

А.А. Козлова

магистрант кафедры кино и современного искусства  
 факультета истории искусства РГГУ  
[kozlova.anastasia8@gmail.com](mailto:kozlova.anastasia8@gmail.com)

## ПРОБЛЕМА СОПОСТАВЛЕНИЯ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ ИВАНА ВЫРЫПАЕВА

В статье рассматриваются авторские дискурсивные особенности кинематографа Ивана Вырыпаева через анализ соотношения формы и содержания в его фильмах. Основные аспекты теоретических работ русского формализма и проблема взаимодействия формы и содержания в искусстве позволяют проследить взаимосвязь этих двух понятий и выявить характерные особенности их соотношения в творчестве режиссера. Так же в статье предпринимается попытка выявить взаимозависимость и специфику влияния театральных практик на кинематографическое творчество Вырыпаева.

**Ключевые слова:** форма и содержание, формализм, Иван Вырыпаев, театр новой драмы

This article discusses special discursive features of Ivan Vyrypaev's cinema with formal and content analysis of his films. The key achievements in the theoretical works of Russian formalism and analysis of the interplay of the form and the content in art allow us to establish connection between these two key concepts, form and content, and therefore to identify particularities of their correlation in the director's work. It allows to conceptualize interdependence and specificity of influence of theatrical practices in Vyrypaev's cinematographic artistic decisions.

**Keywords:** form and content, formalism, Ivan Vyrypaev, theatre of the new drama

Вопрос соотношения формы и содержания рассматривается во многих работах по философии, эстетике и теории литературы. В философском и художественном осмыслении этой проблемы происходил постепенный переход от тождественной взаимосвязи двух понятий до их полного размежевания. В ранних философских текстах форма и содержание разбирались как понятия, неразрывно связанные в дискурсивной практике. Платон понимание формы связывал с мимесисом, имитацией, подражанием действительной, видимой стороне вещей. По Гегелю, форма прежде всего является вместилищем содержания, так же как и содержание всегда обличено в форму: «В себе здесь дано абсолютное отношение между формой и содержанием, а именно: переход их друг в друга, так что содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма — переход содержания в форму <...> отличаются же они (содержание и вещество, или материя) друг от друга тем, что вещество, хотя оно в себе и не лишено формы, однако в своем наличном бытии обнаруживает себя равнодушным к ней; напротив, содержание как таковое есть то, что оно есть, лишь благодаря тому, что оно содержит в себе развитую форму»<sup>1</sup>.

В истории искусства проблема формы и содержания переходят в конфликтное противопоставление содержательной основы произведения с его визуальным воплощением. Многие формалистские направления в живописи придавали значение только форме в полном отрыве от идейного содержания. Формализм — концепция, согласно которой художественная ценность произведения искусства всецело зависит от его формы, то есть от способа изготовления, наблюдаемых аспектов и среды, в которой оно помещено. Такое акцентное смещение происходит в историческую эпоху кризисов и потрясений, когда классическое понимание красоты как единства формы и содержания пересматривается и прерогативную позицию занимает довлеющая эстетизация формы, из которой вымывается содержание.

© Козлова А.А., 2013

<sup>1</sup> Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. — М.: Гос. соц.-эк. изд., 1938. Т. I. С. 224.

Взаимодействие этих двух понятий в философии и истории искусства почти всегда противоположны: либо форма тождественна содержанию, либо они сепарированы. Такое рассмотрение не вполне применительно по отношению к кинематографу Ивана Вырыпаева, где выявляется внутреннее противоречие, прежде всего материала и формы и, как следствие, формы и содержания. Единство формы и содержания, таким образом, нарушается, но полного разрыва, как в истории искусства, где формализм проявлялся в отрыве художественной формы от содержания, признании её единственно ценным элементом искусства, не происходит. Режиссерское видение Вырыпаева не сводится только к отвлечённому формотворчеству. В данном случае под формой подразумевается облеченное в визуальную форму изображение, а под содержанием – закладываемые смыслы, в том числе посредством литературной, текстовой основы. Противоречивость и неоднозначность кинематографа Вырыпаева проистекает из темпорального, идеологического несовпадения формы и содержания. Вырыпаев преодолевает их взаимосвязь, но не разрывает тождество полностью. Речь идет, скорее, об усложнении их взаимосвязи, дистанцировании, размежевании. В своем дебютном фильме «Эйфория» (2006) режиссер облакает драматическую сюжетную основу в чрезмерно эстетизированную форму: идеализированные пейзажи, симметрично выстроенное и изобразительно выхолощенное пространство кадра – ярко-голубое небо, ярко-желтая степь. Усиленное цветовое перенасыщение контрастирует, противопоставляется скудности диалогов и аскетизму действия. Такое противоестественное образное восприятие материала, рассказываемой истории и формы, в которую это облакается, вызывает внутреннее противоречие. При спорности формы содержание не вымывается, усложняется его восприятие.

Вторым аспектом наличия особых художественных средств выразительности кинематографа Вырыпаева является его работа в театре. Декарт называет четыре случая несовершенства произведения искусства благодаря отсутствию в нем единства формы и содержания: совершенство формы сопровождается убожеством содержания; словесная форма играет лишь служебную роль по отношению к содержанию; форма приобретает значение, независимое от содержания, и искажается. Все эти смещения в большей или меньшей степени применимы к театральным и кинематографическим постановкам Вырыпаева. несовершенства, о которых говорит Декарт, в фильмах Вырыпаева базируются на специфичности театрального материала и его прочтения в кинематографе. Театр новой драмы, представителем которой режиссер является, своей формой отличается от кинематографической; и их совмещение вызывает ощущение дисгармонии. Кинематограф как синтетическая форма искусства в поисках языковой особенности и собственных средств выразительности преодолел театральные условности, изображая сымитированные жизненные сцены как подлинные. Вырыпаев возвращается к театрализованному представлению, только созданному средствами кинематографа. В «Эйфории» театрализованность, построение внутрикадрового пространства, своеобразная, утрированная актерская игра, малоподвижность камеры в отдельных эпизодах, отношение к реальному пейзажу как к декорации – все это проистекает из особого прочтения материала, содержательной условности в пользу нестандартности и необычности формы, которая возникает именно при их столкновении. Если очистить кадр от довлеющей в нем изобразительной эстетики, детализировать пространство и усложнить актерскую игру, мы столкнемся с привычной формой, продиктованной содержанием, исходящим из сюжетной основы и типизации персонажей, к которым обращается Вырыпаев. В натурализме происходит абсолютизирование видимого в ущерб смыслового, отдельного в ущерб типичному, общему, что приводит к одностороннему, фотографическому имитированию реальности. Раскрытие социального конфликта вытиснилось экспериментами в области формы. Театральные и кинематографические работы Вырыпаева отличает отхождение от натуралистической репрезентации, попытка дать отражение действительности без слепого подражания ей. От социального контекста, то есть относящегося к сегодняшнему дню остаются только современные речевые характеристики героев. Дисфемизмы и жаргонизмы, которые использует Вырыпаев в своих фильмах, огрубляют форму и

*А. Козлова Проблема сопоставления формы и содержания  
в кинематографе Ивана Вырыпаева*

выявляют еще больший дисбаланс формы и содержания. Театр, обладая большой степенью условности, выявляет проблематику преимущественно с помощью дискурса. Текст занимает в кинематографе Вырыпаева главенствующую роль, которая только дополняется визуальными образами, оттесняя на второй план характеры персонажей и конфликт. Текстовая, нарративная основа, однако, не иллюстрируется, а лишь сопровождается образами, рождаемыми не текстом, а скорее ощущением от него. Именно такая система конструирования кинематографического материала используется в «Кислороде» (2009). В «Эйфории» взаимодействие текста (содержания) с визуальными образами (форма) менее радикально и более сглажено, чем в «Кислороде», оно не контрапунктное и десантированное, а символично-опосредованное.

Рассмотрение формы и содержания происходит поэтапно и преодолевает несколько стадий. Первоначально они понимаются как взаимосвязанные категории, а затем через период их полного сепарирования совершается выделение формы перед содержанием в более сложное понимание их взаимосвязи, не как единство или расчленение, а как дистанцированное взаимодействие, близкое понятию «остранение», используемому представителями русского формализма. Русская формальная школа начала века на примере литературного материала подробно изучала проблему формы и содержания в прозаических и поэтических произведениях. Шкловский указывал на развитие соотношений этих двух понятий и сформулировал термин «остранение»: «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы «делать камень каменным», существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи – как видение, а не как узнавание, приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоценен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить «деланье» вещи, а сделанное в искусстве не важно»<sup>2</sup>. «Эйфория» Вырыпаева также наполнена видимыми привычными вещами, которые, однако, воспринимаются как увиденные в первый раз: «не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание «видения» его, а не «узнавания»<sup>3</sup>. Условное пространство и время действия, усредненный быт, персонажи, которые, с одной стороны, типизируются, с другой стороны, за счет утрированной актерской игры и соответствующих ситуаций не отождествляются в полной мере с действительностью, а, следовательно, теряют свойство конкретизированного восприятия как чего-то знакомого, ранее видимого. Все это приводит к сложности, «долготе» восприятия.

При работе с формой и содержанием Вырыпаев не стремится к их прямому взаимодействию, он закладывает в изобразительный ряд символические значения, отрывая вещь от ее прямого толкования и вкладывая в нее другой завуалированный смысл. Такого рода символизация в данном случае напоминает образный язык, используемый при построении иконографического изображения. «Эйфория» практически полностью построена на символическом языке. Цвет платья героини – красный; в иконописи – это цвет крови, жертвенности; белые одежды, в которые героиня переодевается перед своим последним путешествием на лодке, – символ чистоты, простоты и воскрешения; голубой цвет лодки в начале фильма – символ бесконечности неба, иного вечного мира и т.д. Обретение первородного духовного состояния Верой и Николаем подчеркивается сценой обнаженного купания. Обращаясь к библейским сюжетам, автор проводит параллель с Адамом и Евой, единственными людьми на земле, в своем пороке преступившими божественное слово, в данном случае – мораль, связанную с семейными ценностями. Фильм насыщается отсылками к религиозному символическому ряду, количество которых к финалу возрастает. Религиозные мотивы вплетаются в архаичный, почти первобытный пейзаж дохристианского пространства, примитивных инстинктов и стихийных страстей. С одной стороны, содержательно форма не оправдывает себя, с другой, именно это несовпадение является индивидуальным авторским видением. Помещая определенные смыслы в несвойственное для них пространство, Вырыпаев выражает собственное

<sup>2</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Круг, 1925. С. 9. (Статья «Искусство как прием»).

<sup>3</sup> Там же.

видение духовности, заложенное уже в название фильма «Эйфория». Движение камеры, которая, снимая с высоты птичьего полета бесконечные степи, никуда не ведущие дороги, передает состояние эйфории, духовного воспарения, вознесения над миром живых. В символизме метафизический отрыв формы от содержания происходит за счет символического дистанцирования изображаемых предметов и их значения. В изобразительном искусстве символизм является частью формалистского искусства. Символический язык, которым Вырыпаев насыщает повествовательную часть фильма, также идейно близок формализму. Символизму так же свойственно метафизическое противопоставление формы и содержания.

Помимо метафизической религиозной символики Вырыпаев использует менее скрытые символы и аллегории, последовательно выявляя два главных мотива фильма – любовь и смерть; большинство иносказательных и символических знаков относятся либо к эросу, либо к танатосу. Это вставка в повествовательную схему героини, стоящей на фоне стены, опосредованное прочтение ее духовного состояния – одиночество (она стоит одна), обретение любви (к Вере присоединяется Павел), и надежда на спасение (он увозит ее на машине). Пожар монтируется с любовной сценой; убийство коровы, аллегорическое прочтение образа Веры как жертвы, подается в монтажном стыке с расстрелом любовников мужем и т.д. С точки зрения создания формы, такого рода перебивки и аллегории являются не обязательными для прочтения сюжета, то есть деконструируют повествование и отстраняют форму от содержания.

На смену воссоздания обыденности, мимесиса, подражания реальности происходит ее осмысление иными отстраненными от простого копирования способами. Развитое перцептивное восприятие современного зрителя позволяет усложнять структуру кинематографического полотна до предела. Форма как способ организации содержания связывается с понятием структуры. Особенность же структурирования материала в «Кислороде» (2009), втором фильме Вырыпаева, продиктовано сложносочлененностью первоначального источника (текста) и конструированного на его основе внутреннего пространства кадра (аудиовизуальный образ текста). Ощущение целостности полноты пространства фильма рушится, оно расчленяется монтажными швами, смысловыми состыковками или не состыковками. Фильм перенасыщается чисто формалистскими приемами: рваный, вибрирующий монтаж, включение в повествовательную канву анимационных и компьютеризированных графических вставок и т.д. Изобразительный постмодернизм включает в себя множество элементов, проявившихся в фильме: интертекстуальность, всеобъемлющая формалистская вариативность, перекраивание, «перемонтаж» логического построения повествования, возможность включения изначально инородных структур и смыслов. Постмодернистская игра с формой структурно усложняет или вовсе деконструирует ее.

В «Кислороде» текстуальное своеобразие пьес Вырыпаева переходит в еще более специфичный кинематограф. Содержание дистанцируется относительно формы, изображение уже не несет иллюстративной функции, таким образом, текстовая, нарративная основа отделяется от репрезентируемого в кадре. Оперирова узнаваемыми элементами, их особой обработкой, соединением смыслового с другими видами материала, Вырыпаев достигает сепарирования формы от содержания. В привычной системе координат художественное произведение оценивается не по тому, какие идеи легли в его материальную основу, а по тому, насколько органично идейный материал соединен с материалом словесным, предметным, фабульным. Противоречивость «Кислорода» как раз и происходит из двойственности исходного материала. Посредством присутствия религиозных мотивов в тексте достигается еще больший диссонанс формы и содержания, происходящий при наложении этого структурно и идейно конфликтного материала и при попытке его визуального репрезентирования. Понятие материи относится к форме как ее основа. Форма должна следовать за материалом, тогда конфликтного соотношения формы и содержания не происходит. В «Кислороде» форма часто не соотносится с содержанием, в огрубленном понимании библейские заповеди накладываются на нецензурную лексику героев фильма.

Структурно фильм состоит из десяти частей, каждая из которых начинается цитатой из

*А. Козлова Проблема сопоставления формы и содержания  
в кинематографе Ивана Вырыпаева*

библейских текстов. Стиль читки этого странного текста основан на ритмическом наложении на музыку. Клиповая эстетика с ее рваным дифференцированным монтажом резко диссонирует с текстами, наполненными религиозно-морализаторскими смыслами. Происходит гибридизация жанровых структур. Синтетическая основа усложняет даже классификацию речевых особенностей «Кислорода». Шкловский выделял различия между поэтическим и прозаическим в кинематографе: «отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически-формальных моментов над смысловыми (в поэтическом кино), причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию»<sup>4</sup>. Следовательно, такую кинематографическую форму, как в «Кислороде», мы можем, согласно Шкловскому, причислить к поэтическому кино, но «Мы знаем, что часты случаи восприятия, как чего-то поэтического, созданного для художественного любования, таких выражений, которые были созданы без расчета на такое восприятие; <...> Таким образом, вещь может быть: 1) создана, как прозаическая и воспринята, как поэтическая, 2) создана, как поэтическая и воспринята, как прозаическая»<sup>5</sup>. Текст «Кислорода» создан как прозаический, но воспринимается как поэтический именно за счет формы его подачи. Ритмика, которая выстраивается в тексте, в том числе за счёт его речитативного произнесения, дополняется рваной ритмикой изображения. Далее Шкловский развивает мысль: «Это указывает, что художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия; вещами художественными же, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались, как художественные»<sup>6</sup>. Вырыпаев, облекая содержание своего квазифилософского текста в сложный визуальный ряд, стремится к его закреплению в восприятии как к чему-то наделенному художественной ценностью, а не только как к наполненному смыслом содержанию.

В «Танце Дели» (2012), третьем фильме Вырыпаева, кинематографическое пространство полностью сменяется сценическим. Деконструирование логики повествования, речевые особенности произносимого текста, театрализованная актерская игра, все элементы, из которых складывается авторский кинематограф Вырыпаева, здесь абсолютизируются. «Танец Дели» разбит, как следует из титра, предваряющего действие, на семь фильмов. Все зарисовки, однако, разворачивают перед нами одну историю, каждый раз дополняемую фактами и проигрываемую с разной степенью эмоциональностью. В «Танце Дели» текст, не перекрываемый излишеством визуальных формаций, звучит гораздо действенней и отчетливей, чем в «Эйфории», где эстетизация формы контрастирует с содержательным минимализмом, или в «Кислороде», где нагромождение форм заглушает текст. Актерская игра характеризуется в первую очередь интонационной читкой текста, обстановка сводится к одной лавочке на фоне кафельной стены в больнице. Элементы театрализации, а значит, утрирования, присутствующие во всех фильмах Вырыпаева, в «Танце Дели» всецело превращаются в театральную постановку, сделанную средствами кинематографа, – это особенность кинотворчества Вырыпаева.

Таким образом, можно говорить о том, что одной из характерных особенностей кинематографа Вырыпаева является несовпадение формы и содержания. Противоречивость, заложенная в фильмы уже на уровне материала, является его индивидуальным режиссерским почерком, который сформировался под влиянием театральной практики. Кинематограф и театр Вырыпаева базируются на слове, которое является ключевым в понимании смыслового содержания. «Эйфория» на сегодняшний момент – единственный фильм, который концертирует смысловую нагрузку прежде всего внутри конструирования визуального ряда, где речевые характеристики героев значат меньше, чем изображение. В последующих фильмах возвращение к превалирующей роли словесного переводит кинематограф в регистр экспериментального зрелища, условием построения формы которого будет не сходство составляющих образ элементов, а их контраст, неравноправие этих

<sup>4</sup> Там же, с. 8.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

*A. Kozlova The problem of matching the form and content  
in the cinema by Ivan Vyrypaev*

элементов. Выделенное, фрагментарное видение выражается в сложно содержательном тексте, который, облекаясь в форму, еще больше усложняется, не структурируется согласно логическим законам, а создает свой дискурс, в рамках которого содержание всегда глубже, чем форма. В таком эстетическом конструировании форма будет являться не отражением жизненной реальности, а будет восприниматься как смелая ее трансформация и деформация. Попытка объединить в единое действие кино и театр, речевое и визуальное, словесное и музыкальное приводит к сложноструктурированной форме, которая разрываясь, дистанцируясь, смещаясь относительно содержания, приводит к его усложненному восприятию. Следовательно, стремление Вырыпаева синтезировать, создать синтетическое перформативное действие приводит к прямо противоположному эффекту разрыва или смешения формы и содержания.

#### **ФИЛЬМОГРАФИЯ**

1. Кислород (2008, реж. И.Вырыпаев, Россия), игр.
2. Танец Дели (2012, реж. И.Вырыпаев, Россия), игр.
3. Эйфория (2006, реж. И.Вырыпаев, Россия), игр.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. М.: Государственное издательство, 1938.
2. Горанов К. Содержание и форма в искусстве. М., 1962.
3. Литературная энциклопедия в 12 тт. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/leb/leb-8o81.htm>
4. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002.
5. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: 1977.
6. Философский Энциклопедический словарь. / ред. Ильич, Л.Ф.; Федосеев, П.Н.; Ковалев С.М.; Панов, В.Г. (едс.) М.: Советская Энциклопедия, 1983.
7. Шкловский В. О теории прозы. М.: Круг, 1925. URL: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>

#### **REFERENCES**

1. Goranov K. *Soderzhanie i forma v iskusstve*. Moscow, 1962.
2. Hegel G.W.F. *Lekcii po jestetike*. [Aesthetics] Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1938.
3. Il'ich, L.F.; Fedoseev, P.N.; Kovalev S.M.; Panov, V.G. (eds.) *Filosofskij Jenciklopedicheskij slovar'*. Moscow, Sovetskaja Jenciklopedija, 1983.
4. *Literaturnaja jenciklopedija v 12 tt*. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/leb/leb-8o81.htm>
5. Shklovskij V. *O teorii prozy*. Moscow, Krug, 1925. e-reprint: URL: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>
6. Tynjanov Ju.N. *Literaturnaja jevoljucija: Izbrannye trudy*. Moscow, Agraf, 2002.
7. Tynjanov Ju.N. *Pojetika. Istorija literatury. Kino*. Moscow, 1977.