю кинематографического образа в контексте проблемы использования приема остранения.

**Теоретико-методологическую** базу работы составляют различные тексты, рассматривающие важную для нас концепцию остранения применительно к литературе и кинематографу (В. Шкловский, И. Смирнов, И. Калинин), а также работы К. Метца, Ж.-Л. Бодри, М. Б. Ямпольского, посвященные проблеме взаимодействия зрителя и фильма.

**Научная проработанность** заявленной проблемы представляется нам недостаточной, поскольку на сегодняшний день работы, нацеленные на выявление приема остранения в кинематографическом смысле, практически отсутствуют по причине того, что указанный выразительный механизм в большинстве своем рассматривается как явление сугубо литературное. Кроме того, кинематографический материал, используемый в настоящей работе,

отличается относительной новизной и, по большей части, еще не рассмотрен современными исследователями во всех возможных аспектах.

Совокупность этих фактов обуславливает **научную новизну** нашей работы, которая, можно сказать, одной из первых предпринимает попытку сделать акцент на анализе кинематографической концепции остранения на примере вышеуказанных фильмов.

При этом следует отметить, что само наличие ряда рассматриваемых нами разноплановых кинокартин, активно использующих прием остранения, говорит о том, что обозначенная нами проблема является **актуальной**, а изобразительный прием, находящийся в центре нашего внимания, – востребованным с художественной точки зрения.

Таким образом, основываясь на **гипотезе**, утверждающей то, что проблема автоматизации зрительской рецепции в кинематографе может быть решена посредством приема остранения, и, за счет этого, остранение становится значимым элементом киноязыка, мы предпринимаем попытку провести комплексное исследование в этой области и предложить в какой-то степени новое видение этого вопроса.

## **Глава 1. КОНЦЕПТ ОСТРАНЕНИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ТЕОРИЙ**

В первую очередь, необходимо указать, что первую главу, посвященную терминологии и теории, в рамках которых будет разворачиваться дальнейшее исследование, необходимо разделить на две части. Первая будет посвящена литературоведческой теории Виктора Шкловского, а вторая – работам в области визуальных искусств Бертольта Брехта и Мишеля Фуко. Эта необходимость разделения возникает по той причине, что в дальнейшей работе в рамках одного явления «остранения в кинематографе» будут выделяться два его вектора или два подтипа – позитивное остранение и негативное остранение, соответственно. Можно говорить о том, что каждое из них в каких-то случаях обязано своим появлением вышеуказанным теориям, благодаря преемственности видов искусств. Каждый из векторов и каждая теория обладает различными в той или иной степени характеристиками и находится на разных уровнях, однако на практике они существуют в связке друг с другом.

### **1.1 Остранение в литературе: В. Шкловский**

Ровно столетие назад теоретик литературы Виктор Шкловский выпускает важную для русского формализма статью «Искусство как прием», в которой формулирует и описывает ключевое понятие «остранение».

Согласно полумифической истории возникновения этого понятия, автор хотел написать «отстранение», но сделал опечатку, и бессознательная ошибка как всегда оказалась точнее первоначального замысла. Так или иначе, остранение, согласно концепту теории Шкловского, восходит к слову «странный», то есть остранение – делание чего-либо (предмета, образа) странным, необычным. Термин «отстранение» обладал бы иным значением, просто расшифровывался бы как «удаление от объекта» (хотя такое качество

тоже будет рассматриваться в настоящей работе, хотя будет связано с другим понятием «очуждения»).

Проблема, через которую автор приходит к необходимости приема остранения выглядит следующим образом: человеческое восприятие устроено так, что вещи, входящие в поле внимания человека повторно, начинают восприниматься узнаванием. Они больше не обладают новизной, следовательно, не дают тех же впечатлений, какие давали поначалу. «Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны».<sup>1</sup> В этом Шкловский обнаруживает проблему, которая коренится в оперировании словами в обыденной, прозаической речи человека: «слова не выговариваются, в сознании едва появляются первые звуки имени».<sup>2</sup> Для того чтобы вернуть восприятие слова, восприятие вещей, по мнению автора, необходимо остранение. Задачей остранения является возвращение словесной чувственности, возвращение аффектов. «Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием остранения вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно»<sup>3</sup>. Можно заметить, что автор говорит об остранении и искусстве как об идентичных вещах, перестраивая иерархию искусства и его приемов, «делая объект текста (литературность) методом (литературой)»<sup>4</sup>.

Как уже было сказано ранее, Шкловский был теоретиком литературы, соответственно его работа рассматривает проблему остранения относительно только этого вида искусства. В качестве материала для исследования он избирает работы писателей (например, Л.Н. Толстого, К. Гамсуна, Н. Гоголя) и словесный фольклор, и, соответственно, работает с языковыми примерами.

---

<sup>1</sup> Шкловский В. Искусство как прием. // URL: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (дата обращения 15.05.2017) С. 4

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Калинин И. Прием остранения как опыт возвышенного. / НЛО. 2009. № 95. // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/ka7.html> (дата обращения 15.05.2017)

Когда мы будем говорить об остранении применительно к кинематографу, важно это помнить, поскольку может возникнуть некоторая путаница в не первостепенной терминологии, и как следствие необходимость прояснить ряд спорных моментов. Периодически объясняя свойство остранения, Шкловский проговаривает, что вместо того, чтобы «узнавать» предмет, необходимо его «видеть». «Видение» у Шкловского есть вдумчивое и внимательное обращение к образу или предмету. «Видение» в кинематографе, по крайней мере, в настоящей работе, будет носить скорее негативную окраску. «Видение» в кинематографе наличествует как данность. Так что, в дальнейшем прописывая формы остранения (позитивного и негативного) для кинематографа, за положительную терминологию мы будем принимать скорее понятия переживания, деавтоматизация – термины, которые также использует Шкловский, описывая то же самое явление.

В литературе прием остранения «прежде всего это неназывание предмета по имени. Имя — главный автоматизм литературного восприятия, с которым борется искусство. Не случайно для Шкловского остранение есть функция именно поэтического образа».<sup>5</sup> В кинематографе, который работает по другим законам, имя и предмет, в общем, трудноотделимы друг от друга. Остранение здесь должно принять другой вид, о котором мы будем говорить во второй главе, посвященной позитивному остранению.

Если зайти немного дальше в игре означающими, то в слове остранение, помимо слова «странный», можно найти также и слово «ранение». Проблематика раны, травмы (без привязки этих слов к каким-либо известным методологиям) также находит свое место в описании этого приема. В первую очередь, это связывают с историческими условиями появления термина. Работа создавалась в ключевой момент революционного периода. «Революционная эпоха стала не только внешним историческим фоном, на котором разворачивалась литературная теория русского формализма, но ее внутренним — одновременно концептуальным и

---

<sup>5</sup> Аронсон Олег. Метакино. – М.: Ад Маргинем, 2003. – 261 с. С. 208

аффективным — горизонтом».<sup>6</sup> Отсюда можно вывести тот радикализм, который во многом проглядывает в работе. Это «максималистское» стремление прорваться к вещам, вернуть аффекты. Теория как бы носит не просто теоретический литературоведческий характер, естественный, например, для исследовательской работы по метафорам, но, в целом, словно старается выйти за рамки искусства, ставя перед собой некую большую политическую задачу: «Он (формализм – прим. автора) был попыткой ответа на базовые антропологические проблемы: как вернуть человеку утраченное восприятие мира, как преодолеть отчуждение между человеком и вещью, как само осознание исторического движения в качестве серии сломов и перераспределения элементов внутри одной системы или перераспределения их между несколькими различными системами может стать способом сохранения идентичности субъекта, оказавшегося внутри очередного исторического слома».<sup>7</sup> То есть сама теория остранения своим возникновением обязана этим травматическим условиям.

Ключевым моментом в приеме остранения является также то, что вместо того чтобы, как в случае с другими приемами литературы, говорить о работе со словом, в этом случае речь идет скорее об анализе восприятия слова субъектом. Если продолжить рассматривать восприятие через проблематику травмы, то, с этой стороны, ранение – это ранение восприятия. С такой позиции можно посмотреть на тот эффект, к которому побуждает остранение. Оно травмирует восприятие субъекта, заставляет отказаться от привычных практик восприятия - «узнавания» в пользу новых, неудобных, затрудненных, неосвоенных; в пользу увеличения трудности и долготы восприятия.

В этом смысле проблематика «ранения» в приеме отсылает нас к понятию *punctum*, предложенному для анализа фотографии теоретиком Роланом Бартом. Анализируя свой процесс восприятия фотографии, он

---

<sup>6</sup> Калинин И. Виктор Шкловский, или превращение поэтического приема в литературный факт. // URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=2331> (дата обращения: 16.05.2017)

<sup>7</sup> Калинин И. Прием остранения как опыт возвышенного...

задается вопросом, почему большинство из них не вызывают у него особого интереса, кроме как обычной заинтересованности в получении информации, в то время как другие очень сильно влияют и воспринимаются довольно близко. «Увы! многие фото при моем взгляде на них не подают признаков жизни. Но даже среди тех, которые в моих глазах обладают некоторым существованием, большинство вызывают во мне не более чем общий, так сказать вежливый, интерес».<sup>8</sup> Барт называет фотографии, которые попадают под такое описание *studium*: «такие фото вызывают у меня обычный аффект, связанный с особого рода дрессировкой».<sup>9</sup> А те фотографии, что содержат что-то свыше, и которые напротив вызывают в нем реакцию, автор называет *punctum*. «Существует слово для обозначения этой раны, укола, отметины, оставляемой острым инструментом; это слово тем более мне подходит, что отсылает к идее пунктуации и что фото, о которых идет речь, как бы отмечены, иногда даже кишат этими чувствительными точками; ими являются именно отметины и раны. <...> *Punctum* в фотографии — это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)».<sup>10</sup> Это понятие более чем сходно с нашим понятием остранения: «узнаванию» здесь соответствуют «дрессировка», «общий интерес», а «возвращение аффектов» соотносится с «чувствительные точки», «делает больно».

Некоторые из авторов, анализирующие тексты Шкловского, полагают, что в позиции формалиста есть противоречие. «Автор пишет, что остранение необходимо, чтобы «...вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным». Однако изменение образа, которое описывает Шкловский, не возобновляет прежнее, ранее стертное переживание, а принципиально меняет его содержание. <...> Воспользуемся метафорикой Шкловского — в результате такого переосмысления камень становится не

---

<sup>8</sup> Барт Ролан. *Camera lucida*. - М.: Ад Маргинем, 1997 г. - 221 с. С.46.

<sup>9</sup> Там же. С.44

<sup>10</sup> Там же С. 45

совсем каменным, но отчасти еще и деревянным».<sup>11</sup> На наш взгляд, во-первых, едва ли можно говорить об одинаковых переживаниях в нескольких повторяющихся ситуациях (даже применительно к обычному «узнаванию»). Во-вторых, цель Шкловского, и на этом важно сделать акцент, заключается в возврате ощущения как процесса, а не «подлинного и единого» значения вещи.

Также можно встретить ошибочное положение, что остранение и погруженное чувственное восприятие фильма – это якобы взаимоисключающие друг друга понятия. Так можно помыслить остранение лишь как слово, путая его с созвучным ему «отстранением», то есть, не принимая в расчет стоящую за ним теорию. Однако для теории остранения Шкловского как раз более чем важен тот факт, что оно работает с проблематикой переживания и чувственности.

За пару лет до создания работы «Искусство как прием» Шкловский написал статью «Воскрешение слова», в которой впервые задумался о проблеме стирания аффектов, которые должны возникать при употреблении слова. В этой статье он более решительно высказывался об этом процессе. Он говорил, что не только практическая речь, но и старое буржуазное искусство больше не отвечают критериям искусства. В этом он обвинял популярность литературы. «Широкие массы довольствуются рыночным искусством, но рыночное искусство показывает смерть искусства».<sup>12</sup> Спасение от этого автор находил в современном ему творчестве футуристов. «Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм».<sup>13</sup> То есть, слово может терять свою образную силу и внутри искусства, по той причине, что искусство искусству рознь: разброс по качеству материала неизбежно присутствует в каждом его виде, особенно если оно популярно.

---

<sup>11</sup> Кукулин И. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры / Илья Владимирович Кукулин. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 536 с.: ил. С. 107

<sup>12</sup> Шкловский В. Воскрешение слова. // URL: <http://philolog.petrsu.ru/filolog/shklov.htm> (дата обращения 14.05.2017)

<sup>13</sup> Там же.

## 1.2 Очуждение. Две концепции: Брехт, Фуко

### 1.2.1 Прием в театре.

*«Спектакль рассуждает о себе как о чём-то чрезвычайно хорошем, неоспоримом и недостижимом. Он просто заявляет, «всё, что мы видим, – всё прекрасно; и всё прекрасное – перед нами». Отношение, которого спектакль к себе требует, есть в основе своей, пассивное приятие; впрочем, он его уже добился, ему никто и не думал возражать – да и как мог возразить, если спектакль обладает монополией на видимость!»*

*Ги Дебор<sup>14</sup>*

Прежде чем пытаться разобраться с практиками остранения визуального образа в кинематографе, стоит обратить внимание на схожие опыты в других видах визуальных искусств. В частности, в этой главе речь пойдет о театре и искусстве живописи. Главной задачей станет рассмотрение того, какие цели ставили перед собой деятели, практикующие эти методы, и что эти методы из себя представляли. Поскольку в кинематограф это явление пришло значительно позже (просто ввиду молодости этого искусства), подобный анализ поможет яснее понять, какие его особенности кинематограф позаимствовал из других искусств, как он адаптировал их под свои собственные средства выразительности и какие приемы свойственны исключительно ему.

В начале двадцатого века Бертольт Брехт, немецкий драматург, поэт и писатель, создает концепцию «эпического театра». В его основу закладывается знаменитый метод «очуждения» (*Verfremdung*). Это не оригинальная идея Брехта, предпосылки к ней можно найти в китайском народном театре и учении об «остранении» советского формалиста Виктора Шкловского, которыми вдохновлялся драматург.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Дебор. Общество спектакля. – М.: Логос, 2000 г. С. 8.

<sup>15</sup> Брехт Бертольт. Ме-ти. Книга перемен. Пер. с нем. С.Н. Земляного. Собрание избранных сочинений. – М.: Издательство «Логос-Альтера», «Ессе homo» 2004. - 224 с. С. 19.

В оригинальном немецком языке термин «*verfremdung*» не претерпевает заметных трансформаций, в том плане, что никаких букв из слова удалено не было. В переводе на русский язык еще половину века назад он переводился соответственно так же полно – «отчуждение», однако в последнее время в переводах можно встретить более концептуализированное оформление термина – «очуждение»<sup>16</sup>, появившееся очевидно из желания подчеркнуть преимущество теории к «остранению» и обособить теорию в новом слове. В этом переводе термин, как и в случае с остранением, также раскладывается по смыслу: очуждать – значит делать чужим. Рассмотрим далее, как это реализуется у Брехта на практике.

«Очуждение» Брехта – это театральная техника, направленная на то, чтобы внушить зрителю аналитическое, критическое отношение к проигрываемым на сцене событиям. Оно может быть достигнуто путем совокупности определенных приемов. В первую очередь, актеру следует дистанцироваться от своего образа. Он не должен создавать иллюзии перевоплощения в своего героя: актер говорит о нем в третьем лице, переводит действия в прошедшее время, читает свой текст вместе с находящимися в нем ремарками и комментариями. Другими словами, актер не должен играть один «характер», но должен показать диалектичность образа.

Актер может напрямую обращаться к зрителям, разрушая тем самым «четвертую стену» – условное соглашение между зрителями и актерами, что происходящее на сцене происходит без присутствия публики. При этом он может занимать критическую позицию по отношению к своему персонажу или происходящим событиям.

Другой прием называется историзацией. Пояняя этот прием, Брехт приводит в пример ученого историка, которому проще писать работы по давно минувшим событиям, поскольку прошедшее с тех пор время дает

---

<sup>16</sup> Там же.

возможность посмотреть на случившиеся холодным взглядом.<sup>17</sup> Так и актер в спектакле должен изображать любое событие, даже обыденное, как историческое, «очужденное», позволяя зрителю сохранить по отношению к нему критическую позицию. Стоит также заметить, что это не означает, что спектакль не должен вызывать никаких эмоций.

Известно, что свою теорию «очуждения» Брехт называл «политической теорией».<sup>18</sup> Театр Брехта также должен был не только активизировать в зрителе критическое мышление, но также был призван побуждать того к преобразованиям в реальной жизни. Можно сказать, что Брехт благодаря «очуждению» несколько сместил акценты в функциях, которые выполняет искусство. Познавательную функцию театра он поставил впереди обычно превалирующей эстетической функции, которая, впрочем, не уходит на задний план: «главным преимуществом «эпического театра» с его «эффектом очуждения» (единственная цель которого показать мир, чтобы вызвать желание изменить его) является как раз его естественность, его земной характер, его юмор и его отказ от всякой мистики, которая испокон веков свойственна обычному театру».<sup>19</sup>

### 1.2.1. Прием в живописи

В искусстве живописи также существуют подобные практике. Например, Фуко в своей лекции «Живопись Мане» описывает, каким образом художник-импрессионист, творивший в середине 19-го века, переосмыслил восприятие живописного полотна зрителем. Философ утверждает, что раньше (начиная с эпохи кватроченто) «в традиции западной живописи пытались заставить забыть, замаскировать и уклониться от того факта, что картина наносится, или пишется на определённом фрагменте пространства, который мог быть стеной в случае фрески, деревянной доской,

---

<sup>17</sup> Брехт Б. Собрание сочинений. Том 5. Театр. – М.: Искусство, 1965. – 560 с. С. 100.

<sup>18</sup> Сурина Т.М. Станиславский и Брехт. – М.: Искусство, 1975. С. 53.

<sup>19</sup> Брехт Б. Собрание сочинений... С. 102.

холстом, а порой даже клочком бумаги; заставить, таким образом, забыть, что картина располагается на этой более или менее прямоугольной поверхности и в двух измерениях, и заменить это материальное пространство пространством изображаемым, которое, так сказать, отрицало пространство, на котором рисовали».<sup>20</sup> По мнению Фуко, Мане в своих картинах напротив, стремится развеять эти иллюзии и привлечь внимание к полотну именно с точки зрения его вышеописанных физических качеств.

Фуко выделял три способа, с помощью которых Мане пытался добиться необходимого результата. В первую очередь, художник стремился подчеркнуть горизонтальные и вертикальные линии в композиции, чтобы подчеркнуть геометрическую форму холста. Например, на картине «Расстрел Максимилиана» эту роль выполняют фигуры людей (вертикальные линии) и стволы ружей (горизонтальные линии), кроме того Мане избавляется от линейной перспективы: оставляя в качестве заднего фона картины глухую стену, он достигает небольшого эффекта глубины в картине за счет нереалистичного уменьшения размеров тех объектов, что изображены рядом персонажей.

В качестве примера второго способа Фуко приводит работу художника с освещением. Вместо того чтобы поместить зафиксированный источник света внутрь картины (например, в качестве окна), тот выносит его за пределы холста, ставя источник света на место наблюдателя и делая его фронтальным по отношению к полотну, как будто делая светозарным сам взгляд зрителя. В качестве одного из примеров философ упоминает картину «Флейтист» (1866г.), на которой отсутствует какой-либо фон, глубина, а фронтальное направление света нам дает понять незначительную тень у ног изображенного мальчика.

Наконец, третий способ – это непосредственно проблематизация позиции зрителя относительно картины. Здесь философ приводит в пример картину «Бар в Фоли-Бержер» (1881г.), композиция которой построена так,

---

<sup>20</sup> Фуко М. Живопись Мане. – СПб: Владимир Даль, 2011. – 40с. С. 21.

что с одной стороны наблюдатель картины «отражается» в зеркале, находящемся на заднем плане картины (он разговаривает с девушкой-барменом), однако пустое пространство на переднем плане входит с отражением в противоречие, а девушка-бармен обращает свой взгляд на реального наблюдателя. Таким образом, он принужден бродить глазами по картине, пытаясь собрать все части изображения в одну умоглядную концепцию и пытаясь определить свое в ней место. Картина в этом случае как бы делает попытку вступить в прямое взаимодействие со зрителем, пытаясь средствами своей художественной выразительности имитировать такой вид коммуникации, какой происходит в пространстве театра Брехта, где актеры вступают в непосредственный контакт с публикой, сидящей в зале.

Из практик, которые были рассмотрены в сферах театра и искусства живописи, можно сделать вывод, что их главной задачей является разрушение иллюзий, насаждение которых свойственно генеральной линии всех визуальных искусств. Искусство Брехта и Мане не изображает жизнь в формах самой жизни, не прикидывается самой жизнью, но позиционирует себя как то, чем оно непосредственно является – театральной постановкой или картиной.

### **1.3 Выводы к первой главе**

Подводя итоги первой части нашей работы, необходимо отметить, что главной связкой, объединяющей эти три теории (помимо времени возникновения и некоторой степени взаимовлияния), является то, что в каждой из них разбирается и подвергается критике то, как субъект воспринимает произведение искусства: пассивно, автоматически, не вдумываясь. Как решение этой проблемы, в каждом случае в задачу теории входит предложение о какой-либо трансформации процесса восприятия, посредством работы с формой произведения.

В дальнейших главах мы будем работать с той же проблемой, но уже в кинематографе. Соответственно, мы встаем перед задачей создания теории, которая подходила бы именно этому виду искусства. Чтобы обозначить и обособить те явления, которые мы будем прописывать, мы вводим два термина: позитивное остранение и негативное остранение. Так они будут названы по примеру методологии Шкловского. Конкретное обоснование будет дано по ходу движения дальнейшего текста. Поскольку существует потребность во введении новых терминов, не вызывает удивления то, что в процессе описания они отклоняются от своих оригинальных источников и приобретают индивидуальные смысловые особенности. Поскольку мы, например, подчеркивали важность привязки понятия «остранения» к историческому контексту, в котором оно бытовало и бытует сейчас, кажется закономерным то, что в другом искусстве и в другое время оно уже не может иметь идентичных характеристик.

## Глава 2. ПОЗИТИВНОЕ ОСТРАНЕНИЕ

### 2.1 Остранение и кинематограф

Прописывание теории кинематографического остранения мы начнем с одного его вектора, названного нами позитивным остранением. Позволим себе пока что прибегнуть к использованию этого термина, предварительно не объясняя его лексическую оболочку, но ставя задачу прийти к этому в процессе работы. В своем исследовании мы будем проходить тем же путем, которым проходил в своей работе «Искусство как прием» Шкловский, сделав, тем не менее, акцент на искусстве кинематографа. Вспомним, что для теоретика была важна критика «замыленного» способа восприятия, когда слова и образы начинают восприниматься узнаванием. Он выступал за то, чтобы они вновь стали восприниматься переживанием. В этом Шкловский видел главную функцию поэтического образа.

Столетие назад, когда кинематограф только появился, сам по себе он был чем-то новым, а потому удивительным, острающим. Когда люди приходили в кинозалы, они удивлялись образам, которые видели с экрана: перед ними возникал тот же мир, только несколько иной из-за особенностей записи материала. Этот мир изначально обладал своими собственными характеристиками, которые в последствие переросли в художественные особенности и средства выразительности кинематографа. Из-за этой инаковости можно говорить о том, что визуальные искусства, в частности кинематограф, не только отображали окружающий мир, но трансформировали его изображение, благодаря чему кинематограф и сформировался как искусство. Они обогащали количество виденного человеком, значительно расширяли его представления о мире. Также количество визуальных образов быстро стало множиться и приживаться в общественной повседневности.

Даже безотносительно к кинематографу, об этом процессе говорили фотографы и теоретики фотографии еще в начале вышеописанного процесса.

Например, приведем фразу фотографа Ласло Махой-Нади, написанную в начале прошлого века: «Сто лет фотографии и два десятилетия кино колоссально обогатили нас в этом отношении. Мы можем сказать, что увидели мир совершенно новыми глазами. Тем не менее, общий результат на сегодня немногим больше, чем визуальная энциклопедичность».<sup>21</sup>

Позднее авторка Сьюзан Сонтаг писала: «То, что раньше мог увидеть только очень умный глаз, теперь может увидеть каждый. Человек, информированный благодаря фотографиям, легко способен вообразить то, что было чисто литературной метафорой, - географию тела: например, сфотографировать беременную женщину так, чтобы ее живот выглядел как холмик, а холмик выглядел как живот беременной».<sup>22</sup>

Наконец, ближе к современности и искусству кинематографа высказывался в одной из своих статей философ Жан-Люк Нанси: «Ваши глаза, ваш *habitus*, ваш этос напитаны не менее чем столетием кино. Оно укоренилось в вашей культуре — то есть в вашем образе жизни. <...> Вы больше не открываете его для себя и не приходите в изумление, как дети перед волшебным фонарем. Вы уже сочинили и затем разрушили уйму кинематографических жанров и мифов о кино. Вы перебрали немало способов, формулируя его отношение к реальности и иллюзии, к истории, сновидению и легенде, его приемы работы с изображением и пленкой, его технику съемки и монтажа. Со временем и привыканием, вы перебрали все его возможности репрезентации».<sup>23</sup>

«Со временем и привыканием, вы перебрали все его возможности репрезентации» - эту фразу можно считать ключевой, иллюстрирующей актуальность нашего исследования.

Как известно, по прошествии более чем столетия сформировалась полноценная медиа культура: кинематограф и другие технологичные визуальные искусства все больше стали встраиваться в жизни людей, и

---

<sup>21</sup> Сонтаг Сьюзен. О фотографии. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 272 с. С.262

<sup>22</sup> Там же С.134

<sup>23</sup> Нанси Жан-Люк. Очевидность фильма Аббас Киаростами / Сеанс, 2016 // URL: <http://seance.ru/blog/shtudii/kiarostami-nancy/> (дата обращения: 16.05.2017)

человеческое видение стало уже несколько иным, чем было ранее. Люди привыкли к кинематографу, но, более того, они уже успели сформировать привычку к этому огромному количеству визуальных образов, которые транслируются во всех окружающих человека пространствах. В кинематографе и других визуальных искусствах образовались известные каноны, клише, тенденции, диктующие как «следует снимать» какие-либо объекты, сложились жанры, и в целом визуальная культура приобрела определенный вид. Общим местом в медиа-исследованиях является мысль о том, что визуальная культура на данный момент занимает привилегированное положение относительно «буквенной», чья гегемония давно канула в прошлое. Теперь уже визуальные образы стали отдельным языком, повседневной речью и, в постмодернистском понимании, – текстом. Теперь эти образы составляют визуальный опыт, багаж человека, и, вместе с этим, насмотренность, пресыщенность ими продолжают все больше и больше расти.

На основе вышеперечисленных процессов складывается ситуация, в которой мы видим следующую проблему: если визуальные образы стали повседневностью человеческой жизни, то очевидно, что они уже не вызывают ту реакцию, которую могли бы вызывать прежде. Это говорит о том, что перед нами стоит та же задача взывать к воскрешению образа, которая стояла перед Шкловским столетие назад. В связи с этим, возникает необходимость говорить о теории остранения для кинематографа, которую мы будем называть позитивным остранением.

## **2.2 Не позитивное остранение**

В первой главе работы много было сказано о важности привязки понятия остранения к той исторической ситуации, в которой оно было создано. Поэтому некоторые авторы, писавшие об остранении Шкловского, пытались искать кинематографическую версию остранения в

соответствующем временном промежутке, ожидая, что оно, будучи на тот момент новой и популярной идеей, будет способно моментально перекинуться за пределы своей области возникновения и применения - литературы.

Здесь можно заметить, что такие поиски спорят в своем основании с нашим исследованием. На наш взгляд, если брать за важную функцию остранения именно то, что оно направлено на оживление образа, возвращение аффектов, мы никак не можем искать остранения там, где образная база только начинает формироваться. Невозможно искать его там, где еще не сложилось традиций и где каждый образ, вне зависимости от качества произведения (носит образ особое значение или нет), свежо и ново воспринимается зрителями. Но, так или иначе, необходимо взглянуть на работы авторов, которые связывали остранение с кинематографом 20-х годов, так как они могут содержать какие-либо другие идеи, способные в чем-то помочь нашему исследованию.

Для начала можно рассмотреть статью Михаила Ямпольского «Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии», в которой он вкратце исследует изменения определенных типов антропологии — пониманию человека в соответствии с типами киноязыка, которые преобладали в разные периоды времени. Он начинает с такого типа человека, как «человек машинный» и соответствующего ему концепта остранения. В своем исследовании Ямпольский делает акцент на том, что Шкловский в своей работе пользуется очень «техничным» словарем (начиная со слова «деавтоматизация»). «В этой теории художественного языка (Шкловский называет его «приемом») сегодня поражает своего рода машинизм. Восприятие искусства строится по законам термодинамики, траты и экономии сил».<sup>24</sup> По мнению теоретика, так произошло, потому что на концепцию остранения в этом случае оказало влияние время и историческая

---

<sup>24</sup> Ямпольский М.Б. Кинематографический человек. / Сеанс. 2011. № 45/46. Все идет по плану. // URL: <http://seance.ru/n/45-46/kinematograficheskiy-chelovek/> (дата обращения 15.05.2017)

обстановка. Однако речь уже идет не о революционных идеях, а о всевозрастающей индустриализации. Такому же влиянию времени, по словам Ямпольского, подвергся и кинематограф того времени, с его идеями монтажа (автор берет в пример кинематограф Дзигу Вертова и Сергея Эйзенштейна). Также важно заметить, что теоретик не связывает напрямую кинематографические эксперименты того времени с концептом остранения, исходя из того же положения, которое было сформулировано нами в прошлом абзаце: «Кино в 20-е годы еще не воспринималось сквозь призму автоматизации в понимании Шкловского. Слишком недавно оно явилось на свет, чтобы его восприятие подверглось рутинизации, чтобы в нем уже были съедены «вещи, платье, мебель, жена и страх войны».<sup>25</sup>

С другой стороны, наверное, необходимо не столько оспорить позицию Ямпольского в данном случае, сколько обозначить несоответствие наших позиций (но, вероятно, соответствие подходов в анализе статьи Шкловского). Если Ямпольский делает акцент на «машинном» в концепте остранения, то мы в очередной раз настаиваем на важности означающих «аффекты», «переживания», видя в этом больше значимости как для самого остранения, так и для его перспективы переложения в кинематографическую сферу.

За «человеком машинным» в статье Ямпольского идет «человек нарративный» в соответствии с кинематографом, в котором ход показываемой истории подается как главный элемент. Наконец, Ямпольский говорит о феноменологическом типе. Этот тип характеризует «такого человека, который способен открыться миру, впустить его в себя».<sup>26</sup> В примерах киноязыка автор выделяет творчество Тарковского и свойственные ему кадры, в которых «происходит автономизация камеры и звука от персонажей и наррации».<sup>27</sup> То есть, камера может вне зависимости от хода действия обращать свое внимание на объекты природы и другие явления,

---

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

целью чего будет не объяснение чего-то для замысла фильма, а само восприятие этого образа: «длительность мира дается нам в опыте или созерцании, она имеет субъективный характер и возникает через проживание в мире».<sup>28</sup> То, что в этом случае описывает Ямпольский, находится в непосредственной близости от того, что мы будем называть «позитивным остранением». Кинематограф типа Тарковского уже начинает говорить в категориях чувственного восприятия, но оно скорее им прописывается для персонажей и не носит радикальной задачи воскрешения в каждом кадре аффектов зрителя.

Возвращаясь к нашей задаче найти остранение в кинематографе начала прошлого века, обратимся к другой работе иного авторства. Это лекция Игоря Смирнова, переложенная в статью под названием «Приключения остранения в стране Советов». Объем этой работы слишком велик для того, чтобы оказалось возможным привести полемику с каждым содержащимся в нем положением в рамках нашего исследования. Поэтому мы сосредоточимся на тех из них, которые позволят нам осветить тот пласт мысли, который сами формалисты посвящали кинематографу.

«Вот, например, Давид Бурлюк в статье «Футурист в кинематографе» (1913) писал, что «фильм жизнен как сама жизнь». И сводил кинотворчество к дисциплине внимания. Шкловский во многом с этим солидаризировался. Он считал, что «кадры более означают предмет, чем его изображают» (статья «Основные законы кинокадра», 1927). То есть, кинематограф — это искусство узнавания».<sup>29</sup> Это положение как раз восходит к тому, что в первой главе мы описывали как «видение» в кинематографе. Такое заключение было сделано слишком рано, и было оспорено самим возникновением и быстрым развитием кинематографические теории. Взять, к примеру, современную формализму теорию фотогении, которая гласит, что в кинообразе, помимо

---

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Смирнов И. Приключения остранения в стране Советов / Сеанс, 2013 // URL: [http://seance.ru/blog/lectures/smironov\\_lecture\\_wordorder/](http://seance.ru/blog/lectures/smironov_lecture_wordorder/) (дата обращения 15.04.2017)

самого документального запечатления предмета, возникает дополнительный смысл.

Смотрим далее: «Кинематограф был способен деавтоматизировать зрительское отношение к материальной среде. Шкловский писал в заметках о съемочной стилистике ФЭКСов: «Эксцентризм — это борьба с привычностью жизни, отказ от его традиционного восприятия и подачи». То есть как раз у ФЭКСов он находит остранение».<sup>30</sup> Как мы проговаривали ранее, остранение – это работа с образом (в литературе - со словом). Остранение не служит для того, чтобы возвращать чувственность к жизни, оно призвано вернуть ощущение образа/слова. В противном случае, мы рискуем совершенно размыть границы приема и начать видеть его повсеместно.

Интересно выглядит следующая мысль Смирнова: «Значит, косвенное влияние кинематографа на попытку Шкловского сделать литературу подобием зрелища можно наблюдать. <...> Подчиняя литературу остранению, Шкловский как бы компенсировал нехватку преобразующего мир видения в раннем русском кинематографе».<sup>31</sup> Другими словами, автор пытается выявить в концепте литературного остранения потенциал обладания свойством кинематографического. Это кажется любопытной гипотезой, однако по факту скорее является красивой метафорой и не помогает в обратном поиске – поиске остранения для кинематографа.

В работе Смирнова так же, как и в первой работе Ямпольского, подчеркивается уход кинематографа от своей новизны и живости образа. Согласно положению из первой работы, это происходит посредством перехода к другому типу кинематографического человека (соответственно, это кинематограф, в котором нарратив довлеет над всем прочим), чье преобладание мы можем наблюдать в большей части кинематографа по настоящий день. Во второй работе причиной этому назначается преодоление

---

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же.

остранения другим типом остранения (используя собственную терминологию Смирнова), в котором отрицаются любые формы кинообразов, кроме подражающих действительности, чему, как вариант, могло также способствовать улучшение качества записи киноматериала. Надо заметить, что эти процессы начинаются задолго до того, что мы описали ранее как становление медиа-культуры.

В статье Смирнова присутствуют также кинематографические примеры, которые он обозначает как остранение, но, как уже было неоднократно проговорено, на наш взгляд, слишком рано искать кинематографическое остранение в фильмах 20-х годов. Объяснить это мы можем, приведя в пример одно сравнение: остранение – это «неназывание предмета по имени». То, что происходило в 20-е годы в кинематографе, в свою очередь, следует назвать формированием «имени» образов. О позитивном остранении мы можем говорить лишь там, где есть искусство и где оно уже немного умерло. Об остранении мы можем начинать говорить только тогда, когда применение образов разделилось на общую сферу и сферу искусства, то есть тогда, когда язык визуальных образов начал использоваться в качестве практической речи.

То есть главное, к чему мы пришли, – это мысль о том, что для того, чтобы прием позитивного остранения мог быть идентифицирован как таковой, ему необходимо выполнить ряд соответствующих условий. Об этих условиях и кинематографе, который им соответствует, мы поговорим в следующей части этой главы.

### **2.3 Кинематографические примеры позитивного остранения**

Как у Шкловского были образцы искусства (творчество футуристов), на примере которых он рассматривал оживление слова, так и нам следует искать тех режиссеров или направления в кино, которые в своей работе с киноязыком нацелены на отказ от восприятия визуальных образов

посредством узнавания и ставят своей задачей выстраивание перцептивной программы своих фильмов, которая будет целенаправленно подчинена вышеописанным целям.

Для того чтобы понять, кто и что может стать примером, соответствующим цели нашего исследования, далее мы выделим пункты, по которым следует осуществлять поиск. Мы уже упоминали, что нам необходимы фильмы последних лет, генерирующие новую образность. Вспомним понятия, которые являются важными для обозначения теории остранения Шкловского и которые, соответственно, должны присутствовать в позитивном остранении: «переживание» (то же, что и «видение»), «странность», «ранение», «возвращение аффектов». Такую же совокупность нам следует искать и в кинематографических примерах, чтобы мы могли причислить их к категории «позитивного остранения».

Как было указано в первой главе, в литературе приемом остранения в основном является описание вещи, словно в первый раз виденной, вместо обычной практики называния ее имени. Как показать в кинематографе вещь так, чтобы зритель воспринял ее как в первый раз? Понятно, что для этого следует изучать то, как обычно показывают эту вещь в традиции, и искать новые, радикально иные практики художественного выражения.

С точки зрения автора этой работы представляется сомнительным сравнивать и искать пересечения в приемах в пространстве литературы и искусства кино, по причине разности в их средствах художественной выразительности. Однако первый из примеров, которые мы хотели бы рассмотреть, кажется уместным для обоих видов искусств. В литературе это пример, который упоминает Шкловский в статье «Искусство и прием»: в произведении Толстого «Холстомер» нарратив развивается не от лица человека, а от лица лошади – вещи остраиваются не человеческим, а лошадиным восприятием. То есть происходит решительная подмена точки, откуда реализуется взгляд на мир. В кинематографе похожий пример мы

можем найти в документальном фильме 2012 года «Левиафан» режиссера Люсьена Кастен-Тэйлор и режиссерки Вирины Паравел.

Согласно анонсу, «Левиафан» демонстрирует «промышленное рыболовство, показывая, какие усилия прилагают рыбаки Новой Англии». В фильме нет ничего от привычной распространенной документальной манеры с калькуляцией фактов и эпизодами интервью героев картины. Фильм отличает очень авангардная работа с изображением. Он не эстетизирует кадры моря, а, наоборот, показывает всю грязь и жестокость, присущую рыболовству. Возвращаясь к приему, который роднит этот фильм с толстовским произведением, мы можем сказать, что фильм распадается на множество точек зрения: камера периодически оказывается в крайне неожиданных местах, снимая корабль с самых разных ракурсов. Камера «Левиафана» не центрируется на человеке (не следит за человеком) и не принадлежит человеку (не находится в его руках, не является носителем его взгляда). В фильме есть кадры, где она скользит и плещется среди выброшенной на борт рыбы – без сомнения, камера демонстрирует нам взгляд полумертвого улова, то есть съемка идет от лица рыб. В иной раз съемка ведется среди клюющих остатки улова чаек. И даже когда взгляд камеры может трактоваться нами как принадлежащий человеку, едва ли его видение можно назвать антропоморфным.

В нашу задачу не входит проводить полный анализ фильма и пытаться сформулировать какие-то присущие ему задачи. Тем не менее, можно немного поразмыслить над тем, что стоит за такой манерой съемки. Едва ли применительно к этому фильму можно говорить, что он однозначно посвящен критике ловли рыбы, критике людей по причине отсутствия в них гуманности. Однако едва ли придет в голову говорить о том, что это исключительно фильм-опыт, который нужно иметь смелость прожить в кинотеатре. Название фильма «Левиафан» содержит в себе слишком большой смысловой заряд (в большинстве своем политизированный), чтобы отсылать просто к морскому чудовищу. Это говорит о том, что фильмы,

апеллирующие к чувственному переживанию, могут не только требовать от зрителя аналитической мысли, но и требовать ее в значительной степени.

Можно возразить, что дело заключается отнюдь не в работе с образом и что материал съемки делает всю работу и говорит сам за себя. С этим сложно согласиться, если попробовать вообразить, как бы этот фильм выглядел, если бы его снимали в более традиционной манере: например, со словесным проговариванием поставленной проблемы, агитацией, соответствующей жалобной (или воинственной, исходя из задачи) музыкой, обычными ракурсами и прочее. Типичный образный ряд не производил бы подобного впечатления. Эти крупности (глаза мертвой рыбы, отрубленные плавники), эти поверхности (части корабля, вымокшие под ливнем, окровавленные доски), которые всегда находятся в критической близости от взгляда зрителя, эти звуки (речь, которую оставили такой, как она смогла быть записана на месте – нечленораздельное бормотание) – все это выглядит странно, относительно привычных «красивых» методов съемки и, без сомнения, очень травматично.

Чтобы более детально обосновать дальнейший выбор кинематографических примеров, нужно сконцентрироваться на задачах, которые они решают. Мало просто сказать, что они ломают традиции: не каждый такой случай будет адекватен кинематографическому остранению. Следует также смотреть на то, что предлагается взамен. Это предвосхищает серьезный вопрос, почему мы не можем говорить об остранении применительно к киноавангарду (позволим себе сейчас не вдаваться в долгие изыскания по поводу установления границ этого явления). На наш взгляд, это невозможно по той же причине, по которой мы не можем говорить об остранении применительно к началу прошлого века. Очевидно, что задача киноавангарда заключается в создании новых кинообразов, развитии киноязыка. Стоит еще раз напомнить, что в нашем понимании остранение делает странным само слово/образ, а не явление, о котором оно говорит. Кроме того, мы исходим из того, что на настоящий момент зрителю уже не

важно, что изображается, насколько оно авангардно, поскольку зритель уже привык ко всему. Приведем простой кинематографический пример, чтобы прояснить ситуацию: если режиссер делает на какой-то момент экран замутненным, то, допустим, в данном случае это означает, что протагонист смотрит на мир сквозь слезы. Этот киноприем дает зрителю информацию о герое и его чувствах, но не заставляет его самого что-то почувствовать.

В оставшейся части главы хотелось бы сконцентрироваться на творчестве одного французского режиссера художественных фильмов Филиппа Гранрийе. На данный момент режиссер снял ряд полнометражных работ, которые были награждены на крупных кинофестивалях (например, «Sombre» 1999г. был отмечен на Локарнском МКФ, «Озеро» 2008 г. – специальное упоминание на Венецианском МКФ) и ряд авангардных работ. Его называют одним из главных режиссеров среди современных обновителей киноязыка и отмечают уникальность его положения относительно остальных киноавторов: «Гранрийе случай удивительный, которому не так просто найти аналог не только в «новой волне», но во всем французском кинематографе. Не случайно сам режиссер на смерть отрекается от всей «новой волны», говоря, что чувствует себя сегодня во Франции скорее одиночкой».<sup>32</sup> Этот тезис имеет большое значение: он означает, что фильмы этого режиссера содержат образы невиданные как для широкой публики, так и для тех, кто обладает большой насмотренностью. Однако, как мы отмечали ранее, новаторства в киноязыке может быть недостаточно.

Кинематограф Гранрийе, в принципе, требует от зрителей иных практик просмотра. Например, зритель, приходя на фильм «Озеро» в ожидании увидеть заявленную историю о взаимоотношениях невинной девушки и маньяка-убийцы, едва ли получит желаемое. Точнее он узнает некоторое содержание истории, но это будет лишь малая часть информации фильма. Кинематограф Гранрийе не стремится рассказывать истории, и весь

---

<sup>32</sup> Дёшин Сергей. Другой – это Филипп Гранрийе/ Cineticle // URL: <http://cineticle.com/focus/105-drugoi-eto-philippe-grandriye.html> (дата обращения: 13.05.2017)

их нарратив в большинстве можно свести к одному предложению. Его фильмы апеллируют к чувственному восприятию.

Безотносительно прямого обращения к конкретным примерам из фильмов Гранрийе, мы можем понять чуть больше, обратившись к высказываниям самого режиссера о своем кинематографе. Например, в одном из интервью он так описывал свое понимание кинематографа: «Я передаю не эмоции, я передаю ощущения, это большая разница. Ощущения рождают эмоции, не наоборот. Кинематограф в принципе взаимодействует на уровне ощущений. Море, дуновение ветра, хруст веток, шум прибоя... Все то, что окружает нас прямо сейчас, и это уже могло бы стать началом нового фильма»<sup>33</sup>. Из другого интервью: «Таким образом, фильм должен быть постоянной вибрацией эмоций и аффектов, и всё это нас снова объединит, снова впишет нас в тот материал, в котором мы формировались – перцепционный материал наших первых годов, наших первых моментов, нашего детства. До возникновения речи. Это тот импульс, то желание, которое привело к фильму. <...> Потому что это восприятие чего-то настоящего. Фильм, вероятно, затруднительный в этом отношении, потому что он не относится ни к Символическому, ни к Воображаемому. Он создан в рамках Реального в том смысле, что он развивает восприятие мира непосредственного порядка, «первый взгляд». Мгновенно предстает весь мир, и не нужно никаких слов, нет видимой дистанции, нет пробитой бреши. Первый взгляд – конечно, всё это только иллюзия – принадлежит ребенку. Оно там, всё сразу, схвачена цельность. Когда я говорю о вибрации, то пытаюсь донести именно это».<sup>34</sup> Так мы видим, что режиссер формулирует свои задачи в тех же словах, в которых мы описываем позитивное остранение.

---

<sup>33</sup> Поляковский В., Щербино К / Colta. 2008 // URL: <http://os.colta.ru/cinema/names/details/3038/> (дата обращения: 20.05.2017)

<sup>34</sup> Филипп Гранрийе: Моя мечта – создать полностью «спинозианский» фильм / Cineticle, интервью // URL: <http://cineticle.com/slova/103-philippe-grandrieux-moja-mechta-snjat-spinozianskij-film.html> (дата обращения 10.05.2017)

Заметим, что режиссер, говоря о кинематографическом образе, упоминает и акустические, и визуальные ощущения. Хотя мы прописываем концепцию остранения для визуального образа, неправильно будет пытаться как-то разграничить области чувств и дробить кинообраз. На наш взгляд, в этом заключается переживание. О том же писал Шкловский, а также упоминал автор из предыдущей части главы Смирнов, когда писал о том, что литературе не хватало видения. И хотя, казалось бы, очевидно, что кинематограф – это искусство синестезии, такая работа по апеллированию к звуковой чувствительности, телесным переживаниям, визуальным аффектам вместе проводится крайне мало.

Прописывая характер остранения в фильмах Гранрийе, можно ввести сравнение этого явления с понятием жуткого («Unheimliche») у Фрейда, упомянутое у уже цитируемого нами Ямпольского. «Перед нами вариант того же остранения, превращения привычного, хорошо знакомого в пугающе непривычное — новое. Время написания эссе Фрейдом по сути совпадает со временем написания «Искусства как приема» Шкловским».<sup>35</sup> Фильмы Гранрийе по своей природе обладают той же составляющей жуткого: то это история о маньяке-убийце, то об эпилептике, живущем почти уединенной жизнью в далеком глубоком лесу. Конечно, такие истории можно рассказать как угодно, они могут принять вид даже романтической комедии, однако в случае с Гранрийе киноязык его фильмов целенаправленно подталкивает зрителя к переживанию жуткого. Также стоит заметить, что это в такой же степени относится и к первому примеру – фильму «Левиафан». Вероятно, потому что именно таким неприятным ощущением легче быть услышанными зрителем.

Едва ли можно говорить об узнавании применительно к фильмам Гранрийе, если зачастую с трудом можно разглядеть лица актеров и движения в кадре из-за трясущейся камеры (смело можно добавить –

---

<sup>35</sup> Ямпольский М.Б. Между остранением и déjà vu. / Colta, 2013 // URL: <http://archives.colta.ru/docs/18550> (дата обращения 09.05.2017)

трясущейся от холода или приступа эпилепсии) или сумрачной непроглядной картинке. Режиссер также старается задействовать все возможные средства, чтобы продемонстрировать, что он работает именно с таким способом восприятия. Например, в фильме «Новая жизнь» есть кадры, снятые термической камерой: которая схватывает не внешнюю картинку, а тепло тел и объектов. Эта камера была задействована в эпизоде, который интерпретируют как спуск героя в ад: там он видит людей, утративших человеческий облик. Гранрийе очень часто работает с такими пограничными вариантами телесности, что также помогает ему более успешно добиваться необходимого эффекта от кинообраза из-за известной болезненной реакции людей на иную телесность.

### Глава 3. НЕГАТИВНОЕ ОСТРАНЕНИЕ

Из второй главы мы узнали, что сущность позитивного остранения заключается в том, что вместо поверхностного, «обыденного», не включенного восприятия зрителю предлагается переживать кинопроизведение, чувственно реагировать на каждый образ. Соответственно термин носит такое название, потому что в этом случае остранение рассматривается как совокупность качеств, которые в целом присущи кинопроизведению. Когда мы говорим о негативном остранении, то речь идет о тех случаях, когда кинопроизведение содержит в себе приемы, выбивающиеся из целостного формата фильма. Они как бы являются минус приемом по отношению к остальным средствам выразительности, даже если в целом фильм детерминирован их наличием: это взгляды в камеру, разрывания нарратива и другие приемы, которые способны принимать самые различные формы. И если у позитивного остранения задачей было вернуть чувственное восприятие, взамен автоматическому просмотру, то негативное остранение противопоставляет автоматизации критическую установку.

Почему мы будем называть их негативным остранением, а не осуждением, исходя из прописанной в первой главе методологии, так это потому что методологически и теоретически они преемственно друг другу; потому что они объединены для нас одной задачей – вывести зрителя из «автоматизированного» просмотра визуальных образов, и этот пункт для нас является более значимым относительно остальных их характеристик.

Чтобы понять, о чем идет речь и как негативное остранение осуществляется практически, в качестве примера такого рода можно взять фильм Киры Муратовой «Астенический синдром». В первой части фильма показывается история женщины, потерявшей своего мужа и переживающей эту утрату. Однако, не подойдя к логическому завершению истории последний кадр повторяется, но в ухудшенном качестве, как при съемке уже спроецированного на полотно экрана изображения. Оказывается, это был

фильм, который показывался героям из второй части повествования. На сцену выходит главная героиня фильма, ее представляют для зрителя настоящим именем, ведущий предлагает зрителям – редкий шанс – задать вопросы создателям картины. Все это уже является началом следующего сюжета. Таким образом, происходит полный разрыв нарратива. Кроме того, в этом скрыт еще более сложный прием: в этом случае можно говорить о появлении сцены как важного элемента остранения по причине несоответствия ее границ с границами экрана, о чем будет подробно рассказано далее.

Часто можно наблюдать, что подобные практики в кинематографе называют «разрушением четвертой стены», подобно тому, как сходный прием называется в театре. Однако экран как «стена» обладает в кинематографе другими свойствами. Главное отличие кинематографа от искусства театра в том, что кино не имеет дело с настоящими, материальными предметами и людьми. Точнее имеет дело с ними только в процессе съемки фильма. Когда готовый фильм показывается в кинотеатре, зритель имеет дело лишь с проекцией, со светом. «Ибо здесь целиком записано и одновременно отсутствует само означающее: маленькая свернутая перфорированная лента, которая «содержит» в себе безграничные пейзажи, великие битвы, ледокол на Неве, время всей человеческой жизни и вместе с тем легко помещается в обычную круглую металлическую коробку скромных размеров – прямое доказательство того, что лента реально не содержит в себе ничего подобного. <...> Любой фильм – это всегда фикция».<sup>36</sup> Так не значит ли это, что и обращение к зрителю в кино – это так же фикция. И это одно из тех условий, которые позволяют зрительской рецепции в конечном итоге адаптироваться под любые практики негативного остранения визуального образа.

---

<sup>36</sup> Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с. С. 73

В связи с этим любопытно будет вспомнить один известный факт из истории отечественного кинематографа. На премьере своего первого фильма «Броненосец Потемкин» Сергей Эйзенштейн в последнем кадре, когда огромное судно приближается почти вплотную к камере, намеревался разрезать сзади полотно экрана, чтобы вызвать у людей ощущение, что это само судно приблизилось к ним настолько, что вышло из рамки кадра. Воспользовавшись захваченностью зрителя зрелищем, Эйзенштейн стремился таким способом как бы материализовать проекцию образа, и подчеркивание экрана как предмета теоретически здесь могло бы ему в этом помочь.

### **3.1 Негативное остранение и позиция зрителя**

Такой кинематографический прием как взгляд персонажей фильма в камеру заслуживает быть выделенным среди прочих и рассмотренным отдельным пунктом, поскольку на его примере можно понять особенность негативного остранения, каким образом оно проблематизирует положение зрителя относительно произведения и входит с ним в коммуникацию.

Однако мы начнем с того, что в ряде случаев можно говорить о том, что взгляд в камеру может не прочитываться зрителем, как вступление с ним в коммуникацию. Это происходит, когда используется известный прием субъективной камеры. Рассмотрим два случая такого рода. В качестве первого примера можно взять фильм французского Жоэля Сериа «Не избави нас от лукавого». Это драма о двух девушках, которые учатся в католической школе, но считают, что им больше подходит служить дьяволу и творить зло. Нас интересует один из финальных эпизодов, когда девушки приглашают к себе проезжего, у которого ночью в дороге сломался автомобиль. Здесь следует сцена, в которой девушки задают мужчине неудобные вопросы и смеются: когда они обращаются к нему, нам не дана привычная для сцен с диалогами «восьмерка», но даются крупные планы девушек, а их взгляды обращены прямо в камеру. Далее, когда мужчина нападает на одну из

девушек, а вторая убивает его камнем, то камера принимает позицию головы, на которую обрушиваются удары, а девушка, замахиваясь орудием убийства, смотрит прямо в объектив.

Как правило, зритель идентифицирует себя с главным героем и проецирует свой взгляд в пространство фильма, совмещая свой взгляд с его взглядом. В данном случае, главная героиня – девушка, и в этом случае субъективная камера от лица мужчины и взгляд в камеру девушки призваны разрушить уже установленную идентификацию с главной героиней и принудить зрителя к идентификации с мужским персонажем, чтобы тот пережил с ним моменты от возбуждения до смерти. «Посредством идентификации с ним (протагонистом – прим. автора) и разделения его власти зритель также получает возможным образом обладать героиней».<sup>37</sup> Причем стоит отметить, что каждая из двух попыток идентифицироваться с агрессивным мужским персонажем в фильме «наказывается». То есть в данном случае взгляд в камеру не должен вызывать у зрителя чувство дистанцированности от изображаемого мира, но должен спровоцировать дистанцированность от протагониста.

Другой пример - это фильм российского режиссера Александра Миндадзе «В субботу», повествующий о первых часах после взрыва реактора на Чернобыльской атомной станции, когда еще никто не был осведомлен о произошедшем. В фильме часто используется прием субъективной камеры, но с определенной особенностью. Переходе от обычного повествования к субъективному происходит без монтажной склейки: камера оборачивается вместе с героем и натывается на взгляд девушки, которая разговаривает с персонажем и обращается к нему по имени, но затем главный герой проходит перед камерой, а героиня продолжает следовать за ним взглядом. Такого рода переходы довольно часто встречаются в течение всего фильма Миндадзе, однако они нигде не могут прочитываться как обращение к зрителю

---

<sup>37</sup> Малви Лаура. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск: Пропилеи, 2000. С. 291.

напрямую, потому что богатый зрительский опыт позволяет наблюдателю сразу считать их как прием субъективной камеры, не позволяя застать себя врасплох. «Оказавшись в поле восприятия зрителя, взгляд закадрового персонажа меняет направление линии последовательных идентификаций и только в этом смысле сам становится виден: поскольку мы видим через этот взгляд, мы видим, что персонаж, которому принадлежит этот взгляд, невидим.»<sup>38</sup> Зритель знает, что этот взгляд смотрящего в камеру на самом деле не видит его, он обращен к персонажу фильма, с которым, как и в первом случае, зрителю предстоит себя идентифицировать.

Вернее будет сказать, что в ряде случаев взгляд в камеру не обладает достаточным потенциалом, чтобы актуализировать присутствие зрителя. То есть для того, чтобы взгляд в камеру воспринимался наблюдателем как обращение персонально к нему требуются дополнительные условия, другие вербальные (прямое обращение, как в «Безумном Пьеро») и невербальные (например, подмигивание, как в «Настройщике» Муратовой) сигналы.

Сейчас прием взгляда в камеру стал очень популярным и используется повсеместно: не только в авторском кинематографе, но и в жанровом, который ставит перед собой задачу как можно качественнее заморозить зрителя, погрузить, заставить поверить в свою реальность. В последнем случае, как и в ряде других, этот прием уже не привязывается к комплексу практик негативного остранения визуального образа, потому что, как нам уже известно, «вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием».<sup>39</sup>

Следует также сказать, как именно выглядит прием, и что происходит, когда взгляд персонажа все-таки прорывается к зрителю. Для этого нам необходимо обратиться непосредственно к создателю концепции о глазе и взгляде – Ж. П. Сартру и его книге «Бытие и ничто». По мнению философа, глаз и взгляд никогда не могут совпадать: «Мое восприятие взгляда,

---

<sup>38</sup> Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино... С. 87

<sup>39</sup> Шкловский В. Искусство как прием... С. 5

обращенного ко мне, появляется на фоне устранения глаз, которые "рассматривают меня": если я воспринимаю взгляд, я перестаю воспринимать глаза <...> Взгляд другого скрывает его глаза; кажется, что он шествует перед ними». <sup>40</sup> Когда мы смотрим на глаза, чей взор устремлен не на нас, они являются для нас объектами для созерцания. Именно благодаря этому мы можем «оценить красоту» и заметить их цвет.

Актер в театре игнорирует зрителя, картина по существу - неживая, а в кинематографе зритель сидит в темном зале, спрятанный таким образом даже от своих соседей. В такой ситуации зритель в полной мере ощущает себя исключительно наблюдающим, смотрящим, а точнее сказать подглядывающим, «зрелище держится на взгляде, но при условии, что сам он, взгляд этот, невидим. Если его что-то и отличает, так это невидимость, незримость, неуловимость». <sup>41</sup> Поглощенный зрелищем зритель забывает о себе, «субъекта в этой сцене нет». <sup>42</sup> В нашем случае, когда произведение искусства напрямую обращается к зрителю, оно само выступает в качестве субъекта, обретает свой собственный взгляд: то есть теперь не только зритель смотрит на картину, но и картина тоже смотрит на зрителя и уличает его в процессе подглядывания. Зритель утрачивает свою невидимость, теперь тоже становясь объектом взгляда Другого. «Постигать взгляд — не значит воспринимать его как объект в мире (разве что этот взгляд не направлен на нас), это значит иметь сознание того, что являешься рассматриваемым <...> Взгляд, который показывают глаза, какой бы природы они ни были, есть чистая отсылка ко мне». <sup>43</sup> Уже становится невозможным его полное слияние со зрелищем. Установленная идентификация разбивается, субъект возвращается, испытывая чувство стыда за прежнюю пассивную и вуайеристскую позицию: он осознает себя как присутствующего здесь и сейчас, видимого, рассматриваемого и обязанного как-то реагировать.

---

<sup>40</sup> Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. - М.: Республика, 2000. С. 176.

<sup>41</sup> Мазин. Лу Андреас-Саломе и Жак Лакан смотрят «Стыд» Стива Маккуина / В.А. Мазин. – Ижевск: ERGO, 2014. – 160 с.: ил. С. 96.

<sup>42</sup> Там же

<sup>43</sup> Сартр Ж.-П. Бытие и ничто... С. 177.

Это кажется парадоксальным, если вспомнить, что зритель имеет дело с записью актерской игры, а не с актерами непосредственно. То есть в отличие от театра, где зритель позиционируется как «невидимый свидетель», в кинематографе зритель на самом деле оказывается невидим. Однако вся эта концепция, разворачивающаяся в пространстве между глазом и взглядом, оказывается возможна по причине того, что кино - «это такое механическое воспроизведение видимого, при котором воспроизведенный образ на уровне восприятия оказывается практически неотличим от самой видимой реальности». <sup>44</sup> Или как говорил персонаж из фильма Годара «Уик-энд»: «Это вам не роман – это жизнь. Фильм – это жизнь»

Вернемся к нашей основной цели и опишем несколько примеров взгляда, который обращается к зрителю напрямую. Прием такого рода можно встретить в фильме Киры Муратовой «Настройщик». В конце фильма настройщик Андрей, который только что обманул двух доверчивых пожилых женщин, пристально смотрит прямо в камеру, а затем подмигивает зрителю. Михаил Ямпольский в книге «Муратова. Опыт киноантропологии» описывает этот случай, как очередной прием, пришедший в кино из театра. <sup>45</sup> Ямпольский считает, что этот прием исходит из области комического или иронического и типичен для ситуаций надувательства и воровства, и восходит к тем эпизодам в театральных постановках, когда кто-нибудь из героев пьесы обращается в зал с просьбой помочь найти вора. Таким образом, момент из «Настройщика» напоминает схожие ситуации. Персонаж Андрей обращается к зрителю фильма, как знающему обо всем происходящем в его (Андрея) мире, и как к (невольному) соучастнику его преступления.

В том же фильме есть музыкальная вставка, в которой исполнительница смотрит в камеру. Этот момент представляет из себя совершенный шоу-стоппер. Выступление никак не связано с остальным

---

<sup>44</sup> Аронсон Олег. Метакино... С. 132

<sup>45</sup> Ямпольский М.Б. Муратова. Опыт киноантропологии. – 2-е изд., доп. – Спб.: Сеанс, 2015. – 544 с. – ил. С. 372-376

нарративом. Именно поэтому взгляд в камеру оказывается возможным – девушка не разыгрывает никаких ролей, но дана как артистка, которой в своем номере позволено обращаться к зрителю.

Исходя из написанного выше, негативное остранение заключено в тех случаях, когда происходит ряд нарушений в пространстве фильма. Позитивное остранение это когда подрываются привычные отношения зрителя и кинопроизведения, благодаря приемам, обычно трактуемых как «нарушение» внутри формы самого фильма, в данном случае благодаря нарушению запрета на взгляд в камеру, одного из главных запретов в массовом кинопроизводстве.

### **3.2 Негативное остранение как инструмент деидеологизации**

*- Может ли зритель идентифицироваться с персонажами...?*

*- Ой, если бы я про это думала, я бы гораздо больше денег зарабатывала, правда.*

Из интервью с Кирой Муратовой <sup>46</sup>

Негативное остранение не просто так выстраивает иные отношения фильма со зрителем. В его задачу входит настроить зрителя на критическую позицию, и чаще всего на критическую позицию относительно идеологии, транслируемой посредством визуального образа.

Говоря о кинематографе и идеологиях, нельзя не вспомнить аппаратную теорию кино французского философа Жана-Люка Бодри. В отечественной теории кино существует несколько разнящихся между собой трактовок, включающих в себя его понятие «базовый кинематографический аппарат». Как считает один из интерпретаторов теории М. Степанов, изначально различные термины «диспозитив» и «аппарат» смешались в

---

<sup>46</sup> Муратова К. «Я имею право отвернуться и молчать» / Сеанс, 2016, Интервью // URL: [http://seance.ru/blog/muratova\\_interview/](http://seance.ru/blog/muratova_interview/) (дата обращения: 16.05.2015)

процессе перевода статьи Бодри на английский язык: «Это является ошибочным. Сам автор разводит данные понятия: если первый аппарат относится к процессу производства фильма, то второй — диспозитив — к процессу воспроизведения и просмотра»<sup>47</sup>. По причине отсутствия доступа к оригиналу, который бы расставил все на свои места, в этой работе не будет подробно объясняться то, что включает в себя данная часть работы Бодри. Незначительные различия в терминологии не играют существенной роли для этой работы, но несут с собой риск посеять путаницу в материале. Будет указан другой аспект работы, на котором сходятся все исследователи и в котором возникает меньше сомнений. Для нас важен тот факт, что согласно Бодри идеологический механизм, действующий в кинематографе, располагается в отношениях между камерой и субъектом.

Исходя из психоаналитической лакановской теории, Бодри также выделяет два уровня идентификаций. Согласно его теории вторичные идентификации связаны с изображаемым миром и берут начало в персонаже. Первичные зеркально-нарциссические идентификации, в свою очередь, связаны «с тем, что организует это зрелище, делает его видимым, заставляя зрителя увидеть то, что он видит: это и есть функция, которую берет на себя кинокамера как вид передатчика».<sup>48</sup> Кроме того, зритель в зале занимает как бы центральную позицию, он оторван от остального мира за пределами кинозала. «Зрителю не остается ничего другого, как принять идеологическую позицию «базового кинематографического аппарата», которая и есть первичная идентификация».<sup>49</sup>

Бодри апеллирует к понятию идеологии, опираясь на статью Альтюссера, в которой говорится о том, что идеологии никогда не действуют напрямую, они действуют незаметно через разные сферы человеческой

---

<sup>47</sup> Степанов М. Машина-платье порождает желание или диспозитив vs. аппарат / Международный журнал исследований культуры, 2012, №2(7) // URL: [http://culturalresearch.ru/files/open\\_issues/02\\_2012/IJCR\\_02\(7\)\\_2012\\_Stepanov.pdf](http://culturalresearch.ru/files/open_issues/02_2012/IJCR_02(7)_2012_Stepanov.pdf) (дата обращения 15.05.2016) С. 126

<sup>48</sup> Baudry, J.-L. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus / Film Quarterly, 1974, vol. 28(2). p. 40

<sup>49</sup> Степанов М. Машина-платье порождает желание или диспозитив vs. аппарат... С. 125

повседневности (в том числе, например, язык). В соответствии с этим, кинематограф также является посредником в процессе трансляции идеологий людям, даже профессионально не связанных с кинематографом. Одни режиссеры активно пользовались этим знанием при создании своих фильмов (первый в этом списке, конечно, Сергей Эйзенштейн), кто-то не осознавал или не задумывался над этим (что не значило, что его фильмы транслировали какую-либо из идеологий), третьи же осознавали, но использовали это не как способ манипуляции зрителем, а «открыто».

К режиссерам из последней группы относится французский режиссер новой волны Жан-Люк Годар. Разбор некоторых эпизодов его творчества позволит нам понять, что негативное остранение может выглядеть как инструмент деидеологизации. Не без оснований можно считать, что Годар был первым, кто использовал эти практики как прием, а тот факт, что Годар является одной из самых известных и влиятельных (в плане киноязыка) фигур в кинематографе, придают этим практикам соответствующую популярность.

Годар, будучи большим поклонником творчества Брехта, не раз обращался к нему в своих фильмах: начиная от использования цитат из его произведений и заканчивая упоминанием имени (например, в фильме «Китайка»). Вместе с непосредственно приемом «очуждения», который режиссер перенес в кино из теорий драматурга, Годар ставил перед собой цель решать те же задачи, которые были важны в эпическом театре для Брехта. Этот прием у Годара был включен в его знаменитую идею «не нужно делать политические фильмы, нужно делать фильмы политически»<sup>50</sup>, и был призван побуждать зрителя не к пассивному, а к активному, критическому просмотру. «Смотрящий картину должен был выработать собственные политические воззрения, в этом и заключалась суть новой формы политического кино».<sup>51</sup> Все это происходило в 60-е годы, когда были

---

<sup>50</sup> Ямпольский М. Б. Жан-Люк Годар. Страсть между черным и белым. 1991. – 82 с. С.15.

<sup>51</sup> Виноградов В.В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске»/ Владимир Виноградов. – М.: Канон+, 2013. – 280 с. С. 126

особенно популярны теории, согласно которым обычное повествовательное кино автоматически считалось транслятором буржуазной идеологии.

Уже в ранних своих фильмах Годар прибегал к использованию этого приема. Например, в фильме «Банда аутсайдеров» через несколько минут после начала фильма не локализуемый закадровый голос обращается к зрителям, в шутку порицая тех, кто опоздал и только что зашел в зрительный зал. В фильме «Безумный пьеро», когда пара героев едет на машине, и камера снимает их со спины, герой в исполнении Бельмондо вдруг оборачивается и обращается к зрителям. На вопрос своей подруги, кому он это говорил, он отвечает, что зрителям, и этот ответ не вызывает у героини никакого удивления, она продолжает говорить, о чем говорила.

Наиболее полно этот прием Годар использовал в своем фильме «Уик-энд». Если попытаться втиснуть фильм в рамки жанра, то его можно будет охарактеризовать как роуд-муви. В фильме есть эпизод, когда герой Жан-Пьера Лео в костюме участника Французской революции читает политический манифест. В один момент картинка прерывается титром, а дальше продолжается сцена с теми же персонажами, однако актер играет уже другую роль. В этом моменте мы также можем наблюдать, что режиссер разводит в разные стороны актера и его персонажа, то есть создает дистанцированность от роли. Такой прием встречается и в эпизодах, когда герои говорят фразы в стиле: «Меня уже тошнит от этого фильма», «Вы настоящие или из фильма? – Из фильма!», полностью разрушающие иллюзию достоверности происходящего на экране. То, что это всего лишь фильм, помимо всего прочего подчеркивают нарочитый эффект заевшей пленки, обилие крови-краски, титр «неправильная склейка» и ряд других примеров.

В отличие от театра, в кинематографе остранение в меньшей степени связано с игрой актеров. Благодаря монтажу, негативное остранение может производиться из работы со звуком, особенно когда звук выступает контрапунктом к изображению. Часто звук (музыка или голос) у Годара

первоначально представляется как закадровый, но в результате обнаруживает свой источник в пространстве кадре (например, барабанная установка с исполнителем неожиданно обнаруживаются стоящими в глубине леса): такое соскальзывание с одной характеристики звука на другую всегда вызывает моменты недоумения у зрителя.

Действие у Годара часто прерывается текстовыми, визуальными (фотографии) и музыкальными комментариями. Вообще, фильм позиционируется режиссером как «найденный на свалке». Годар аргументирует этот тезис следующим образом: поскольку будущие поколения не смогут сохранить пленку и будут иметь доступ лишь к фрагментам фильмов, логичнее сразу делать фильмы как ряд монтажных фраз, не имеющих строгого нарратива и связи между собой.

Следующий пример работы негативного остранения в политических фильмах – это «Umbracle» авангардный фильм каталонского режиссера Пере Портабелья (в настоящем – сенатора Испании и одного из авторов конституции). Картина была сделана еще в 1972 году, за несколько лет до конца франкийского режима. Авангардная форма кинопроизведения всегда говорит сама за себя – зрителю сразу понятно, что это будет произведение «левых» взглядов. Фильм поднимает проблему невозможности коммуникации с господствующей властью и проблему цензуры в искусстве. В фильме нет как такового строгого нарратива: он держится на образе Дракулы (его играет бессменный в этой роли Кристофер Ли), который перемещается в пространстве фильма: он гуляет по городу, заглядывает в зоологический музей, встречается со своей подругой и так далее.

В фильме присутствуют различные элементы негативного остранения. Например, актер, стоя на сцене, вдруг выходит из роли и сообщает зрителю: «Как актер, я собираюсь сейчас сделать кое-что, чего нет в сценарии, что не было отрепетировано, чего не готовил режиссер». Он всегда мечтал, однако ему никогда не удавалось, спеть в кино, и он поет две арии (одна из них ария из оперы «Осуждение Фауста» Берлиоза, другая отрывок

«Летающей Валькирии» Вагнера), затем, он, смотря в камеру, читает стихотворение Эдгара По «Ворон», а между делом перекидывается фразами со съемочной группой, уточняя у них, выключили ли они камеру, и нужно ли ему еще раз проговорить текст. Особо стоит отметить взгляд, который он обращает к зрителю, когда повторяет последнее слово стихотворения «nevermore», и, хотя еще мгновение назад актер отдыхал и отвлеченно насвистывал, произнеся это слово, он еще около минуты пронзительно смотрит в камеру, заставляя зрителей вжаться в свои кресла (именно одного такого взгляда ближе к концу фильма будет достаточно, чтобы священник пустился в бегство).

Вышеописанный момент остранения можно принять за импровизацию актера, однако не стоит обманываться, это не театр, а кино, где любой материал попадает в фильм исключительно по воли режиссера (или другого человека, отвечающего за форму кинофильма), и это отступление, разумеется, было прописано в сценарии. В этом также можно убедиться, посмотрев на мрачную поэтику произведений, которые исполняет актер – они выбраны для более убедительного воплощения образа Дракулы.

Для нас важен факт, что герой, произнося указанные реплики, стоит на сцене, в окружении софитов. Это место действия используется только в том эпизоде и только для него принимает определенное значение. Когда Ли поет первую арию – он обращается взглядом в темноту зрительного зала, когда поет вторую и читает стихотворение – смотрит в камеру. В любом случае, его взгляд обращен к потенциальному зрителю. Однако рассмотрим непосредственно элемент театральной сцены: как считает Аронсон, вводя в фильм знаки театра, режиссер разрушает эффект присутствия, который испытывает зритель.<sup>52</sup> Таким образом, режиссер прокладывает границу сцены, которая очевидна в театре, но отсутствует в кинематографе. Когда сцена появляется, зритель обнаруживает, что она не соответствует полотну экрана. Так, зритель вспоминает, что фильм являет собой фикцию, что он,

---

<sup>52</sup> Аронсон Олег. Метакино... С. 121

зритель, видит лишь записанный след отсутствия актеров, декораций, самой этой сцены: «Он (театральный знак – прим. автора), разрывая характерную непрерывность восприятия кинематографического пространства как пространства самой реальности, застаёт смещение реальности в нашем восприятии. Мы словно получаем дополнительную "точку субъективности", одновременно оказываясь на сцене и вне ее, то есть в положении, когда ни одна вещь не может быть "естественной", когда любое положение вещей неестественно».<sup>53</sup>

Фильм также отличает интересная работа со звуковым сопровождением, каждый момент которой требует отдельного рассмотрения. Нас, впрочем, интересует конкретный случай. В фильме есть сцена, в которой герой и героиня находятся в комнате и о чем-то спорят, не желая слушать друг друга. Нам не слышен их разговор, зато слышен настойчиво повторяющийся стук в дверь, который, в свою очередь не доносится до уха персонажей. Камера начинает отъезжать назад, и постепенно зрителям становится видно, что дверь в комнату героев открыта. Этот момент прерывает «нормальный» процесс восприятия зрителя, поскольку тот в этот момент не может не задаться вопросом, откуда доносится стук. Этот не локализуемый звук сообщает нам о чем-то трансцендентном, не принадлежащему ни миру героев, ни нашему.

Такие практики необходимы не только режиссерам, которые хотят растормошить своих зрителей и побудить их к осознанию собственных политических/идеологических позиций, но и теоретикам, которые работают с визуальными образами. За этот прием ратует пишущая о кинематографе феминистка Лаура Малви. В своей статье «Визуально удовольствие и нарративный кинематограф» она критикует «патриархальное» объективированное изображение женщины в классических голливудских фильмах, в которых женский образ важен не сам по себе, присутствуя в сюжете фильма лишь в качестве зрелища для зрителя и главного героя, с

---

<sup>53</sup> Там же.

которым тот себя идентифицирует. По мнению Малви, проблему такого рода можно решить освобождением взгляда камеры (в противовес ее незаметному движению, которое необходимо для поддержания веры в «реальность» изображаемого мира) и освобождением взгляда зрителя, который вместо идентификаций мог бы смотреть на происходящее критически. «Без сомнения, это разрушит зрительское удовлетворение, удовольствие и привилегированное положение «невидимого гостя», а также выявит зависимость фильма от вуайеристских активных/пассивных механизмов».<sup>54</sup> Таким образом, она предлагает те же практики негативного остранения визуального образа для применения в гораздо большем масштабе, нежели только в политических фильмах. Так же еще раз доказывает, что дистанцирование выступает средством для критики господствующих идеологий, в данном случае – патриархальной идеологии, и эта критика исходит, со стороны феминизма.

И в качестве последнего примера можно привести несколько мыслей Ги Дебора из сборника его статей «За и против кинематографа». Мысль Дебора сложна и не так однозначна, чтобы с точностью можно было сказать, что его идеи коррелируют с нашими мыслями о практиках негативного остранения. Например, Дебор критикует методы политического фильма Годара, а так же весь кинематограф. Этот вид искусства для него - часть спектакля, также он критикует и критику кинематографа - как продолжение спектакля, хотя все это не мешает ему самостоятельно упражняться в кинопроизводстве, перекладывая в фильмы свои книги и статьи. Но неоспорим тот факт, что Дебор призывает к деконструкции устоявшихся буржуазных художественных форм, во имя деидеологизации: «Революция состоит не в том, чтобы «показать жизнь», а в том, чтобы привлечь к жизни. <...> Кинематографический спектакль является одной из тех форм псевдокоммуникации, в которых эта цель оказывается принципиально

---

<sup>54</sup> Малви Лаура. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф... С. 295

недостижимой». <sup>55</sup> Это пессимистичное заявление он относит к своим размышлениям на тему дискуссий между зрителями и создателями фильмов. Но мы можем трактовать это как дополнительный призыв к отказу от пассивного просмотра.

---

<sup>55</sup> Дебор Г. За и против кинематографа. – М.: Гилея, 2015 г. – 339 с. С.48

## Заключение

В данном исследовании была предпринята попытка рассмотреть те виды киноязыка и кинематографических приемов, которые целенаправленно создавались для работы с процессами зрительского восприятия. В их задачу входило вывести зрителя из такого типа восприятия, в котором он воспринимает визуальные образы пассивно, не обращая на них должного внимания.

Первоначально были рассмотрены теории, принадлежащие к сферам других видов искусств, для того чтобы понять, как проблема пассивной зрительской рецепции решалась в других случаях. Для того, чтобы говорить об этой проблеме применительно к кинематографу, были введены два термина: позитивное остранение и негативное остранение.

Во второй главе был рассмотрен феномен позитивного остранения. В первую очередь была описана та ситуация, из-за которой у нас возникла потребность говорить о необходимости переложения теории остранения в сферу кинематографического. Она заключается в том, что человек сейчас живет в медиа-культуре и визуальные образы воспринимаются им как повседневность, он пользуется ими как практической речью, давно забыв их подлинное значение и ощущение. Для возвращения аффектов необходима необычная работа с визуальным образом, но кроме того необходима особая перцептивная программа, которая была бы направлена именно на то, чтобы побудить зрителя именно к переживанию образа, а не простому поверхностному просмотру. Далее нами были рассмотрены фильмы, режиссеры которых в производстве своих кинокартин исходят из таких же задач и вырабатывают соответствующие художественные решения.

Во второй главе был рассмотрен феномен негативного остранения. Его особенность заключается в том, что вместо пассивной зрительской завороченности образом, он призывает зрителя к активной рефлексии

увиденного, требует критической позиции. В этом случае фильму необходимы другие практики для выполнения задачи. Фильм стремится разрушить условия, которые побуждают зрителя к спокойному созерцанию, благодаря разрушению устоявшихся канонов в художественных средствах фильма (монтаж, актерская игра, запрет на взгляд в камеру), к которым зритель так привык. Фильм таким образом устанавливает себя не как завершенный и недоступный объект, а как Другой по отношению к зрителю, с которым необходимо вступить в коммуникацию. Также мы выяснили, что эта совокупность приемов чаще всего используется в тех фильмах, в задачу которых входит критика или осмысление каких-либо идеологий.

Таким образом, мы выяснили, что наряду с генеральными линиями в кинематографе и в сфере визуальных образов в целом всегда есть необходимость в таких фильмах, который бы отучали зрителя от привычных практик просмотра и «привычных» фильмов. Это возникает из потребности напомнить о той ценности, которую несли визуальные образы для зрительского восприятия в первые годы жизни кинематографа/человека, а также их первоначальном смысле, которые вместе несут неизбежную привычку забываться со временем и начинать восприниматься узнаванием снова и снова.

## Список литературы

1. Аронсон Олег. Метакино. – М.: Ад Маргинем, 2003 г. – 261 с.
2. Барт Ролан. Camera lucida. - М.: Ад Маргинем, 1997 г. - 221 с.
3. Брехт Б. Собрание сочинений. Том 5. Театр. – М.: Искусство, 1965. - 560 с.
4. Брехт Бертольт. Ме-ти. Книга перемен. Пер. с нем. С.Н. Земляного. Собрание избранных сочинений. – М.: Издательство «Логос-Альтера», «Ессе homo» 2004. - 224 с.
5. Виноградов В.В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске»/ Владимир Виноградов. – М.: Канон+, 2013 г. – 280 с.
6. Дебор Г. За и против кинематографа. – М.: Гилея, 2015 г. – 339 с.
7. Дебор Г. Общество спектакля. – М.: Логос, 2000 г.
8. Дёшин Сергей. Другой – это Филипп Гранрийе/ Cineticle // URL: <http://cineticle.com/focus/105-drugoi-eto-philippe-grandriye.html> (дата обращения: 13.05.2017)
9. Калинин И. Виктор Шкловский, или превращение поэтического приема в литературный факт. // URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=2331> (дата обращения: 16.05.2017)
10. Калинин И. Прием остранения как опыт возвышенного/ НЛО. 2009. № 95. // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/ka7.html> (дата обращения 15.05.2017)
11. Кукулин И. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры / Илья Владимирович Кукулин. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 536 с.: ил.
12. Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (Семинар, книга II (1954\55) Пер. с фр./А. Черноглазова. – М: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2009. - 520 стр.

13. Малви Лаура. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск: ПроPILEI, 2000.
14. Мазин В. Лу Андреас-Саломе и Жак Лакан смотрят «Стыд» Стива Маккуина/ В.А. Мазин. – Ижевск: ERGO, 2014. – 160 с.: ил.
15. Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. - СПб.: Скифия-принт, 2012. – 256 с.
16. Метц. К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.
17. Муратова К. «Я имею право отвернуться и молчать» / Сеанс. 2016. Интервью // URL: [http://seance.ru/blog/muratova\\_interview/](http://seance.ru/blog/muratova_interview/) (дата обращения: 11.03.2017)
18. Нанси Жан-Люк. Очевидность фильма Аббас Киаростами / Сеанс. 2016 // URL: <http://seance.ru/blog/shtudii/kiarostami-nancy/> (дата обращения: 16.05.2017)
19. Нелепо Борис. Кто такой Филипп Гранрийе? // URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/2488/> (дата обращения: 20.05.2017)
20. Поляковский В., Щербино К / Colta. 2008 // URL: <http://os.colta.ru/cinema/names/details/3038/> (дата обращения: 20.05.2017)
21. Ритмы «Озера» Гранрийе / Kinote. 2014 // URL: <http://kinote.info/articles/13435-ritmy-ozera-granriye> (дата обращения: 20.05.2017)
22. Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана / Кирилл Разлогов. – М.: Эксмо, 2011. - 688 с. : ил.
23. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. - М.: Республика, 2000.
24. Смирнов И. Приключения остранения в стране Советов / Сеанс. 2013 // URL: [http://seance.ru/blog/lectures/smirnov\\_lecture\\_wordorder/](http://seance.ru/blog/lectures/smirnov_lecture_wordorder/) (дата обращения 15.04.2017)
25. Сонтаг Сьюзен. О фотографии. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 272 с.

26. Степанов М. Машина-платье порождает желание или диспозитив vs. аппарат / Международный журнал исследований культуры, 2012, №2(7) // URL: [http://culturalresearch.ru/files/open\\_issues/02\\_2012/IJCR\\_02\(7\)\\_2012\\_Stepanov.pdf](http://culturalresearch.ru/files/open_issues/02_2012/IJCR_02(7)_2012_Stepanov.pdf) (дата обращения 15.05.2017)
27. Сурина Т.М. Станиславский и Брехт. – М.: Искусство, 1975.
28. Филипп Гранрийе: Моя мечта – создать полностью «спинозианский» фильм / Cineticle, интервью // URL: <http://cineticle.com/slova/103-philippe-grandrieux-moja-mechta-snjat-spinozianskij-film.html> (дата обращения 10.05.2017)
29. Фуко М. Живопись Мане. – СПб: Владимир Даль, 2011. – 40с.
30. Шкловский В. Воскрешение слова. // URL: <http://philolog.petrso.ru/filolog/shklov.htm> (дата обращения 14.05.2017)
31. Шкловский В. Искусство как прием. // URL: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (дата обращения 15.05.2017)
32. Ямпольский М. Б. Жан-Люк Годар. Страсть между черным и белым. 1991. – 82 с.
33. Ямпольский М. Б. Язык-тело-случай: Кинематограф и поиски смысла. – М.: НЛО, 2004. – 376 с., ил.
34. Ямпольский М.Б. Кинематографический человек. / Сеанс. 2011. № 45/46. Все идет по плану. // URL: <http://seance.ru/n/45-46/kinematograficheskiy-chelovek/> (дата обращения 15.05.2017)
35. Ямпольский М.Б. Между остранением и déjà vu. / Colta. 2013 // URL: <http://archives.colta.ru/docs/18550> (дата обращения 09.05.2017)
36. Ямпольский М.Б. Муратова. Опыт киноантропологии. – 2-е изд., доп. – СПб.: Сеанс, 2015. – 544 с. – ил.
37. Ямпольский М. О близком. Очерки немиметического зрения. - М.: Новое литературное обозрение, 2001. - 240 с.

38. Baudry, J.-L. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus / *Film Quarterly*, 1974, vol. 28(2)
39. Lesage Julia Lewis. The films of Godard and their use of Brechtian dramatic theory. – Michigan: 1976

## Фильмография

1. Астенический синдром (реж. Кира Муратова) – Украина, 1989 г., 156 мин.
2. Банда аутсайдеров («Bande à part», реж. Ж.-Л. Годар) – Франция, 1964 г., 95 мин.
3. Безумный Пьеро («Pierrot le fou», реж. Ж.-Л. Годар) – Франция, 1965 г., 110 мин.
4. В субботу (реж. Александр Миндадзе) – Россия, 2011 г., 95 мин.
5. Китайка («La Chinoise», реж. Ж.-Л. Годар) – Франция, 1967 г., 92 мин.
6. Левиафан («Leviathan», реж. Люсьен Кастен-Тэйлор, Вирина Паравел) - Франция, Великобритания, США, 2012 г., 87 мин.
7. Навес («Umbracle», реж. Ж.-Л. Годар) – Испания, 1972 г., 85 мин.
8. Настройщик (реж. Кира Муратова) – Украина, 2004 г., 154 мин.
9. Не избави нас от лукавого («Mais ne nous délivrez pas du mal», реж. Ж. Сериа) – Франция, 1971 г., 102 мин.
10. Новая жизнь (« La vie nouvelle», реж. Филипп Гранрийе) – Франция, 2002 г. 100 мин.
11. Озеро («Un Lac» реж. Филипп Гранрийе) – Франция, 2008 г. 85 мин.
12. Уик-Энд («Week-end», реж. Ж.-Л. Годар) – Франция, 1967 г., 104 мин.