

Министерство культуры Российской Федерации
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

На правах рукописи

Смолев Даниил Дмитриевич

**Движение «Догма-95» в контексте кинематографа 1990 – 2000-х годов:
эстетическая теория и художественная практика**

Специальность 09.00.04 – Эстетика

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Москва

2016

Работа выполнена на Секторе современного искусства Запада
Отдела современного искусства
Государственного института искусствознания

Научный руководитель: **Рубанова Ирина Ивановна**
кандидат искусствоведения, ведущий научный
сотрудник ГИИ

Официальные оппоненты: **Цыркун Нина Александровна**
доктор искусствоведения, кандидат философских наук,
заведующая Отделом современного экранного
искусства ВГИК

Плахов Андрей Степанович
кандидат искусствоведения, член Европейской
киноакадемии, почетный президент ФИПРЕССИ.

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Российский государственный
гуманитарный университет»

Защита диссертации состоится 20 февраля 2017 года в 14 часов на заседании
Диссертационного совета Д 210.004.01 при Государственном институте искусствознания по
адресу: 125009 Москва, Козицкий пер., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке института по адресу г. Москва, Козицкий
пер., д. 5, и на сайте института: <http://sias.ru/research/dissovets/>.

Автореферат размещен на сайтах ФГБ НИУ «Государственный институт
искусствознания» <http://sias.ru/research/dissovets/> и ВАК Минобрнауки РФ www.vak.ed.gov.ru.

Автореферат разослан «___» _____ г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета,
кандидат философских наук

Д.Г. Вирен

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Со второй половины XX века под воздействием быстро развивающихся мультимедийных технологий, а также повсеместного распространения эстетики видеоарта и домашнего видео кинематограф пребывает в состоянии непрерывного обновления и переосмысления своих эстетических категорий и социокультурных функций. Одним из главных концептуальных вопросов конца первого столетия киноискусства снова, как и на его заре, оказывается вопрос реализма. Глотком свежего воздуха для этого направления стали опыты датских авторов – идеологов и практиков движения «Догма-95», которое вот уже двадцать лет по праву считается знаковым явлением, обогатившим мировой киноязык новым эстетическим дискурсом.

В 1995 году группа «Догма» заявила о себе манифестом и клятвой двух датчан снять в скором времени фильмы, отвечающие строгим правилам документа, известного как «Обет целомудрия». Завершилось же движение так, как его «отцы-основатели» едва ли могли предположить: количество апологетов «Догмы» и их произведений, полностью или частично отвечающих выработанному канону (красоты, подлинности, художественности), исчисляется сотнями, а точному подсчету не подлежит вовсе. К началу 2000-х годов полузакрытый клуб кинематографистов ступил на территорию «всеобщей» практики: семантической и визуальной. Без кураторского контроля клуб превратился в стихийное течение, управляемое не первопроходцами или администраторами, а внутренними эстетическими механизмами, которые успешно адаптировались в каждой отдельной стране, в той или иной авторской стилистике. Завершенность движения сегодня – та отправная точка, которая позволяет по-новому взглянуть на теоретический и практический опыты киногруппы, вывести их из внутреннего вакуума «мастерской», а также изучить с тех философских ракурсов, которые были недоступны для исследователей ранее.

Актуальность темы исследования. «Догма» – один из первостепенных факторов прорыва датской кинематографии, пережившей кризис длиной без малого в полвека. Прежде всего, столь долгий застой был сопряжен с мучительным поиском новой выразительности, национальной самоидентификации, который затянулся и усложнился в эпоху популярности большой голливудской машины, предлагающий зрителям своего рода набор унифицированных кодов зрелища. Только спустя десятилетия после основания в Копенгагене Датской национальной школы кинематографии (1966) датское кино вновь обрело самобытность в именах открытых – а также заново открытых – актеров, режиссеров и продюсеров. Однако ключевым достижением датской киноиндустрии следует признать найденный киноязык, оказавшийся а) конкурентоспособным б) по-настоящему любимым зрителем на родине в) способным к развитию без заоблачных бюджетов. Важной составляющей этой языковой парадигмы (включающей в себя все без исключения элементы – от тематики картин и их драматургии до ритма повествования и специфики изображения) стала «Догма».

Понимание основ сформировавшегося киноязыка – ключ к дешифровке той философской проекции, которая стоит как за фильмами течения, так и за его манифестом. Парадокс, который состоит в самом факте обращения «отцов-основателей» группы на излете XX века к этому жанру, имеющему очевидный модернистский характер, любопытен и важен. С одной стороны, традиционная форма манифеста, призванная свергнуть старые каноны и водрузить на их место некие – часто прямо противоположные – новые, преломляется всеядной иронией постмодернизма. Перед читателем никак не пуристский манифест, но имитационная игра в него, симулякр, наполненный массой клише, подчеркнута старомодными оборотами речи, утопичными тезисами и т.п. С другой стороны, «догматический» текст подразумевает веру подписанта сказанному – требует от него искренности, без которой ни одно из свода разработанных правил-заповедей не функционирует.

Как категория искренность имеет для «догматиков» значение не в качестве культурного жеста или тоски по модернизму; свой практический смысл она обретает лишь как первостепенный фактор мышления на съемочной площадке. Там, где заканчивается теоретическое пространство манифеста, настает пространство прямого действия, где любая, даже самая изысканная, но пустая риторика быстро утрачивает свою силу и рассыпается. Таким образом, «догматическая» искренность – это умение автора присвоить себе общую «догматическую» речь, не нарушив при этом ни одного из свода киноправил. Но поиск «золотой середины» оказался непосильной задачей для многих авторов, столкнувшихся с проблемой интерпретации «заповедей»: одни из них подходили к канону формально, оставаясь при съемках заложниками традиционного способа мышления, другие, напротив, прибегали к столь радикальным экспериментам, что камня на камне не оставляли от обета «Триера-Винтерберга».

Приведенная антитеза «догматического» манифеста призывает разделить в исследовании теоретическую и практическую «Догмы», т.к. одна из другой последовательно не вытекает, в первом случае представляя образцовое воплощение постмодернистской проекции, а в другом – затрагивая лишь нарождающуюся область, которую можно обозначить временным термином «метамодернизм». Заметим, что обращение к этому понятию, введенному голландскими философами Тимофеем Вермюленом и Робином ван дер Аккером, представляется наиболее удачным уточнением термина «пост-постмодернизм» в рамках диссертационного исследования. Вот как характеризует его составитель манифеста метамодернизма художник Люк Тернер: «Тогда как постмодернизм характеризовался деконструкцией, иронией, имитациями, нигилизмом и отвержением «грандиозных нарративов» (если будет позволено несколько карикатуризировать его образ), связанный с метамодернизмом дискурс занимается возрождением искренности, надежды, романтизма, эмоциональности и потенциала к великим нарративам

и универсальным истинам, не отбрасывая при этом всего, чему мы научились благодаря постмодернизму»¹.

С годами обозначенные противоречия между «теорией» и практикой» разрослись в пропасть. Манифест «Догмы» сохранился в закупоренном состоянии, остался в истории своеобразным артефактом, не получившим ни заметных продолжателей, ни достойных оппонентов в новейшей истории киноискусства. Совершенно иная участь постигла корпус центральных «догматических» картин, которые составили фундамент сразу нескольких автономно развивающихся кинематографических ветвей. Простым совпадением такой успех обуславливается лишь на поверхности (в один год с презентацией манифеста группы в продаже появилась доступная камера формата miniDV, благодаря которой, как принято считать, был совершен переворот в авторском кино 2000-х годов). При более внимательном рассмотрении «догматические» ленты предстают этапом не столько технического прорыва, сколько глобального социокультурного процесса, а именно – тотальной демократизации кинопроизводства.

В результате, кинематографист 2000-х столкнулся с несколько непривычной для его позиции проблемой – с практически полным отсутствием технических преград. Отныне для съемки произведения он мог обойтись как без крупного бюджета, так и без услуг киноиндустрии вовсе, довольствуясь, по Маклюэну, портативными средствами «глобальной деревни»². Еще никогда в истории кинорежиссер не был так близок к позиции художника или писателя: независимость автора возросла до предела, дистанция между ним и аудиторией сократилась, что, в свою очередь, не могло не привести к пересмотру ключевых эстетических позиций, составлявших прямой контекст «постдогматического» экрана.

¹ Тёрнер Л. Манифест метамодернизма // Эрос и Космос: журн. [СПб., 2015]. URL: <http://eroskosmos.org/metamodernist-manifesto/> (Дата обращения 01.10. 2015)

² Концепция канадского философа и социолога Маршалла Маклюэна, разработанная в трудах «Галактика Гутенберга» (1962) и «Понимание средств коммуникации» (1964).

Так бунт основателей группы, обращенный в равной мере против буржуазного и «лакированного» авторского кино, сегодня способен перевоплотиться в бунт против внешней цензуры в самом широком ее выражении. Насколько государство и его институции, моральные принципы, а также действующие тенденции в искусстве могут влиять на волю режиссера, имеющего в своем распоряжении «карманную» камеру и желание снять независимый фильм? Или, напротив, в ситуации технической вседозволенности поднимается проблема принадлежности нового типа кинематографиста: продолжателем чего он является, отправляясь в творческое плавание? Ведь если манифест «Догмы» фактически представлял собой присягу, вручал апологету рамки, тем самым ограничивая его действия, то новая кинематографическая реальность ставит автора под удар – согласно часто встречающемуся определению – пагубного индивидуализма. Обостряется здесь и строго эстетическая дискуссия, касающаяся фигуры автора. Вопрос «А кто говорит», поднятый Роланом Бартом в эссе «Смерть автора», становится как никогда актуальным в творчестве датской киногруппы и ее последователей. В каких отношениях теперь находятся создатель и произведение, а главное, продолжает ли зритель рассматриваться только как зритель, малоактивный «игрок», или он, наконец, в полном смысле слова делается соавтором – тем, кто окончательно формирует реальность произведения, пользуясь современными коммуникативными инструментами? Напомним: разрабатывая десятый пункт «Обета целомудрия» (отказ от авторства), «догматики» прибегли к опыту интерактивного кино и позволили датским зрителям самим монтировать фильм с помощью пульта от телевизора (фильм «День-Д»).

Но какие бы средства активизации зрителя не применялись режиссерами, нельзя не обратиться к свойствам самого информационного общества, в котором одного мотива делать «честное» кино явно недостаточно. Подмене на экране подлежат решительно все предметы материального мира, а документальная реальность иногда принимает более фантастическую форму, чем в самом изощренном фильме-катастрофе. Режиссеры вынуждены искать

возможность, а главное, новое эстетическое поле для честного высказывания уже в сильно изменившихся условиях времени и свойствах изображения. Интересно, что одним из «предложений» устранить или хотя бы смягчить зрительское недоверие (взять зрителя в сообщники) в игровом кино 2000-х годов оказывается взаимное движение «вымышленного» и «документального» навстречу друг другу – их активизировавшееся сообщение. Наиболее заметный выразитель этого процесса – постдокументальное кино, закрепившееся под термином «постдок»³, которое подробно рассматривается в настоящем исследовании на целом сегменте фильмов 1990 – 2000-х годов. Внимательному анализу подлежит то зыбкое пограничное пространство, что образовалось в результате взаимовлияния технологических новшеств, телевидения и различных художественных практик в сфере мультимедийного искусства – территории, где автор не работает в условных законах жанра, а «игровые» и «неигровые» элементы взаимодействуют настолько бурно, что образуют безбарьерное пространство «новой достоверности». В нем нет места ни тотальному авторству, ни всюду проникающей силе документального.

Выявление и обозначение сместившихся эстетических, визуальных, языковых границ современного кинематографа представляется актуальной задачей в свете развития «догматических» принципов и приемов в контексте реалистической традиции кинематографа. Лишь отследив тот или иной элемент «догматического» киноязыка в развитии, можно осознать его объективную ценность, а в результате, и ценность всей киногруппы «Догма-95».

Степень научной разработанности. Движение «Догма» оказало неоспоримое влияние на кинематограф, но почти всегда, за редкими и интереснейшими исключениями, рассматривалось через призму творчества его первопроходцев. В первую очередь, «Догма» стала вехой в фильмографии ее

³ Термин «постдок» принадлежит киноведущей Заре Абдуллаевой и обозначает установление новых границ между «подлинным» и «вымышленным» не только в киноискусстве, но и в современной культуре в целом. См. подробнее: Абдуллаева З.К. Постдок. Игровое/неигровое. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

известного основателя Ларса фон Триера, о котором немало написано, как в родной Дании, так и за ее пределами. В процессе исследования диссертантом был изучен корпус аналитических и биографических текстов, документальных фильмов, книг-интервью, где деятельности киногруппы уделяется больше или меньше внимания. Самыми значимыми из них по итогам работы стали три книги: «Ларс фон Триер: контрольные работы. Анализ, интервью»⁴ (2007) Антона Долина, «Беседы со Стигом Бьоркманом»⁵ (2008) и «Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии»⁶ (2013) Нильса Торсена. Несмотря на то, что тексты разнятся и по структурному построению, и по аналитическим особенностям, все они примечательны своим документальным происхождением. Триер и его ближайшее окружение схвачены здесь в прямой речи, они предстают максимально близко перед читателем и дают возможность прояснить некоторые «слепые пятна» в истории «Догмы». Из документальных фильмов, посвященных Триеру и оставивших заметный след в настоящем исследовании, стоит привести картины «Трансформер – Портрет Ларса фон Триера» (1997, реж. Стиг Бьоркман), «Униженные» (1998, реж. Йеспер Йаргелль), «100 глаз фон Триера» (2000, реж. Катя Форберт) и «Исповеди Догвилля» (2003, реж. Сами Саиф).

Следующей ступенью разработанности темы является датский круг «Догмы». Через персоналии четырех первопроходцев (помимо Триера, это Томас Винтерберг, Серен Краг Якобсен и Кристиан Левринг) движение раскрывается в его национальном контексте. При этом объединение фильмов на основе их принадлежности к одной кинематографии не является формальным и надуманным: ленты упомянутых режиссеров завоевали массу

⁴ Долин А.В. Ларс фон Триер. Контрольные работы. Анализ, интервью. Ларс фон Триер. Догвилль. Сценарий. М.: НЛЮ, 2007.

⁵ Бьоркман С. Ларс фон Триер: Беседы со Стигом Бьоркманом. СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008.

⁶ Торсен Нильс Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии. М: РИПОЛ Классик, серия Мир Кино, 2013.

наград на мировых кинофестивалях, а также дали мощный импульс для развития датского кино, которое сегодня опережает в национальном прокате многие голливудские блокбастеры. Ключевыми работами этого круга стали: тексты «Датские режиссеры. Диалоги о современном национальном кино»⁷ и «Маленькая нация, большое кино: новое датское киноискусство»⁸ профессора Метте Хьерт, а также фильм-видеоконференция «FreeDogme» (2000) и документальная картина «Очистившиеся» (2003, реж Йеспер Йаргель).

Третья часть исследовательского материала обзорекает «Догму» уже в мировом контексте, обращается к успешным лентам Лоне Шерфиг (Италия), Хармони Корина (США), Жана-Марка Барра (Франция) и других режиссеров, вводя в материал такие терминологические уточнения, как «Американская Догма», «Европейская Догма» и др. Несмотря на очевидную грубость подобного деления, существенной остается адаптивность течения на различных исторических, культурных, политических территориях. Способное приспособливаться к обособленным, а иногда и конфликтующим традициям, движение становится частью мирового кинопроцесса, и именно при таком широком ракурсе для исследователей представляется возможным выделить то общее, что составляет его основу. Бесценным материалом здесь оказались интервью, которые были взяты диссертантом специально для настоящего исследования у получивших «догматические» сертификаты режиссеров из США, Мексики, Чили, Италии и Великобритании. Все они переведены и приводятся в приложении к диссертации.

Наконец, четвертый пласт изученных текстов, представляющий собой самый внушительный по объему материал, касается последователей «Догмы», а также тех элементов кинотечения, которые не иссякли за ним следом. Как такового систематического изложения, взгляда на «постдогматическое» кино на

⁷ Hjørt Mette, Bondebjerg Ib // The Danish Directors: Dialogues on a contemporary national cinema. Bristol: Intellect, 2001.

⁸ Hjørt Mette. Small nation, global cinema: the new Danish cinema. Minnesota: University of Minnesota Press, 2005.

данный момент нет, как нет и канонических элементов, за ним закрепленных. При обращении к этой части автору приходилось работать с обширным перечнем книг и статей, но особую важность в процессе исследования приобрели тексты Зары Абдуллаевой, Олега Аронсона, Евгения Гусятинского, Марии Кувшиновой, Лидии Кузьминой, Михаила Ямпольского и других киноведов, без которых невозможна сама попытка собрать черты «постдогматического» экрана в единую структуру.

Объектом исследования является кинематографическое движение «Догма-95»: ключевые работы его предшественников, участников и последователей.

Предметом исследования являются эстетические и культурологические особенности «догматических» языковых механизмов, получивших активное развитие в 1990 – 2000-х годах в мировом кинематографе, а также в пространстве современного искусства (видеоарт, видео-документация, перформанс и др.).

Материалом исследования стали фильмы «Догмы» и близких к ней направлений в кинематографе и современном искусстве; манифест киногруппы и подкрепляющий его «Обет целомудрия»; критические и киноведческие тексты, попадающие в тематическое поле.

Цель исследования – выявление языковых «догматических» механизмов, существование которых во многом обусловлено методологическим характером «Обета Целомудрия», а также способов их взаимодействия как с традициями классического кинопроцесса, так и с экспериментальными «околокинематографическими» течениями.

В соответствии с целью исследования, в работе ставятся следующие **задачи**:

1. Проанализировать программные документы кинодвижения (манифест группы и «Обет целомудрия») в контексте более ранних манифестов Ларса фон Триера и «манифестной» традиции в целом. Проследить в обозначенных текстах универсальную творческую методологию «самоограничения» или

«самоцензуры», апробированную режиссером не только на «догматической» картине «Идиоты» (1998), но и на других проектах;

2. Провести кинематографический и эстетический анализ ключевых фильмов «догматического» корпуса, а также «фильмов-последователей» киногруппы;

3. Рассмотреть видеоэстетику в ее историческом и семиотическом развитии, найти способы взаимодействия видео с различными знаковыми системами, – кинематографа и контемпорари-арта, определить роль видеоэстетики в становлении «Догмы»;

4. Осмыслить «догматический» опыт в рамках глобальной тенденции демократизации кинопроизводства, выявить прямых и косвенных продолжателей движения в авторском кино 2000-х годов, проведя анализ таких активно развивающихся направлений, как «Мамблкор», «DIY» (Do It Yourself), «постдок», с целью обозначить контуры новой кинематографической реальности.

Хронологические границы исследования. В центре внимания настоящей работы находится период наибольшей активности движения «Догма»: с 1995 года (представление группы Триером в парижском театре «Одеон») по 2000 год (символическое завершение «Догмы» коллективным интерактивным фильмом «День-Д»). Однако указанный временной отрезок вовсе не означает, что проект перестал существовать сразу после заявления о том основателей, как составление манифеста не означает, что «догматические» идеи не витали в кинематографическом воздухе ранее. Применительно к настоящей диссертации справедливее рассуждать не о хронологических границах как таковых (в которые формально укладывается вся история кинематографа), а о всплесках в истории, когда «протодогматические» идеи так или иначе о себе заявляли. Это и конфронтация «братья Люмьер – Мельес», и эстетика неореализма, и художественные поиски американского авангарда; это такие явления, как «новая волна» и зарождение документально-игрового жанра,

также это ряд фильмов, увидевших свет в текущем году и не успевших оформиться в единое направление в киноискусстве.

Теоретические и методологические основы исследования. При работе над диссертацией был использован комплексный подход, позволивший применять наиболее продуктивный метод для каждой конкретной задачи. Сравнительно-исторический анализ позволил соотнести художественные пространства «догматических» и «околодогматических» фильмов, снятых режиссерами из разных стран, в разное время, расставляющих отличные стилистические и культурные акценты. Именно благодаря компаративному методу «Догма» как течение в киноискусстве была типологизирована, обрела в работе фактуру, позволившую выявить как ее преходящие черты, так и постоянные. Исторический подход способствовал рассмотрению группы и ее элементов в развитии: с киноведческого, культурологического и эстетического ракурсов.

Для анализа художественного пространства фильмов применялись «структуралистские» методы, давшие возможность составить цельное полотно из, на первый взгляд, разрозненных фильмов, увидеть их как структуру, организованную по единым или схожим принципам. Особую важность этот метод приобрел при изучении современных кинематографических пространств.

Кроме того, для работы с отдельными аспектами исследования диссертант опирался на таких зарубежных теоретиков киноискусства, как Андре Базен, Луи Деллюк, Зигфрид Кракауэр, Жорж Садуль; на таких отечественных киноведах, как Лидия Кузьмина, Майя Туровская, Андрей Шемякин; на таких философов и культурологов, как Теодор Адорно, Ролан Барт, Жан Бодрийяр, Жак Деррида, Георгий Гурджиев, Александр Пятигорский и других.

Научная новизна исследования в значительной степени определяется формулировкой темы, в которой движение «Догма» предстает частью не только кинопроцесса 1990-х, но и 2000-х годов, когда о киногруппе вспоминают, как правило, лишь в связи с узнаванием отдельных ее стилистических элементов в

том или ином современном фильме. В настоящей работе предпринята попытка рассмотреть «догматический» феномен комплексно: от генезиса киноязыка до его непосредственного влияния на актуальные процессы в кинематографе и современном искусстве.

Пристальное внимание уделено фильмам тех «догматиков», что получили сертификационный номер киногруппы, но о которых известно крайне мало или неизвестно вовсе. В приложении к работе собрано семь интервью с режиссерами из разных стран мира, где рефлексия «догматического» опыта транслируется от первого лица, что представляется крайне важным для объективного анализа материала.

Теоретическая и практическая значимость исследования состоит в востребованности «догматических» языковых механизмов. Большинство киноработ «постдогматического» экрана, рассмотренных в настоящем исследовании, были представлены на крупнейших мировых кинофестивалях последних лет, удостоились высоких наград в самых различных номинациях. Именно обозначенные элементы киноязыка (видеоэстетика, эффект документальности и др.), напрямую или косвенно связанные с «Догмой», наполняют тот авангард, который двигает новейшее авторское кино и разрабатывает его язык, отвечая запросам времени и мышления, техническим открытиям. Результаты исследования представляют собой попытку опознать и наметить эти новые пространства на эстетической и художественной карте кинематографа, что может стать интересным материалом для дальнейшей разработки киноведами, эстетиками, теоретиками искусства. Результаты исследования могут служить подспорьем при чтении курсов в любой из названных сфер, а также основой для объемного представления «Догмы» широкой отечественной публике, подобным материалом до сей поры не владевшей.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертационная работа «Движение “Догма-95” в контексте кинематографа 1990 – 2000-х годов: эстетическая теория и художественная практика»

соответствует паспорту специальности 09.00.04 Эстетика (философские науки) в п.12 «Синтез искусств», п.16 «Эстетическое и художественное творчество», п.17 «Эстетическая и художественная культура», п.20 «Народное, массовое и элитарное искусство», п.27 «Эстетические аспекты истории искусства».

Основные положения, выносимые на защиту:

1. «Догматические» тексты, – манифест группы и «Обет целомудрия», – возникшие в кинематографическом поле в конце 1990-х годов, несут в себе четко выраженную художественную методологию, которая могла быть и была использована не только в рамках одного кинематографического проекта.

2. В личном «манифестном» творчестве Ларса фон Триера, главного основателя кинотечения, прослеживается путь поступательного развития: от написания исповедальных текстов к формулировке универсальных художественных принципов, которые он выделил на проекте «Догма» и обособил в совместном с режиссером Йоргеном Летом экспериментальном фильме «Пять препятствий» (2003).

3. Инструментарий «Догмы» отвечает реалистическим кинематографическим установкам; одна из главных эстетических задач группы заключалась в том, чтобы интегрировать видеоизображение в киноязык; этических – очистить киноискусство от «спецэффекта» (в самом широком смысле этого понятия).

4. В один год с публичным представлением манифеста «Догмы» в свободной продаже появилась камера формата miniDV, оказавшаяся еще не революцией в кинопроизводстве, но предпосылкой к ней. Таким образом, «Догма» стала своевременной концептуальной «подложкой», зоной апробации для технического изобретения, а также эстетическим решением насущного социокультурного запроса последних десятилетий – демократизировать кинопроизводство.

5. Пытаясь выявить компонент подлинной реальности, большинство «догматических» режиссеров сочетало в своих фильмах

«игровые» и «документальные» элементы киноязыка. Этот семиотический принцип не иссяк вслед за «Догмой», а пережил второе рождение в 2000-х годах в рамках направления, закрепившегося под термином «постдок».

6. Видеоэстетика представляется актуальной не только для кинематографа, но и для современного искусства (в частности, видеоарта). Являясь «общим знаменателем» для приведенных видов искусств, эстетика видео совершенно по-разному раскрывается, находясь в пространстве галереи и кинотеатра, проявляясь в длительности видеоработы и полнометражного фильма, в мышлении кинорежиссера и современного художника.

Апробация исследования. Текст диссертации прошел обсуждение на заседаниях Сектора современного искусства Запада Отдела современного искусства Государственного института искусствознания (ГИИ). На конференции «Современные проблемы искусствознания: взгляд молодых», состоявшейся 18 апреля 2014 года в Государственном институте искусствознания, был представлен доклад «Манифест как методология: кинематографическое движение “Догма-95”». Также отдельные положения диссертационного исследования нашли отражение в статье «Манифесты Триера: от исповеди к методологии», напечатанной в Аспирантском сборнике Государственного института искусствознания и трех статьях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертационного исследования на соискание ученой степени кандидата наук.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, фильмографии, списка литературы и приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается научная актуальность и новизна заявленной темы, выявляется степень ее изученности, определяются цели и задачи исследования, приводится историографический обзор литературы. Также в краткой форме автор показывает оправданность разделения теоретического и практического опыта «Догмы», заявленного в самой формулировке темы, и знакомит читателя с главными эстетическими проблемами, которые возникают при обращении к ней.

Глава 1 «Эстетические поиски “Догмы-95”» посвящена возникновению и позиционированию датской киногруппы, той культурной среде, в которой она оказалась на момент представления широкой публике, а также анализу эстетических целей, что были поставлены составителями манифеста. До предъявления первых реальных опусов успело пройти два года, в течение которых само существование «Догмы» было эфемерным, «бумажным», не проверенным съемочной площадкой. Так, одним из заявленных постулатов суждено было показать свою несостоятельность, другие полностью оправдали себя и развились при дальнейшей разработке последователями «Догмы». Однако нельзя игнорировать тот факт, что авторы манифеста сформулировали важные художественные, концептуальные и критические тезисы, представляющие собой определенный взгляд на современное киноискусство. В первой главе приводится его критический анализ с эстетических позиций, определяются кинематографические, философские и этические задачи движения, анализируется обращение «догматиков» к жанру манифеста, а также определяется визуальная доминанта группы – симбиоз видео и кино, ставший крайне актуальным в 1990 – 2000-х годах.

Параграф 1 *«Теоретическая основа манифеста»* обращается к тому фундаменту, что лег в основу двух центральных «догматических» документов, кроме того, определяется эстетический контекст, в рамках которого они проблематизируются. Отдельного внимания здесь заслуживает ярко выраженный постмодернистский характер построения текста, который

постоянно играет (заигрывает) с читателем, тем самым невольно себя препарируя. В результате, любое утверждение составителей-подписантов (оппонирующее чему-либо или провозглашающее что-либо) может быть интерпретировано двояко, а весь «догматический» выпад воспринят как симулякр, как имитация манифеста, не имеющая никакого серьезного намерения вовсе.

В этой связи на первый план выходят категории авторской «искренности» и авторской «веры», благодаря которым «празднословный» свод правил – а именно так многие критики и восприняли его в 1995 году – способен принести творческие плоды, стать прямым руководством к действию. Как послушник, желающий посвятить жизнь Богу, должен отказаться от многих светских обычаев, так и «режиссер-догматик» обязан поклясться в соблюдении постулатов «Обета целомудрия» и изменить привычное (автоматизированное) поведение при съемке картины. Религиозная или даже сектантская аналогия, проходящая по тексту манифеста красной нитью, здесь становится полностью оправданной. В обоих случаях речь идет не просто о корректировке образа жизни (являющимся внешним фактором), а о непрерывной внутренней работе субъекта – прежде всего, над способом своего мышления. Интересно, что при этом «Догма» не терпит приблизительности в фиксации уровня «искренности» своих неофитов: она предлагает им своего рода измерительную шкалу – десять правил, сформулированных – в пикку пространному манифесту – предельно конкретно. Постулаты группы («Съемки должны производиться на натуре», «Камера должна быть ручной», «Фильм должен быть цветным» и др.⁹) почти не допускают интерпретации, они делают результаты мышления режиссера зримыми и проверяемыми.

Впрочем, несмотря на бесспорные достижения манифеста «Догмы», закрепляющего принципы художественного творчества на уровне методологии, следует указать и на критические замечания, которые он получил со стороны

⁹ Догма 95. Манифест, Обет целомудрия. — «Искусство кино», 1998, № 12, с. 57–58.

исследователей (причем большинство из этих замечаний диктовалось уже упомянутой сбивчивостью и постмодернистской противоречивостью документа). Так, призыв к искренности в кино невольно противоречил прагматике основателей группы, рассчитывавших на определенный отклик со стороны киномира. Для достижения этого результата Триер и Винтерберг не только наполнили текст резкими, подчас крикливыми оборотами, но и выбрали для презентации движения необычную форму хэппенинга. Требуемая демистификация съемочного процесса не вязалась с мистификациями самого Триера, который на момент представления манифеста снимал кино ровно противоположное заявленному – технически сложное и нарочито «сделанное».

Определенному скепсису была подвергнута и аргументация основателей группы, призывавших избавить кинематограф от «спецэффекта», от иллюзорности, которую привносит все более возрастающая технологичность съемочного процесса. Но в этом случае, как справедливо замечает киновед Петер Шепелерн, устранению принадлежит и сама камера, которая нарушает естественный ход вещей, и актер, который исполняет навязанную роль, и монтаж, представляющий собой искусственное вмешательство в недискретный ход жизни. Какого-либо указания на «предел» в достижении «правды» «догматический» манифест не содержит, выявляя во многом избирательный, почти случайный принцип составления «Обета целомудрия».

Наконец, намерение избавить кино от индивидуализма, который у «догматиков» имеет очевидную отрицательную коннотацию, также оказалось не вполне обоснованным. В эпоху, когда информация распространяется быстро и беспрепятственно, а режиссер лично отправляется на тот или иной кинофестиваль, к примеру, за получением присужденной награды, тезис об отсутствии имени автора в титрах (правило №10) выявил свою неуместность. Смерть автора сменилась временным летаргическим сном, формальностью, не имеющей никакого практического значения.

При этом необходимо отметить, что если в традиционном понимании манифест художественной группы или направления провозглашает принципы,

которые самодостаточны и находят отражение в творчестве приверженцев (творчество это эстетически подготавливая), то в «догматическом» манифесте механизм составления принципов завуалирован. На взгляд диссертанта, «Обет целомудрия» не является единственно возможным, совершенным способом достижения моральной «догматической» цели (очистить кино, освободить его как от технологического натиска Голливуда, так и от пагубного индивидуализма авторского кинематографа): из него можно без существенных потерь исключить некоторые правила или заменить на другие. Тем не менее, документ выглядит абсолютно точным и незаменимым как минимум для одного человека – для его главного составителя, Ларса фон Триера, который поставил под удар свои личные (человеческие и профессиональные) слабости, стремясь их искоренить. Как станет ясно в дальнейшем, уже без какого-либо призыва, эстетической программы и обоснований «Обет целомудрия» отделится от «догматического» манифеста в 2003 году – он будет формулироваться автором вновь и вновь, меняться и усложняться, и каждый раз результатом эксперимента будут становиться странные, подчас невероятно интересные ремейки одного и того же фильма.

В параграфе 2 *«Манифесты Триера: от исповеди к методологии»* подробно рассматривается путь автора многочисленных манифестов, который основатель «Догмы» начал задолго до 1995 года. Так, режиссер сопровождал манифестами всю свою раннюю «Е»-трилогию («Элемент преступления» 1984, «Эпидемия» 1987, «Европа» 1991), написал манифест «Догментальное кино» (2001), представлявший собой вариант «Догмы» для документалистов, выпустил предисловия к картинам «Рассекая волны» (1996) и «Танцующая в темноте» (2000), а после отказался от манифеста как от письменной декларации, превратив его в обособленную творческую методологию, которую допустимо обозначить как принцип «самоограничения» или «самоцензуры».

В контексте классического художественного манифеста, сформировавшегося в европейской культуре к концу XIX в., а также самых заметных кинематографических манифестов XX в., диссертант прослеживает

развитие текстов Триера и отмечает постепенный уход от исповедальности (а иногда и откровенного эксгибиционизма), слабо согласующейся с формой и содержанием фильмов, к которым те приурочены. Режиссер *как будто* учится а) сопрягать тексты с собственными картинками; б) соблюдать правила классического манифеста; в) организовывать то, что принято называть «художественной группой». И «Догма» на этом фоне предстает, бесспорно, самым удачным манифестом Триера, в котором не только соблюдены все формальные законы жанра, но и заложена предпосылка для преодоления модернистского проекта, с чьим духом художественный манифест прочно, казалось бы неотрывно, спаян.

Любопытно, что оппонентом (противником) «догматического» манифеста и «Обета целомудрия», кроме Голливуда и так называемого «артхауса», оказывается сам Триер, *прошлый* Триер, снявший «Е»-трилогию, за которую он был дважды удостоен большого приза высшей технической комиссии в Канне. Ставя под удар собственные «слабости» (фанатичный контроль, гордыню, технический перфекционизм и др.), он полностью меняет художественную стратегию, воплощением которой становится трилогия «Золотое сердце» («Рассекая волны» 1996, «Идиоты» 1998, «Танцующая в темноте» 2000). Таким образом, манифест «Догмы» приобретает даже некоторый педагогический потенциал, реализованный режиссером в совместной с датским режиссером Йоргеном Летом картине «Пять препятствий» (2003).

Здесь «Обет целомудрия» Триер составляет для своего учителя, соратника и друга несколько раз подряд, выявляя то, что на его взгляд, представляет главные проблемы для коллеги – его «слабости». Всем привычные правила «Догмы» на глазах видоизменяются, сужаются до индивидуальных «преград», которые Лет должен преодолевать, то исхитряясь и придумывая пути обхода, то двигаясь напролом. Итак, «Обет целомудрия» полностью отстыковывается от «Догмы» как от единичного проекта, в котором может быть реализован; «манифестная» форма вплотную приближается к методологической творческой системе, основанной на принципе

«самоцензуры» или «препятствий»; а Триер выпускает свой самый совершенный манифест, по сути, предоставив право снимать по нему картину другому человеку.

В параграфе 3 «Видеоэстетика “Догмы”» кинодвижение рассматривается в рамках «реалистического проекта», которому отвечает как подавляющее большинство «догматических» фильмов, так и инструментарий «Обета целомудрия» (пункты с 1 по 7).

Погружаясь в историю проблемы реализма, которая волновала исследователей еще на заре составления теоретической базы кинематографа, автор исследования обращается к ключевым текстам Луи Деллюка, Андре Базена и Зигфрида Кракауэра. Предпосылки «догматических» установок он находит в картинах неореалистов (Роберто Росселлини, Витторио де Сика, ранний Лукино Висконти и др.), стремившихся к примату онтологического принципа над эстетическим и к отражению на киноплёнке «подлинной» длительности события. Упоминаются работы американских авангардистов, чьи опыты, напрямую связанные с изобретением 16-мм камеры, дали новое представление о реальности и обозначили альтернативные голливудскому пути развития для американского киноискусства (Ханс Рихтер, Майя Дерен, Стэн Брэкидж, Йонас Мекас и др.). Наконец, отмечаются смелые эксперименты Жана-Люка Годара (как ни парадоксально, именно ему напрямую оппонирует «догматический» манифест) по интеграции теле- и видеотехнологий в большое кино, состоявшиеся еще за 20 лет до появления датской киногруппы.

В контексте упомянутых выше революционеров и реформаторов реалистической кинематографической традиции важной эстетической задачей «Догмы» следует признать попытку внедрения видеоизображения в киноязык. В чем же состоит интерес и сложность такого рода соединения? Согласно настоящей работе, видео никак не является ответвлением от классического киноязыка; оно имеет совсем другой генезис и рассматривается как начало времени, длительности, бытия, свободное от руки демиурга (режиссера). Видео есть то, что противостоит кинематографу, в котором автор всегда правит над

текстом, заключая его в границы повествования. Кроме того, видео, согласно российскому теоретику и видеорежиссеру Борису Юхананову, представляется недискретным видом искусства, мыслящим не минимальными семиотическими единицами-знаками (будь то кинокадр или киноплан), а единой непрерывной линией.

В Главе 2 «Практическая сторона движения “Догма-95”» дается анализ центральных работ течения, приводятся примеры соответствия и несоответствия тех или иных режиссерских решений десяти пунктам «Обета целомудрия», а также подводятся предварительные итоги деятельности киногруппы.

Глава начинается с подробного разбора первых «догматических» фильмов, снятых Томасом Винтербергом («Торжество», 1998) и Ларсом фон Триером («Идиоты», 1998), и принесших мировую известность к тому времени исключительно датскому движению. При сопоставлении этих произведений, – которое в данном случае не просто уместно, а необходимо, – оказывается, что в поле зрения обоих режиссеров попадает проблема табуированного. Однако если Винтерберг решает ее, в первую очередь, драматургически, избегая прямой визуальной констатации, то Триер находит каждому общественному запрету изобразительное разрешение в кадре (зачастую, наиболее бескомпромиссное, нарушающее зону зрительского комфорта). Здесь понятие «Догма» заканчивается как имя собственное, а один фильм течения демонстрирует способность казаться «догматичнее» другого.

Также в «Идиотах» анализируются опыты по внедрению документальных элементов в ткань игрового фильма: осознанное включение киноляпов при монтаже, закрепление фигуры режиссера как еще одного неурочного персонажа ленты, подчеркнута грубый характер субъективной камеры Триера и др. Путь Винтерберга на таком фоне – «путь хитреца», который хоть формально и соблюдает постулаты «Обета целомудрия», часто находит блистательные способы маневрировать, возвращаться к излюбленным и классическим приемам Пазолини, Висконти и, конечно же, Бергмана. Его «Догма» является в

известной степени апробацией и адаптацией новой формы, которой в дальнейшем активно займется Голливуд, привнося приемы датского движения уже в собственную языковую парадигму (в частности, в зрелищный жанр хоррор).

Далее, следя за присоединением к «Догме» новых режиссеров из разных стран мира, отмечая их кинематографические открытия и жанровые эксперименты (в «догматической» копилке появляются и ироничная комедия, и философская притча), диссертант касается центральных фильмов течения, составивших его корпус. В главе фигурируют такие ленты, как «Последняя песнь Мифуне» (1999) Серена Краг-Якобсена, «Король жив» (2000) Кристиана Левринга, «Любовники» (1999) Жана-Марка Барра, а также «Итальянский для начинающих» (2000) Лоне Шерфиг. Практически все эти произведения имели успешную фестивальную судьбу, они подарили движению те важные полутона, которые обособили его от фигуры Триера, и доказали, что правила «Обета целомудрия» не превращают «догматические» ленты в копии самих себя. В каждой был виден оригинальный авторский почерк, а новаторские кинематографические решения спустя годы были развиты последователями – причем далеко не одними «догматиками».

Отдельное место во второй главе уделяется интерактивной работе «День-Д» (2000), авторство которой принадлежит сразу четырем первопроходцам течения, и «догматическому» фильму «Джулиэн, мальчик-осел» (1999) американца Хармони Корина. В силу своей радикальности, непохожести на всем известные картины, снятые в рамках «Догмы», отношение к ним со стороны киномира было довольно прохладным. Кроме того, сама дефиниция «кинофильм» применительно к этим работам кажется неоднозначной, настолько они преодолевают традиционную, привычную киноформу – в первом случае, существуя на границе с телевидением и современным искусством, во втором – с видеоартом. Примечательно, что спустя годы, когда «Догма» отправилась на полку истории, когда она изжила себя, прежде всего как плодотворное поле для киноопыта, обозначенное семиотическое соседство

вовсе не утратило актуальности. С другими технологиями, с другими средствами аудиовизуальной коммуникации и тенденциями в искусстве оно получило мощнейшее развитие, подарив одни из самых интересных и ценных фильмов последнего десятилетия.

Подводя итоги кинематографической деятельности «Догмы», сопоставляя теорию с практикой, диссертант отмечает, что заявленные в манифесте цели полностью реализованы не были, да и не могли быть. Несмотря на огромный потенциал «Обета целомудрия», который ставил режиссеров в непривычные и экстремальные условия съемки, заставлял отказаться от автоматизированного способа мышления и, как отмечали многие авторы, дал понимание, куда двигаться дальше, мало кто из них снял больше одной ленты в рамках киногруппы. «Догма» была воспринята режиссерами, скорее, как игра, как творческая студия, но не как дело всей жизни и вопрос убеждений.

Революционный посыл, четко обозначенный в «догматическом» манифесте, вскоре был полностью нивелирован, а новаторские приемы адаптированы для массового зрителя. Формальные аспекты отделились от содержательных: яростная антибуржуазная риторика продемонстрировала даже не свою ложность, а слабость, отсутствие механизмов, защищающих ее от всеядной индустрии мейнстрима (похожая участь, впрочем, постигла многие протестные течения в XX веке).

В рамках реалистической традиции кинематографа течение пыталось выявить ингредиент подлинного на экране, разрабатывая для этого всевозможные приемы и новаторские языковые схемы. Но чем правдоподобнее становилось изображение, чем глубже зритель погружался в ту или иную «догматическую» историю (однажды буквально приняв участие в создании таковой), тем масштабнее становился кризис – размах режиссерского (само?)обмана. Формальный отказ от технологических трюков привел к поиску и изобретению других, тщательно продуманных ходов и кунштюков для воссоздания «настоящей» реальности: внедрение документальных элементов в игровую ленту, введение случайных персонажей, актеров, вольных в своей

импровизации и др. «Догма», бесспорно, состоялась как культурное явление, на краткий срок стала модной, востребованной, незаменимой на фестивальной арене, а иссякнув, передала эстафету последователям. Об их опытах и достижениях речь пойдет в следующей главе.

В Главе 3 «Демократизация кинематографа в 1990 – 2000-х годах. “Постдогматический” экран» рассматриваются движения, направления и течения современного кинематографа и современного искусства, которые развивают задачи «Догмы», ее эстетические и художественные принципы. При этом автор исследования не пытается найти «прямых наследников» киногруппы или совершить экскурс по всем творческим объединениям, которые так или иначе ее продолжают. Представляя «Догму» этапом более крупного явления – демократизации кинопроизводства, он остается в рамках именно этого контекста и изучает самые заметные процессы по обновлению киноязыка, происходящие с ним в последние годы.

Особое внимание в главе уделено «DIY» и «Мамблкору» – родственным направлениям из США, ставящим целью вслед за «Догмой» отразить в своих фильмах неприкрытую (часто нелицеприятную) действительность, ликвидировать «трюк» в кино, создать гипертрофированную интимность повествования, а также привлечь в игровую картину ряд документальных приемов. К последней особенности диссертант еще раз подробно обращается на материале «постдока» – не только кинематографического, но и в целом культурного феномена, в котором «игровое» и «документальное» пребывают в тесных и сложных отношениях. Виды таких взаимодействий разбираются на примерах самых заметных «постдокументальных» фильмов: «Зеркало» (1997, реж. Джафар Панахи), «Акт убийства» (2012, реж. Джошуа Оппенхаймер), «Истории, которые мы рассказываем» (2012, реж. Сара Полли) и др. Наконец, в главе отмечается смещение устоявшихся границ не только в кинематографе (и в его обособленном от других видов искусств синтаксисе), но и в пространстве современного искусства, где видеоарт и кинематограф активно сообщаются, формируя гибридное языковое пространство.

В параграфе 1 «Мамблкор» рассматривается не только заявленное в названии направление (или, как доказывается, поджанр) современного кино, но и дается обзор центральных технических изобретений, самым прямым образом повлиявших на демократизацию кинопроизводства и изменившуюся эстетическую позицию режиссера 2000-х годов. Как составители манифеста и первые практики «Догмы» не отказались от камеры нового формата, только-только ставшей к тому времени предметом обихода, так следующее поколение авангардных авторов взяло на вооружение самые передовые технологии: от цифровых фотоаппаратов, оснащенных функцией видеосъемки, до мобильных телефонов и веб-камер ноутбуков. Реакция на эти изобретения со стороны кинематографического авангарда последовала весьма стремительно и выразилась в формировании определенных тенденций, которые анализируются в исследовании, и без появления которых дальнейшее погружение в виды и особенности «доступного» кино было бы невозможным.

Так, в главе отмечается стремление некоторых независимых режиссеров максимально удалиться от цеха и индустрии, включающей в себя массу посредников между ними и зрителями; попытка уйти от заоблачных и даже средних бюджетов; найти собственную нишу (тематическую, стилистическую и изобразительную), что привело к возникновению множества «мнимых», искусственно созданных поджанров, в основе объединения которых зачастую кроются не объект или актуальное явление, а бренд или мифический тег. В связи с указанными выше характеристиками новой кинематографической реальности обострился и конфликт, имеющий прямое отношение к визуальным задачам «догматиков» и их цели привнести в свои ленты видеоэстетику: это конфликт между высококачественной и плохой, намеренно испорченной кинокартинкой. Ведь чем проще изображение дается авторам технически (а на сегодня оно является подконтрольным и корректируемым на любом этапе производства фильма), тем меньше зритель склонен ему доверять. В попытке уловить «подлинную» действительность, освобожденную от устаревших визуальных кодов и навязчивых образов, многие режиссеры авторского кино

принялись радикализировать изобразительный ряд своих произведений, нередко портить его, а далее манипуляциям подверглись и прочие элементы киноткани: начиная с титров, заканчивая драматургией. Наконец, не стоит забывать, что цифровая революция лишь во вторую очередь повлияла на искусство, а в первую – она изменила мир: коммуницирующий, мыслящий, существующий в категориях совершенно новых медиа. Успело сформироваться целое поколение зрителей, чьи проблемы уже не находили отражения на экране прошлого десятилетия – во многом, как раз их и «подхватило», к ним обратилось кино, которое определяется здесь как «постдогматическое».

Поджанр «Мамблкор», бесспорно, оказался ярким выразителем описанной картины киносовременности. Обращаясь к истокам этого направления и опираясь на самые заметные ленты (работы Джо Сванберга, Ноа Баумбаха, Алекса Холдриджа и др.), автор выделяет его главные черты: в частности, использование микробюджетов при съемке фильмов; привлечение непрофессиональных актеров, играющих персонажей из однородной прослойки общества – как правило, это тридцатилетние хипстеры, которые «пытаются» быть взрослыми. Преобладающий элемент фильмов «Мамблкор» определен как диалоги, или «слово», наделяющее визуальный компонент фильмов иллюстративными свойствами; а основное действие героев обозначено как «ничегонеделание». Интересно при этом, что в большинстве картин поджанра «Мамблкор» виртуальный мир репрезентируется в качестве уникальной системы общения, способной влиять на человеческую судьбу, а оттого – быть (казаться) более «настоящей», чем реальный мир. В контексте реалистической традиции кинематографа такое представление весьма важно.

Параграф 2 «Постдок» посвящен активно развивающемуся кинематографическому и общекультурному направлению, в основе которого лежит соединение игровых и документальных элементов. На материале ключевых фильмов 1990 – 2000-х годов находятся кинематографические предшественники «постдока», определяются типы взаимодействия

постановочных и неигровых компонентов, а также очерчивается контуры новой кинематографической территории.

За образцы исследуемого явления взяты такие «постдокументальные» фильмы, как «Зеркало» (1997) Джафара Панахи, «Акт убийства» (2012) Джошуа Оппенхаймера, «Проклятие» (2003) Джонатана Кауэтта и «Я убил свою маму» (2009) Ксавье Долана. Устанавливая определенную близость между «постдокументальным» и «догматическим» опытами, диссертант приходит к выводу, что не только столкновение «документального» и «игрового» роднит эти направления, но и общая эстетическая задача: избавить кинематограф от трюка, который привносится в фильм как намеренно (его авторами), так и неосознанно (самой принадлежностью произведения к медиасреде). След спекулятивности и фиктивности ложится даже на самую честную работу, превращая ее в медиа-продукт, а авторскую искренность – в эффект искренности, достигаемый умело задействованными художественными средствами. Не выход ли для режиссера в сложившейся ситуации эстетически провозгласить манипулятивность и технологичность своего ремесла? На подобном «саморазоблачении» и настаивает «постдок», выставляя съемочные швы напоказ, делая из автора участника действия или его центрального персонажа, признавая любые попытки кинематографа избавиться от трюка – в пикну позитивной «догматической» настроенности – обреченными на неудачу.

В параграфе 3 «*Кинематограф в пространстве современного искусства*» анализируются генезис и уникальные семантические особенности видеоэстетики, востребованной как авторским кинематографом, так и современным искусством. На материале картин Хармони Корины, Винсента Галло, Филиппа Гранрийе, Филиппа Паррено и др. предпринимается попытка отыскать способы сообщения двух видов искусств, а также двух их обособленных языков, которые связала видеоэстетика.

В параграфе приводится краткий экскурс в историю видеоискусства, заявившего о себе еще в 1970-е годы, главным образом, в связи с распространением доступной шестнадцатимиллиметровой камеры. Завоевав

эфирные часы многочисленных «телемастерских», открытых для смелых экспериментов, художники часто противопоставляли видео «высокому» искусству. Уже тогда – в самых первых видеоработах Джона Кейджа, Уильяма Вегмана, Нам Джун Пайка и др. – проявились те свойства, которые в последующем закрепились за видеоэстетикой и стали ее основополагающими характеристиками: нелинейное, многослойное повествование, частичное или полное отсутствие нарратива, подчеркнуто некоммерческий статус произведений, а также их синтетический характер, включающий в себя самые разнородные культурные коды. Однако по мере коммерциализации телевидения видеоарт был вытеснен с экрана и начал неизбежную интеграцию с пространственно ориентированными галереями современного искусства, выставочными залами, музеями. Меняясь в соответствии с новым зрительским восприятием (фрагментарным и обрывочным), видеоарт, в итоге, оказался своеобразным «космополитом», принадлежащим в равной мере как временному, так и пространственному искусству.

Об этой двойственной природе видео диссертант размышляет, обращаясь к «периферийным» видеоработам, к медиа- и кинопроизведениям, анализируя их как с киноведческой, так и эстетической позиций.

В Заключении подводятся основные итоги диссертационного исследования, в котором «Догма» предстает и самобытным объединением режиссеров, обновившем мировой киноязык, и частью более широкого процесса – волны технических инноваций, побудившей независимый кинематограф и его цели трансформироваться, отвечая запросам века и зрителя. Несмотря на то, что не все «догматические» установки были реализованы в полной мере, течение закрепило в истории кино и создало эстетическую базу для интереснейшей плеяды кинематографистов.

Кроме того, в заключении рассматриваются центральные положения, выносимые диссертантом на защиту: каждое из них кратко обосновывается в свете проделанной работы.

1. В исследовании доказывалось, что за формальным исполнением десяти пунктов «Обета целомудрия» скрывалось главное обязательство, которое брал на себя подписант «догматического» манифеста, а именно – изменить традиционный способ мышления на всех этапах работы над картиной.
2. Выявляется методологический характер «Обета целомудрия» на примере совместного фильма Ларса фон Триера и Йоргена Лета «Пять препятствий» (2003), где программный документ киногруппы обособляется от «Догмы». Свод правил закрепляется как плодотворный метод, направленный на выявление и преодоление творческих «слабостей», сложностей для художника при съемке фильма.
3. Приводятся аргументы того, что сложность органичного внедрения видеоэстетики в ткань кинофильма объясняется иным генезисом, иной природой видео, нежели кинематографа. Так, видео представляется в исследовании недискретным видом искусства, мыслящим непрерывной линией, не имеющим ни начала, ни конца, в то время как кино обладает границами повествования и «автором-демиургом», способным полностью подчинить своему замыслу кадры, планы и эпизоды.
4. Формат miniDV был принят основателями «Догмы», а поставленные задачи и принципы киногруппы оказались удачным концептуальным фундаментом для технического изобретения. В исследовании доказывалось, что возможности новой камеры были раскрыты на многих «догматических» картинах, главным образом, в целях усиления документального характера повествования.
5. Подтверждается, что соединение игровых и документальных элементов в пространстве игрового фильма стало для «догматиков» важнейшей стороной художественной работы. Практически никто из членов «братства» не избежал подобного объединения, а многие

режиссеры внесли существенный вклад в развитие киноязыка, решая «проблему» синтеза «вымышленного» и «правдивого».

6. В исследовании были изучены такие направления, аккумулировавшие в конце 1990-х, начале 2000-х гг. опыт «Догмы», как «Мамблкор», «DIY» и «постдок». В общей сложности, было разобрано более десяти ключевых фильмов этих направлений, в каждом из которых диссертант выявил семиотические, стилистические и эстетические особенности в контексте современной культуры и кинематографа, в частности.
7. Пристальное внимание в исследовании было уделено видеоэстетике. Автор разобрал историю возникновения этого феномена, проанализировал его эволюцию, а также обозначил способы сообщения видеоарта и кинематографа.

Наконец, в работе намечаются перспективы для дальнейшего изучения «догматического» материала. Среди них крайне востребованные в последнее десятилетие телеформаты: сериал и реалити-шоу; а также такое активно развивающееся ответвление от современного медиаискусства, как нет-арт (сетевое искусство). В обозначенных экранных пространствах, расцвета которых датская киногруппа, в сущности, не застала, эволюция ее языка и выразительных средств представляется автору большой темой для дальнейшего анализа. В настоящем исследовании эти сферы пока не были изучены детально или затронуты вовсе.

В Приложении к исследованию приведены интервью, взятые диссертантом у «режиссеров-догматиков» из разных стран мира. Все тексты озаглавлены по названиям фильмов, которые кинематографисты сняли в рамках движения, а также указанием сертификационных номеров, под которыми эти произведения числятся в «догматическом» списке.

По теме диссертации опубликованы статьи в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, утвержденный ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Смолев, Д.Д. Кинематографическая территория «постдок» / Д.Д. Смолев // Ежеквартальный альманах РАТИ-ГИТИС «Театр. Живопись. Кино. Музыка». – 2015. – №4. Кино. – С. 101-118. (0,9 а.л.)

2. Смолев, Д.Д. «Догма-95». Видео как эстетика нового кинореализма / Д.Д. Смолев // Вопросы театра/PROSCAENIUM. – 2015. – №1 (27). Театральное пограничье. – С. 144-150. (0,6 а.л.)

3. Смолев, Д.Д. Видеоэстетика в пространстве кинематографа и видеоарта / Д.Д. Смолев // Вестник ВГИК. – 2015. – №3 (25). Мировой кинопроцесс. – С. 109-119. (0,5 а.л.)