

Караева Карина Зауровна

Karina Karaeva

Соискатель кафедры киноведения

ФГОБУ ВПО «Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С.А.Герасимова»

Competitor of the department of film critics

Russian State Institute of Cinematography of S.A.Gerasimov

e-mail kkaeva@gmail.com

ТОТАЛЬНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА ФИЛЬМА. СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ, ПЕТР ЛУЦИК И ИЛЬЯ ХРЖАНОВСКИЙ. ОТ СОЦ-АРТА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ

**Focus of the Space of the Film & Sergey Soloviev, Petr Lutsik and Ilya
Khrzhanovsky. From Sots-art to Postmodernism**

Ключевые слова: фильм, идеология, соц-арт, социалистический реализм, остранение, ирония, тоталитарный стиль.

Keywords: cinema, ideology, sots-art, socialist realism, elimination, irony, totalitarian style.

Аннотация. В статье рассматриваются особенности соц-арта как визуальной провокации для отечественного кинематографа нового времени. Фильмы Сергея Соловьева, Петра Луцика и Ильи Хржановского с одной стороны апперилуют к направлению соц-арт, с другой - развивают новую образную систему, построенную на взаимодействии идеологии и иронического отношения к изображаемому. Автор приходит к заключению, что пространство в фильме в большей степени подчинено драматургическому развитию и развивается в зависимости от соответствия идеологическому языку вкупе с визуальным мимесисом.

Abstract. The article discusses the visual space as a provocation for the national cinema of modern times. The author builds relationships through "space" and "plane", which he introduces as aesthetic features, lies in the context of the history of art, and architectural solutions within the picture. Dialogue between the two directions in the arts - visual and visual traces and their mutual influence.

Практика кино предполагает возможность ассимиляции различных стилей, форм и средств художественной выразительности. В некотором смысле использование различных условных форм с кинематографе, точнее адаптация уже существующих наработанных кодов социальной драмы, позволяет переход в иное эстетическое пространство. Здесь можно и необходимо говорить о как раз той особенной возможности сопереживания, которую вывел соц-арт на границу картины. Здесь вступает в свои права практика, отрефлексированная Сергеем Эйзенштейном, который говорит, что становление кинематографа переходит отображения самих явлений к «отражению отношений между явлениями»[1]

То, что предлагают режиссеры – это альтернативная визуальная история соц-арта, который, отвергая пластику социалистического реализма, стремится к определению кинематографической эстетики.

Сергей Соловьев, - один из режиссеров, работающих на территории фильма-сказки. Как правило его герои – представителя мира волшебной сказки. Несмотря на то очевидное драматургическое пространство, в котором действуют герои фильмов Сергея Соловьева, каждый раз их проявление подвержено опыту той реальности, которая изначально идеологически деформирована. Сергей Соловьев в «Ассе» (сценарий Сергей Ливнев, Сергей Соловьев, оператор Павел Лебешев, композитор Борис Гребенщиков, 1988), повествование которого ведется как классическая мелодрама, где Старик-Козодоев, влюбленный в молодую девушку в исполнении Татьяны Друбич, оказывается ею предан в пользу художника и поэта Бананана, отказывается от наглядной критики или саморефлексии, но подчеркивает приоритет кинематографической изобразительности. Содружество с художником Сергеем Бугаевым (Африкой), он же исполнитель одной из главных ролей, приводит к возникновению в кинематографе абсолютной соц-артовской плоскости. Его оригинальный кинематографический прием состоит в повторении идеологии социалистического реализма на материале нового, авангардного направления. Мальчик-Бананан, освобожденный от условностей советской реальности, бунтарь, молодой революционер быта, наделен огромным эмоциональным потенциалом. Его провокационное поведение, авангардные музыкальные композиции, даже серьгу в ухе можно рассматривать как попытку режиссера Соловьева прорвать плоскость советской, подавляющей реальности. Бананан словно в ожидании Годо так и не приходит в Золотой город на земле, однако находит его уже не в настоящей, а в будущей неизвестной реальности.

Сергей Соловьев в фильме «Асса», также как в «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» (сценарий Сергей Соловьев, оператор Юрий Клименко, композитор Андрей Романов, 1989) – о любви бунтарей и искреннем чувстве, выходит на уровень нового познания реальности, во-первых, через призму соц-артисткой иронии, и пространства отстранения, с другой – особенно в фильме «Асса» через колористическое настроение (художник Сергей Шутов, Сергей Бугаев-Африка и другие). Технология сновидения с одной стороны, с другой – поправление устоев – прежде всего через Козодоева, даже акустическое решение (Борис Гребенщиков, Виктор Цой), апроприация зарубежной музыки, столкновение стилей и стилистик и в конечном счете вытравление соцреалистической практики.

В определенном смысле, Соловьев работает с возможностью реализации той идеи, которая принадлежит особенности языка соц-арта, а именно – перекрашивание и перекраивание пластики соцреалистического мира уже на уровне сценария. Козодоев – представитель старой школы, который номинально выполняет функцию в зависимости от особенностей своего положения и статуса, представлен как эпигон реализма, точнее кальки реализма. Мальчик-Бананан – его антипод, выразитель свободы, буйства, сюрреалистического действия, безусловно должен исчезнуть, умереть. В этом отношении фильм в меньшей степени о

свойствах эпохи, а в большей в характеристике стиля, языка. Язык Бананана новаторский и асинхронный, выражение Козодоева очевидно, последовательно, грамматически выверено.

Соловьев воспроизводит возможное утопическое пространство, которое, действительно, с одной стороны, лежит в границах социальной драмы, но с другой, действует шире, используя претензии кинематографа 90-х годов к аллюзиям, сновидениям и тд. С одной стороны, мелодраматизм фильмов Соловьева построен на особенной актерской игре, на действительном желании выразить классическую школу исполнения роли, однако с другой, - возникает безусловное отстранение в виде иронии, безудержного смеха, постоянной издевки Соловьева над тем, что происходит в кадре. Интересно, что повествование фильмов Соловьева является перевернутой ситуацией, которую можно описать следующим образом: «художественная ценность изучения микропроцессов в зрелом социалистическом обществе определяется важнейшими задачами коммунистического воспитания, всестороннего развития личности. Жизнедеятельность любого человека детерминируется общественной средой в целом. Но вместе с тем она происходит в условиях микросреды, в совокупности специфического локального окружения»[2]. Соловьев как раз сознательно высмеивает подобные идеалы, и в некотором смысле использует принцип карнавального отстранения, высказывая позицию о том, что возможен внешний - в его случае - это сон признак, который оказывает более колористически, психологически и драматургически окрашен, чем стойкая и плотная окружающая персонажа реальность. Сергей Соловьев пользуется принципом линейного монтажа, но одновременно нарушает его введение в повествование снов молодого героя, и, таким образом, буквально работает с изображением, которое находится в границах абсурдистского сознания.

Режиссер Петр Луцик и Александр Саморядов с их особым псевдоромантическим подходом к образной идеологии, и попытки своеобразной реанимации социалистического реализма, выявляет направление, в определенном смысле не вполне аутентичное по отношению к кинематографу. В том смысле, что, к примеру, Петр Луцик, обращаясь к конкретной теме труда, социализма, вечного счастья коллективного бессознательного, приходит к ироническому отстранению идеологического пространства социалистического реализма. Представители параллельного кино действуют по тому же принципу – отстранение, постмодернистское означивание, изображение как код, выявление в изображении помех социалистического реализма. Особенность фильмов, находящихся на стыке социалистического реализма и соц-арта, вызывает мысль о том, что выраженная действительность скорее становится процессом «вызывания реальности»[3].

Петр Луцик и Александр Саморядов в большей степени известны как режиссеры безусловного сюрреалистического направления, выстраивающие свои фильмы в традиции народной трагедии и мелодраматического повествования с элементами абсурда. То, что делает Петр Луцик в фильме «Окраина» (сценарий Петр Луцик, Алексей Саморядов, оператор Николай Ивасив, композитор Гавриил Попов, Георгий Свиридов, 1998), посвященного национализации в 30-е года в СССР, - это уже пример отстранения, тотального переигрывания стилистики и

эстетики соц-арта, скорее сюрреалистическое пространство образной артикуляции. С одной стороны – очевидна стилистическая подгонка под конкретный тоталитарный стиль – особая колористика, бытовая насыщенность, даже предельная театрализованность определяет в некотором смысле метод структурного тоталитарного повествования, с другой – как принцип тоталитарной визуальности. В этом смысле, возникает как раз визуальная аналогия определения тоталитаризма: «В тоталитаризме идеология распространяется на все аспекты личной и коллективной жизни и устанавливает монополию на применение как силы, так и убеждения. Единственная партия овладевает всеми общественными рычагами, вся экономическая и профессиональная деятельность становится частью Государства. Способами воздействия в данном случае являются прежде всего пропаганда и террор, поскольку высшей точкой развития – и логическим завершением – режима является террор одновременно политический, и идеологический, осуществляемый в отношении инакомыслия или вообще любой инаковости. Эту идеологию мы и называем словом «тоталитаризм»[4]

Луцик действует по схеме изображение – тоталитаризм – символ - ирония. Символика, выстраиваемая Луциком, восходит к определенной вязкости повествования. Можно сказать, что возникает аналог орнамента в живописи: «Простота и правильность форм неизбежно являются результатом односторонности содержания в орнаменте. Чем более ограничено содержание, тем меньше структурных особенностей требуется для его выражения»[5]

В своем фильме «Окраина» Петр Луцик создает собственный язык, действительно основанный на отстранении эстетики соц-арта, но также вырабатывает метод демонстрации и стилистические приемы для того, чтобы произвести новый способ столько актуальной для соц-арта демонстрации иронии. Его абстрактный, несколько коллажный образный ряд является отражением стилистики пространства соц-арта.

Субъективность камеры в фильме Ильи Хржановского «4» (сценарий Владимир Сорокин, оператор Шандор Беркеши, Алишер Хамидходжаев, Александр Ильховский, 2004), повествование которого можно определить как путешествие за пределы объективной реальности одной из сестер в поисках других и столкновения с ужасными особенностями мира, выражена в такой последовательности, которая уже значительно насыщеннее драматургии в ее традиционном понимании, она выходит за границы только образного решения, так как отвергает любую визуальность. Определить повествование в работе «4» можно буквально в нескольких словах, причем их последовательность вариативна, – движение, нахождение, попытка воскрешения, разочарование. Визуальное решение в фильме выражено через формальный минимализм. Здесь, безусловно, сказывается влияние драматургии Владимира Сорокина, предлагающего внешне бессмысленный, абсурдистский текст, объединённый топографическими линиями. Этот формальный минимализм поддерживается сознательным отказом от любого нарочито символического кадра, в этой реальности, которая, однако, находится в сложно определимом в кинематографическом, а не литературном понимании, топографически и хронологически пространстве. Здесь как бы не существует

действия, однако только движением определяется условный сюжет работы. Здесь «уставшее» изображение следует за повествованием, почти не раздражая его цветом, лишь изредка красочное пятно вытесняет монохромный образ. Метод роудмуви, предложенный Хржановским, помноженный на элементы волшебной сказки, когда героини сталкиваются с условной реальностью, позволяет режиссеру добиться акцента на том же отстранении повествования, когда пространство становится вымышленным лишь по той причине, что отсутствует граница его начала и конца, в безусловном и даже агрессивном настаивании на его тотальности. Новая искусственная реальность, в которой ирония соц-арта сменяется агрессией постмодернизма, символизирует и появление нового языка в фильме, в котором соотносится коллажный принцип совмещения пространства героя и пространства действия, абсурдность ситуации и настаивание на ее единственном реальном существовании в границах мира персонажа и его вселенной.

В академическом понимании фильм обладает пространством уже по той причине, что предлагает подвижную историю, рассказанную в лицах, диалогах и построенную на отношениях между пейзажем или ландшафтом рисунка и драматургией характеров. Однако в контексте визуального искусства фильм обладает пространственным определением в соответствии с модификацией границы плоскости, так как пытается преодолеть именно классическое определение пространственно-временных отношений.

Оппозиция соц-арта по отношению к социалистическому реализму состоит в указании на нарушение, помеху, ошибку в идеальном изображении, в этом смысле он действует на повторении одного и того же кода изображения, совпадая с постмодернистской практикой. Собственно, социалистический реализм всегда настаивал на воссоздании действительности в формах самой «реальной жизни», однако эта реальная жизнь всегда была либо слишком гиперболизирована, либо отчасти условна. Если есть ошибка, ее можно превратить в деталь и работать с ней как с образом, передающим теорию художественного текста. Поэтому соц-арт использует изображение, вычлененное из соцреалистической живописной пластики как красочный пласт, скрывающий пространство картины, как дополнительный код и заслонение, решетку. В изобразительном искусстве переход в пространство картины ознаменовался исторической и мировоззренческой модификацией авторского сознания, а в кинематографе процесс осмысления пространственного состояния кадра был определен посредством драматургической революции и переосмысления идеи персонажного образа. В этом контексте соц-арт и кинематограф 1990-х - 2000-х годов стали визуальными предвестниками новых границ пространственных парадигм изображения в современном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 томах, т. М., «Искусство», 1964, С.457.
2. Социалистический реализм и современный кинопроцесс. – М.: НИИК, Искусство, 1978, С. 24.

3. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного./ Пер. с англ. Дубин С.Б. – М.: Прогресс-Традиция, 2004, С.4.

4. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного./ Пер. с англ. Дубин С.Б. – М.: Прогресс-Традиция, 2004, С.24-25.

5. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие/Пер. с англ. В.Н.Самохина. М.:Прогресс, 1974, С.139.