

## АКТУАЛЬНЫЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

УДК 009

*А. С. Темлякова*

*г. Екатеринбург, Россия*

### **КИРА МУРАТОВА: АРТ И ХАОС 1990-х гг.**

**АННОТАЦИЯ.** В статье рассмотрено творчество кинорежиссера Киры Муратовой; проведен анализ ее фильмов, снятых в 1990-е годы: «Астенический синдром» (1989), «Увлечение» (1994), «Три истории» (1997). Именно тогда режиссер впервые сняла в своих фильмах Ренату Литвинову, где она предстала перед зрителем в своем характерном образе. Причем дальнейшее развитие сценический образ актрисы и кинорежиссера получил уже в ее собственных фильмах «Богиня: как я полюбила» (2004), «Последняя сказка Риты» (2012).

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Кира Муратова, Рената Литвинова, постсоветское кино, «артхаусный» кинематограф

*A. S. Temlyakova*

*Yekaterinburg, Russia*

### **KIRA MURATOVA: ART AND CHAOS OF 1990s**

**ABSTRACT.** The article explores the works of the film director Kira Muratova and analyses her 1990s films: The Asthenic Syndrome (1989), Passions (1994), and Three Stories (1997). These were the first Muratova's movies featuring Renata Litvinova in her typical character. Livinova's stage image was subsequently developed by this actress and film director in her own films: The Goddess (2004) and Rita's Last Fairytale (2012).

**KEYWORDS:** Kira Muratova, Renata Litvinova, post-Soviet cinema, art film

Кира Муратова всегда отличалась выбором необычных тем в своих кинокартинах, а также и умением особенно остро уловить и передать все напряжение, ту высокую тревожную ноту, придающую своеобразный «накал» и трепет всей предложенной истории. В данном аспекте уместно упомянуть ее кинокартины конца 1960-ых – начала 1970-ых гг. «Короткие встречи» (1967) и «Долгие проводы» (1971), а также фильм «Среди серых камней» 1983 г.

В свете рассматриваемой нами темы стоит подробно проанализировать фильм «Астенический синдром», снятый в 1989 г. Здесь нам представлено две истории, безвыходные каждая в своем роде, причем обе с «привкусом» такого немого крика, который не может быть услышан или понят вне прочувствования всей необратимости сюжетных линий. Две сюжетные линии фильма объединены единым четко

сформулированным ощущением «омерзения и усталости». «Муратовская веселая ненависть» – так кинокритик Д. Быков определяет общее настроение фильма [3]. В новелле, посвященной женщине, потерявшей мужа, явно считываются признаки застоя, неподвижности застывшего скорбного момента, или же болота бытовых жизненных и семейных неурядиц во второй новелле о мужчине, учителе, живущем совместно с женой и ее одинокой матерью. Не зря отмечается, что с этого фильма Муратовой начинается эпоха постсоветского кино [11].

Интересно, что все признаки советского быта показаны в этом фильме не изнутри «жизненного мира» героев, а скорее, как что-то неотвратимо присущее ему, навязанное извне, чуждое. Здесь и собрания трудового коллектива в учебном заведении, и стояние в очереди представлены в

## АКТУАЛЬНЫЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

некой перформативной форме, как разворачивающееся действие с присущей ему театральностью, где каждый играет свою роль – продавец, взвешивающий и распределяющий товар, подсчитывающий оплату и сдачу, и покупатели, занимающие место в очереди и «ждущие своего звездного часа». Эта игра демонстрируется нам как безвыходная, ее прерывает лишь время обеда или время закрытия торговли.

Как отмечает О. Аронсон, кинематограф Муратовой формалистичен и эксцентричен. Ее манеру съемки и подачи кинематографического произведения можно обозначить как приоритет аттракциона (в театральном или цирковом смысле) над художественным приемом. Кинематографический аттракцион Муратовой и есть место ее эксцентрики. Уже ранние фильмы Муратовой можно прочитывать как серию социальных жестов. Ее аттракционная манера неотделима от них. Здесь можно вспомнить характерную интонацию героини «Коротких встреч», записывающей на магнитофон будущую речь, или сцепившиеся авоськи с одинаковыми магазинными курами в «Астеническом синдроме». Но постепенно момент политизированной социальности ослабевает, и все в меньшей степени опознается смысловая нагрузка жеста, аттракцион обособляется. Особое пространство ее фильмов заполнено жестами, и тем менее оно «читаемо» как произведение. Более того, оно отсылает к совершенно определенному опыту места и времени, то есть становится этнографичным. Фильм же оказывается фактически ограничен опытом определенного сообщества («советского» или «постсоветского»), неконвертируем и аутичен [2].

Е. Стишова определяет «Астенический синдром» как фильм отнюдь не позитивный и совсем не мейнстримовский, скорее авангардистский [12]. В «Астеническом синдроме» Киры Муратовой с киноэкрана на нас взирает гибнущая Россия, конкретный мир будней астении и распада-разложения советской империи [10].

По замечанию Е. Стишовой, «астенический синдром нас так и не покинул. В латентной форме он продолжает лихорадить российское кино, потому что все еще не расчищены подвалы ближней истории государства, какового уже давно нет на карте мира. В коллективном подсознании оно все еще нетленно. Архетипы не помняешь по собственному желанию» [11]. Архетип Родины и сопутствующий ему побратим: патриотизм, по мнению Е. Стишовой, оказался тем дискурсом, который препятствует вестернизации отечественной культуры. И именно постсоветское кино раньше других искусств прикоснулось к этой неприкасаемой теме.

Гениальная заслуга Муратовой состоит в том, что она первая, еще в «Астеническом синдроме», поняла: чтобы описать сегодняшний сумасшедший мир, нужна совершенно иная, неклассическая, а маргинальная драматургия. И она ее создала. Фильм «Астенический синдром» был снят по сценарию А. Черныха, который назывался «Сердечно-сосудистая дистония». Муратова увидела, что там содержится морфема новой драматургии, которая вторит общему состоянию распада, утраты внутренней целостности. С тех пор она постоянно использует подобные драматургические коды. Композиционно — это нарезка коротких эпизодов, которые, тем не менее, дают подробную стенограмму духовной реальности [13].

Когда «Астенический синдром» Муратовой упрекали в «агрессивности», режиссер сначала словно не понимала, о чем идет речь, а потом заметила, что в известном смысле искусство всегда есть акт насилия и агрессии [9]. Как отмечает режиссер, когда речь идет об искусстве, наивно считать, что кто-то говорит правду, а кто-то неправду. «Правды нет никакой, вообще нет! Есть лишь мироздание и его хаос. И человеческий мозг не может постичь всего» [5].

Особо стоит заметить, что свою первую значимую роль Рената Литвинова сыграла в фильме режиссера Киры Мура-

## АКТУАЛЬНЫЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

товой «Увлеченья» (1994). Это был полноценный актерский дебют Ренаты. До этого фильма Киры Муратовой Рената была только сценаристом. Как говорит Рената Литвинова о своей работе в фильме «Увлеченья»: «Я получилась такой фильм в фильме» [4, с. 9]. Она исполняет роль медсестры, подруги главной героини; в роли поначалу не было ничего, кроме пластики, однако Рената представила режиссеру свои тексты, некоторые из которых вошли в фильм. В титрах так и указано: «Монологи медсестры в исполнении самой медсестры» [7].

По сути, мы можем предположить, что все отрывки фильмов, в которых она была задействована, все ее режиссерские, продюсерские проекты, киносценарии и актерские работы – это одна большая киноистория Ренаты Литвиновой. И каждый эпизод с ее участием высвечивает одну из граней целостного художественного образа, ею создаваемого, уникального и единственного в своем роде. По мнению Киры Муратовой, Ренату Литвинову недопустимо считать представителем какого-то определенного поколения. «Она представляет себя – так же, как Марлен Дитрих. Ничего другого она не представляет. Ничего! Никакой тусовки, никакого поколения» [8, с. 8]. Нельзя не отметить, что дальнейшее развитие сценический или фильмический образ Ренаты Литвиновой получает уже в ее собственных режиссерских проектах, таких как «Богиня: как я полюбила» (2004), «Последняя сказка Риты» (2012).

В целом по эпоху 1990-х Кира Муратова в одном из своих интервью говорит как о времени, в котором был наименьший процент лицемерия, несмотря на то, что ему было свойственно бравоирование жесткостью. Она утверждает, что любит это время больше, чем какое-либо другое, потому что так же, как и это время, она любит называть вещи своими именами. Однако у одних и тех же вещей могут быть разные имена: ласкательные, насмешливые, грубые и ругательные. «И здесь, на-

верное, причина того, что я иногда, так сказать, «и нашим, и вашим». Но я люблю это время, потому что оно такое. Если говорить про правдивость, то для меня оно наиболее правдивое, хотя и в нем есть свои неправды, своя игра с какими-то имиджами: вот это так, это модно, а это не нужно; женщина должна вести себя так, а мужчина – вот так... Ну, каждое время имеет свои личины» [5].

Наконец, квинтэссенцией «артхаусного» кинематографа выступает черно-белый фильм Киры Муратовой «Настройщик» (2004). И это практически чистый опыт «артхаусного» кино. Нельзя также обойти вниманием тот факт, что за сорок лет «беспереывного служения авторскому кино Муратова превратилась в его символ» [6]. Также все это время режиссер вела яростную борьбу с невидимым глобальным оппонентом — будь то «Короткие встречи», «Астенический синдром», «Три истории». Именно этому оппоненту она строила по-женски изощренные гримасы, в последнее время все чаще демонстрируя гримасу смерти, идеальное воплощение которой Муратова безошибочно угадала в Ренате Литвиновой, ее актерской специфике [6].

Интересна мысль кинокритика О. Аронсона о том, что каждый фильм Киры Муратовой оказывается жестко привязан к времени своего создания, исходя из демонстрации бытовых подробностей жизни, ему присущих. Однако в конце 80-х Муратова признавалась, что не чувствует времени, его бега, что в результате нашло свое воплощение в фильме «Астенический синдром», за которым последовал глубокий кризис художника. В конце 90-х она говорила, что в «новом времени уже было много разных времен» [1].

В целом Муратова в каждом из своих фильмов создает поэтическую, гротесковую, сложносочиненную вселенную, где у каждого персонажа – свои маниакальные страсти, надежды, ущемления, притязания и неизменный выверт [1]. Деяньные предстают в кинокартинах Му-

## АКТУАЛЬНЫЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

ратовой временем смелых творческих экспериментов. Это и эстетизация бытовой обстановки узких улочек со старинными полуразрушенными строениями («Три истории»), и внимание к характерам людей, рассуждения об их чувствах, интересах и

зависимостях («Увлечения»). В этих кинокартинах мы наблюдаем сцены с Ренатой Литвиновой, произносящей свои монологи на фоне прекрасных величественных колонн, теперь уже заброшенных и изрисованных вандалами.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдуллаева З.* Ясновидящая // Искусство кино: блоги. – URL: <https://www.kinoart.ru/blogs/yasnovidyashchaya> (дата обращения: 02.04.2017).
2. *Аронсон О.* Столкновение экранизаций // Киноведческие записки. – 2002. – № 61. – URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/241/> (дата обращения: 02.04.2017).
3. *Быков Д.* Пустое место // Искусство кино. – 1998. – № 11. – URL: <https://www.kinoart.ru/archive/1998/11/n11-article14> (дата обращения: 02.04.2017).
4. *Васильев А.* Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой. — М.: Афиша, 2004. — 208 с.
5. *Зоркая Н.* Кира Муратова: «Люблю называть вещи своими именами» // Искусство кино. – 1999. – № 11. – URL: <https://www.kinoart.ru/archive/1999/11/n11-article22> (дата обращения: 02.04.2017).
6. Кинопроцесс-2004. Секс есть – эротизма никакого // Искусство кино. – 2005. – № 2. – URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2005/02/n2-article1> (дата обращения: 02.04.2017).
7. Кира Муратова: «То, что мы называем «кич» или «безвкусица», мне не чуждо» // Искусство кино. – 2005. – № 1. – URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2005/01/n1-article2> (дата обращения: 02.04.2017).
8. *Литвинова Р.* Обладать и принадлежать: [новеллы и киносценарии]. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. – 462 с.
9. *Плахов А., Разлогов К.* Канн-90: неоакадемизм versus неоварварство // Блоги 2014. – URL: <https://www.kinoart.ru/blogs/kann-90-neoakademizm-versus-neovarvarstvo> (дата обращения: 02.04.2017).
10. *Силади А.* Сто лет смерти // Киноведческие записки. – 1999. – № 44. – URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/657/> (дата обращения: 02.04.2017).
11. *Стишова Е.* Патриотический синдром // Искусство кино. – 2015. – № 6. – URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2015/06/patrioticheskij-sindrom> (дата обращения: 02.04.2017).
12. *Стишова Е.* Разум и чувства // Искусство кино. – 1998. – №7. – URL: <https://www.kinoart.ru/archive/1998/07/n7-article21> (дата обращения: 02.04.2017).
13. *Стишова Е., Сирипля Н.* Сочи–2001: конкурс на лучший плохой фильм // Искусство кино. – 2001. – №9. – URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2001/09/n9-article18> (дата обращения: 02.04.2017).