

ЖАНРОВЫЙ КОЛЛАЖ КАК СРЕДСТВО КИНОЯЗЫКА – 1980-Е ГОДЫ („Живот је леп” Б. Драшковича и „Асса” С. Соловьёва)

791.22(497.1)“1970/1980”
791.22(470)“1970/1980”

Рубеж 70-х – 80-х годов XX века и для Югославии, и для СССР, является порой абсолютного безвременья, застоя, „нехватки воздуха”. В искусстве двух стран актуальным становится так называемое «авторское кино», к которому, в одной или другой степени, можно причислить и рассматриваемые в докладе фильмы С.Соловьёва и Б.Драшковича. Жанровый коллаж представляет форму выражения основной идеи данного направления – концепции ненормальности, дисгармонии и разрушения человеческого бытия. В плане исторической поэтики данное средство представлено в связи с традициями европейского киноавангарда.

Ключевые слова

жанр, авангард, авторское и экспериментальное кино, „черный фильм”, кинопоэтика

В центре внимания доклада находится анализ двух фильмов, которые в 1980-е годы представил миру восточноевропейский кинематограф: «Живот је леп» режиссера Боро Драшковича и «Асса» Сергея Соловьёва. Акцентом анализа, как следует из заглавия, является жанровый коллаж в двух работах. Отправной точкой интерпретации является мысль о существовании особой семантики данного жанрового решения в плане художественных форм того времени и рестрации авангардных тенденций в них.

Тенденция к «расшатыванию» жанрового канона в кино 80-х годов повторяет аналогичную тенденцию в эпоху авангарда начала XX века. В те времена чуть ли не каждое новое произведение означало пришествие нового стиля, нового вида искусства. В какой-то степени кино осталось в русле этой авангардной способности достраивать вокруг себя жанровые инфраструктуры. Однако загадочные термины *жанровое* и *авторское* имеют в

восточноевропейском контексте не только технический, но и идеологический оттенок. Поэтому против авторского начала в 70-е годы конъюнктура выдвинула начало жанровое.

В принципе существование жанра основывается в большей мере на существовании сюжета. Именно природа сюжета чаще всего дает наименование соответствующей жанровой структуре – драма, мелодрама, комедия, боевик и т.д. В этом контексте важно напомнить, что авангардисты 1920–30-х годов целенаправленно пренебрегают сюжет.

Кинематограф 80-х годов прочно связан с тенденциями, идущими из предыдущих двух десятилетий. И в Советском Союзе, и в Югославии важным явлением 70-х годов является так называемое «авторское кино». В нем автор выступал в качестве субъекта. Первые поиски этого экспериментального кино связаны с исследованием кинематографической авторрепрезентации, континуальности кадра, а также интер- и автотекстуальности. Авторское кино внесло некоторое смятение в систему жанров. Уже сама личность автора, совсем в духе авангарда, становилась маркером некоторого типа жанра. Кроме того, в так называемом «черном фильме» в югославском кино семидесятых появились особенности, которые актуализировали довольно непопулярные для искусства социализма жанры, особенно «черную комедию»¹. Кинорассказ начал обращаться к судьбе маргинальных групп, активно пользовался возможностями эпатажа, шока, эстетизации «некрасивого». Субъективная личность режиссера ставила свою индивидуальную точку зрения в абсолют и так преодолевала ограничения созданных клише, особенно в фильмах о войне и сопротивлении. Появился мощный интерес к герою-аутсайдеру во всех его инвариантах: национальных, этнических, социальных, психологических. В России искусство „оттепели“ начало реабилитировать кроме всего прочего и тему частной жизни человека, личные переживания, интерес к бытовым подробностям и деталям.

Начало 80-х годов и для Югославии, и для СССР являлось порой абсолютного безвременья, застоя, „нехватки воздуха“. В этой эпохе в двух странах начало функционировать экспериментальное кино, которое связывало авангард и авторское кино и таким образом создавало то зеркало, в которое преломлялась эта эпоха. «Авторское кино» было неприемлемо и давало много поводов для цензурного вмешательства, особенно в СССР. В начале 80-х возникла «новая волна» экспериментального кино, искусство

1 Milenković N. „Jugoslovenski kritički film – obračun sa Crnim talasom“// B92 Blog, www.blog.b92.net/text/786/

так называемых «параллельщиков». Оно объединяло творчество художников, работавших вне официальной системы.

Итальянский режиссер Джузеппе Феррара в одной из своих книг писал: «Художник второй половины XX века будет анализировать взаимоотношения между людьми, между человеком и обществом, между человеком и вещами с той же любовью, с тем же упоением, какие испытывал художник эпохи Возрождения, открывая тайны перспективы, объемность и физические законы тел, когда <...> со скальпелем в руках он изучал анатомию»²

Интерпретация фильмов Сергея Соловьева и Боро Драшковича может быть вполне справедливой, если ориентироваться на наблюдение итальянского режиссёра. В них сюжет есть, они не отрекаются от него, как это делали авторы-авангардисты начала века, но они строят свои «послания» на основе особо клишированного, мелодраматического сюжета. Эта стандартность является удачным способом дискредитации сюжетной значимости. Рассказ становится только поводом для накопления метафор и интертекстуальных связей. Самый важный момент в обоих произведениях является эффект остановки нормального хода бытия, неадекватность мира.

У Драшковича это отражено в эпизоде остановки поезда, который в своем движении очень напоминает о социальной атмосфере Югославии после смерти Иосифа Броз Тито – ощущение многолюдности, переполненности, духоты. Пассажиры готовы всё это перенести, они молятся лишь о том, чтобы «поезд» не останавливался. У Соловьева неадекватность бытия закодирована в самом хронотопе рассказа – в образе зимней Ялты, в передоксальном сочетании снега и пальм, в изображении страшного, отталкивающего и одновременно манящего зимнего моря. Образная система двух фильмов довольно проста: ее основа – мелодраматический треугольник, в котором есть любовь и ревность, свидания и убийства. Но назвать эти фильмы мелодрамами не представляется возможным. Сюжет обрастает инородными, не характерными для этого жанра признаками, и первоначальная мелодрама обретает некий сверхсмысл, ведущий к глубоким философским, социальным и эстетическим обобщениям. Конкретика сюжета ассимилирована стилистическим многоголосьем, что сразу же наталкивает на мысль о родстве рассматриваемых произведений с полифоническим романом Ф.М. Достоевского /по Бахтину/. В повествовании накапливается очень много микросюжетов и они своим «соседством» начинают влиять друг на друга, обеспечивая сложное перекрещивание смыслов и образов.

2 Феррара Дж. Новое итальянское кино, цит. по: М. Медведев «Позднесоветский авторский кинематограф» // „Киноведческие записки”, 2003, №53, с. 56–85

В жанр мелодрамы периодически врываются элементы балагана, бытового фильма, мюзикла, телевизионной передачи³. Драшкович более сдержан в плане приемов: форма «подводного течения» в сюжете скрыта, словесное выражение не настолько ярко. Режиссер включает в киноповествование довольно клишированные образы: соцмафии, «балканској крчме», бродящих музыкантов, проституток, мародеров, маленьких людей. Но у каждого из этих до боли знакомых образов уже есть своя собственная история, которую режиссер только маркирует, тем самым нагнетая эмоциональное напряжение до самого предела. В его фильме параллельно осуществляется *мифологизация* и *демифологизация* всех элементов текста. Вторжение иных (недраматических и немелодраматических) жанров реализовано ненавязчиво, но довольно последовательно. Из серой, словно взятой с картин передвижников истории вдруг высвечиваются яркие образы и картины из другого мира: павлин, сцена охоты на китов, антураж телевизионного «кабинета чуда Артура Кларка».

«Разрушение» мира у Соловьёва осуществляется благодаря повышенной степени интертекстуальности – фильм начинается с представления зрителю режиссера как демиурга. Читается библейская легенда о Ное и после этого речевого «сотворения мира» поставлены рядом вставные исторические сюжеты со времен заговора против царя Павла I в начале XIX в., сны авангардиста Банана, фотографии и отрывки из концертов и оперетных спектаклей.

Фильм Драшковича также ориентирован на мысль о «разрушении» мира, но у югославского режиссёра оно основано прежде всего на гипертрофированности материи. Очень много еды, напитков, плоти, мяса, крови. Каждый намек на тонкие душевные сдвиги воспринимается персонажами как болезненное волшебство на фоне этой физиологической пресыщенности.

Существенным противовесом всему отвратительному и низкому в обоих произведениях становится музыка. Жанровое многоголосье реализовано и на этом уровне. Помимо уже известных широкой публике Бориса Гребенщикова и Виктора Цоя, к работе над «Ассой» были привлечены «новые художники» (чья подпольная галерея и дала, собственно, название фильму): использована анимация Олега Котельникова, объекты Вадима Овчинникова, в эпизодах снимались Андрей Крисанов, Георгий Гурьянов и Тимур Новиков, а Сергей Бугаев сыграл одну из главных ролей. Так, Соловьёв открыто заявляет о своих связях с эпохой авангарда.

3 Соловьёв С. „Как я попал к старикам Хоттабычам“ // „Нова газета“, №70, 23. 09. 2004.

Характерно и название трилогии, включающей кроме «Ассы», фильмы «Черная роза-эмблема печали/красная роза-эмблема любви» и «Дом под звездным небом», – «Три песни о Родине». Данное название перекликается с произведением Дзиги Вертова 30-х годов «Три песни о Ленине» (1934). Мальчик Бананан цитирует Маяковского, а интерьер его комнаты представляет собой своеобразный «коктейль» из кубистских и футуристических элементов.

Для героев фильма Соловьева музыка андерграунда – освобождение, форма правды, бегство от смерти. Сам режиссер признается, что «Асса» отнюдь не хвалебный гимн «мальчику Бананану», а элегическая песнь Крымову, «уходящей натуре» брежневских времен, обреченному романтику, выродившемуся в респектабельного мафиози. Его *Крымов*, сюжет о котором разворачивается именно на фоне *Ялты*, в одной из начальных сцен фильма напевает «Песню о друге» Владимира Высоцкого, а в его CV, идущем как текст на глазах у зрителей, отмечено, что он закончил Институт иностранных языков в Москве.

Говоря о музыкальной теме, которая, несомненно, является одним из основных семантико-формальных приемов обоих произведений, мы хотим отметить, что она имеет разные акценты. Если Соловьев находит свои сильные точки в подпольной контркультуре и песнях питерских рок-н-рольщиков, то Драшкович использует оппозиции «низкие-высокие» музыкальные жанры, «повторяемость-единственность». Название его фильма дублирует заглавие музыкального лейтмотива в нем – песни «Живот је леп», опровержение текста которой проводится на всех возможных уровнях, в том числе и многократной повторяемостью ее исполнения. Музыкальные мотивы, которые слышны в „крчми” можно объединить в несколько семантических групп:

- репертуар бродячих музыкантов несет значение повторяемости, примирения, статичности бытийного тупика
- Дуэт девушки-певицы /Соня Савич/ и гармониста /Раде Шербеджия/ (сопротивление и стремление к свободе).
- песня „Айде село да селиме” из сербского фольклорного эротикона – крик сломанной человеческой судьбы, полной экзистенциальной тоски

В фильме отметим также две „внешние” мелодии:

- ария „Каста дива” Беллини, которую слышат по радио во время ночной сцены Шербеджия и Савич – это звук другого, гармоничного, светлого мира
- популярная мелодия по телевизору, превращающаяся в фон для финальных убийств – это мысль о далеком мире, непонимающем и не связанном с происходящим в изображенном бытийном и бытовом рассказе.

В фильме Соловьёва функцию пуанты выполняет появление Виктора Цоя, заменившего в группе мальчика Банана и поющего свою песню-легенду „Мы хотим перемен”.

В фильме Драшковича такой светлой надежды нет – в самом конце выплывает красное, кровавое солнце, которое, хотя и зловеще, но все-таки возвещает о начале нового дня.

В 1990-е годы полноправным хозяином в искусстве станет постмодернизм со своей идеей о фрагментированности мира. В кино эта идея будет воплощена при помощи «рваного» калейдоскопического монтажа. Эти фильмы будут насыщены цитатами из фильмов едва ли не всех возможных жанров, тем самым они будут подрывать устоявшуюся жанровую парадигму. Этим приемом будет утверждаться не только хаотичность и фрагментированность самого мира, но и превосходство текста над реальностью, которая «уже не анализируется текстом, а по существу, этим всеобщим Текстом творится»⁴.

4 „Восьмидесятые в целом”// „Кино, история”, www.krugosvet.ru/articles/106/

GENRE JIGSAW AS MEANS FOR CINEMA LANGUAGE ("Life is beautiful" by B. Draskovic and "Assa" by S. Solovjev)

Summary

Border between 70th and 80th years of XX century was both for Yugoslavia and Soviet Union era of absolute timelessness, halt and "suffocating atmosphere". In art cinema in both countries were developing so called "author cinema" in which we could place films of B. Draskovic and S. Solovjev which were the theme of this article.

Genre jigsaw is basic form of articulation in this kind of cinema-concept of abnormality, disharmony and destruction of man's being. "Destruction" in Solovjev is brought by magnifying the scope of intertext.

The Draskovic's film is also grounded in concept of "destruction" of the world, but in Yugoslav author this is based on hypertrophy of material.

Regarding history of poetic the means of cinema language is portrayed in connection with tradition of European cinema avant-garde.