

Л.В. Кузнецова
ORCID: 0000-0003-4594-1835
Москва, Россия
E-mail: LK13005@mail.ru

УДК 821.161.1-32(Сорокин В.)
DOI 10.26170/ufv20-01-09

СИММЕТРИЯ КАК КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПРИНЦИП И ОСНОВА МОТИВНОЙ СТРУКТУРЫ КИНОСЦЕНАРИЯ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА К ФИЛЬМУ «4»

Аннотация. В статье рассматривается, как идея симметрии организует композиционную структуру киносценария Владимира Сорокина «4» и снятого по нему фильма Ильи Хржановского «4». Выявлены несколько опорных противопоставлений, так или иначе связанных с идеей симметрии, которые определяют динамику текста Сорокина. Показано, как в сценарии «4» реализуется инверсия этой идеи, демонстрируется опасность игры с альтернативами и глубинная непредсказуемость, алогичность того мира, в котором живут его герои.

Ключевые слова: Владимир Сорокин, симметрия, непредсказуемость, алогичность, «4».

L.V. Kuznetsova
Moscow, Russia

SYMMETRY AS A COMPOSITIONAL PRINCIPLE AND A MOTIVE STRUCTURE BASIS IN THE FILM SCRIPT “4” BY VLADIMIR SOROKIN

Abstract. The article explores an idea of symmetry that organizes composition structure of a Vladimir Sorokin film script 4 and an Ilya Khrzhanovsky movie 4 based on this script. A few basic oppositions revealed which are concerned with the idea of symmetry and determine the dynamics of the Sorokin text. The film script actualizes an inversion of this idea and demonstrates hazardous backgrounds of the play with alternatives and profound unpredictability and illogicality of the world where Sorokin’s characters live in.

Keywords: Vladimir Sorokin, symmetry, unpredictability, illogicality, film script 4.

По нашей гипотезе, идеи глубинной онтологической симметрии определяют композицию и мотивную структуру фильма Ильи Хржановского «4» и киносценария Владимира Сорокина к этому фильму. Основное внимание будет сосредоточено на тексте Сорокина, а фильм

Хржановского выступает иллюстрацией, подчеркивающей те тенденции, которые в общем виде намечены в сценарии.

Идея симметрии, дублирования, отражения, как отмечают некоторые исследователи [Андреева, Биберган 2012; Богданова 2004; Марусенков 2012], постоянно возникает во многих произведениях Владимира Сорокина на разных уровнях: в историях персонажей, в ключевых деталях сюжета и даже в числовой символике. О. В. Богданова в своей монографии уже в 2004 году, еще до публикации сценария «4» и выхода одноименного фильма, отмечала особое пристрастие Сорокина к этой цифре. Об этом говорит название его романа «Сердца четырех» и композиция романа «Лед», состоящего из четырех глав. «Именно наличие четвертой главы, стержень которой составляет непосредственная и живая игра ребенка со льдом, акцентирует кукольную условность и игровую театральность первых трех частей. Тем самым четвертая глава противопоставляется трем первым, и композиционная структура романа Сорокина оказывается зафиксированной не статикой числа “4”, а динамикой суммы “3 + 1”» [Богданова 2004: 441].

Опубликованный в 2005 году киносценарий Сорокина «4» (в этом же году был снят по нему и фильм Хржановского) стал апофеозом идеи симметрии, замкнутой на самой себе. По мысли Ю. Васильевой, «4» – это повествование о том, как жизнь убивает человеческую индивидуальность, и о том, как сложно оставаться самим собой [Васильева 2007]. Основные мотивы и сюжетные ходы произведения – клонирование, обман, вымышленные биографии, двойники и близнецы, маски и куклы, отражения, подмены и иллюзорность действительности – отражают разные варианты трансформации идеи симметрии мира, в данном случае скорее губительной, чем спасительной для него. Идея тотальной симметрии проявляется не только в конкретных деталях, ключевых для повествования киносценария «4», но и в амбивалентности выстраиваемых миров, в разных типах полярных противопоставлений, открывающихся по ходу повествования, дихотомий, оппозиций.

Первая группа взаимосвязанных противопоставлений – *Советский мир / Постсоветский мир, Прошлое / Настоящее* (будущего нет), *Старухи / Молодые девушки* (середины нет). И в киносценарии, и в фильме старухи, распевające советские патриотические песни, явно противопоставлены молодым людям. «Хрупкая поверхность цивилизации, держащая общество и отдельных людей в нем, зримо начинает рассыпаться в фильме, прежде всего на уровне конкретных образов и сюжетных ходов – в пустых, как бы вымерших городах, где доматризраки смотрят разбитыми окнами; в стаях одичавших собак, ставших полноправными обитателями этих городов; в утрате памяти об

обычаях и традициях; в базисных примитивных потребностях человека (деньги, секс, пища), берущих верх над всем остальным. При этом сама действительность становится иллюзорной, ставя вопрос о ее истинной природе» [Васильева 2007: 87]. Смерть Зои, единственной молодой девушки в деревне, тогда как все остальное население составляют старухи, может, конечно, символизировать беспомощность настоящего постсоветского пространства по сравнению с мощью советского прошлого страны. Но смерть у Сорокина всегда амбивалентна, всегда неразрывно связана с жизнью. Имя Зоя значит «жизнь», умирает она, подавившись хлебом – одним из символов жизни. Всегда кто-то умирает и кто-то его оплакивает. А то, что в этой истории умирает молодая девушка, а оплакивают ее древние старухи, говорит о том, что в произведении Сорокина происходит еще одна подмена – нормальный ход вещей (эволюция поколений) перевернут. Интересно, что в фильме Ильи Хржановского противопоставляются еще и старческие тела молодым. Есть эпизод почти карнавальных безудержных поминок, где показаны фрагменты обнаженных старческих тел – сморщенных грудей и отвисших животов, выглядывающих из-под бесформенных темных тряпок. Старухи хватают кукол с детскими лицами и пытаются совершить с ними какие-то действия явно сексуального характера. И есть эпизод мытья в бане трех сестер – молодых девушек. При этом молодое тело показано нарочито нейтрально.

Так же, как старухи vs. молодые девушки, противопоставляются у Сорокина *Мужчины / Женщины* и *Человек / Животное*. И сама еда, и способ поедания у старух и сестер (совместный, грубый, с песнями и драками) нарочито противопоставлен обеду Олега, приготовленному его отцом, – за закрытыми дверями, за столом, сервированным лишь на одну персону, хотя в доме и отец, и сын, при полной дезинфекции. Таков же и странный ужин Олега в совершенно пустом ресторане. Из трех центральных персонажей фильма, встретившихся ночью в кафе, оба мужчины идут по дороге смерти (один гибнет на наших глазах, про другого мы понимаем, что он тоже погибнет), а девушка, символически сжигая остатки своего старого мира на могиле сестры, готовится начать новую жизнь. Единственный мужчина в деревне Марат кончает с собой, повесившись, а древние старухи, кажется, умирать совсем не собираются, веселясь и предаваясь всем соблазнам жизни. Так же живучи в киносценарии и собаки со свиньями. Хотя, заходя в кафе, Марина говорит, что якобы ночью на улице задавили собаку, вся история заканчивается смертью человека: любитель собак и искатель особого сорта поросят Олег гибнет, спасая собаку. В финале сценария есть слова: «Крупный план: голова собаки. Она смотрит на странный

мир людей, нюхает воздух» [Сорокин 2005: 93]. Животных не касается мир подмен, вымышленных биографий и масок, поэтому им странен мир людей. Они никого не играют, не стремятся обмануть. В эпизоде в комнате отдыха Мужчина говорит Володе: «Вот это черепаха. А это стекло. А это пол. И они всегда во все времена будут – черепахой, стеклом и полом. И ничем другим. Они уже сделаны. До конца. А мы – еще нет. И легко можем стать чем угодно и кем угодно. Поэтому у человека пока нет имени» [Сорокин 2005: 69].

Третья группа противопоставлений – *Культура / Цивилизация, Деревня / Город*. В произведении Владимира Сорокина три сестры, Марина, Соня и Вера, встречаются на похоронах четвертой, Зои. Смерть одной прерывает обычное городское течение жизни трех других и собирает в одной точке – деревне. Деревня в киносценарии – воплощение потусторонности мира, противопоставленности всему знакомому и понимаемому, карнавальности. Живущие здесь старухи не отличаются воспитанием и образованием, действуют инстинктивно, грубо, в соответствии с какими-то законами земли. «Это квинтэссенция удаленности, отрезанности, забытости и захолустности. Другой мир, существующий в других измерениях. Этот фантазмагорический мир – определенное зазеркалье “нормальной” городской жизни» [Васильева 2007: 90]. При появлении «городских» героинь в деревне с ее законами меняется точка зрения на объект, добавляется глубина восприятия, меняются местами оппозиции «свое – чужое» и «внешнее – внутреннее».

Четвертая группа противопоставлений – *Реальность / Фикция* (реализуемая в идее клонов, масок), *Реальные люди / Актеры, Истинное / Ложное* (которые легко и непрерывно меняются местами). Каждый из трех героев киносценария при встрече в ночном кафе выдает себя за кого-то другого, конструируя вымышленную биографию. Проститутка Марина говорит, что работает менеджером по продажам. Перекупщик мяса Олег выдает себя за работника администрации президента. Настройщик роялей Володя рассказывает о том, что занимается клонированием людей и особенно – созданием определенного, «совершенного» вида клонов – четверок, четырех идентичных копий. Клон выступает как воплощение идеи механистической повторяемости, умножаемости человека и смешения истинного индивида с ложной копией. И эта идея начинает доминировать над судьбой героев. Позже Володю задерживают милиционеры на улице, спутав с похожим двойником, обвиняют в убийстве, отправляют сначала в колонию, а затем в горячую точку. Володя начинает жить чужой жизнью, принимает чужую судьбу. Олега поражает идея генетически модифицированных, как клонов, круглых поросят. Он отправляется на их поиски и

гибнет в автокатастрофе. Так идея клонирования меняет его судьбу, предлагает ему альтернативный, более короткий вариант жизни. Марина, узнав о смерти своей сестры-близнеца (близнец – в чем-то тоже клон), отправляется в мир, живущий по другим законам, – в деревню, другой мир по отношению к ее городской жизни.

Противопоставление *Серьезное / Ироничное* возникает в «4» за счет широкого применения гротеска. Здесь образы даны гипертрофированно. Особенно это заметно в фильме Хржановского, где утрированные телесные образы даются крупным планом – «от мясных туш, где фактура освежеванного мяса с его сухожилиями, мышцами и замороженной кровью, увеличенная в разы, заполняет экран, до обнаженных женских тел в бане с крупными каплями пота; от жующих ртов с выпавшими зубами до кусков свежезажаренной свинины с капающим жиром; от угрожающего вида военизированных машин, которые под видом каких-то сомнительных ремонтных работ вонзаются металлическими когтями в замороженный асфальт, чудом минуя греющихся на люках собак, до вымерших, обезлюдивших городов, где метафора опустошенности доведена до максимума – немногочисленные герои фильма движутся не просто в опустошенном постсоветском пространстве, они движутся в вакууме» [Васильева 2007: 92]. Ироничны, смешны и причина смерти Зои (подавилась мякишем хлеба, который изо дня в день пережевывают даже почти беззубые старухи), причина смерти Олега (машина врезалась в дерево, стараясь не наехать на собаку, любовью к которым так пылал Олег), причина почти очевидной гибели Володи (оказался внешней копией какого-то убийцы после рассказывания своей фантазии о создании копий-клонов).

Следующая группа противопоставлений – *Случайность / Причинность* – связана с постановкой в произведении Владимира Сорокина проблемы судьбы и свободы. Как писал Михаил Эпштейн, «именно свобода человека превращает все происходящее с ним в судьбу, в поле какого-то неясного смысла. Но судьба никогда не являет целиком своего смысла. Судьба, которая не задает вопроса о смысле происходящего, – это всего лишь случай. Судьба, которая полностью отвечает на этот вопрос, – причинность. Судьба помещается именно между необъяснимым случаем и всеобъясняющей причиной, как поле тревожного, вопрошающего смысла» [Эпштейн 2005]. В фильме часто причина и следствие не идут рука об руку, логика и временная связь нарушаются, что провоцирует читательские вопросы о реальности судьбы. Если случайность и непредсказуемость становятся нормой, возможно ли в происходящем увидеть причинность? Судьба – это причинность или случайность? И свободен ли человек в выборе своей судьбы? Сюжет-

ная линия, связанная с Мариной, представляет собой синхронное расщепление одной судьбы на несколько вариантов: четыре сестры, почти копии друг друга, живут в разных местах разной жизнью. Судьба одной из них является альтернативным вариантом жизни другой.

Последняя группа противопоставлений – *Механическое воспроизведение / Индивидуальность*. «С одной стороны, цепи клонов, двойников, отражений служат реализации идеи повторяемости, механической воспроизводимости человека и утраты в этом процессе индивидуальности, с другой – в нем же заложен момент перемены, непредсказуемости» [Васильева 2007: 91]. Идея клонирования и дублирования может настраивать на поиск альтернативного варианта жизни, на возможность изменить что-то, не покоряясь слепо судьбе. Двойник позволяет увидеть инвариантную основу, посмотреть на себя со стороны, возможно, изменить что-то.

В результате идея симметрии, как правило, являющаяся символом гармоничного сосуществования человека и мира, в сценарии Сорокина трансформируется и оказывается разрушительной, уничтожающей. Текст Сорокина и следующий ему фильм Хржановского показывают инверсию этой идеи, опасность игры с альтернативами и глубинную непредсказуемость, алогичность того мира, в котором живут их герои.

ЛИТЕРАТУРА

Андреева Н. Н., Биберган Е. С. Игры и тексты Владимира Сорокина. СПб. : ИД «Петрополис», 2012. 398 с.

Богданова О. В. Де(кон)структивный слом в прозе Владимира Сорокина // Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века – начало XXI века). СПб. : Филол. ф-т С.-Петербург. гос. ун-та, 2004. С. 395-447.

Васильева Ю. Память жанра: гротеск и постмодернизм в фильме Ильи Хржановского «4» // Киноведческие записки. 2007. № 81. С. 85-100.

Марусенков М. П. Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина: заумь, гротеск и абсурд. СПб. : Алетей, 2012. 304 с.

Сорокин В. Четыре: Рассказы. Сценарии. Либретто. М. : Захаров, 2005. 208 с.

Эштейн М. Поступок и происшествие. К теории судьбы // Знак пробела. М. : Новое Литературное Обозрение, 2005. С. 544.

REFERENCES

Andreeva N. N., Bibergan E. S. Iгры i teksty Vladimira Sorokina. Saint-Petersburg : ID “Petropolis”, 2012. 398 p.

Bogdanova O. V. De(kon)struktivnyj slom v proze Vladimira Sorokina. In Bogdanova O. V. Postmodernizm v kontekste sovremennoj russkoj literatury (60-90-e gody XX veka – nachalo XXI veka). Saint-Petersburg. : Filol. f-t S.-Peterb. gos. un-ta, 2004. P. 395-447.

Vasil'eva Yu. Pamyat' zhanra: grotesk i postmodernizm v fil'me Il'i Hrzhanovskogo "4". In Kinovedcheskie zapiski. 2007. № 81. P. 85-100.

Marusenkov M. P. Absurdopediya russkoj zhizni Vladimira Sorokina: zaum', grotesk i absurd. Saint-Petersburg : Aletejya, 2012. 304 p.

Sorokin V. Chetyre: Rassказы. Scenarii. Libretto. Moscow : Zaharov, 2005. 208 p.

Epshtejn M. Postupok i proisshestvie. K teorii sud'by // Znak probela. Moscow : Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2005. – P. 544.

Данные об авторе

Кузнецова Лидия Витальевна – кандидат филологических наук, приглашенный преподаватель Центра подготовки иностранных слушателей НИУ ВШЭ.

Адрес: 109028, Россия, Москва, Покровский б-р, 11.

E-mail: LK13005@mail.ru

Author's information

Kuznetsova Lydia Vitalievna – Candidate of Philology, Visiting Lecturer at the Center for the Training of Foreign Students at the Higher School of Economics.