

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ПРИЕМ ГРОТЕСКА В ИСКУССТВЕ РОССИЙСКОГО КИНО 1990-Х

Бабина Анастасия Евгеньевна
Аспирант кафедры драматургии
Всероссийского Государственного Института
Кинематографии им. С.А. Герасимова
г. Москва

THE METHOD OF GROTESQUE IN RUSSIAN CINEMA OF THE 90'

Anastasia Babina
PhD student
Russian State Institute of
Cinematography named after S. A. Gerasimov
Moscow
DOI: [10.31618/nas.2413-5291.2020.3.54.202](https://doi.org/10.31618/nas.2413-5291.2020.3.54.202)

Аннотация

В статье предпринята попытка проанализировать использование приема гротеска в отечественном кино 90х как движущую силу для появления новых трансгрессивных образов, эстетических парадигм и конфликтов при невозможности полного преодоления кризиса.

Abstract

The article attempts to analyze the use of the grotesque in the Russian cinema of the 90s as a driving force for the emergence of new transgressive images, aesthetic paradigms and conflicts when it is impossible to completely overcome the crisis.

Ключевые слова: драматургия, гротеск, трансгрессия, кризис, смерть, жизнь, превращение, гротескный образ, гротескный сюжет, гротескный конфликт.

Keywords: drama, grotesque, transgression, crisis, death, life, transformation, grotesque image, grotesque plot, grotesque conflict.

Гротеск в кино, как и в любом другом виде визуального искусства, позволяет искажать, модифицировать предметы, привычные и знакомые реципиенту.

Уместно сразу оговорить, как гротеск отличается от гиперболы, литоты, аллегии или метафоры – ведь справедливо утверждать, что это тоже приемы, относящиеся к изменению объекта или субъекта. Однако между ними есть существенная разница. Так, гротеск обеспечивает качественное изменение персонажа или конфликта (или и того, и того – как, к примеру, в фильмах Бахыта Килибаева, Сергея Сельянова, Юрия Мамина и других отечественных режиссеров, о ком дальше пойдет речь), а не количественное – как в случае с гиперболой и литотой. «Гротеск входит в сеть близкородственных феноменов, к которым, в первую очередь, относятся такие, как страшное и das Unheimliche (термин едва ли переводимый на русский язык, но имеющий точное соответствие в английском: «uncanny»)» [5, С. 205]. С английского языка «uncanny» переводится как «сверхъестественный», что не обязательно является страшным. Аллегория и метафора – это полноправное существование субъекта в роли, данной ему драматургом или режиссером, полное, завершённое его становление; в то время как гротеск – это прием, позволяющий удерживать субъект в трансгрессивном состоянии. Доказательства тому найдем в исследовании М.М. Бахтина «Франсуа Рабле и народная культура

средневековья и Ренессанса», в котором сказано, что «на ранних ступенях развития гротескного образа, в так называемой гротескной архаике, время дано как простая рядоположность (в сущности, одновременность) двух фаз развития – начальной и конечной: зимы – весны, смерти – рождения» [1, С. 32]. Примеры этому ученый находит в истории искусства задолго до эпохи Возрождения: «Среди знаменитых керченских терракотов, хранящихся в Эрмитаже, есть, между прочим, своеобразные фигуры беременных старух, безобразная старость и беременность которых гротескно подчеркнуты. Беременные старухи при этом смеются. Это очень характерный и выразительный гротеск. Он амбивалентен; это беременная смерть, рождающая смерть» [1, С. 33].

По мысли М.Б. Ямпольского, знаковыми чертами гротеска являются невообразимость и парадоксальная несовместимость телесных фрагментов [7, С. 32]. Сознание обращается к нему тогда, когда возникает потребность «доставки» в культуру недостающей меры хаоса, при этом гротеск выступает как прием адаптации его, эстетическая и психологическая сублимация» [6, С. 20]. Гротеску присущи такие черты, как трансгрессия – невозможность полного перехода семантической границы; амбивалентность – балансирование на грани жизни и смерти, смешного и страшного, сакрального и профанного, бытового и возвышенного, бурлеска и трагедии. Также сексуальная сублимация, потеря границ

миров и даже физической сущности, диффузия, вымещение страхов в пространство реального, осязаемого конфликта.

Маргинальность – вот суть гротеска. 90-е в кинематографе, как и вообще в России – время маргинальное. Страна, оказавшаяся потерянной на рубеже тысячелетий, переживает всплеск бандитизма и... искусства. Творцы откликаются на царящий вокруг хаос. Андеграунд выходит на авансцену. Началось это еще в конце восьмидесятых, когда увидели свет такие ленты, как «Покаяние» Тенгиза Абуладзе (1984), «Господин оформитель» Олега Тетцова (1988), «Игла» Рашида Нугманова (1988), «Город Зеро» Карена Шахназарова (1988). Лариса Малюкова, кинокритик и сценарист, в книге «90-е. Кино, которое мы потеряли», пишет: «Весь кинематограф расставался с романтизацией героя, отрезавшим от себя прошлое» [2, С. 226], чтобы затем, на самом пике излома возникли «фильмы – истории болезни, переходящие в философские эпитафии» [2, С. 227]. В новых фильмах исследуется слом эпох: рассматривается частная жизнь на фоне больших исторических перемен. Так или иначе прослеживается тема портала и героя, который проходит сквозь него, но не может полностью стать частью нового мира, принять его, «зависая» в неопределенности. На экранах появляются образы зла и нечисти, обманывающей простых честных жителей, правда, и они оказываются не без порока.

Так получается в «Гонгофере» (1992) – дебютной режиссерской работа Бахыта Килибаева (ранние его фильмы были сняты в соавторстве), прежде сценариста, подарившего нам текст «Иглы».

В самом начале ленты есть титр: «Жил-был на свете казак Колька Смагин — высокий, красивый, глаза карие. До двадцати пяти лет глаза карие были, а потом ему их поменяли на голубые. Вы спросите, как на голубые? Как поменяли? Про то и история». Он описывает сюжет сполна, ведь действительно – это чудесная история о том, как молодой казак Колька едет в Москву вместе со своим дядькой, чтобы купить племенного быка, но влюбляется, попадая под действие колдовских чар, и теряет свои глаза. Всё бы ничего, но чужие глаза совсем не нравятся Кольке. Тогда он и его дядька принимают решение во что бы то ни стало найти Колькины глаза и поскорее уехать из Москвы – города порока, в который с радостью и окунается главный герой. За что и платит сполна.

Что означают глаза в истории искусства, можно ли трактовать их символически? Пожалуй, самое известное изображение глаза реплицируется в масонстве. Подобный символ можно встретить в декоре каждой масонской ложи. Означает он сокрытую истину, мудрость, совесть. Стало быть, украденные глаза – это символ украденной совести и правды, души и честности. А казак Колька Смагин никак не может жить без этих качеств – иначе он не казак. Да и стыдно как-то возвращаться обратно в родную деревню и без быка, и без души.

Чудесные превращения, сюжетные фантазмагии, ведьмы и колдуны, заколдованный город, из которого нет выхода, само название – всё принадлежит приёму гротеска. Наш герой, околдованный ведьмой, но не желающий быть частью колдовского мира, пытающийся сопротивляться и все-таки разыскать глаза – зеркало своей собственной души, которую у него забрали – зависает между двух миров: сказочным, в котором существует Гонгофер, чудовищный кабан, и реальным, бытовым, в котором надо купить простого быка.

Примечательна сцена в конце: Колька и его дядька попадают в жилище ведьмы, сделанное как бесконечный лабиринт, из которого нет выхода. Добрые, простые казаки, оказываются в эпицентре нечисти и пытаются побороть её по-молодецки: кулаками. Это кульминация, в которой гротескно всё: начиная сеттингом – московская квартира как портал в ад, заканчивая методами возвращения Колькиных глаз – драка в почти что голливудском стиле.

Фильм замечателен еще и музыкой, которую написал Фёдор Чистяков, лидер группы «Ноль»: его крикливый вокал и скрипучий аккордеон прекрасно дополняют и работают на атмосферу мрачного торжества зла и нечисти.

«Гонгофер» можно рассматривать как развернутую метафору на события первого года жизни «без совка»: герои пьют, чтобы забыться, стоят в очередях, чтобы не упустить что-то важно-неважного, воруют друг у друга, потому что законов нет, а значит, красть можно всё, что угодно, даже глаза, которыми нужно бы видеть весь воцарившийся беспредел и покончить с ним, но разве это возможно, когда обретенные глаза – чужеродные?

На авансцену выходят и персонажи, уже обладающие странными потенциями, из-за чего они не могут найти себе место в мире. Это несоответствие задает ряд странных, нелепых, гротескных ситуаций. Герои как бы залипают между двух миров – старым и новым, пытаясь обрести смысл жизни. Гротескный персонаж – это характер, созданный драматургом, который заключает в себе гротескные черты: как его поведение, так и облик могут быть созданы с помощью приема гротеска.

Фильм Сергея Сельянова «Духов день» (1990) – пример как гротескного персонажа, у которого внезапно (для зрителя, но не для самого героя) обнаруживается сверхспособность, так и самого времени-пространства, в котором все действующие лица фильма обитают. Лента пронизана и тоской по нездешнему, и печальной иронией, и философскими аллюзиями на квёлую современность, и меланхолией. Там всё будто по-настоящему и всерьез, но при этом – абсолютно нереально.

«Все мы инвалиды, непобедимые инвалиды», – говорит герой Юрия Шевчука по фамилии Христофоров, умеющий силой мысли взрывать

предметы. Талант телекинетического пиротехника открылся у него в детстве. Его отец, мать, дед по прозвищу «Контра» - последний белый офицер и контрреволюционер, дедов надсмотрщик – все пытаются лечить недуг пацана, но тщетно. Он взрослеет, слава о нем растёт, лечение продолжается уже в пансионате для таких же одаренных, как Христофоров, людей. «Самое главное для вас понять, на что вы способны, - говорит Христофорову такая же одаренная женщина в пансионе, она видит людей насквозь и таким образом вылечивает разные недуги, - здесь все прошли этот путь... сначала терялись, боялись своего дара, зато потом стали свободными людьми». – «За забором?» - «Да». Христофоров к дару не готов. Он слабо понимает, зачем он ему нужен. И чтобы понять, он начинает вспоминать своё прошлое, путешествуя то в свою деревню, где все Христофоровы-однофамильцы (раньше, согласно рассказу самого героя, у всех была одна фамилия), то глядя как будто в будущее – на Эйфелеву башню, то оказываясь на крышах Петербурга.

Персонаж Шевчука не может вписаться в новый мир, но и старому не принадлежит. Таким же оказывается герой Деда Иваныча – Контры, последнего русского контрреволюционера и монархиста. Он не смог вписаться в мир, в котором родился и вырос Христофоров, а последний оказывается на сломе эпох в последнее десятилетие первого тысячелетия: это время, когда стреляют то тут, то там, а люди не выходят из дома без бронжилетов, потому что опасаются поножовщины. Абсурд и комичность только подчеркивают гротескную сущность фильма и невозможность героя быть встроенным в новую систему – которой и нет вовсе. В финале разобщенные персонажи фильма, хоронящие Деда Иваныча, решают создать партизанский отряд. На вопрос «за что бороться» ответа не оказывается, а на вопрос «против чего?» ответ есть: против всего. Бывшие «христофоровичи» не могут жить вне системы – им обязательно нужно её создать и бороться против всего, потому что другой жизни они не знают и по-другому не умеют. В этом призыве – бороться против всего – тоже прослеживается гротескная разновидность конфликта, ведь герои будут тратить свои настоящие жизни на нездешнее, несуществующие, несущественное.

Название фильма можно трактовать по-разному: это и православный праздник, когда отмечают первый день сотворения Земли, и день, когда главный герой вспоминает давно ушедшее, ставшее призраком детство, свою деревню, да и то место, в котором он живет сейчас – Петербург – приобретает призрачный вид. В названии сочтается как обращение к прошлому, так и будущему: былого не вернешь, его можно только помянуть и похоронить вместе с надеждами и мечтами, а будущее необходимо строить, начиная всё с нуля. И в этой точке отсчета единица – это единица, а не ноль (как некогда написал

Маяковский), и индивидуальные таланты тут могут пригодиться. Однако нельзя это предсказать.

Финал, в котором люди, вновь сколотившие партизанский отряд, партию, единой плотной рекой уходят к горизонту, напевая песню про дорогу. Куда ведёт эта дорога? Ответа нет. Как, впрочем, и никогда не было.

Армен Медведев в статье «Стрельба из пластилинового пистолета», посвященной фильму Сергея Сельянова, пишет: «Возможность работать без постоянного ощущения государственной руки он [Сергей Сельянов] едва ли не первым воспринял не только как дар творческой свободы, но и как необходимость переосмысления системы координат личности и мира» [4, С. 19].

Кинематографисты обращаются к эпосу и легендам, казалось бы, не имеющим отношения к 90-м и человеческим судьбам в них, но именно это создает гротескную разобщенность мечты и реальности. Лента Аркадия Тигая «Лох – победитель воды» (1991) с Сергеем Курёхиным в главной роли, адаптация эпоса Ши, или Сид, который структурирует историю, звуча закадровым текстом по ходу сюжета.

Этот эпос в шотландской и ирландской мифологии повествует о потустороннем мире духов, иномире, где нет смерти, старости и страданий – есть только юность, плодородие, нега и наслаждение. И тем резче складывается контраст с Петербургом 90-х, в котором существуют герои кино: в эпосе «люди счастливы и радость на их лицах», в реальности – рекетиры, терроризирующие игровые клубы, бары, прочие увеселительные заведения города, единственные места, где жители могут отдохнуть от ужасов современности.

Главный герой – Павел Гореликов содержит компьютерный салон вместе со своим другом, как вдруг их начинает страшить рекетир. Герои отказываются платить мзду, тогда друга Гореликова убивают, а сам Павел решает изобрести орудие мести, потому что от милиции не приходится ждать никакой помощи, и ему это удастся. Он, как голливудский «железный человек», создает жилет, стреляющий электричеством, и становится практически непобедим. Изопренная технологичность срывается с человеком. Тихий и интеллигентный Павел становится живой машиной убийства. На это его толкают обстоятельства, складывающиеся в Петербурге последнего десятилетия тысячелетия: только в этом времени могло произойти такое, только для этого времени актуален такого рода гротеск – горький, почти невяный, на уровне пунктиром (закадровым повествованием) обозначенного подтекста.

Картина «Окно в Париж» режиссера Юрия Мамина, снятая в 1993 и занявшая восьмое место в списке ста главных русских фильмов по версии «Афиши», чей сюжет построен на переходе главного героя из одной реальности в другую, тоже заслуживает отдельного разбора, потому что здесь

не только персонаж по складу своему получается гротескным – он музыкант, а такие в мире филистеров не нужны, – но и конфликт менталитетов, «нашего» и «чужого», «родины» и «чужбины».

Николай Чижов, главный герой, преподаватель музыки, поселяется в петербургской коммуналке, с виду ничем не примечательной и не отличающейся от сотен других таких же коммуналок Петербурга 1990-х гг. Но в комнате, куда он заселяется, есть настоящий портал, открывающийся в особое время – раз в тридцать лет и только на месяц. Впервые его обнаружила бабка, жившая в этой комнате и какое-то время назад бесследно пропавшая (правда, внезапно объявляющаяся, чтобы забрать своего кота).

Чижов и его друг, сосед по коммуналке Горохов, сначала бродят по Парижу, попадая в череду нелепых и неловких ситуаций, затем ушлому Горохову приходит в голову показать Париж всей своей семье и начать там торговлю. Продаются они русские сувениры, играют на шарманке и т.д. А Чижов влюбляется во француженку-соседку, чье окно находится рядом с их порталом. Волей случая, капиталистические ценности загнивающего запада в лице этой девушки сталкиваются с разрушившейся коммунистической системой. Надо сказать, Петербург 90-х – это не то место, где хочется находиться. Чижову приходится девушку выручать.

Есть в этом фильме и чудесный эмигрант (его играет Андрей Ургант), который готов «все отдать» только за то, чтобы оказаться в родном городе на Неве. И Чижов предоставляет ему такую возможность – отправляет его на родину. Конечно, выясняется, что песни о любви к родине сладко звучат только на колоссальном от неё расстоянии.

Юрий Мамин – это режиссер, обладающий выдающимся талантом фиксировать «высокую комедию»: как Зощенко или Тэффи в литературе, как Аркадий Райкин в театре, и т.д. Она строится на аккуратном фарсе, интеллигентной иронии и, конечно, гротесковой невозможности героев вписаться в дивный новый мир, который дарует за граница. Смех зрителя раздается сквозь слезы. «Комедия получается лишь тогда, когда снимаешь серьезно. Пожалуй, это меня и связывает с нашими комедиографами-классиками: рассматриваем дурацкие ситуации, в которые втянуты герои, абсолютно серьезно», – признается сам создатель «Окна в Париж» [3, С. 212].

В заключение стоит еще раз подчеркнуть, что гротеск – это прием, подчеркивающий непонимание, невозможность коммуникации, переворот ценностей, нестабильность во времена стабильности, душевную стагнацию, за которой

следует смерть: неминуемо и очень быстро. Это прием, позволяющий переосмыслить хаос окружающего мира, который царил в России 90-х гг. и набирает новые обороты в только начинающиеся 20-е гг. уже нашего столетия, и трансформировать его в определенный образ.

Гротеск дает «тело» конфликту, который начинает представлять реальную, физическую угрозу герою, также – саму базу конфликта, делает его «выпуклее», осязаемей. Через выявление гротеска и следующих вместе с ним ситуаций и образов, как правило амбивалентных, пограничных, в сюжете происходит его становление, а в результате – разрешение. Это не режиссерское визуальное решение, но сценарный ход, при введении которого авторы могут получить огромное множество форм, смыслов и границ, препятствий, идущих у персонажа изнутри наружу.

Приему гротеска свойственны как антропоморфность и зооморфность, различные превращения на физическом уровне, «слипание» слов автора и героя, героя и зрителя, так и словесный каламбур, абсурд, фрагментарность, цитатность, «я» против «других», фантазия против реальности, экзистенциальный конфликт, бунтующая маргинальная личность или пограничный мир, созданный вокруг статичного персонажа, сатирический или ужасающий контекст.

Литература:

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С: Художественная литература, 1965. – С. 32-33
2. Малокова Л.Л. Кинематограф 90-х – энциклопедия русской жизни последнего десятилетия последнего столетия...// 90-е. Кино, которое мы потеряли. Сост. Л.Л. Малокова. М.: Зебра Е, 2007. – С. 226-227.
3. Мамин Ю. Сломанная телефонная будка – портрет эпохи 90-х...// 90-е. Кино, которое мы потеряли. Сост. Л.Л. Малокова. М.: Зебра Е, 2007. – С. 212.
4. Медведев А. Стрельба из пластилинового пистолета...// 90-е. Кино, которое мы потеряли. Сост. Л.Л. Малокова. М.: Зебра Е, 2007. – С. 19.
5. Смирнов И.П. О гротеске и родственных ему категориях. / И.П. Смирнов // Семиотика страха / под ред. Н. Букс, Ф. Конт. – М: Русский институт: «Европа», 2005. – С. 205.
6. Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре. СПб: Летний сад. – 2003. – С. 20.
7. Ямпольский М. Б. Жест палача, оратора, актера // Ad Marginem'93. — М.: 1994. - С. 32.