

УДК 130.2:791.4

DOI: 10.37482/2687-1505-V122

*НЕПША Виктор Сергеевич, аспирант кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета. Автор трех научных публикаций**
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3438-1844>

ЛАНДШАФТ КАК КАТЕГОРИЯ ЭСТЕТИКИ КИНО: ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ

В данной статье рассматривается многообразие подходов к понятию ландшафта в рамках философии кино с целью установления большей терминологической точности и освещения проблемных точек в дискуссиях о пространстве в киноэстетике в частности и прояснения статуса и границ термина «ландшафт» в философском обиходе в целом. В ходе исследования и анализа литературы, посвященной данному вопросу, были выделены три группы подходов к ландшафту в философии кино: подходы к ландшафту как вспомогательному элементу для режиссера / съемочной команды / зрителя (Бела Балаж, Сьюзан Кэтлин Ганн, Крис Люкинбил и др.); подходы к ландшафту как автономной категории, которая является чем-то большим, нежели прикладной пейзаж / сеттинг, попадающий в кадр, и которая во взаимодействии с кинематографом помогает последнему проявлять свои специфические особенности в полной мере (Том Ганнинг, Мартин Лефебр, Жан Эпштейн); единичные подходы, не вписывающиеся в две приведенные выше категории, в которых понятие ландшафта подчиняется специфической авторской трактовке (Жиль Делез, Эми Линн Корбин). Следствием многообразия трактовок термина «ландшафт» даже в рамках эстетики кино стала вариативность смежных областей, к которым пришлось обращаться в рамках работы над статьей, – от социологии и политики до культурной географии и делезовских концепций. Исследование позволило примерно очертить проблемное поле и имеющиеся тематические наработки, связанные с понятием ландшафта, с одной стороны, и продемонстрировало необходимость продолжать работу в проблемном поле – с другой. Так, остаются проблемными моменты исторического употребления термина «ландшафт», а специфика взаимодействия ландшафта как автономной категории с кинематографом требует отдельного тщательного исследования.

Ключевые слова: ландшафт, эстетика кино, философия кино, Жиль Делез, кинематографический опыт, фотогения, Жан Эпштейн.

*Адрес: 199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5; e-mail: vnepsha@inbox.ru

Для цитирования: Непша В.С. Ландшафт как категория эстетики кино: основные подходы // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. 2021. Т. 21, № 4. С. 111–121. DOI: 10.37482/2687-1505-V122

Размытость и неоднозначность терминологии остается одной из важных проблем, с которой сталкиваются как философия в целом, так и философия кино в частности. Так, в разговоре о пространстве – крупнейшем блоке в теории и философии кино – зачастую нет единства в использовании понятий «ландшафт», «пейзаж», «место» и проведении границ между ними. Особенное затруднение возникает с ландшафтом, поскольку в отечественной науке к настоящему моменту сложилось множество зачастую совершенно не связанных между собой традиций употребления этого термина. В данной работе сделана попытка очертить границы понятия «ландшафт» в рамках философии кино, собрать и систематизировать основные существующие подходы и таким образом отделить этот «ландшафт» от терминов из других областей с целью внести ясность в данную полисемию.

Стоит подчеркнуть важность прояснения и конкретизации понятия ландшафта для философии культуры. Терминологическая неопределенность здесь может проявляться, например, в представлении ландшафта как глобальной категории (культурный ландшафт), с одной стороны, и ландшафта как части явлений, на первый взгляд более локальных (например, ландшафт во взаимодействии с музыкой – музыкальный ландшафт или, как в нашем случае, с кино – кинематографический ландшафт), – с другой. Последние примеры при беглом прочтении могут показаться, скорее, эффектными и метафоричными, чем научными. Так, термин «ландшафт» из-за частого использования в СМИ практически стал клише музыкальной критики в разговоре о жанрах, которым приписывается создание особого звукового пространства (таких как дроун или дарк-эмбиент). И в то же время музыкальный ландшафт как культурный феномен остается малоизученным. Попытка структуризации подходов на примере ландшафта в кино поможет данному термину

обрести большую вариативность и в то же время большую научную строгость в качестве одного из важных понятий философии культуры (одновременно часть большого понятия «культурный ландшафт» и альтернативное ему значение).

Еще более важно отметить недооцененность понятия ландшафта в разговоре о кино. На контрасте с временем и его ролью в кино пространство остается несколько абстрактной, неконкретизированной категорией. О пространстве часто говорят в культурологическом смысле, в точечных, конкретных ситуациях (разбирая конкретные декорации или индивидуальный стиль того или иного режиссера, предпочитающего определенный набор мест для своих работ), но как цельный концепт, оказывающий влияние на итоговый вид фильма, на эстетический опыт зрителя, оно анализируется не столь часто. Анализ понятия ландшафта и его роли как одного из базовых составляющих кинематографического пространства может способствовать решению этой проблемы. В таком свете ландшафт предстает первой и важной ступенью, без которой невозможен конкретный разговор о пространстве в кино в принципе.

Отдельно оговорим, что мы не утверждаем главенство темы времени или пространства по сравнению с другими в теории и анализе кино. Но нам кажется полезным попытаться найти комплексный, синтетический подход, в котором каждая составляющая (а пространство в целом и ландшафт в частности, на наш взгляд, как раз и являются таковыми) не будет обделена вниманием.

В данной статье все многообразие трактовок пространственной категории «ландшафт» ограничивается рамками кинематографического опыта. Соответственно, нас интересуют устойчивые элементы действительных или воображаемых пространств, оказывающих эстетическое воздействие на зрителя. Поэтому проблематика понятия ландшафта как специфической стратегии философствования, по В.А. Подороге¹, или как своеобразного сино-

¹См.: Подорога В.А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Киркегор, Ницше, Хайдеггер, Пруст, Кафка. М.: Ad Marginem, 1995. 427 с.

нима к термину «дискурс» не будет рассматриваться в данной работе, равно как и его трактовка в утилитарно-дизайнерском ключе – это тема для отдельного, более масштабного исследования, которую проблематично раскрыть в формате статьи.

Но в то же время не чужды нам будут подходы географические, а точнее – идеи из междисциплинарной области культурной географии, которая в своей части, акцентирующей внимание на кинематографе, нередко активно взаимодействует с культурологией и теорией кино.

Помимо упомянутого выше, изучение проблематики понятия «ландшафт» как элемента кинематографического опыта кажется нам важным, поскольку данное понятие может прояснить механизм (или предложить новые концепции) функционирования зрительского опыта как эстетической категории. Кроме того, идея автономных ландшафтов как элементов кинематографического опыта, раз за разом привлекающих внимание зрителя и выстраивающих вокруг себя и в себе фильм, может служить альтернативой традиционным попыткам классифицировать и упорядочить весь существующий киноматериал – например, теории жанров.

В трех частях данной работы будут рассмотрены трактовки понятия «ландшафт» как элемента эстетики кино. Первая часть объединяет подходы, интерпретирующие ландшафт как сугубо функциональный элемент кинопроцесса, вторичный инструмент, всегда зависимый (от режиссера, нарратива, социальных конструкций). Вторая часть рассматривает концепции, в которых, пусть и с разных углов и, порой, несистемно, ландшафт предстает как автономная категория либо же категория, имеющая признаки автономности и влияющая на кинематограф или взаимодействующая с ним на равных. Из-за широты интерпретации термина «ландшафт» третья часть будет объединять подходы, либо достаточно специфичные, либо по разным причинам не позволяющие однозначно классифицировать их как относящиеся к первой или второй группе.

Ландшафт как вспомогательная кинематографическая категория. Сразу стоит отметить, что сугубо функциональное отношение к ландшафту в кино – пожалуй, самая распространенная позиция, зачастую неразрывно связанная с нарративными интерпретациями в теории кино. В обобщенном виде ландшафт в таких случаях может представлять как фон для основной истории или маркер действительно существующих географических точек.

Ярким примером данного подхода могут являться статьи венгерского кинотеоретика Белы Балажа. Одна из важнейших заслуг Балажа в этой области – анализ роли лица (в широком плане, далеко не только человеческого) и крупного плана в кинематографе, впоследствии ставших важными элементами кинотеории. Кроме того, исследователь был одним из первых, кто предпринял попытку разобрать принципы конструирования ландшафта в кинематографе.

В своей книге «Видимый человек: Очерки драматургии фильма» Балаж берет за основу критерий «наличие-отсутствие принадлежности к произведениям искусства», а понятие «ландшафт» трактует в широком смысле – как фоновую обстановку для разворачивающегося действия. В такой ситуации одним из главных условий функционирования ландшафта является единство «тона», гармония между местом и происходящим. Поэтому возможность предсказать по ландшафту драматургическое развитие будет качеством хорошего фильма, по Балажу.

Вследствие такой подчиненности ландшафта кинонарративу, первый характеризуется не способностью запечатлеть или отображать, а наличием смысловой наполненности: «Объективная натура – еще не ландшафт. Ландшафт – лицо, которое внезапно на какой-либо точке местности мелькнет словно из спутанных линий ребуса. Это – лицо местности с совершенно определенным смыслом, хотя выразительные его очертания не совсем внятные» [1, с. 61–62]. Вдобавок, в интерпретации автора, ландшафт является успешно обработанной и готовой к кино съемке натурой, за создание которой отвечают те, кто создает и сам фильм. Обработка

подобной природы – одна из задач кино, по Балажу. В то же время к сравнению с лицом Балаж прибегает и в другом контексте, говоря о лике земли, возможности масштабирования мира, на фоне которого человек перестает быть значительным и оказывается лишь небольшой точкой, что недостижимо в театре. В такие моменты, возможно, неумышленно, роль ландшафта в кино возвышается, ненадолго он становится уникальной категорией, придающей кино свою неповторимую специфику: «Люди на границе земли. На мысу земной жизни стоят маленькие черные силуэты, а над ними сверкает извечная ночь. Да, это масштабы мира, которые может дать только фильм» [1, с. 61–62].

Но даже в ситуации, когда ландшафт явно превозносится над сюжетом, он остается для Балажа второстепенной категорией, подчиненной нарративу, выраженному, например, в качестве идеологического послания. Так, теоретик акцентирует внимание на том, что он называет ландшафтом труда, – на художественном осмыслении трудовых процессов. Он приводит в пример рудник из фильма Карла Грюна как страшный образ капиталистической машины, оттеняющий ходульный сюжет и являющийся фактически главным героем фильма. Облик машины напоминает грозное лицо и, в интерпретации Балажа, приобретает антибуржуазную идеологическую направленность. Автор называет такой подход сфотографированной повседневной действительностью, поданной с художественной установкой на определенный смысл.

Ряд исследователей пытается сформулировать схемы, в рамках которых, по их мнению, ландшафт в той или иной мере может приносить пользу в кино и влиять на зрителя. Например, представители культурной географии Стюарт Эйткен и Дебора Диксон выделяют ключевые линии, расширяющие традиционное для культурной географии понимание термина: ландшафт как медиум, как актер, как работа и выполнение работы [2]. В первом случае исследователи пытаются ответить на вопрос о том, насколько уместен критический анализ ландшафта в творчестве самых очевидных для данной

категории режиссеров, таких как Квентин Тарантино, прибегая к помощи понятия культурного фактора. Во втором – пересматривают отношения между кинематографическим и внеэкраным миром в сторону утверждения их обоюдной культурно опосредованной искусственной сконструированности и предлагают новый путь анализа репрезентации ландшафта в кино – ландшафт как персонаж. Третья ситуация разбирается авторами на примере британского социального кино 60-х годов, где основная работа ландшафта – не давать протагонисту вознестись над окружающей его удручающей реальностью.

Исследователь техногенной среды и культуролог Сьюзан Кэтлин Ганн предлагает более неоднородную классификацию с примесью семиотики и теории жанров: ландшафт как субъект (документальная традиция), ландшафт как сеттинг (место съемок), ландшафт как персонаж (например, член съемочной команды) и ландшафт как символ (когда монтаж «преобразует ландшафтные образы в динамичный и многоуровневый разговор о [пространстве и месте]... раскрывая как видимые, так и невидимые значения ландшафта» [3]).

Культуролог Нанна Верхоефф, в свою очередь, утверждает, что кино делает ландшафт современным товаром, превращая возвышенное в живописное [4]. Соответственно, киноландшафт в данном случае предстает не как объект или реальность, а как конструируемый элемент. Верхоефф устанавливает систему координат, относительно которой, по ее мнению, создаются различные виды ландшафта в кинематографе: «фикшн – нон-фикшн» и непосредственно «ландшафт – городское пространство». Затем, в соответствии с установленной системой, автор выделяет четыре риторических стратегии производства ландшафта: оппозиция (простое отражение оси «ландшафт – городское пространство»), перспектива (установление пространства и определение положения точки взгляда, например возможность снять городское пространство с таких позиций, чтобы оно репрезентировалось как ландшафт),

повествование (изменение перспективы с помощью путешествующего персонажа) и синекдоха (конструирование представления о целом пространстве лишь за счет его части).

Наконец, идеи представителя культурной географии Криса Люкинбила являются наглядным примером интерпретации кинематографического ландшафта в социально-экономическом ключе.

Люкинбил рассматривает ландшафт именно в качестве социальных конструкций, зависящих от видения и восприятия создателей фильма и зрителя. Ландшафт, по мнению автора, придает смысл кинематографическим событиям, позволяет выстраиваться кинонарративу, а также является главным компонентом кинематографического пространства.

Люкинбил прибегает к образам из театра и текста, чтобы пояснить, как ландшафт функционирует в голливудском кино и на телевидении в качестве пространства, места, спектакля и метафоры. Ландшафт как пространство, по мнению автора, крепко связан с нарративной составляющей кино и предоставляет возможность для разворачивания драмы фильма, поэтому в таком формате он постоянно является местом насыщенного действия. Ландшафт как место соотносится с конкретным географическим местом, в котором будут происходить события, и этим привносит в фильм реализм, считает Люкинбил. Ландшафт как спектакль – «нечто прекрасное и визуально приятное» [5], более тяготеющее к эстетической категории, непосредственно связанное со взглядом, зрителем и тем, за чем зритель наблюдает. Наконец, в ситуации ландшафта как метафоры нарратив диктует зрителю культурное как естественное, присваивая характеристики человека или социума ландшафту. В случае производства нарративного кино, по Люкинбилу, все четыре ипостаси ландшафта переплетаются в одной ситуации.

Все вышеописанные исследователи в той или иной мере пытаются выстроить систему из функций ландшафта как некоего подчиненного процессу кинопроизводства или социально-экономической парадигме явления. Однако ряд

работ других специалистов предлагает несколько иной, менее системный, путь.

Например, своей статьей о творчестве Вернера Херцога исследователь кино Брэд Прагер дает повод задуматься о ландшафте как о категории, присвоенной конкретным режиссером (или, если допустить свободу интерпретации, присвоившей конкретному режиссеру). Для Прагера важно рассмотрение внутренней ритмики запечатленного Херцогом и собственных программных установок баварского режиссера: его интересует ландшафт как точка начала фильма, через которую режиссер пытается показать внутренние состояния человеческой души. Прагер приходит к выводу о том, что ландшафты неразрывно связаны с экзистенциальной позицией Херцога, проводящего большую часть жизни на ногах и в путешествиях. Ландшафты режиссера могут сколь угодно отличаться друг от друга, но его жизненная и творческая стратегия объединяет их в один узнаваемый ряд [6].

Спорность исключительно нарративной трактовки ландшафта в кино показывает работа исследовательниц Кристины, Тианы и Мелисы Кеннеди. Их внимание направлено на то, как ландшафт связан с идеологической составляющей. Опираясь на собственный зрительский опыт просмотра большого количества фильмов, так или иначе связанных с американскими ландшафтами – от дикой местности до урбанистического пространства, исследовательницы формулируют ряд мифологически-стереотипных историй на основании нарративного критерия. Анализу подвергаются истории об опасной дикой местности, обманчиво безопасном убежище, маленьком уютном городке, большом городе, пригороде. При этом ландшафт рассматривается Кеннеди как изначально идеологизированная окружающая среда.

В результате Кеннеди приходят к выводу об идеологической многомерности ландшафта, в силу богатства практического материала идея о ландшафтной дихотомии оказывается для них несостоятельной. При этом авторы признают, что если сопоставление одного пространства

с другим легко определяется, например, как источник драматического напряжения, то взаимоотношения ландшафта и человека/зрителя остаются динамичной, сложно схватываемой моделью [7].

Подводя краткий итог, можно отметить общие линии размышления, обнаруживающиеся у разных авторов. Так, внутри условного направления, рассматривающего ландшафт как один из инструментов производства кинематографического опыта, можно увидеть разделение. С одной стороны, перед нами предстает «ландшафт-оригинал» – действительный устойчивый участок пространства (зачастую достаточно известный), который проецируется в кино, привносит с собой определенные возможные политические, исторические и т. д. коннотации и чаще всего является переставленной с места на место в манипулятивных целях достопримечательностью. С другой – подобие монстра Франкенштейна, сконструированного режиссером/съёмочной группой ради конкретных эстетических, экономических и/или идеологических целей.

В ряде случаев интерпретации оказываются не столь однозначными: например, понятие ландшафта у Балажа оказывается шире функционально-прикладных рамок; таким образом, ландшафт Балажа придает кинематографу размах и величие. Но, тем не менее, в теории и философии кино основным остается подход к ландшафту как к вспомогательному явлению.

Ландшафт как автономная кинематографическая категория. Немало исследователей все-таки избегают прямолинейно-функциональной трактовки ландшафта. В то же время, поскольку поле для возможных трактовок необычайно широко, общее сходство подобных исследований на этом и заканчивается, каждая теория идет дальше своим путем.

Начать можно с искусствоведа и историка кино Тома Ганнинга, автора концепции «кино аттракционов», раскрывающей ранний кинематограф как принципиально иное (по сравнению с более поздним воплощением) социальное и антропологическое явление, аттракцион в прямом

смысле, а не просто раннюю и устаревшую ступень киногогенезиса. Соответственно, исследование понятия «ландшафт» им тоже проводится на материале кинематографа конца XIX – начала XX века [8]. В первую очередь Ганнинга интересует вопрос о том, что именно концепт ландшафта привнес в кино и каким образом под влиянием последнего изменился сам.

Ганнинг кратко анализирует место понятия ландшафта в искусствоведческих теориях XVII–XIX веков, начиная с «идеальных ландшафтов» Клода Лоррена и заканчивая реалистичными ландшафтами-панорамами, сделавшими шаг к разрушению границ традиционной картинной рамы и массовизации искусства в целом. Далее автор сопоставляет живопись XIX века и ранний кинематограф, отмечая, что, в отличие от более поздних примеров, ранние фильмы чужды нарративизации и именно ландшафт, словно переместившийся из живописи в кино, играет в них первостепенную роль.

Одним из принципиальных отличий кино от живописи для Ганнинга является появление в первом движении, направленного как вдоль, так и внутрь кадра. Для иллюстрации автор увязывает изобретение кино с появлением железных дорог. Движение поезда в кадр, как и съемка движущегося поезда, не просто оживляет ландшафт, но превращается в «фантомные поездки» (термин, первоначально связанный с панорамными фильмами начала XX века и вызываемыми у первых зрителей ощущениями призрачности запечатленного движения). В трактовке Ганнинга «фантомные поездки» – одна из самых значительных форм ландшафта, под ее влиянием взаимоотношения ландшафта и зрителя приобретают качественно новое, по сравнению с живописным, измерение, в котором постоянная нестабильность и динамичность запечатленного связываются с ощущением потери, растворения, чередования присутствий и отсутствий. Несмотря на явно прослеживаемую в трактовке автора зависимость кино от изобразительного искусства, категория ландшафта здесь представлена как автономная, дрейфующая между разными

видами искусства и вступающая с ними во взаимодействие, но в то же время сохраняющая определенную идентичность.

Менее оригинальным, на первый взгляд, может показаться кинотеоретик Мартин Лефевр, который в своей работе задается вопросом об основаниях анализа концепции ландшафта в нарративном кино [9]. Для начала автор отмечает, что в раннем кино интерес к путешествиям обусловлен культурными трансформациями западного мира, связанными, например, с обращением к путешествиям и экзотическим ландшафтам как следствию колонизации. В то же время такое обращение позволяло придать новый импульс и значение национальным ландшафтам. Среди других причин интереса к ландшафтам в кино Лефевр называет: изобретение новых средств передвижения, производство капитализмом нового класса путешественников и, наконец, развитие литературы о путешествиях, появление антропологии, этнографии и естественных наук в контексте идей Дарвина.

Что создает ландшафт, и действительно ли для этого достаточно лишь запечатлеть естественную окружающую среду? По мнению Лефевра, для таких видов искусства, как фотография или изобразительное искусство, ландшафт в первую очередь является изображением природы, свободной от присутствия человека, но такое определение нужно концептуально разграничивать с ландшафтом в кино. Последний уникален тем, что благодаря одновременному привлечению времени, пространства, изображения и нарратива он с наибольшей успешностью создает напряжение между чувственным погружением и отстраненным наблюдением. Зритель нарративного кино, таким образом, должен воспринимать либо проявление ландшафта, либо его сокрытие. Подобная полярность, по мнению автора, может привести нарратив к раскрытию ландшафта как «проживания» в хайдеггеровском смысле, что, в свою очередь, делает, скорее, нарратив подчиненным ландшафту, а не наоборот.

Наконец, большой интерес представляют работы французского кинотеоретика, режиссера

и приверженца идеи фотогении Жана Эпштейна. Он считал кинематограф уникальным, принципиально новым явлением, преобразующим окружающую действительность и открывающим человечеству доступ к бесконечному множеству временных измерений [10]. Поскольку непосредственно идея ландшафта не занимала так сильно внимание Эпштейна, его взгляды, и так не выстроенные в цельную завершенную систему, относительно этого понятия остались противоречивыми набросками. С одной стороны, Эпштейн утверждает, что «пейзаж, снятый одним из сорока или четырехсот режиссеров... совершенно идентичен пейзажам, снятым прочей кинематографической саранчой. Но этот пейзаж или кусок драмы, поставленные Гансом, ничем не будут похожи на пейзаж или драму, увиденные глазами и сердцем Гриффита, Л'Эрбье. Так вторглась в кино личность нескольких человек, душа, поэзия, наконец» [11]. Можно сделать вывод, что данного автора стоило отнести к исследователям в первой части статьи. С другой стороны, в статье «Кинематограф, увиденный с Этны» ландшафт предстает как нечто независимое, аффективное, преобразующееся посредством медиума, как измерение, приобретающее новую жизнь посредством кино. Черты автономности проявляются не столько в ландшафте как таковом, сколько в его движении – характеристике, столь важной для кинематографа, по Эпштейну. Именно поэтому, в противоположность статике, столь ценной кажется для французского кинотеоретика наблюдение за Этной, этим «естественным актером», в действии – в процессе извержения. Поскольку тогда, перефразируя Эпштейна из другой статьи – «Укрупнение» [12], благодаря движению мы можем наблюдать танец ландшафта, который для кинотеоретика по умолчанию фотогеничен. Но как быть со статичными ландшафтами? Насколько они, по Эпштейну, могут считаться автономными? В качестве одного из вариантов ответа можно предложить фрагмент из того же «Укрупнения»: «Сквозь окно вагона или иллюминатор корабля мир приобретает новую живость, кинематографическую» [12].

Снимающий и точка съемки, крупный план важны, но кинематограф рождается лишь во взаимодействии снимающего, движения и ландшафта. Танец ландшафта оказывается парой, в которой танцуют оба. В такой ситуации ландшафт, по Эпштейну, можно рассматривать как автономную категорию, вступающую во взаимоотношения с кинематографом и под его влиянием преобразующуюся во что-то принципиально новое [13].

Подводя итог данной части, отметим еще одну общую линию между упомянутыми выше авторами – принципиально новое качество, в котором ландшафт предстает после взаимодействия с кинематографом. И хотя дальнейшие рассуждения будут, скорее, интерпретациями, на наш взгляд, подобная «мутация» ландшафта не ставит его в подчиненное кинематографу положение (или наоборот), а скорее, придает ему большей глубины: теперь ландшафт – не просто модель для съемок или сконструированная проекция, а устойчивое измерение, вступающее в симбиоз с кино на равных и выстраивающее вокруг себя специфический опыт просмотра.

Другие подходы к пониманию кинематографического ландшафта. В данной части будут перечислены трактовки понятия ландшафта, которые по разным причинам представлялось проблематичным отнести к вышеописанной классификации.

Так, говоря о пространстве в кинематографе, нельзя не упомянуть труд французского философа Жюль Делеза «Кино», раскрывающий авторские концепты и представления, связанные с движением, пространством, временем в кино.

Как нередко бывает с терминологией данного исследователя, вывести конкретную дефиницию понятия «ландшафт» у Делеза – непростая задача. Осложняется она еще и тем, что Делез обширно рассуждает о пространстве в целом, а именно термин «ландшафт» на протяжении всей книги употребляет достаточно редко. Однако даже по этим скудным упоминаниям можно попытаться сделать определенные выводы: «Между пустым пространством или ландшафтом и натюрмортом в собственном

смысле слова, разумеется, много сходного, общих функций и неощутимых переходных оттенков. Но это не одно и то же, и пейзаж нельзя смешивать с натюрмортом. Пустое пространство прежде всего обретает смысл через отсутствие возможного содержания, тогда как натюрморт определяется присутствием и составом объектов, завернутых в самих себя или же становящихся собственной оболочкой» [14, с. 309]. Делез в данном отрывке приравнивает ландшафт к пустому пространству, которое обретает смысл через отсутствие, в отличие от натюрморта, определяемого присутствием.

Таким образом, ландшафт у Делеза может оказываться частным случаем каких-угодно-пространств (поскольку пустота является одной из основных характеристик какого-угодно-пространства). В данной ситуации можно предположить, что возможность конструирования какого-угодно пространства (с помощью теней, лирической абстракции, цвета), при всей уникальности и определенной автономности этого понятия, словно помещает делезовскую трактовку ландшафта ровно в промежутке нашего сформулированного противопоставления (вспомогательная vs автономная категория). В то же время специфичность делезовской философии в целом и важной для исследователя темы кинематографического пространства в частности допускает разные интерпретации. Так, пространство в кинематографе Штрауба и Юйе, по Делезу, отчасти напоминает то, что в нашей классификации относится к автономной категории ландшафтов: «...пустынные геологические пространства, расплывчатые или полые; безлюдные театры *происходивших с ними самими* процессов» [14, с. 147]. С другой стороны, разбирая Штрауба в своей лекции «Что такое акт творения?», Делез отмечает специфический симбиоз звучащего голоса и пространства, земли, в которую уходит то, о чем говорится. По его мнению, земля содержит в себе то, о чем говорит голос, и именно это сочетание – возносящегося голоса и ландшафта в кадре – делает кинематограф Штрауба таким специфическим. Сочетание ветра-голоса и якобы пустой земли

наполняет все смыслом. Можно интерпретировать этот фрагмент как пример «сотрудничества» ландшафта-земли, предоставляющего себя для смыслового содержимого, с голосом, который возносится уровнями выше; в результате, по Делезу, получается тот тип взаимодействия изображения и звука, недоступный, например, литературе, музыке или театру. Таким образом, несмотря на то, что строго однозначно назвать делезовские ландшафты автономными нельзя, фрагментарно они проявляют подобные черты.

По другой причине сложно соотносить с парой «автономный – вспомогательный» концепцию исследователя кино и медиа Эми Линн Корбин. Корбин выстраивает свою работу вокруг трех видов кинематографических ландшафтов: индейской местности, американского Юга и внутригородского ландшафта [15]. По ее мнению, данные виды являются ключевыми в формировании американской зрительской культуры развлечений и отражают основные направления идей американского мультикультурализма после 1960-х годов.

Корбин утверждает, что в голливудском кино 1970–1990-х годов связь между местом и путешествием активно использовалась для репрезентации различных культурных моделей в соответствии с концепцией мультикультурализма. Кинематографический ландшафт, соответственно, играл в этом одну из основных ролей, формируя континуум зрительского опыта, проявляющийся, по мнению автора, в диапазоне от туристического до «проживательного» (на основании терминологии М. Хайдеггера), где первый означает проявление культурной несхожести через визуальное, а второй, напротив, вызывает ощущение родного дома.

В результате Корбин приходит к выводу о том, что места являются манифестацией культурной идентичности, а зрительский опыт неразрывно связан со входом в виртуальный мир, в формировании которого место играет одну из фундаментальных ролей. Таким образом, Корбин предлагает взгляд на кинематограф как на большую культурную карту, состоящую из множества элементов, соответствующих

различным культурным меньшинствам, и, соответственно, целью является детальное, насколько это возможно, заполнение данной карты. Несмотря на социальную обусловленность и идеологизированность данной метафорической карты-ландшафта, она все еще является целью, а не средством достижения цели, а в подчиненном положении оказываются, скорее, съемочная группа и зритель, вынужденные осуществлять практически сизифов труд по заполнению этого необъятного пространства, олицетворяющего собой другие пространства.

Заключение. В данной работе были кратко рассмотрены основные подходы к описанию ландшафта как категории эстетики кино. Наиболее уместным, на наш взгляд, было составить классификацию, в которой сторонниками первого подхода были бы исследователи, отводящие кинематографическому ландшафту второстепенную и сугубо функциональную роль, а сторонниками второго – специалисты, пытающиеся обосновать автономность и специфичность ландшафта. Для этого последние прибегали к самым оригинальным концепциям – от вспоминания о «фантомных поездках» в фильмах первого десятилетия XX века до сравнения ландшафтов с хайдеггеровским проживанием. Нашлось место и концепциям, в полной мере не вписавшимся в эту биполярную систему: например, не представляется возможным классифицировать идеи Жюль Делеза, изложенные в труде «Кино», и Эми Линн Корбин. Оригинальность идей первого и его влияние на философию кино не позволяют проходить мимо делезовской концепции пространства, в которой ландшафт можно распознать как имеющий признаки автономии, но все же существующий в контексте какого-угодно-пространства, в несколько ином измерении. Концепция Корбин важна совмещением политической, социологической и, отчасти, культурно-географической перспектив. При этом, в отличие от коллег из схожих областей, ландшафт в понимании Корбин имеет куда большее влияние на съемочную группу и зрителя.

Подводя итоги, стоит отметить, что для нас больший интерес представляют взгляды имен-

но сторонников автономности ландшафта (как менее изученной области), а также промежуточных вариантов. Даже в рамках изучения данного термина как кинематографического феномена круг высказывающихся на тему дисциплин достаточно широк: от культурной географии и, через нее, географии до экономики, социологии, культурологии и философии.

Соответственно, терминологическая размытость понятия «ландшафт» в целом и недостаточное освещение данного термина в эстетике кино в частности кажутся достаточными причинами для того, чтобы попытаться структурировать возможные подходы и обозначить проблемное поле, как это и было сделано в данной статье.

Список литературы

1. Балаж В. Видимый человек: Очерки драматургии фильма / пер. с нем. К.И. Шутко; под ред. и с предисл. В.М. Блюменфельда. М.: Всерос. пролеткульт, 1925. 88 с.
2. Aitken S.C., Dixon D.P. Imagining Geographies of Film // *Erdkunde*. 2006. Vol. 60, № 4. P. 326–336.
3. Gunn S.C. *The Landscape Essay Film: A Discursive Practice to Reveal the Hidden, Forgotten, and Suppressed Meaning of Place and Site*: PhD Thesis. University of Colorado, 2014.
4. Verhoeff N. *The West in Early Cinema: After the Beginning*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 188–206.
5. Lukinbeal C. Cinematic Landscapes // *J. Cult. Geogr.* 2005. Vol. 23, № 1. P. 3–22.
6. Prager B. *Landscape of the Mind: The Indifferent Earth in Werner Herzog's Films* // *Cinema and Landscape* / ed. by G. Harper, J. Rayner. Bristol: Intellect Books Ltd, 2010. P. 89–102.
7. Kennedy C., Kennedy K., Kennedy M. *Science Fiction/Fantasy Films, Fairy Tales and Control: Landscape Stereotypes on a Wilderness to Ultra-Urban Continuum* // *Cinema and Landscape* / ed. by G. Harper, J. Rayner. Bristol, UK; Chicago, USA: Intellect Books Ltd, 2010. P. 281–296.
8. Gunning T. *Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides* // *Cinema and Landscape* / ed. by G. Harper, J. Rayner. Bristol, UK; Chicago, USA: Intellect Books Ltd, 2010. P. 31–70.
9. Lefebvre M. *On Landscape in Narrative Cinema* // *Can. J. Film Stud.* Vol. 20, № 1. P. 61–78.
10. Epstein J. *Dramaturgy in time* // *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations* / ed. by S. Keller, J.N. Paul. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. P. 348–352.
11. Эпштейн Ж. О некоторых условиях фотогении // Из истории французской киномысли. Немое кино 1911–1933 / сост., пер., вступ. ст. к разделам, справки об авт. и коммент. М.Б. Ямпольского; общ. ред. и предисл. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 124.
12. Эпштейн Ж. Укрупнение // Из истории французской киномысли. Немое кино 1911–1933 / сост., пер., вступ. ст. к разделам, справки об авт. и коммент. М.Б. Ямпольского; общ. ред. и предисл. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 102.
13. Epstein J. *Le Cinématographe vu de l'Etna* // *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations* / ed. by S. Keller, J.N. Paul. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. P. 287–292.
14. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 622 с.
15. Corbin A.L. *Traveling Spectators: Cinema, Geography, and Multiculturalism in Late Twentieth-Century America*: PhD Thesis. University of California, 2009. 293 p.

References

1. Balázs V. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Wien, 1924. 166 p. (Russ. ed.: Balazh V. *Vidimyy chelovek: Ocherki dramaturgii fil'ma*. Moscow, 1925. 88 p.).
2. Aitken S.C., Dixon D.P. Imagining Geographies of Film. *Erdkunde*, 2006, vol. 60, no. 4, pp. 326–336.
3. Gunn S.C. *The Landscape Essay Film: A Discursive Practice to Reveal the Hidden, Forgotten, and Suppressed Meaning of Place and Site*: PhD Thesis. University of Colorado, 2014 (unpublished).
4. Verhoeff N. *The West in Early Cinema: After the Beginning*. Amsterdam, 2006. 463 p.
5. Lukinbeal C. Cinematic Landscapes. *J. Cult. Geogr.*, 2005, vol. 23, no. 1, pp. 3–22.
6. Prager B. *Landscape of the Mind: The Indifferent Earth in Werner Herzog's Films*. Harper G., Rayner J. (eds.). *Cinema and Landscape*. Bristol, 2010, pp. 89–102.

7. Kennedy C., Kennedy K., Kennedy M. Science Fiction/Fantasy Films, Fairy Tales and Control: Landscape Stereotypes on a Wilderness to Ultra-Urban Continuum. Harper G., Rayner J. (eds.). *Cinema and Landscape*. Bristol, 2010, pp. 281–296.
8. Gunning T. Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides. Harper G., Rayner J. (eds.). *Cinema and Landscape*. Bristol, 2010, pp. 31–70.
9. Lefebvre M. On Landscape in Narrative Cinema. *Can. J. Film Stud.*, vol. 20, no. 1, pp. 61–78.
10. Epstein J. Dramaturgy in Time. Keller S., Paul J.N. (eds.). *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam, 2012, pp. 348–352.
11. Epstein J. O nekotorykh usloviyakh fotogenii [On Certain Characteristics of *Photogénie*]. Yampol'skiy M.B. (comp.). *Iz istorii frantsuzskoy kinomysli. Nemoe kino 1911–1933* [From the History of French Cinema. Silent Films 1911–1933]. Moscow, 1988, p. 124.
12. Epstein J. Ukрупnenie [Close-Ups]. Yampol'skiy M.B. (comp.). *Iz istorii frantsuzskoy kinomysli. Nemoe kino 1911–1933* [From the History of French Cinema. Silent Films 1911–1933]. Moscow, 1988, p. 102.
13. Epstein J. Le Cinématographe vu de l'Etna. Keller S., Paul J.N. (eds.). *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam, 2012, pp. 287–292.
14. Deleuze G. *Cinéma*. Editions de Minuit, 1983–1985 (Russ. ed.: Delez Zh. *Kino*. Moscow, 2004. 622 p.).
15. Corbin A.L. *Traveling Spectators: Cinema, Geography, and Multiculturalism in Late Twentieth-Century America: PhD Thesis*. University of California, 2009. 293 p. (unpublished).

DOI: 10.37482/2687-1505-V122

Viktor S. Nepsha

Saint Petersburg State University;
Mendeleevskaya liniya 5, St. Petersburg, 199034, Russian Federation;
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3438-1844> e-mail: vnepsha@inbox.ru

LANDSCAPE AS A CATEGORY OF FILM AESTHETICS: KEY APPROACHES

This article examines a variety of approaches to the concept of landscape in the philosophy of film in order to establish terminological accuracy and highlight problematic topics in conversations about space in film aesthetics in particular and to clarify the status and boundaries of the term *landscape* in philosophical use in general. Three groups of approaches to landscape in the philosophy of film were identified in the course of the study and analysis of literature on this issue: landscape as an auxiliary element for the director/crew/viewer (Béla Balázs, Susan Cathleen Gunn, Chris Lukinbeal, etc.); landscape as an autonomous category which is more than just an applied landscape/setting in the frame and which in its interaction with cinematography helps the latter to express its specific features to the fullest (Tom Gunning, Martin Lefebvre, Jean Epstein); single approaches failing to fit into the above categories, with the concept of landscape being subject to author's specific interpretation (Gilles Deleuze, Amy Lynn Corbin). The variety of related areas that had to be addressed in the course of this study (from sociology and politics to cultural geography and Deleuze's concepts) gave rise to numerous interpretations of the term *landscape*, even within the framework of film aesthetics. The results of the research roughly outline the problem field on the one hand and indicate the need to continue working in this problem field on the other. One of the problematic issues is the traditional use of the term *landscape*, while the specificity of the autonomous landscape–cinema interaction requires a thorough study.

Keywords: *landscape, film aesthetics, philosophy of film, Gilles Deleuze, cinematic experience, photogénie, Jean Epstein.*

Поступила 05.03.2021

Принята 19.08.2021

Received 5 March 2021

Accepted 19 August 2021

For citation: Nepsha V.S. Landscape as a Category of Film Aesthetics: Key Approaches. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Ser.: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki*, 2021, vol. 21, no. 4, pp. 111–121. DOI: 10.37482/2687-1505-V122