К.З. Караева

ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ 1990-х ГОДОВ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ СЕРГЕЯ ЛИВНЕВА И БРАТЬЕВ АЛЕЙНИКОВЫХ)

В статье рассматривается пространство как визуальная провокация для отечественного кинематографа нового времени. Автор выстраивает через отношения «пространства» и «плоскости», которые он вводит в качестве эстетической особенности, лежащей в контексте истории искусства, и архитектурного решения внутри картины, диалог двух направлений в искусстве, изобразительного и визуального, и прослеживает их взаимное влияние. Фильмы Сергея Ливнева и бр. Алейниковых, с одной стороны апеллируют к направлению соц-арт, с другой — развивают новую образную систему, построенную на взаимодействии идеологии и иронического отношения к изображаемому.

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. The dialogue between the two directions in the arts — visual and visual traces and their mutual influence.

Ключевые слова: кинематограф, язык, композиция, код, экспозиция, эстетика, идеология.

Keywords: cinema, language, composition, code, exposure, aesthetics, ideology.

Отечественные фильмы 1990-х годов направлены на создание

особого драматургического, но также пространственного состояния героя, который действует в сложившихся условиях в зависимости от развития окружающего его мира. Этот мир абсолютно плоский, рамочный, но именно его познание позволяет открыть пространственный потенциал реальности. Деталь здесь играет роль основного изображения, она концентрирует вокруг себя то, скрытое в изобразительном языке направления соц-арта значение, которое определяет тему послания режиссеров. Сергей Ливнев в фильме «Серп и молот» создает утопическое пространство, хотя его сюрреалистичность вряд ли связана с иронией, но скорее с драматургическим остранением. История советского гомункула может быть связана как с искусством авангарда или протазановской «Аэлиты», так и трансавангардными практиками, однако более всего совпадает с этимологией соц-арта, в котором перемещением персонажей, их исчезновение с картины и совмещением различных эпох, как у Комара и Меламида, более чем общий прием. Производство машин и критика режима — основной и условно очевидный слой картины Ливнева. Однако за этим слоем лежит и особый изобразительный подход, который раскрывает особенность взаимодействия пространства и плоскости в картине. На первый взгляд, плоскость — это режим, закон, репрессия, принуждение, пространство — чувственность и остранение. Однако проблема эстетического сталкивается с проблемой этического. Этот аспект в некотором смысле расширяет проблематику соц-арта, который до сих пор был очевидно окрашен ироническим оттенком. То, что бессознательно получается у Ливнева, — это включение эстетической совести, о которой можно говорить применительно к соц-арту. То есть возникает эстетическая способность суждения, связанная с разрушением плоскости изображения, запрета, табу через переворачивание ситуации, прежде всего драматургической. Смена гендерной привязанности в фильме Ливнева, проще, смена пола вследствие хирургической операции, определяется простым рассуждением о чувственной естественной природе, которая становится особенностью персонажа. «Сказку сделаем былью», — произносит персонаж во время близости. Этот лозунг звучит как издевка не только потому, что он произносится во время интимного

действия, но также потому, что возникает слой отчуждения от текста, его десакрализации и демифологизации, примененный в специфических условиях, не произнесенный в революционном запале, — он становится слишком камерным, почти без переживания:

— Ты первый раз в Москве?

— Первый.

— Смотри, привыкай, будешь теперь жить в Москве.

Этот простой диалог — своеобразная инициация. Симптоматично, что он совпадает с патетикой фильма А.Зельдовича «Москва», в котором город — символическое, автономное пространство, в котором даже смерть превращается в элемент игры так же, как хроникальная съемка, которая рассказывает о потенциальном захвате нового пространства героем. Это на самом деле имитация, сознательно или бессознательно сделанная таким образом, что поверить в ее оригинальность остается невозможным. Стилистика новостной агитки, которую удается сохранить Ливневу, остается своеобразной особенностью стилистики, распространяемой за пределы фильма и остающейся при этом изобразительной плоскостью мимикрии, ее цветовой решение, как и палитра фильма, это имитация документа, его аналог. Ливнев создает в фильме дополнительную плоскость: с одной стороны, плоскость истории страны, с другой — плоскость частной жизни, с измененным сознанием и восприятием мира, с третьей — документальное свидетельство, которое остается самым интересным, ибо предполагает деконструкцию, стилистическую несвязность и остранение.

Ливнев использует принцип мимесиса, который в кинематографическом преломлении претерпевает небольшие изменения, то есть, он создает надпространство. Простое по сути, повествование превращается в метавысказывание, так как предполагает, как было сказано выше, десакрализацию и демифологизацию действительности. Особенностью этой демифологизации является также создание дополнительного пространства в повествовании. В тот момент, по сути кульминационный, когда режиссер включает хронику в повествование, он также вводит того, кто эту хронику создает и того, кто на эту хронику смотрит, — по сути, один и

тот же персонаж, режиссер, комментирующий происходящее и выстраивающий миф вокруг героя, начиная с его частной жизни — влюбленность — и заканчивая встречами со Сталиным, то есть жизни общественной. Этот прием, который можно назвать фильмической деконструкцией, — особенность не только повествования картины, но и ее визуального объема. Та реальность, в которой присутствует режиссер, даже колористически ярче и отчетливее. Естественно, так как изображение демонстрируется через дополнительный экран — пространство игры в пространстве действия, то возникает эффект двойного остранения. Тем более любопытно, что при режиссере все повествование находится Вера Мухина, пребывающая в поисках образа. В конечном счете, на реверсе, в застывшей позе, она находит изображение и символ рабочего и колхозницы, буквально цитируя движения танцующих героев. Мистификация, которую культивирует Ливнев, связана не столько с сокрытием пространства истории, но, прежде всего, она в визуальной «распущенности», которая позволяет фильму быть в контексте соц-артистской практики.

С подобной демифологизацией работают, в частности, братья Алейниковы. Их кинематографический текст «Трактористы-2» построен по простому принципу остранения социалистического реализма. Взяв за основу фильм «Трактористы» Ивана Пырьева, в котором, с одной стороны, воспеваются особенности трудового подвига, а с другой — это демонстрация условной чувственность в 1930-е годы в советской России, Алейниковы переводят повествование, точнее его конструкцию в сугубо чувственный корпус. То, что представляется в их глазах правильным в отношении сопротивления социалистическому реализму, превращается в аспект постмодернистских практик соц-арта. Режиссеры удаляют пластику, связанную с идеологией. Здесь возникает особый случай — вынесение за границы сублимации пространства. Дело в том, что «Трактористы-2» — только на первый взгляд определенный стеб над фальшивой поэтикой 1930-х, которую режиссеры задали еще в работе «Трактора», это, скорее, предоставление пластики ее публичного свойства и качества — сублимирование реального пространства: «Трактористы-2», с залихватской прытью переигравшие ирреальный

идеологический визуальный текст фильмов 1930-х годов и превратившие его в деконструированный образный ряд, почти как позже будет в фильмах «Дюба-дюба» Александра Хвана или «Мама не горюй» Максима Пежемского. Тот артефакт, к которому обращаются Алейниковы, скрыт в сублимации и остранении материалов идеологической направленности. Любопытно при этом, что режиссеры создают свое идеологическое пространство, построенное по принципу разрушения реального и субъективного времени. В этом смысле, возникает соотношение времени продолженного, то есть того, к которому непосредственно обращаются режиссеры, включающее свою стилистику и эстетику и времени дискретного. То, что удается Алейниковым, это перенесение значения от плоскости идеологического изображения, о котором можно говорить в контексте киноэстетики 1930-х в пространственную тотальность «здесь и сейчас».

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.

Библиография:

1. *Зак М*. Кинопроцесс. — М.: ВНИИК, 1990. — 158 с.

2. *Серс Ф*. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / пер. с англ. С.Б.Дубина. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 332 с.

3. Социалистический реализм и современный кинопроцесс. — М.: НИИК, Искусство, 1978. — 272 с.