

ЭСТЕТИКА ХАОСА В ФИЛЬМАХ КИРЫ МУРАТОВОЙ РУБЕЖА 1980–1990-х гг.

АННОТАЦИЯ

Творчество Киры Муратовой рубежа XX–XXI вв. рассматривается на примере фильмов «Астенический синдром» и «Чувствительный милиционер» как постоянно реализуемый эстетический принцип дихотомии хаоса и порядка, репрезентуемый режиссером во внутрикадровой материи фильмов. Хаос в мироощущении героев проступает на фоне строгой упорядоченности распадающегося советского устройства, характеризующегося четкой регламентированностью всех сфер бытия. Деструктивность символизирует отсутствие всеобщего централизованного начала, которое героям фильмов приходится искать самостоятельно.

Поэтика данных работ Киры Муратовой представляет симбиоз разнообразных эстетических канонов: это и узнаваемые принципы немого кинематографа, и элементы театрализации, гротеск, постмодернистские акценты и документальная реалистичность повседневного неустроенного быта. Киноткань «Астенического синдрома» и «Чувствительного милиционера» объединяет разнородные художественные элементы и представляется неким «лоскутным одеялом» репрезентируемой ею новой социокультурной парадигмы, возникающей на разрушении советской эстетики.

В моделируемом кинематографическом пространстве Кира Муратова жестко очерчивает позднесоветскую действительность, представляя ее через метафору города-лабиринта, населенного жертвами и хищниками, посторонними

THE AESTHETICS OF THE CHAOS IN KIRA MURATOVA FILMS OF THE 1980–1990th

ABSTRACT

In this article, Kira Muratova's films are considered according to the fixing and reflecting the dichotomy of the chaos and the order. They were represented in the intraframe matter of Asthenic Syndrome and Sensitive Policeman films. The chaos in character's worldview contrasts with the orderliness of the Soviet system, its clear-cut regulation of all spheres of life. The destructiveness symbolizes the absence of a universal common principle, which characters have to look for on their own, individually.

The poetics of these films stands as a symbiosis of various aesthetics. They are the recognizable elements of silent cinema, and theatricalization, exaggeration of the problems raised, grotesque, postmodern accents, and documentary realism of the everyday life image. Both *The Asthenic Syndrome*, and *The Sensitive Policeman* seem to be created with scattered artistic elements, it is like a "patchwork" of the emerging new sociocultural paradigm.

In the simulated cinematic space, Kira Muratova rigidly outlines the late Soviet reality, packing it into the metaphor of a maze city inhabited by victims and predators, strangers and broken ones. The director seems to be creating a chronicle of the destructive processes of our time, though at the level of artistic language they are ordered and systematized by the director's will. The chronotope of Muratova's films combines the material signs of both perestroika person admiration with the Western culture and the rapidly aging

и сломленными. Фильмы представляют собой летопись деструктивности позднесоветских 1980–1990-х, систематизированно и эмоционально емко репрезентируя ее ключевые проявления. Хронотоп фильмов Муратовой объединяет вещные приметы преклонения перестроечного человека перед западной культурой и стремительно устаревающие элементы устоявшегося, советского мира. Недостижимость и невозможность полноценной духовной жизни советского человека 1980-х, по мнению режиссера, влечет за собой психическое разрушение личности. Кира Муратова фиксирует специфику сознания перестроечного общества, в модернизированном виде открывает тип лишнего человека, которому неуютно в действительности переходного времени.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Кира Муратова, «Астенический синдром», «Чувствительный милиционер», перестройка, постсоветская эпоха, киноязык, постмодернизм в кино, соц-арт, хаос.

elements of the established Soviet world. The unattainability and impossibility of a full-fledged spiritual life, according to the director, causes the mental destruction of the personality. Kira Muratova captures the specifics of the consciousness of the perestroika society, in a modernized form she shows the “aliens” who feel uncomfortable in the transition period reality.

KEYWORDS: Kira Muratova, *The Asthenic Syndrome, The Sentimental Policeman, Perestroika, post-Soviet era, cinema language, postmodernism in cinema, social art, chaos.*

В эпоху перестройки образовался социальный, психологический, культурный хаос, его возникновению не в последнюю очередь способствовал слом советской мифологии. Как отмечает Е. В. Сальникова, еще в позднесоветские годы «слова о коммунизме воспринимались <...> как чистая риторика, автоматическое воспроизведение ритуала. Оставалось неясным, что будет делать всесторонне развитая личность в своей жизни, к чему стремиться, ради каких целей существовать» [1, с. 452]. Перестроечные годы запустили процесс публичного развенчания советских идеалов, длительное время не предлагая взамен никаких иных. По ироничному замечанию Ю. А. Богомолова, «тогда в 1988-м советский читатель в разгаре перестройки и гласности читал антиутопию Оруэлла («1984». – Прим. автора.) как своего рода сатирический постскрипtum к уходящей на наших глазах натуре» [2, с. 35]. Закат советской эпохи нес с собой и отмену цензуры, и снятие привычных ограничений – а значит, новую степень свободы, в том числе творческой. Свободу демонстрировать процессы разрушения советской мифологии, а также повседневной материальной среды, многие советские реалии которой демонстративно разрушались или постепенно ветшали, приходили в упадок, отмирали. В позднесоветских фильмах Киры Муратовой хаос современности противопоставляется упорядоченности советского устройства, его четкой регламентированности всех сфер бытия. Деструктивность многих

поведенческих паттернов, разруха, очевидная во внутрикадровом пространстве, говорят об отсутствии ясного вектора жизни и целеполагания, который теперь каждому человеку предстоит выстраивать заново.

Творчество Киры Муратовой, бесспорно, является знаковым для искусства кино и для советской культуры в целом, что подтверждается большим количеством публикаций, по большей части – статей, посвященных биографии режиссера и кинокритике ее фильмов. Пожалуй, особый интерес представляет своего рода энциклопедия Киры Муратовой – справочно-библиографическое издание К. П. Кирилловой, обобщающее и систематизирующее библиографические и исследовательские материалы [3]. З. К. Абдуллаева в своей книге опирается на биографические факты, четко очерчивает неоднозначную, но яркую и самобытную личность Киры Муратовой [4].

Личность Муратовой и феномены ее творчества интересуют и западных исследователей киноискусства. Так, Дж. Таубмен подробно излагает биографические факты из жизни режиссера и практически пок кадрово разбирает фильмы [5]. Н. Конди посвящает творчеству режиссера главу своей монографии – «Кира Муратова: зоологический императив», в концептуальном плане опираясь на природные процессы, равно естественные для кинематографической реальности ее фильмов. Н. Конди делает вывод о том, что, «какими бы разнообразными ни были представители мультиэксцентричного зверинца Муратовой, разделяющие только истерические, поглощенные собой импульсы, <...> они подрывают все возвышенные предположения об этике, преданности и родстве. <...> Они представлены через кинематографический объектив, который фиксирует эти категории как простое видовое поведение» [6, р. 140].

В своей монографии М. Б. Ямпольский рассматривает творчество К. Муратовой как важнейшее явление современной киноантропологии; основополагающей позицией автора становится дихотомия природного и социального как императив поэтики режиссера [7]. Значимым представляется вывод В. А. Бондаренко о тесной связи поэтики Киры Муратовой с ключевыми принципами, сформулированными опоязовцами: «Муратова не отходит от реалистического показа окружающего мира, быта. Она лишь совершает операцию изменения “конструкции мира”, дающую ощущение его призрачности. Именно конструкция, которая, по мнению опоязовцев, и является основой для поэтического текста, в отличие от прозаического. <...> Происходит преодоление автоматизма восприятия обыденности. Характер муратовского остранения заключен в “повышенном документализме”, выступающем в качестве особой условности» [8, с. 21].

В фильмах Киры Муратовой рубежа 1980–1990-х «Астенический синдром» (Одесская киностудия, 1989) и «Чувствительный милиционер» (кинокомпании «Примодесса-фильм», «Паримедиа», 1992) отразились кардинальные перемены киноязыка по отношению к ее ранней режиссерской стилистике. Важнейшей в них представляется репрезентация деструктивных мотивов, хаоса, в котором отражается парадоксальная стройность. Эти фильмы

объединяет связь с мировоззрением эпохи. Это «перестроечные» картины, действие которых происходит именно в постсоветской действительности или на грани ее слома, – в отличие от «Перемены участи» (Одесская киностудия, 1987), являющей экранизацию рассказа Сомерсета Моэма, события которого имеют место в Малайзии. «Астенический синдром» снят за два года до распада СССР, «Чувствительный милиционер» – сразу вслед за этим событием. Фильмы приходится на кульминационный период социальных и политических перемен, происходящих в стране и со страной. Более поздние картины Муратовой «Увлеченья» («Никола-Фильм», 1994) и «Три истории» («НТВ-Профит», 1997) будут свидетельствовать о рациональном стремлении режиссера найти остросовременные темы, привлечь опыт зарубежного постмодернистского искусства, сконструировать новую форму, повествующую о реальности, которая стала во многом чужой, незнакомой для автора. Напротив, в «Астеническом синдроме» и «Чувствительном милиционере» разворачивается бурное, спонтанное выражение настроений, переживаний, ощущений режиссера в ситуации только что полученной творческой свободы – но при сохранении отношения к окружающему постсоветскому миру как родному, досконально известному, хотя и пребывающему в смятении и хаосе.

ПОЭТИКА КИНОЯЗЫКА

Эстетика фильмов Муратовой включает в себя широкий диапазон режиссерских приемов и стилистических акцентов. Узнаваемые элементы языка немного кинематографа, принципы театрализации и даже карнавализации, утрирование поднимаемых проблем, гротеск органично сочетаются в поэтике режиссера, а своеобразной экзотикой в фильмах выступает обыденный советский быт. В кадре он кажется экстравагантным своей избыточностью и примитивом, но достоверно обрисовывает предметную, материальную среду эпохи. В пределах создаваемого Муратовой визуального текста возникает эффект документальности, отражающий нарочито индивидуализированную позицию рассказчика. В этом контексте показателен эпизод в психиатрической больнице («Астенический синдром»). Герои то будто беседуют с журналистом, сидящим за кадром (эстетика документальных программ), то прямо, доверительно смотрят в камеру – словно ведут видеодневник.

Наиболее ярко черты немного кинематографа присутствуют в «Чувствительном милиционере». Речь идет о типе закадровой музыки, суетливом поведении милиционера Толи, его картинном троекратном припадании к земле в поисках источника детского плача в первой сцене фильма. Показательна и сцена с проникновением Толи в дом ребенка, его метаниями по коридорам и в результате – поимка за ухо бдительным врачом. Интересно, что долговязую фигуру чувствительного милиционера можно трактовать как своего рода шарж на известного советского персонажа дядю

Степу. Но Степан Степанович – эдакий реалистический супермен, атлант, всеми уважаемый столп общества и государственных структур, а милиционер Толя – щуплый, немного сторбленный, временами дезориентированный, неспособный привнести порядок в хаос жизни и проигрывающий каждую «битву». С советским колоссом его роднит доброта и ласковое звучание имени.

Для поэтики Киры Муратовой характерны постмодернистские акценты (что, впрочем, не позволяет трактовать творчество режиссера как сугубо постмодернистское): деконструкция, ирония, выстраивание лабиринтов, игра (симуляции) и др. Как замечает Н. Б. Маньковская, «концентрация внимания на проблемах человека и гуманизма, поиски места индивида в современной техногенной цивилизации свидетельствуют о том, что человек вернулся в искусство постмодернизма, хотя и занял в нем не центральное, как в Ренессансе, а периферийное положение, о чем свидетельствуют хрупкость, ущербность, парадоксальность персонажей» [9, с. 129].

Обозначенные элементы в той или иной степени присутствуют в визуальной материи «Астенического синдрома» и «Чувствительного милиционера»: лабиринт, жестокость, игра в марионетки, обращают на себя внимание ироничность, цитация узнаваемых произведений искусства Возрождения. Во втором эпизоде на поле, где Толя нашел девочку, он видит, как устанавливают чучело. Персонаж забирает у милиционера пупса и засовывает пугало в карман, нарекая свой «шедевр» «Иосиф с младенцем на руках» (аллюзия на картину «Св. Иосиф с младенцем Христом на руках». Рени Г. Ок. 1635. 126x101 см. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Н. А. Хренов констатирует, что «значимым признаком социальной психологии переходной эпохи является взрыв эсхатологических представлений как реакция на восприятие жизни как хаоса» [10, с. 210]. Важно, что для кинопоэтики Киры Муратовой в целом точечное обращение к ренессансным и религиозным произведениям искусства характеризуется попыткой уравновесить деструктивные социокультурные тенденции, тщательно протоколируемые режиссером.

Узнаваемым элементом поэтики Киры Муратовой служит повтор реплик, ее персонажи говорят отстраненно, безэмоционально, беззлобно произносят грубые, злые слова, оскорбления. Персонажи словно «пробуют на вкус» фразы, примеряют их к себе, будто платые или маску. Как отмечает С. Тримбач, «это язык, которым могли бы говорить марионетки. Герои страдают от того, что являются чьими-то теньями, двойниками... <...> То есть речь идет о царстве несвободных, механизированных людей, полуроботов, полумарионеток» [11]. А одни и те же фразы из уст разных персонажей рисуют мир марионеток, движущихся и произносящих реплики машинально. Или, как точно сформулировал М. Б. Ямпольский, «в более поздних фильмах Муратовой пустота перемещается извне – из сферы любовного томления – внутрь и прочно закрепляется внутри, как зияющее “ядро” за театральными личинами персонажей» [12, с. 91].

При повторе реплик одним и тем же героем можно услышать, почувствовать разницу в интонировании, в подаче фразы, что напоминает театральные репетиции, актерские «читки». Это явление вкупе с поступками персонажей может сигнализировать и об утрате идентичности. Героиня «Астенического синдрома» врач Наталья не может лечить, она прогоняет соседа, пришедшего к ней за помощью (а позже и ложится на брошенные на пол вещи в позе эмбриона, как изможденный зверь, не в силах больше быть человеком). Учитель не способен включиться в образовательный процесс и постоянно засыпает и в классе, и на педсовете. Так Кира Муратова диагностирует разрушение, утрату органики и непрерывности жизненных, социальных процессов.

Деконструкция моделируемой реальности реализуется посредством осязаемой неоднородности киноповествования: персонажи словно передают визуальную эстафету. Муратовская камера, подобно вертовскому киноглазу, фиксирует не «паузу движения» и его разрозненность, а напротив, непрерывность жизни (например, в «Астеническом синдроме» от учителя на мосту – к целующимся парочкам; от них – к герою с курицей в авоське, за ним – до насмешливо «обуржуазненной» женщины и т. д.). Персонажи связаны не столько сюжетно, сколько средой, эпохой. Визуальный ряд не дискретен, он подобен параллельному монтажу, «эффекту полиэкрана» [13, с. 246]. Киноканва фильма подобна лоскутному одеялу формирующейся новой социокультурной парадигмы.

ЭПОХА ХАОСА И ДЕСТРУКТИВНОСТИ

Избыточность, усиленная материальность неприглядного человеческого быта – так фильмы Муратовой зарисовывают эпоху перестройки. Впрочем, перенасыщенность бытовыми вещами местами явно контрастирует с нарочитой пустотой в иных домах, например в квартире милиционера Толи и его жены в фильме «Чувствительный милиционер». Однако натуралистичность бедности с лихвой компенсируется утрированной гиперреалистичностью бытовых манипуляций. Как справедливо констатирует О. А. Кривцун, уже в 1970-е и 1980-е гг. «можно обнаружить обширный сегмент произведений, воссоздающих образы зауядного и неопрятного быта, разрухи, выражающие настроения неприкаянности, апатии. <...> Тяга к неприглядным образам мыслится как максимальное приближение к жизни, «валентное человеку» по умолчанию. Обнажается то, что скрывается за нарочитым фасадом, то есть фрагменты обыденности, которые сопровождают повседневную жизнь» [14, с. 594]. В позднесоветских работах Киры Муратовой, попавших в фокус внимания данной статьи, «нарочитый фасад» уже полностью отсутствует. Режиссер не стесняется отражать эпоху «как она есть»: обветшалые и/или разрушенные здания, переполненные мусором улицы и разбитые дороги, забитые вещами полки, шкафы в домах. В этих кадрах чувствуется

декадентское любование деструктивными процессами, замороженность процессом умирания материи.

В фильме «Астенический синдром» Кира Муратова время от времени приглашает зрителя в приватную среду обитания своих героев. На стенах – традиционно ковры, их узоры отстраненно, но так подробно фиксирует камера; серванты, загруженные советским хрусталем, фарфоровыми чайными и кофейными наборами; картины; искусственные букеты; фигурки и статуэтки; полки и шкафы, до отказа набитые вещами. Интересно, что и внутрикадровые, и закадровые звуки, шумы в абрисе квартир практически отсутствуют. Предметы, словно в музее, вмонтированы в мизансцену, равнодушно взирают в объектив кинокамеры. В таких кадрах нет элемента любования, интереса – вещи кажутся ненужными, мертвыми. Но это и не совсем «кладбище быта», а скорее обыденная Доска почета, которая время от времени мелькает в кадрах наравне с фотографиями на памятниках. И люди позднесоветского времени, как и вещи – пыльные, бесполезные, – надломлены эпохой, подобны брошенным и сломанным игрушкам.

В противовес избыточности предметно-бытовой среды героев «Астенического синдрома» квартира чувствительного милиционера Толи подчеркнута аскетична. На выбеленных стенах лишь два плаката «Черного квадрата» с крупными надписями имени художника – эдакий «Черный квадрат» в квадрате. К. С. Малевич писал: «Пытаюсь установить противопоставление предметному человеческому строю мысли беспредметное начало, свободно [е] от всех предметных преодолений, границ, от попытки что-либо познать, знать, вскрыть, от всего Будущего и Бога как предметных надежд» [15, с. 362]. И дом чувствительного милиционера максимально беспредметен: матрас – вместо кровати, небольшое количество кухонной утвари и вещей – в целом. Этот бытовой минимализм утрируется избыточной наготой героев. Получается некая аллюзия, коллаж мотива пасторали и Эдема, но в совершенно неприродном пространстве. Здесь нет Бога «как предметных надежд», а в телесности отсутствует античное, ренессансное любование человеческим телом. Эта обнаженность естественна, кожа – словно шкура у животных.

После пробуждения и Толя, и его жена совершают привычные утренние процедуры и ритуалы; они не разговаривают, двигаются спокойно, слаженно. В этой молчаливой коммуникации нет эротизма, что подчеркивается на первый взгляд ненужной демонстрацией бытовых и физиологических подробностей.

Тщательно документируемая Киной Муратовой обыденность, словно и не преломляясь в линзе художественного творчества, резкими, четкими линиями формирует абрис эпохи, в которой вещи занимают не последнее место, а способны дарить радость обладания как самим предметом, так и сопутствующим ему статусом. На что указывают и диалоги милиционера Толи с женой на предмет покупки телевизора. Частота проговаривания этой

темы соотносима с количеством обсуждений перспектив удочерения найденной девочки. Напрашивается вывод, что не только маленькая девочка, но и остальные обитатели позднесоветской реальности больше не винтики некогда несокрушимой государственной машины, а скорее вещи, которые могут быть выброшены, сломаны, запрятаны в кладовку, а могут – довольно сносно или почти что счастливо иметь свой угол, свой дом, свою зону много комфорта.

ГОРОД-ЛАБИРИНТ

Город в анализируемых фильмах похож на лабиринт, в котором блуждают персонажи. Наталья («Астенический синдром») скидывает с себя атрибут «приличной» вдовы – косынку, распускает волосы и уходит прочь от могилы мужа, протискиваясь и петляя по узким кладбищенским дорожкам. А вот в городе героиня словно ощущает на себе давление воздушной среды – она то прижимается к стенам домов, то отшатывается в центр улицы. Интересен силуэт ее тени, мало напоминающей человеческую фигуру, скорее подобной зверю, хищнику, но смертельно раненному, нашедшему в себе волю лишь на последний (безмолвный) рык.

По коридорам больницы Наталья идет стремительно и уверенно, ведь этот лабиринт ей хорошо знаком. Порывистые шаги молодой женщины-доктора гулким эхом отражаются от стен коридоров, грубость в общении с коллегами демонстрирует отказ быть частью социальных инфраструктур, нежелание поддерживать приемлемые нормы поведения.

В отличие от Натальи Толя («Чувствительный милиционер») мечется в «больничных» коридорах дома ребенка в нервных попытках и остаться незамеченным, и найти девочку. Не вписывается он и в городские ритмы. Так, если среди жителей города-лабиринта «Астенического синдрома» преобладают своего рода декаденты, игнорирующие обыденность, надломленные жертвы эпохи и герои, словно не замечающие деформаций среды обитания, то в «Чувствительном милиционере» люди кажутся чужеродными, лишними, а сам Толя – неуловимо родственным Мерсо, «Постороннему» А. Камю. Позже, в «Увлеченьях» и «Трех историях» начнет усиливаться сепарация людей друг от друга, и в результате возникнет новый опасный человеческий вид – хищник.

Герои в условиях города-лабиринта словно передают визуальную эстафету, или камера будто «цепляется» взглядом за людей и невольно следует за ними. Как отмечалось выше, этот момент хорошо прослеживается в «Астеническом синдроме»: от учителя на мосту – вслед за целующейся парочкой – и далее по цепочке до обветшалого общежития, к очереди за рыбой. В муратовском городском лабиринте нет точек отсчета, карты местности, проложенного маршрута, и камера «случайно» возвращается к центральной истории.

Между тем на улицах уже видны грядущие перемены: новые дорожные знаки, слишком яркие, чуждые серой, унылой и находящейся в упадке и разрушении архитектурной действительности. Важными являются не столько их вычурность и новизна, сколько положение во внутрикадровом пространстве. Они просто свалены в кучу, ничего не размечают, не регулируют (как и бюстики Ленина в кладовках квартир, в школе – уже не символы великого прошлого, не знаки официальной культуры и социального порядка, а просто вещи, нефункциональные, бесполезные). Дорожные знаки по сути являются неотъемлемой частью публичного пространства – но не рупором идеологии, а лишь обеспечением повседневного функционирования жизненной среды. Очевидно, что, сваленные в кучу, они не способны упорядочивать и структурировать – хаос остается бесконтрольным.

Стихийно и неуправляемо новое начинает вторгаться в пока еще советскую действительность в зеркале кинопоэтики этих фильмов. Например, завуч из «Астенического синдрома» довольно плохо играет на трубе “Strangers in the night”, и на контрасте, закадрово звучит оригинальное исполнение. Конечно, звуковой диссонанс во многом указывает и на убежденность героини, что ее игра, да и жизнь в целом, отнюдь не хуже, чем на Западе. Выходя из зала суда (один из заключительных эпизодов в фильме «Чувствительный милиционер»), две женщины обсуждают вегетарианство, с которым экспериментирует одна из собеседниц. Интересным представляется и эпизод на лестнице в «Чувствительном милиционере». Камера, точка съемки установлены так, словно это лестница к статуе Большого (Тяньтань) Будды (1990, бронза, Лантау, Гонконг), символизирующей гармонию человеческого и природного. На эту аллюзию указывает и проскользнувшая в беседе Толи с женой тема правильного дыхания и йоги. Так, о модном увлечении йогой на Западе К. Г. Юнг писал: «Отсутствие духовной ориентации граничит у нас с психической анархией, поэтому любая религиозная или философская практика равнозначна хоть какой-то психологической дисциплине; иными словами, это метод психической гигиены» [16, с. 242]. В точечных фразах персонажей, в модных увлечениях прочитывается поиск героями методов саморегуляции, дисциплинирующего начала, способных заменить накренившийся стержень советской идеологии.

В этом эпизоде на лестнице камера неподвижна, фронтально снимает лестницу, а Толя с женой то и дело суетливо «выпадают» за границы кадра. Они уходят вверх, но муратовский киноглаз не следует за ними. Кинокамера здесь представляется неким ориентиром на стабильное, внимательное созерцание порядка жизни, а лестница символизирует возможный путь прочь от хаоса и деструкции. Можно заметить, что ступени аккуратные, линия горизонта тщательно выровнена, внутрикадровое пространство структурно и упорядочено. И герои, на мгновение приобщившиеся к архитектурной стабильности, «выпадают» из нее, не в состоянии ее удержать и привести в свою жизнь. Порядок и стабильность – отдельно, люди – отдельно.

Несмотря на акцентированную Кирой Муратовой тенденцию к внутри-кадровому (и соответствующему историческому периоду) хаосу, в самих персонажах прочитывается стремление к уравниванию архитектуроники бытия обращением к классическому изобразительному искусству. Ярче всего это проявилось в игре «Скульптуры», затеянной персонажами «Астенического синдрома». Симптоматично, что в этой забаве, суть которой заключалась в воссоздании ренессансных картин, люди были лишь материалом, вещью, с помощью которой выстраивалась композиция. Интересна и выбранная персонажами фильма эпоха – Ренессанс, что можно трактовать как острую потребность в всплеске гуманизма, необходимого в социальной реальности. Кира Муратова заостряет внимание на моменте игры, когда была выбрана картина «Венера с зеркалом» (Д. Веласкес. Ок. 1647 – 1651. Холст, масло. 122x177 см. Лондонская Национальная галерея, Лондон). На фоне традиционных советских запретов и нивелирования телесности поднимается тема обнаженного тела (на что может указывать и большое количество обнаженных персонажей и в других работах режиссера). Молодежь «Астенического синдрома» выходит за рамки официально дозволенного, погружается не столько в Ренессанс, сколько в телесный дискурс, но с помощью классической живописи, которая должна его облагородить, сделать не просто эротическим, а чем-то большим. Но очевидна ужасающая бездуховность всех этих игр, приземленность, пошлость, вульгарность игроков. Однако и тут Кира Муратова продолжает свою линию развенчивания официального «высокого», каким пропагандировали в советские времена искусство Ренессанса с его благородной божественной обнаженностью.

Обращает на себя внимание «живая картина» с главным героем, когда он заснул, получившаяся словно сама собой. Его поза, задымление окружающих предметов отсылают к религиозному дискурсу эпохи Возрождения – картине «Святой Франциск Ассизский по словам папы Николая V, Видение» (Ф. де Сурбаран. Ок. 1640. 180,5x110,5 см. Лионский музей изящных искусств, Лион). Симптоматично, что одна из девушек кладет на грудь уснувшего учителя свои сережки, что рифмуется и с древнегреческой традицией класть монеты на веки усопшему в качестве уплаты им Харону – перевозчику душ в царство мертвых. И для режиссера ее герой – талантливый, обаятельный, но истерзанный, уставший – несет в себе боль и истощение душевных сил за весь позднесоветский период.

ДЕСТРУКЦИЯ ЧЕЛОВЕЧНОСТИ

Внимательно рассмотрев современника снаружи, Кира Муратова через внешнее демонстрирует зияющую пустоту внутри.

Крики: «Колю убили» («Астенический синдром») не могут превзойти по громкости ажиотаж вокруг «свежей рыбы». Открытая демонстрация своей боли молодой вдовой Натальей («Астенический синдром») доставляет

дискомфорт людям, «портит настроение». Заснувшего на станции учителя пассажиропоток сначала обходит, словно ручей обтекает лежащий камень, а позже его как мешок переносят к колонне, чтобы не мешал движению. В коротком кадре движения людских потоков в переходе К. Муратова выстраивает аналогию сточной трубы и плывущих в ней отходов.

Образ скученной равнодушной человеческой массы прочитывается и в первых эпизодах «Чувствительного милиционера»: найденный младенец лежит на столе среди стопок неупорядоченных нераскрытых дел (которые подразумевают наличие живых людей). Среди всех этих папок маленькая девочка выглядит таким же «делом», предметом с приложенным к нему «описанием младенца». После проигрыша в суде дела об опеке ни Толя, ни его жена не проявляют какого-либо разочарования (впрочем, как и выигравшая ответчица – восторга), напротив, женщины обнялись и продолжили жить дальше, словно ничего и не произошло. Парадоксальным образом атрофия эмоциональности героев Муратовой уживается с повышенной импульсивностью, контрастирует с порой истеричным и нелогичным поведением и реакциями.

Симптоматичны последние кадры фильма «Астенический синдром»: поза заснувшего на полу вагона метро учителя рифмуется с картиной А. Мантенья «Мёртвый Христос» (А. Мантенья. Cristo Morto. Ок. 1475 – 1478. Холст, темпера. 68x81 см. Пинакотекка Брера, Милан). Однако изможденный герой – не спаситель, а жертва эпохи. И заснувший учитель, раскинувший, словно в распятии, руки, одинок – никто не скорбит о нем. Он не смог достучаться до своих учеников и не сможет воскреснуть.

Показателен в этом контексте и эпизод педсовета в «Астеническом синдроме». Директор школы выступает с пламенной речью: «Сейчас государство нуждается в новых людях, в свободных людях, чей творческий потенциал не скован устаревшей догмой». Учителя пылко реагируют на каждое слово, перебивают друг друга, ссорятся. А герой снова спит; в пространстве его кадра – тишина, прерываемая лишь его похрапыванием. И тут в повисшую над аудиторией паузу врывается храп, заставляя всех на мгновение остолбенеть. Щелчок фотоаппарата – и в мизансцену врывается возмущение учителей. Возможно, этот крепкий сон не является «умеренным» протестом эпохе, это депрессивное забытие надорвавшегося человека, несчастного, «неполезного», неспособного быть винтиком устаревших социальных ритуалов.

Словно подводя итоги скрупулезно собранному анамнезу эпохи, Кира Муратова не только констатирует деструктивные черты своего современника, но и обращается к теме «лишнего» человека, неуютного существования в постсоветской действительности.

В «Астеническом синдроме» учитель и его жена в квартире не снимают верхнюю одежду: им некомфортно, они не чувствуют себя дома в безопасности. Пальто выступает, с одной стороны, как дополнительная «броня», с другой – символизирует душевный холод в приватной среде, где эти

герои – лишние. Примечательно, что и в целом эстетике Киры Муратовой соответствует тенденция тотального несоответствия, сущностной несовместимости вещей и жизни, домов и людей.

Чувствительный милиционер Толя, прогоняемый сотрудниками дома ребенка, кричит, что он не посторонний, он ее (младенца Наташу) нашел. Но система решила, что в жизни маленькой девочки Толе и его жене нет места. Муратова словно делает вывод о тотальном сиротстве постсоветского человека. В «Чувствительном милиционере» Толя находит девочку в капусте, что реализует советский миф «откуда берутся дети» и в исходном визуальном коде нивелирует физическое существование родителей девочки. В руках у Толи голый пупс с оторванной ногой, которую он прикручивает обратно, – кажется, герой хочет починить этот мир, исправить его. Симптоматично, что голосовая деталь у куклы отсутствует – так же «марионетки» – герои в последующих фильмах Киры Муратовой перестанут явно повторять одни и те же реплики, словно утратят возможность говорить.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Сальникова Е. В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. Изд. 3-е. М.: Издательство ЛКИ, 2014. – 480 с.
2. Богомолов Ю. А. Смены вех // Кино в меняющемся мире. Ч. 1. М.: Издательские решения, 2016. С. 30–77.
3. Кириллова К. П. Кира Муратова: аннотированная библиография. М.: Спутник+, 2011. – 362 с.
4. Абдуллаева З. К. Кира Муратова: искусство кино. М.: Новое литературное обозрение (НЛО), 2008. – 415 с.
5. Taubman J. A. Kira Muratova: The Filmmaker's Companion 4 (The Kinofiles Filmmaker's Companions). London; New York: I. B. Tauris & Co. Ltd., 2005. – 168 p.
6. Condee N. The Imperial Trace: Recent Russian Cinema. New York: Oxford University Press, 2009. – 362 p.
7. Ямпольский М. В. Муратова. Опыт киноантропологии / 2-е изд., доп. СПб.: Сеанс, 2015. – 528 с.
8. Бондаренко В. А. Современный отечественный кинематограф и теоретические принципы ОПОЯЗа: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Бондаренко В. А. – М., 2009. – 35 с.
9. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический

REFERENCES

1. Salnikova E. V. *Sovetskaja kultura v dvizhenii: ot serediny 1930-h k seredine 1980-h. Vizual'nye obrazy, geroi, syuzhety*. Izd. 3-e [Soviet culture in motion: from the mid-1930s to the mid-1980s. Visual images, heroes, plots. Ed. 3rd]. Moscow: LKI Publ., 2014. 480 p.
2. Bogomolov Y. A. *Smeny vekh* [Changes of milestones]. In: *Kino v menyayushchemsya mire. Chast 1* [Cinema in a changing world. Part 1]. Moscow: Izdatelskie reshenija Publ., 2016, pp. 30–77.
3. Kirillova K. P. *Kira Muratova: annotirovannaya bibliografiya* [Kira Muratova: Annotated Bibliography]. Moscow: Sputnik+ Publ., 2011. 362 p.
4. Abdullaeva Z. K. *Kira Muratova: iskusstvo kino* [Kira Muratova: the art of cinema]. Moscow: Novoe lit. obozrenie Publ., 2008. 415 p.
5. Taubman J. A. *Kira Muratova: The Filmmaker's Companion 4 (The Kinofiles Filmmaker's Companions)*. London; New York, I. B. Tauris & Co. Ltd., 2005. 168 p.
6. Condee N. *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. New York, Oxford University Press, 2009. 362 p.
7. Yampolsky M. V. *Muratova. Opyt kinoantropologii* [Muratova. Experience of kinanthropology], 2nd ed. St. Petersburg: Seans Publ., 2015. 528 p.

- ракурс. 2-е изд., перераб. и доп. – М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 496 с.
10. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. Изд. 2-е. М.: Едиториал УРСС, 2011. – 448 с.
11. Тримбач С. Сюрреальное в украинском кино (эволюция мифопоэтического творчества) // Киноведческие записки. 2004. № 66. URL: <http://www.kinozapiski.ru/article/sendvalues/60/> (Дата обращения 12.03.2021).
12. Ямпольский М. Б. Муратова: три фильма о любви // Киноведческие записки. 2007. № 82. С. 90–115.
13. Эвалльё В. Д. Полиэкранный экран: к проблеме обозначения понятия // Художественная культура. 2018. № 3. С. 232–255.
14. Кривцун О. А. Языки искусства новой России: пластические вариации экзистенциального // От искусства оттепели к искусству периода распада империи / Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Государственный институт искусствознания; «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. С. 588–614.
15. Малевич К. С. Черный квадрат. О себе. М.: Эксмо, 2015. – 448 с.
16. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2015. – 336 с.
8. Bondarenko V. A. *Sovremennyyj otechestvennyj kinematograf i teoreticheskie principy OPOYaZa. avtoreferat dis... kandidata iskusstvovedeniya*: 17.00.03 [Modern domestic cinema and the theoretical principles of OPOYAZ. abstract dis... candidate of art history]. Moscow, 2009. 35 p.
9. Mankovskaya N. B. *Fenomen postmodernizma. Hudozhestvenno-esteticheskij rakurs. 2-e izd. pererabotannoe i dopolnennoe* [The phenomenon of postmodernism. Artistic and aesthetic perspective. 2nd ed. revised and enlarged]. Moscow; St. Petersburg: Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2016. 496 p.
10. Hrenov N. A. *Kultura v epohu socialnogo haosa. Izd. 2-e* [Culture in the era of social chaos. 2nd ed.]. Moscow: Editorial URSS Publ., 2011. 448 p.
11. Trimbach S. *Syurrealnoe v ukrainskom kino (evolyucija mifopoetichkogo tvorchestva)* [Surreal in Ukrainian cinema (evolution of mythopoetic creativity)]. In: *Kinovedcheskie zapiski*. 2004, no. 66. Available from: <http://www.kinozapiski.ru/article/sendvalues/60/> [Accessed 12th March 2021].
12. Yampolsky M. B. *Muratova: tri filma o lyubvi* [Muratova: three films about love]. In: *Kinovedcheskie zapiski*. 2007, no. 82, pp. 90–115.
13. Evallyo V. D. *Poliekran: k probleme oboznacheniya ponyatiya* [A Split Screen: To the Problem of the Concept Designation]. In: *Hudozhestvennaya kultura* [Art & Cultural Studies]. 2018, no. 3, pp. 232–255.
14. Krivcun O. A. *Yazyki iskusstva novoj Rossii: plasticheskie variacii ekzistencialnogo* [The languages of art in new Russia: plastic variations of the existential]. In: *Ot iskusstva ottepeli k iskusstvu perioda raspada imperii* [From the art of the thaw to the art of the period of the collapse of the empire, ed. by N. A. Hrenov]. Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvovznaniya Publ., “Kanon+” ROOI Reabilitaciya Publ., 2013, pp. 588–614.
15. Malevich K. S. *Chernyj kvadrat. O sebe* [Black square. About me]. Moscow: Eksmo Publ., 2015. 448 p.
16. Jung C. G. *Arhetip i simvol* [Archetype and Symbol]. Moscow: “Kanon+” ROOI Reabilitaciya Publ., 2015. 336 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Эвальё Виолетта Дмитриевна – кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания.

E-mail: amaris_evally@mail.ru
ORCID: 0000–0002–4531–4922

*Эвальё В. Д. Эстетика хаоса в фильмах Кире Муратовой рубежа 1980–1990-х гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 128–141.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-128-141*

*Статья поступила в редакцию: 19.04.2021
Принята к публикации: 11.08.2021*

ABOUT THE AUTHOR

Violetta Evallyo – *PhD in Culture Studies, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies.*

E-mail: amaris_evally@mail.ru
ORCID: 0000–0002–4531–4922

*Evallyo V. D. The Aesthetics of chaos in Kira Muratova films of the 1980th – 1990th. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 3, pp. 128–141.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-128-141*

*Received: 19.04.2021
Accepted: 11.08.2021*