



Сущностные особенности отображения времени в перестроечном кино

М.В. Безенкова

кандидат искусствоведения

В статье рассматриваются особенности отображения времени в российском кино времен «перестройки» (1984-1994) с точки зрения формирования нового канона экранного хронотопа в контексте социально-психологических реалий.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.01(014)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

отечественное кино, перестройка, хронотоп, перцептивное кино, теория кино

В последнее время стали модными два противоположных мифа о перестройке. Первый миф рассматривает ее как «смутное время», для которого характерны в основном разрушительные процессы, нацеленные на уничтожение традиционного российского государства. Второй миф, напротив, считает эту традиционную систему настолько прочной, что она якобы не поддавалась никаким радикальным реформам, а потому перестройка была заранее обречена на поражение, равно как и любое замкнутое социалистическое государство.

Оба эти мифа противоречат исторической действительности и призваны принизить исторические достижения перестройки, давшей толчок демократическому обновлению страны и всего мира. Конечно, перестройке, как и любой революции, были присущи элементы разрушения. Не свободна она и от упущений, ошибок в политике. Но не это определяет специфическое содержание обновленческих процессов второй половины 1980-х годов. Перестройку следует оценивать не по тому, чего она не смогла или не успела дать обществу, а по ее позитивному историческому вкладу, по реальным изменениям, которые она внесла в жизнь советского общества, в условия существования простых людей. И здесь ее историческое значение трудно переоценить.

Как можно сейчас понять, эпоха перестройки для большинства населения – дрящущее настоящее, она в каком-то смысле еще не завершилась. Внутренние ресурсы тех изменений, которые начала перестройка, еще не исчерпаны, особенно это касается идеологической сферы и сферы культурной. Открытый финал, к которому тяготеет термин «перестройка», настраивает людей не на воспоминания о той эпохе, а на активное сопереживание ей, на видение себя активным персонажем продол-

жающегося до сих пор времени. Но подобного рода незавершенность является в чем-то преградой для художников. Незавершенное время трудно отрефлексировать и просто осознать, поэтому с конца 1990-х, когда постепенно стало возрождаться разрушенное российское кинопроизводство, само время перестройки оказалось во многом табуированным и закрытым для авторов, временем с неясной оценкой и не слишком понятными акцентами.

Эмоциональный контекст временного переживания эпохи «перестройки» в кино

До сих пор превалирующим образом в памяти о той эпохе остается эмоциональный, а не ментальный образ. Именно он управляет процессами припоминания и значительно влияет на идейно-тематическое содержание тех исследований, которые проводятся по этому периоду отечественной истории и искусства, на ту разметку в общей картине мира, которую строит человек на протяжении всей своей жизни. Подобный приоритет эмоционального начала в значительной мере управляет очень важными функциями бытовой памяти, процессами припоминания, которые формируют совокупные отношения людей к той или иной теме в прошлом.

В какой-то мере это можно назвать эмоциональным наполнением исторического события, знаком эпохи и идентификацией времени через конкретику экранных событий, героев, через индивидуальную хронологию жизни страны. Именно процесс припоминания дает толчок к актуализации впечатлений и, что важно, для исследования времени кинопроизведений, которое минует конкретику личности, будучи связанным с более широким культурно-историческим контекстом. Если обобщить – время кинопроизведения отсылает человека к любым артефактам культурной жизни (анекдотам, статьям, книгам, фильмам, телепередачам, фотографиям).

Кинематограф перестройки с его жаркими дебатами вокруг «Покаяния» Т. Абуладзе, эпатажной известностью «Маленькой Веры» В. Пичула и фантазийной реальностью трилогии С. Соловьева до сих пор остается широким полем для исследования процессов изменения киноязыка в контексте ярких социально-общественных процессов. Для нынешнего поколения перестройка в искусстве кино тех лет важна, прежде всего, как процесс чистого изменения; конкретика перемен в искусстве, положительные и отрицательные стороны процессов, качество изменений – все это уже вторичное, не всегда обозначаемое в умах людей.

¹ Напомним определение хронотопа, приведенное М. Бахтиным: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сплывается, уплотняется, становится художественно зримым, пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»// Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.-Л.: Художественная литература, 1975. С. 235.

Понимая психологическую основу происходящих перемен в социальной жизни страны, нам кажется возможным проследить перемены в эстетических категориях времени в кино: внутри и межкадровом хронотопе¹. Именно выбранный для анализа промежуток времени перестройки (вторая половина 1980-х годов – начало 1990-х годов прошлого века) позволяет увидеть, насколько изменилось стилевое решение фильмов, насколько разнообразились внутрикадровые «отношения» пространства и времени, куда исчез старый советский канон восприятия экранного произведения.

Когда говоришь о кинематографе, пространственно-временные возможности искусства кажутся практически безграничными. Режиссер вправе переносить место действия в рамках одного фильма из страны в страну, из одного времени в другое. Но при этом с точки зрения эстетических компонент все это разнообразие будет находиться в рамках одного хронотопа – авторского. Поэтому представляется особо важным отмечать те внешние обстоятельства, которые воздействуют на творцов, те изменения психологического содержания времени, которые меняют мировосприятие художника.

Во времена перестройки наиболее ясным нам кажется определение времени как «петли», которая, не принося ничего нового, заставляла художников оставаться на одном месте. Эта «петля» была обусловлена хаосом, воцарившимся в стране, и сменой морально-ценностных ориентиров, которые существовали на протяжении многих десятков лет. Художник, долгое время находившийся в «не-свободе», получил ее в таком количестве, что попросту не смог с ней справиться. Обилие новой информации, разрушение привычных принципов работы и отсутствие внятных перспектив заставляли многих авторов попросту уходить из кинематографа на телевидение или в бизнес. Те же, кто оставались, оказывались перед выбором: или делать фильмы «на злобу дня» (а они устаревали в течение буквально года-двух), или уходить в эксперимент, который потом будут называть и постмодернизмом, и артхаусом, и неонатурализмом.

Фильм Сергея Дебижева «Два капитана-2», появившийся в самом конце эпохи перестройки, в 1992 году, представляет собой яркий пример, с одной стороны, нового хаотического языка постсоветского кино, а с другой – игру режиссера с пространством и временем. Причем не только внутрикадровой реальности, но и исторической правды, той правды, которая была заключена в учебниках и которая подвергалась ежедневному переосмыслению именно в перестроечные годы.

Дебижев, предлагая нам альтернативную историю XX века,



«Два капитана-2»,
реж. С. Дебизев

² Аннинский Л.
Поздние слезы
(Заметки вольного
кинозрителя). – М.:
Эйзенштейн-центр,
ВГИК, 2006. С. 414.

играет в новую историю, более динамичную, абсурдную и, главное, удивительно радостную и оптимистическую. История в фильме «Два капитана -2» – дама весьма ироничная, она любит предстать в виде слепой Фанни Каплан или явиться в виде белых карликов, штурмующих скалы в голом виде.

Лев Аннинский довольно интересно оценил позицию зрителя того времени. Он говорил: «Зритель – внутри ящика. Он во тьме. Он растворен в толпе, связан электротокотом эмоций, пронизывающих разом целый зал. Он невольник: его берут в плен, его ведут – пластикой, звуком, ритмом, натуральностью, ненатуральностью, фантазмагорией, заземленностью, словом, отсутствием слова, криком, воплем, тишиной. Его вводят вглубь ирреального мира, сохраняющего иллюзию доскональной реальности, и в этом эффекте таится чудовищный духовный соблазн»².

Это описание схоже с тем, как Максим Горький рассказывал о своих впечатлениях от первого виденного киносеанса на ярмарке в Нижнем Новгороде. Через сто лет своего существования кино вновь вернулось к первоначальной функции удивления и развлечения. В нашей стране начало подобному изменению зрительского восприятия было положено во времена перестройки, когда изменились жанровые приоритеты телевидения (от информационного потока к развлекательному жанру), а кинематограф оказался на периферии внимания публики из-за нехватки средств на производство и из-за разрушенной системы кинопроката.

Естественно, что изменение способов воздействия на зрителя было постепенным, и проследить то, как художники исследовали своего нового зрителя, пытались понять его приоритеты в жизни, оценивали его психологические факторы, было, на наш взгляд, крайне интересно.

Структура пространственно-временных отношений «художник-экран-зритель»

Пространство-время течения экранного сюжета составляет внешний хронотоп экрана. Чаще всего в его структуре разобраться довольно просто, достаточно следовать логи-



С. Курехин в образе
Капитана

ке самого сюжета, подчиняясь пространственно-временным законам, созданным драматургом и режиссером. Это пространство-время обладает четко очерченными границами, за которыми оно не имеет никакого суггестивного действия.

Окончание сюжетных перипетий влечет за собой уничтожение внешней экранной реальности. Сгущенность пространства и времени

обозначена чаще всего в монтажных переходах, когда действие вольно перемещается сквозь границы реального времени. Но более того, на зрителя оказывают огромное влияние те пространственно-временные лакуны, которые проявляются во внесюжетных мотивах, лирических отступлениях и т.д.

Изначальная художественность и искусственность собственно действия внутри данного пространства-времени диктует, кроме того, ограниченные возможности для восприятия данной системы. Хронотоп художественного произведения исключает возможность попадания реального хаотического времени. Время в данном контексте четко структурировано и определено предпосылками развития действия. А пространство строится исходя из заданной авторской концепции и тоже не может изменяться под влиянием зрительского отношения.

Гораздо больший интерес для исследования влияния воздействия кинопроизведения на зрителя имеет внутренний хронотоп экрана, соединивший в себе разнонаправленные векторы. Именно в нем происходит соединение художественного и реального хронотопов. Такого рода пространственно-временная структура не стабильна и не столь гармонична, как в выверенном произведении канонического искусства. При этом она более жизнеспособна и приближена к человеческой психике, чем внешнее пространство-время экрана. Это разомкнутая структура, где человеческое восприятие имеет удивительную возможность достраивать и изменять пространство кадра, вкладывать в него собственные смыслы, вычитывать символы и знаки.

Каждый кадр имеет в своем строении динамическое пространство-время, которое в той или иной степени влияет не только на строение эпизода или фильма в целом, но главное – воздействует на зрителя другим направлением этой системы, другой

плоскостью ощущения киноматериала. При сложении векторов общего экранного хронотопа и хронотопа конкретного кадра плоскости их воздействия либо вступают в противоречие, и тогда зритель воспринимает кадр отдельно от всех остальных, либо накладываются друг на друга, побуждая зрителя понимать и запоминать кадр в контексте всего фильма.

Но при восприятии фильма появляется третья немаловажная пространственно-временная координата, которая позволяет рассмотренной двухвекторной системе быть гибкой и не однообразной. Это зрительский хронотоп, в котором человек бытует на протяжении просмотра. Именно он служит точкой отсчета для первоначального восприятия фильма. Зрительский хронотоп позволяет картине быть индивидуально воспринятой, потому что при сложении векторов зрительского и внутреннего хронотопов кадра, или в целом экранного хронотопа, иногда возникают общие точки соприкосновения, связанные с личным опытом каждого конкретного зрителя. Таким образом, возникают кадры и целые эпизоды, имеющие важный смысл конкретно для этого человека, делающие для него значимым весь фильм в целом. Тем самым экранное произведение воздействует на каждого зрителя индивидуально, оставаясь интересным и востребованным.

Важно отметить, что при работе над хронотопической структурой любого фильма эпохи перестройки мы сталкиваемся с тем, что время имело главенствующее значение в идейно-художественном составе ленты. Это, на наш взгляд, связано с тем, что само пространство действия было еще не освоено художниками той поры (как, скажем, в фантастических лентах, начавших появляться в то же время), оно еще слишком примитивно и очевидно. Изменения же временной константы были постоянны, менялось внешнее время жизни людей, когда каждая минута приносила дополнительную информацию, менялось их внутреннее время, зависевшее от качества восприятия себя в окружающем мире. Л. Зайцева писала как раз в то время, что в современном кино «самый тип видения пространства также формируется временем»³. И фильмы вроде «Маленькой Веры», «Взломщика», «Интердевочки», «Забытой мелодии для флейты» сегодня несут потрясающее ощущение изменений того времени, которое меняется в зависимости от года производства картины. Пространство же в них осталось там, в 1980-х, и сегодня интересно лишь с точки зрения истории декора или костюма.

В фильмах того времени можно увидеть предельную меру обобщения пространства – физической реальности, которая становилась элементом художественного произведения, а не

³ Зайцева Л.
Документальность
в современном
игровом кино. – М.:
ВГИК, 1987. С. 22.



Б. Гребенников в образе Капитана

фоном к развитию действия. Заданные временные координаты позволяют зрителю подставлять в пространство кадра личное время каждого. Происходит наложение многочисленных мгновений и спрессовывание их в емкую суггестивную мощь отдельного кадра. К примеру, в «Два капитана-2» сохраняется жесткая географическая привязка, обозначение пространственных координат

хроникального кадра: Константинополь, Шпицберген, Кингстон, но одновременно значение обретает импровизация, возникающая от совмещения (монтажа) кадров, которые не несут в себе первоначально заданного автором смысла. Это в каком-то смысле развитие идеи «эффекта Кулешова», которое С. Дебижев возвел в принцип строения своего фильма.

Каждое из пространственных решений кадра закреплено за совершенно определенными мировоззренческими и идеологическими координатами. Двухмерный способ изображения (экранная плоскость) сканируется сознанием, стремящимся к неличностному восприятию реальности. Подобная отстраненная форма восприятия действительности свойственна человеку при взаимодействии с произведениями искусства. Гармония, строгая упорядоченность элементов, которую можно найти лишь в логическом понимании структуры творения, оказывается обязательным условием для целостного восприятия формы и содержания.

Стилевые особенности экранной картины мира в кинематографе «перестройки»

Само понятие «экранной картины мира» к середине 1980-х годов начинает не просто видоизменяться, но трансформироваться в иную структуру. В нее, безусловно, оказываются включенными технические аспекты (способ построения кадра, соотношение света и тени, нахождение героя в пространстве кадра) и сюжетные перипетии. А вот психологические элементы, объединявшие в прежнем советском кинематографе (например, в 1960-е годы) автора и зрителя в неразрывную цепочку, тот набор ассоциаций, который составляет неповторимое послевкусие фильма, начинают работать не в соотношении «автор-зритель», а наоборот, сосредоточиваются в плоскости «автор-

материал», выводя зрителя в некое «пространство зеро». В этом пространстве зритель вынужден быть просто наблюдателем. Ему приходится проецировать метания художника в свою обыденную реальность – изменяется «градус» восприятия кинематографического произведения.

Стилевые направления, развивавшиеся в советском кинематографе второй половины 80-х годов прошлого века, были довольно разнообразными. Среди наиболее интересных и важных с точки зрения развития киноязыка хотелось бы отметить стремление авторов воспользоваться документальным материалом не только для подтверждения информации, но и в качестве активного источника.

Л. Зайцева писала: «Документализм как художественное течение в 80-е годы заметно трансформируется: авторы все чаще обращаются к возможностям документа не только как средства нейтральной информации, но как способа коммуникации, взаимной связи. Максимально актуализируется нравственный, социальный аспект проблем, возрастает публицистическое начало, характеризующее авторскую позицию в игровом фильме»⁴.

Появление возможности узнать другие культуры, послушать западную музыку, посмотреть иностранные фильмы и произведения актуального современного искусства не способствовало пробуждению самосознания отдельной личности, желания увидеть уникальность своего народа, а вслед за этим ощутить и собственную инаковость, обособленность от людской массы. Личность перестала заниматься самостроительством, самообразованием, предпочтя следовать рутинному движению толпы. Информационная многоголосица не была полифонична, находясь в узком пространстве демагогических лозунгов и призывов в несбыточное.

В данном контексте художники старались отдалиться от реальности, касаясь либо про-действительности (стиль «ретро», стилизация под...), где информация априори была мифологизирована («Господин оформитель», «Два капитана-2»), либо сюр-реальности («Письма мертвого человека», «Дни затмения»).

Реалистическое произведение искусства в стандартном понимании этого слова стало рассматриваться художниками того периода в социологическом контексте, наполненном публицистическим пафосом отрицания. Быстро возведя новый постамент для новых идолов, творцы, не боясь расшибить лоб, с наслаждением занялись показом «чернушной» стороны действительности в надежде выгнать хаос из себя. Наполненные неприглядными фактами истории страны и современной действительности ленты («Холодное лето пятьдесят третьего»,

⁴ Зайцева Л.
Документальность
в современном
игровом кино. – М.:
ВГИК, 1987. С. 41.



Кадр-открытие из фильма «Два капитана-2»

«Маленькая Вера») не добавляли ничего нового в развитие киноязыка, основываясь в своем публицистическом пафосе на всем известных примерах советского кинематографа. Главным становился информативный и наполненный фактами рассказ, и потому какого-то рода новации монтажа и особенные композиции кадра были не нужны. Жанр перестроечных фильмов оставался

важнейшим формообразующим элементом, но в сюжете вместо привычных образов героев «рабочего класса», «молодежи», «осужденных» и пр., появились персонажи, созданные скорее публицистикой, с уже заявленной оценкой собственного характера и поступков.

Время в кадре в 1980-е годы продолжает во многом определять экранную среду, творить ее из многочисленных хаотических движений и завихрений. Минимальный шаг времени отражается в кадре смещением пространства, изменением образа героя, потому что время творит настроение.

Настроение фильма становится своеобразной проекцией внутрикадрового времени на пространство фильма, бесконечных его скачков и мгновений. И построение кадра определяется проекцией авторской души, его понимания настоящего, тех эмоциональных «вспышек», которые может запечатлеть только кинокамера, дающая 24 кадра в секунду. Разложенное на отдельные кадры это настроение растягивает внутрикадровое время, придает ему значимость, вводит в ранг художественного приема. Зритель ощущает ход времени, то, что в реальной жизни недоступно. Задачей художника становится остановка, разложение мгновения на всевозможные элементы.

Время в пространстве кадра кино середины 1980-х годов, на наш взгляд, наиболее связано с определением Мартина Хайдеггера («Бытие и время», «Время и бытие»), считавшего, что время определяется существованием человека как личности. По его теории, с концом индивидуального сознания наступал конец времени. В контексте кинематографического времени кадр является той силой, которая это время движет. Ведь временная протяженность оказывается наиболее действенной, когда действительность реальна. В чередовании и сопоставлении кадров можно обнаружить трансформацию самой реальности. Воля ху-

дожника, сама возможность творчества в данной ситуации становится зримой.

* * *

Актуальность разговора об искусстве времен «перестройки» может показаться весьма спорной. Не так уж много времени прошло с момента провозглашения нового пути в стране, и эмоции, спровоцированные этими изменениями, до сих пор вытекают на страницы газет, в личных беседах. Более двадцати лет ведутся споры о том, правильно или неправильно поступили руководители страны, сами граждане, каких изменений они в итоге добились более всего – положительных или негативных. Проблема исследования искусства этого периода заключается в том, что художники в то время были очень тесно связаны с социально-экономическими переменами в стране. Это касалось как идеологической, так и производственной составляющей кинематографа. Но главное – художники верили в преобразующую агитационную силу искусства, иначе они не стали бы заниматься остро сатирическими выпадами против принципов советской жизни. Отрицая «наследие коммунистического прошлого», они не отрицали принципы пропаганды и агитации советской власти: различного рода прямые и косвенные намеки, аллюзивные пророчества, общую метафизическую направленность фильмов в сторону развенчивания многочисленных культов и провозглашения нового времени.

Само понятие «историческое время» становится как никогда более актуальным именно в эпоху смены ценностных ориентиров. В жесткое и подчас бескомпромиссное противоречие вступают громкие разоблачения и так называемая социальная память – явление, сохраняющее традиционность восприятия процессов, идущих в государстве. Важно понимать, что сама история, ее различие как чего-то проверяемого, традицион-

ной памяти – это почти всегда процесс припоминания многообразия бытовых подробностей. Именно поэтому кинематограф того времени пестрит спокойными панорамами забытого пространства, где никак не получается создать целостность стиля и эпохи, потому что время такое – раздробленное, и вещи такие же – разностилевые и странные. Более того,

Расслоение пространства кадра в фильме «Два капитана-2», реж. С. Дебизев



эkleктичность пространства позволяла добавлять все новые и новые позиции в уже существующую действительность, придумывать ситуации, предметы, даже самих людей. Подобные придуманные экраном образы на долгое время потом станут паролем, с помощью которого молодые люди будут общаться. Именно в перестроечном кино зарождаются основы ролевых игр и реконструкций фантастических романов, которые становятся так популярны в начале XXI века.

Важность эпохи перестройки состоит в том, что в сознании человека сформировалось и утвердилось само понятие «перемен». Как пел Виктор Цой, «мы ждем перемен», это ожидание действительно было тотальным и подчас неосозанным, но оно было. Другое дело, что понятие «перемен» никак не конкретизировалось, что и привело к хаотизации жизни и народного сознания. Влияние разнонаправленных факторов и непредсказуемых обстоятельств привело к кризису; сейчас понятие «перемен» утратило свою востребованность и ожидаемость. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аннинский Л. Поздние слезы (Заметки вольного кинозрителя). – М.: Эйзенштейн-центр, ВГИК, 2006.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.–Л.: Художественная литература, 1975.
3. Зайцева Л. Выразительные средства кино. – М.: Знание, 1971.
4. Зайцева Л. Документальность в современном игровом кино. – М.: ВГИК, 1987.
5. Зайцева Л. Поэтические традиции в современном советском кино. – М.: ВГИК, 1989.
6. Кино-время-зритель. – М.: Русский язык, 1989.
7. Кино в мире и мир в кино: по материалам конференции. – М.: Материк, 2000.
8. Кино России 90-е годы. Цена свободы. – М.: Атаманта, 2001.
9. Отечественный кинематограф на рубеже столетий. – М.: ВГИК, 2005.
10. Перестройка: Двадцать лет спустя. – М.: Русский путь, 2005.
11. Пригожин И, Стенгерс И. Время, хаос, квант: к решению парадокса времени. – М.: Прогресс, 1999.
12. Российское кино: парадоксы обновления. – М.: Материк, 1995.
13. Современный экран (Теория, методология, процесс). – СПб.: РИИИ, 1992.
14. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993.
15. Хайдеггер М. Язык. Зимний вечер. Примечания. – СПб., 1991.