

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОЛЕБАНИЯ КАК ФОРМА ВОСПРИЯТИЯ: НА КАКИХ КАЧЕЛЯХ КАЧАЕТСЯ “НИКИТА ЛАВРЕЦКИЙ”

МИЛЕНА АФАНАСЬЕВА, ТАИСИЯ ЛУНИНА

Милена Афанасьева – СПбГУ, Факультет Свободных искусств и наук, студентка 3 курса, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: milena_afanaseva@mail.ru

Таисия Лунина – СПбГУ, Факультет Свободных искусств и наук, студентка 3 курса, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: taisialunina@gmail.com

Данная статья исходит из концепта «эстетических колебаний», введенного Катей Мандоки в книге «Эстетика повседневности» (Everyday Aesthetics), как особой формы эстетического восприятия, отличной от понятий незаинтересованности и ангажированности, предполагающей постоянное колебание между полюсами активного восприятия и отчужденного наблюдения, или же между сокращением и увеличением дистанции, разделяющей реципиента и объект восприятия и эстетической оценки. Авторы подробно рассматривают принцип работы эстетических колебаний на примере анализа фильма «Никита Лаврецкий» в жанре селф-документальный хоррор, который работает со зрительской дистанцией на разных уровнях: аудиовизуальном, нарративном, в контексте просмотра домашних фильмов и более общих практик просмотра.

Ключевые слова: фаунд-футадж, Никита Лаврецкий, Катя Мандоки, эстетические колебания, повседневность, домашние фильмы.

AESTHETIC SWINGING AS A FORM OF PERCEPTION: WHAT SWINGS DOES “NIKITA LAVRETSKY” SWING ON

Milena Afanaseva

SPbU, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg, Russia, 3rd year student

E-mail: milena_afanaseva@mail.ru,

Taisiia Lunina

PbU, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg, Russia, 3rd year student

E-mail: taisialunina@gmail.com

This article proceeds from the concept of «aesthetic swinging», introduced by Katya Mandoki in the book *Everyday Aesthetics*, as a specific form of aesthetic appreciation. It is different from the concepts of disinterest and engagement, and suggests a constant swinging between the poles of active perception and aloof observation, or between reduction and increase in distance, separating the recipient and the object of perception and aesthetic appreciation. The authors consider in detail principles of the work of aesthetic swinging through analysis of the film «Nikita Lavretsky» in the genre of horror self-documentary, which works with the viewer's experience on different levels: audiovisual, narrative, in the context of home movies viewing and more general practices of viewing.

Keywords: found-footage, Nikita Lavretsky, Katya Mandoki, aesthetic swinging, everyday life, home movies.

Эстетическое отношение долгое время находилось в состоянии дихотомии между незаинтересованностью, одним из ключевых понятий кантовской эстетической теории, и ангажированностью, подразумевающей вовлеченную и заинтересованную позицию по отношению к предмету восприятия. И незаинтересованность, и ангажированность подразумевают определенную дистанцию, которая, казалось бы, стремительно сокращается в разговоре о современных арт-практиках и в эстетическом дискурсе, довлеющем к эстетике сред, эстетике повседневности, где субъект восприятия осуществляет, прежде всего, свое телесное присутствие (Böhme, 2019). Современное искусство включает в себя перформансы, где зрители из сторонних наблюдателей становятся непосредственными участниками действия, новые формы изобразительного искусства,

театра, видео-арт; интерактивность, присущая им, влечет за собой активную вовлеченность и включенность в поле произведения искусства (Berleant, 2013).

В теории кино ангажированность зрителя фигурирует, начиная с онтологии кино Андре Базена, настаивавшем на том, что кино – это точное воспроизведение физической реальности, это и есть реальность, в которой присутствует реципиент (Vazin, 1972). Вместе с тем, одна из теоретиков эстетики повседневности Катя Мандоки выступает с критикой понятия ангажированности, используемого Арнольдом Берлеантом, считая, что этот термин никак не специфицирует и не определяет область эстетики, при этом может быть применим по отношению к любой другой области знания; ангажированность также работает с дистанцией, тем не менее сокращая ее чрезмерно (Mandoki, 2007, 22). Мандоки вводит собственный концепт «эстетических колебаний» (*aesthetic swinging*), поскольку ее не удовлетворяют ни незаинтересованность, ни дистанция, подразумевающая фиксированную точку наблюдения, ни эстетическое отношение. Обосновывая справедливость этого концепта, она обращается к театру Брехта, построенному на отстранении. Брехт теоретизирует новый полюс восприятия – момент отчуждения и выхода из иллюзии, Мандоки обращает внимание на сам момент перехода из иллюзии в отстраненную позицию. Этот процесс колебания от одного полюса к другому, акт сокращения и увеличения дистанции она называет эстетическими колебаниями. Стоит отметить, что природа этих колебаний не ритмична и не циклична, скорее, более спонтанна, напоминая движение раскачивания на качелях, хотя переход от одной точки необязательно происходит к точке равноудаленной. Это колебательный процесс смены дистанций различной длины.

В случае современных практик кинопросмотра колебания обеспечиваются одновременным присутствием фильмического и окружающего пространств. Окружающее часто не изолировано темнотой как в кинозале, оно к тому же может сопутствовать просмотру, например, громкими звуками или вовсе прерывать фильм. Домашние устройства воспроизведения позволяют останавливать или перематывать фильм, масштабировать изображение, проигрывать его параллельно с другими

аудиовизуальными или текстовыми произведениями. Диверсификация условий просмотра делает движение между полюсами вовлеченности и отстраненности естественным и даже неизбежным. На эту естественность указывает Катя Мандоки, предлагая понаблюдать за работой художников и скульпторов, которые «постоянно приближаются и отдаляются, отстраняются от произведения и вновь склоняются над ним, чтобы лучше его увидеть». (Mandoki, 2007, 22) Наблюдатель, добавляет исследовательница, затем сам начинает повторять эти движения. Так, побуждение к колебанию локализуется в обстоятельствах просмотра и в зрительской активности. Но как нестабильность позиции может формироваться самим фильмом?

Для рассмотрения этого вопроса показателен случай белорусского фильма «Никита Лаврецкий» (реж. Никита Лаврецкий, 2019), который в условиях производства и дистрибуции адресует к современным условиям просмотра кино: он произведен на энтузиастских началах, выложен в общий доступ на YouTube. Фильм «Никита Лаврецкий» состоит из множества «найденных пленок»: домашних съемок семейных праздников; видео, снятых одноклассниками в школьном дворе; детских киноработ авторства главного героя; скриншотов переписок; других фильмов. Многообразие использованных материалов уже указывает на неоднородность восприятия целого, однако и элементы сами по себе устроены так, что они способствуют колебаниям. Этот эффект производится как благодаря специфике использованных материалов, так и посредством режиссерской работы с ними.

Большую часть «Никиты Лаврецкого» составляют домашние съемки. Феномен *home movie* при теоретическом осмыслении часто вписывается в тематику производства большого исторического нарратива в качестве носителя особенного взгляда на окружающее: домашнее кино оказывается вместилищем маргинальных, невидимых взглядов, честной рефлексии, которые побуждают по-новому обращаться к проблематике памяти о том или ином периоде. С этой точки зрения домашнее кино рассматривается различными авторами: Томасом Эльзессером в контексте фильмов-эссе (Elsaesser, 2020), коллективом исследователей в сборнике *Amateur Filmmaking: The Home Movie*,

the Archive, the Web под редакцией Лауры Раскароли и многими другими. В «Никите Лаврецком» семейные видео также выстраиваются в нарратив, однако он локален: мы наблюдаем становление главного героя. Эта локальность одновременно обеспечивается запечатленными элементами повседневности и делает их присутствие более заметным.

В контексте изображения повседневности вопрос о нестабильности дистанции тем более важен в разговоре о домашних съемках. Они представляют собой особую форму фильмотворчества, в которой способ запечатления предкамерного мира часто сдвигается от чистой хроники к постановке – и наоборот. Снимающий обнаруживает свое присутствие, вмешивается в предкамерное пространство, всячески подчеркивая факт съемки: предлагает героям сделать что-то «для фильма» или провоцирует требование «не снимать». Моменты, в которых обнаруживается акт съемки, трансформируют разворачивание предкамерного: направляют взгляды героев, сковывают их или раскрепощают, заставляют прервать или продолжить действие, но всегда хотя бы на мгновение задуматься о том, какими они окажутся в фильме. Точки перехода от непосредственного течения повседневности к ее осознанному переживанию внутри кадра осуществляют смещение зрительской дистанции.

Основной фокус домашних видео или иного использованного в фильме фаунд-футаджа связан с поводом, по которому происходила съемка. Это запечатление либо определенного, значимого события, вплетенного в повседневную жизнь, либо случайная запись повседневных практик: процесс взросления детей, праздники и связанные с ними практики (прочтение ребенком стихотворений, пение караоке, видео с утренника, выпускного, видео), запечатлевшие школьную рутину. Вокруг повода произвольно выстраивается внутренность кадра, повседневная обстановка, «обыкновенные» пространства, определенный способ съемки и специфика изображения. Последние два фактора обусловлены доступной в то время техникой, что в совокупности с другими элементами повседневности обеспечивает почти беспрепятственное проникновение зрителя в поле фильмического благодаря узнаванию и возникающему чувству

ностальгии. Так происходит заметное сокращение дистанции. Фильм представляет собой семейный «фотоальбом» с личной историей, становящейся общей.

Искреннее изображение повседневного – семейный архив ради себя самого – сокращает дистанцию между зрителем и фильмом. Техническая и содержательная непринужденность домашних съемок интимизирует опыт просмотра, заставляет зрителя вспоминать и ностальгировать по собственному детству. Дистанция предельно сокращается, незаинтересованность вытесняется сентиментальным переживанием. В такие моменты умиление прерывается хоррор-элементами, возвращающими к отстраненности. Они тем не менее не трансформируют атмосферу домашнего и знакомого в пространство ужаса, они возникают и отступают волнообразно, давая домашнему восстановиться. При этом само их появление не создает чистого аффекта страха или тревоги; напротив, более явным оказывается комическое отстранение.

Хоррор воплощен в искажении звукового и визуального, дестабилизирующего восприятие фрагмента повседневности. Никита-ребенок надевает на палец младшему брату тугую прищепку. Этот мимолетный жест подвергается иронической рефлексии над природой детского интереса к насилию через превращение звука в гул, переходящий в оглушительный крик, мерцание изображения и тонирование его в красный. Плодом шалости оказывается агония. В другом случае ритмичные прыжки детей с помощью тех же искажений обретают демонический, ритуальный характер, отсылают к пугающему беспомощности. Жуткое создается посредством нелепого: потенция производства страха находится в повседневных, малозначительных событиях; их тревожное начало выведено на поверхность нарочито. Несуразность этих искажений увеличивает зрительскую дистанцию, отвлекая от ностальгии по личному, но и не погружая в захваченность тревогой благодаря собственной нескладности.

Однако чаще хоррор-элементы проникают в диегетическое пространство, которое никак не намекает на присутствие испуга или тревоги. Часто искажение звука и изображения происходит в моменты, когда камера задерживается на лице маленького

Никиты Лаврецкого, в случае как видео, так и фотографий: когда тот представляет талантливое детство на передаче местного телеканала или сидит на диване и играет в приставку. Тогда в выражении лица героя можно заметить растерянность, неловкость, которые без этой акцентуации растворились бы в течении событий. Повторяемость таких обнаружений, в которой, тем не менее, для зрителя сохраняется непредсказуемость, высвечивает присутствие постороннего взгляда, пересматривающего семейные хроники и рефлексирующего над ними. Взгляд Другого вновь расширяет дистанцию между зрителем и фильмом, указывая на «сделанность» фильма.

Это лишь одна инстанция взгляда – собирающая, организующая множество «найденных пленок». Она раскрывает себя периодически, но чаще уступает место другим взглядам. Их множественность естественным образом обусловлена разнообразием архивных съемок. Ребенок, видимый родителями, – на таком взаиморасположении субъектов строятся видео из семейного архива. Взглядом сверстников герой охватывается в школьных видео, представляет свой взгляд во фрагментах собственных детских фильмов. Находится и обезличенная инстанция видения – бесстрастная камера в эпизоде из телепередачи. Во всех перечисленных случаях взгляд – органичный, присутствующий непосредственно, за камерой. Естественность проявления этих взглядов заключается в том, что их обладатели присутствуют ненавязчиво, не больше и не меньше, чем от них ожидается в случае домашних и школьных или профессиональных съемок.

Разрыв естественной канвы происходит, когда взгляд не дается непосредственно, а привносится искусственно. Именно так «Никита Лаврецкий» работает с фрагментами фильмов в индустриальном смысле этого слова. Воспроизводство детских аффектов от столкновения с большим кино происходит посредством наложения фотопортрета Лаврецкого и сцен из различных фильмов. Лицо крупным планом проступает через фрагменты безымянного хоррора или «Человека-паука». С каждым новым появлением реконструированный взгляд проявляет себя все смелее. Так, романтико-эпическая сцена из «Человека-паука» проигрывается несколько раз, пока этому взгляду не будет достаточно. Позже, при воспроизведении

опенинга известного аниме присутствие иного видящего маркируется не через наложение изображения, а через введение звука – подпевающего голоса, который в терминах Мишеля Шиона можно было бы назвать «блуждающим» то есть расположенным «ни внутри, ни снаружи» диегезиса. (Chion, 1999, 4) Присутствие особенного Другого проявляется периодически, сменяясь привычными формами опосредования взгляда, из-за чего положение зрительского восприятия оказывается подвешенным и нестабильным.

Фактурность изображения тоже работает с понятием эстетических колебаний. С одной стороны, подключается опытность зрителя, временная дистанция сокращается узнаванием поверхности изображения из-за зерна и помех, присущих VHS кассетам, затем из-за замысленности видео, снятых на телефон в школе, узнается также интерфейс социальных сетей из скриншотов. Благодаря гаптической изображению добавляется дополнительное тактильное пространство фильма. Однако вместе с критичным сокращением дистанции: в домашних видео вследствие стремительного зума ручных камер и образования сверхкрупных планов, в школьных видео содержанием кадров является месиво из пикселей в моменты, когда снимающий мальчик бежит за мячом, не заботясь о том, что он снимает, – что вызывает дискомфорт и желание физически отодвинуться от экрана.

Получается, что в разговоре об эстетическом переживании ставится под сомнение наличие фиксированной точки, которую занимает субъект, находясь в статичном положении по отношению к предмету восприятия. Напротив, это процесс постоянной смены дистанций, процесс колебательного движения между позициями активной вовлеченности и незаинтересованности. Эта форма восприятия концептуализируется Катей Мандоки как «эстетические колебания». Современные условия кинопросмотра способствуют такому восприятию, предлагая зрителю большее пространство для агентности. Фильмы реагируют на это изменение, внедряя в собственное устройство элементы, побуждающие к смене позиции. Способы такой работы с дистанцией рассматриваются на примере фильма “Никита Лаврецкий”, в котором обнаруживаются колебания, которым постоянно

подвергается зритель. Его изменчивое, динамичное положение достигается, во-первых, вследствие установки условий для свободного, активного просмотра, во-вторых, посредством воспроизведения реальности, постоянно подверженной влиянию извне. Наконец, это происходит благодаря множеству элементов фильма, их положению в общей канве, чередованию взглядов, переживающих события повседневности и событие съемки непосредственно и рефлексирующих над прошлым.

REFERENCES

- Bazin, A. (1972). Ontology of Photography Image. In *What is the Cinema* (pp. 40-47). (V. Bozhovich, J. Epstein, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo. (In Russian)
- Böhme, G. (2019). "Atmosphere" as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. Retrieved from <https://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/>. (In Russian)
- Berleant, A. (2013). What is Aesthetic Engagement. *Contemporary Aesthetics*, 11, 5.
- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Mandoki, K. (2007). *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*. Hampshire: Ashgate.