

В.М. КУИМОВА

ПАРАДОКСЫ ТВОРЧЕСТВА СОВЕТСКИХ РЕЖИССЕРОВ (НА ПРИМЕРЕ КИНОФИЛЬМОВ Р.А. БЫКОВА И К.Г. МУРАТОВОЙ)*

Владислава Михайловна Куимова,

Ярославский государственный педагогический
университет им. К.Д. Ушинского,
кафедра культурологии,
аспирант

Республиканская ул., д. 108/1,
Ярославль, 150000, Россия

ORCID 0000-0003-4047-1176; SPIN 8727-4295

E-mail: kuimova.vladislava@mail.ru

Реферат. Цель статьи — анализ творческого опыта кинорежиссеров Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой, которые воплощают принципы альтернативного советского кинематографа. Их, как показывает наше исследование, объединяет не только эпоха, но и архетипическая репрезентативность и личная маргинальность. Это воплощается в парадоксах режиссерского творчества, которые являются предметом исследования. Р.А. Быков и К.Г. Муратова так или иначе были дезавуированы тоталитарным режимом, а их творчество подвергалось цензуре. В случае с Р.А. Быковым, помимо режиссуры, мы имеем в виду и актерские работы. Актуальность исследования обусловлена проблематикой анализа нарративного содержания отечественного кинематографа и характеристикой сложного и неоднозначного периода отечественной культуры в советское и постсоветское время.

Осуществлен психоаналитический дискурс творцов, выявлено общее и особенное в их судьбах и произведениях. Его применение оправдано в силу парадоксов творческой личности. По мнению автора, комплекс неполноценности у Р.А. Быкова связан со стремлением быть лучшим и реализовать потенциал во всех сферах участия: не только режиссер и актер, но и организатор, общественный деятель. К.Г. Муратова как кинорежиссер вынуждена постоянно доказывать свое существование из-за специфики «неженского» рода деятельности, создавая фильмы, не соответствующие гендерным стереотипам. Обосновывается, что определяющим фактором творчества становятся, во-первых, психологические характеристики личности творца, во-вторых, социальный контекст. Задача автора заключается в апробации адаптированного к основной цели культурологического анализа психоаналитического дискурсивного метода. Это объясняется тем, что для обоих авторов гротескная театрализация становилась способом постижения действительности и образного выражения представлений о ней, возможностью сохранения жизнеспособности в социально и нравственно нетерпимых условиях. Архетипические образы являются основой для построения дра-

* Работа выполнена по гранту РНФ «Философско-антропологический анализ советского бытия. Предпосылки, динамика, влияние на современность» № 20-68-46013.

матургии кинематографического произведения. В данной статье в контексте работ Р.А. Быкова архетипический подход применен по отношению к кинофильму «Айболит-66» (1967 г.), в контексте работ К.Г. Муратовой — к кинофильму «Три истории» (1997 г.). Это позволяет представить углубленный анализ основных элементов творчества, так как для больших художников в репрезентации произведений характерным является один кадр или эпизод. Автором проанализированы мужской и женский архетип, прообразы Ребенка и Старца, реализованные в фильмах. Обращение режиссеров к ним продиктовано логикой, поскольку паттерны в концепции К. Юнга, являясь частью коллективного бессознательного, универсальны одновременно при создании и прочтении произведения.

Ключевые слова: кинематограф, отечественное кино, кинофильм, режиссерское творчество, Р.А. Быков, К.Г. Муратова, психоаналитический дискурс, архетип, коллективное бессознательное, экранные искусства.

Для цитирования: Куимова В.М. Парадоксы творчества советских режиссеров (на примере кинофильмов Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой) // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 4. С. 403–413. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-403-413.

Окончание века выдающихся шестидесятников фиксирует 2020 год. Представители этого поколения ощущали болезни и радости мира и живущего в нем обыкновенного человека. Уже нет в живых двух выдающихся и во многом сопоставимых людей отечественной культуры: 22 года назад не стало Р.А. Быкова и два года назад скончалась К.Г. Муратова.

Их творческий опыт, казалось бы слишком разноплановый для сопоставления, — истории о вечных ценностях, преподносимые как фильмы для детей и взрослых, — с одной стороны, и маргинальные картины с как будто случайными, поверхностными персонажами, которые погружены исключительно в бытовые проблемы, — с другой. Однако эпоха — это не единственное, что объединяет режиссеров. Несмотря

на постоянное цензурирование работ Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой, они продолжали творческую деятельность и не были подвержены столь жесткому остракизму, как, например, режиссер С.И. Параджанов, который открыто критиковал культурную политику СССР и выступал против судебных расправ над украинской интеллигенцией. Важно, что и Р.А. Быков, и К.Г. Муратова оставались внутри своей профессии, сосуществуя, насколько это возможно, с режимом. Как отмечает А.Ю. Михайличенко, культура тоталитарного общества формируется в той системе координат, в которой приверженцы какой-либо идеологической модели (в СССР — коммунизм), захватывают государственную власть и используют ее для реализации своих теорий. В таком случае транслируются монистические социально-культурные системы [1].

Господство достигается не только посредством террора, но и пропаганды. Следовательно, культуре в контексте тоталитарного общества насаждаются ценности, приемлемые режимом. Так, были закрыты фильмы «Проверка на дорогах» А.Ю. Германа (создавался под названием «Операция “С Новым годом!”», снят в 1971 г., вышел в 1985 г.) и «Комиссар» А.Я. Аскольдова (снят в 1967 г., вышел в 1987 г.).

Р.А. Быков (как актер и режиссер) и К.Г. Муратова оказываются вне государственной парадигмы. Актера сняли с главной роли в фильме «Гори, гори, моя звезда» А.Н. Митты и роли А.С. Пушкина в спектакле МХАТа «Медная бабушка». Это было связано с внешними данными Р.А. Быкова, которые не совпадали с представлениями о предложенных героических образах. Как режиссер он в силу государственного надзора не смог снять фильм «Риголетто», сценарий «Ревизора» отдали Л.И. Гайдаю [2]. Гонениям со стороны властей подверглись картины «Айболит-66» и «Чучело». «“Чучело” — это моя жизнь и мое прекраснотушие, и травля меня со всей ее бессмысленностью», — вспоминает Р.А. Быков в дневнике [3]. После выхода фильма травля, как выразился режиссер, продолжилась. Тем не менее во время перестройки фильм был удостоен Государственной премии СССР. «Стеной на пути фильма к зрителю встали партийные боссы всех калибров, чиновники от кино, блюстители идеологической чистоты глубоко пре-

зираемого ими населения», — пишет свидетель событий, заведующий отделом культуры газеты «Труд» Владимир Вишняков [4].

Таким образом, Р.А. Быков с востребованностью в качестве актера и режиссера, зрительским признанием, многочисленными званиями и государственными наградами чувствовал личную несостоятельность и неприкаянность, которая подразумевала его существование в оптике пограничности бытия — между дозволенным и недозволенным, глубоко личным и всеобъемлющим, взрослым и детским, гармонией и разладом, профессиональным и дилетантским, интеллектуальным и по-животному инстинктивным. Чувство моральной дихотомии и культурного конфликта, переживаемое Р.А. Быковым, является одним из основных критериев маргинального положения субъекта в психологической концепции американских социологов Э. Стоунквиста и Р. Парка [5].

Если Р.А. Быков, несмотря на цензурные ограничения, мог реализовывать творческие идеи и продолжал быть любим публикой, то потенциал К.Г. Муратовой вплоть до перестройки оказался невостребованным. Женщина, доказывающая свое право на существование в таком виде искусства, как кинематограф, в стереотипном представлении должна снимать легко и весело. Этот тезис подтверждают истории популярных отечественных женщин-кинорежиссеров — Т.М. Лиозновой, С.С. Дружининой, А.И. Суриковой. Логично, что в массовом сознании если женщина и становится режиссером, то ее творчество должно соответствовать гендерным стереотипам: мужчина создает «тяжелое и серьезное» кино, имея право и на другое видение, женщина — обязательно красочное, праздничное, в жанре комедии или мелодрамы. Исключение в рамках советского периода главным образом составляют Д.К. Асанова, Л.Е. Шепитько и К.Г. Муратова. Работающая над маргинальными картинами К.Г. Муратова не соответствует обозначенной выше модели и снимает «неженское» (в стереотипном понимании) кино, которое оказывается эстетическим испытанием для зрителя. Ее личная жизнь также не совпадает с общепринятым стереотипом о женском счастье. К.Г. Муратова по собственному неоднократно признанию — довольно грубая, резкая, строгая.

Как сценарист и режиссер она дебютировала в 1961 г., поставив вместе с будущим супругом А.И. Муратовым короткометражный фильм «У крутого яра». В 1964 г. вышла еще одна совместная работа — «Наш честный хлеб». Первый самостоятельный фильм К.Г. Муратовой — «Короткие встречи» (1967). Выпуск ее следующей картины «Долгие проводы» (1971) был приостановлен специальным постановлением ЦК Компартии Украины. Фильм вышел на экраны только в 1987 году. После скандалов на Одесской киностудии К.Г. Муратова переехала в Ленинград. Ее ключевые с точки зрения творческой репрезентативности работы — «Астенический синдром» (1989), «Три истории» (1997), «Настройщик» (2004) — были созданы в процессе и после распада СССР. «Цензура была со всех сторон. Как бы мне ни было сейчас плохо, я даже сравнивать это не могу. Вот и все, что я могу про это сказать... Сейчас нет цензуры, для меня во всяком случае, но нет и денег», — вспоминает за четыре года до смерти К.Г. Муратова [6]. Ее кинематографический мир воспринимается как маргинальный феномен. На подсознательном уровне представители доминирующей традиционной культуры видят в маргинальных образованиях и угрозу собственному существованию, и осмысление проблемных лакун, которые позволяют расширить «нормативный коридор» культуры [7, с. 138]. Неудивительно, что К.Г. Муратова становится признанным автором в пожилом возрасте. Это обусловлено как внешними ограничениями (цензурой на государственном уровне до перестройки), так и гендерной спецификой (реализацией женщины в кинематографе).

Гротескная театрализация становилась для Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой способом постижения действительности и образного выражения представлений о ней, возможностью сохранения жизнеспособности в социально и нравственно нестерпимых условиях. Интерпретация архетипических образов в кинематографе объясняется универсальностью матрицы паттернов в концепции К. Юнга при создании и восприятии культурного текста. Режиссеров, как показывает наше исследование, объединяет сочетание архетипической репрезентативности и личностной интеллектуальной маргиналь-

ности. Это отражает парадоксы режиссерского творчества, поскольку ни картины для семейного просмотра, в русле которых работал Р.А. Быков, ни фильмы Одесской киностудии с абсолютным преобладанием массового кино, где начинала карьеру мастер авторского кино К.Г. Муратова, не предусматривают осуществления режиссерами психоаналитического дискурса. Выбор режиссеров в данном исследовании оправдан именно смыслами их творчества, которые опираются на психоаналитические парадоксы, не свойственные ни для страны, ни для эпохи.

Логично, что «реалистичный подход», сформулированный Р.К. Алленом и Д. Гомери, остается одним из ведущих методов изучения истории кино [8]. Он наиболее распространен в мировом сообществе кинокритиков. Однако данный подход в большей степени «сосредоточен» на самом исследовательском аппарате киноведения, что не всегда является продуктивным в культурологической парадигме. «Полагаю, что одно из достоинств киноведения состоит в том, что оно никогда (не только в 20-е, но и в 60-е годы) не замыкалось в себе. Ассимилировало всё, что обсуждалось в смежных гуманитарных науках. В этом оно повторяет логику развития искусствознания», — утверждает Н.А. Хренов [9, с. 7]. Как отмечает исследователь, киноведению свойственно «реагировать» на научные волны. Так, в 1960-е гг. в профессиональном сообществе возникает интерес к семиотике, лингвистике, структурализму. Психоаналитический подход к изучению культуры, в том числе кинематографа, становится актуальным в силу репрезентации бессознательно. Изначально классический фрейдизм оказал влияние на киноискусство немецкого экспрессионизма. Взаимодействие особенно актуализируется в 1960-е гг. в период «сексуальной революции» (Ф. Феллини, П. Пазолини и др.), однако влияние психоанализа на кинематограф только укреплялось [10]. Современные представители фрейдизма Ж. Лакан и С. Жижек выстраивают психоаналитические концепции на кинематографическом материале. Методология может быть применима и к советскому кинематографу, поскольку он имеет мифологические основы в силу тоталитарного ограничения гуманитарной сферы.

РЕАЛИЗАЦИЯ АРХЕТИПОВ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Кинематограф как вид искусства с момента возникновения пользуется визуальным языком, который включает знаки и символы, а также классические типажи, необходимые для создания эмоционально и психологически целостной, при этом близкой аудитории картины мира. Он универсален по диапазону своих возможностей. Архетипические образы становятся основой для построения драматургии кинематографического произведения в силу своей всеобъемлемости. В теории К.Г. Юнга паттерны как часть коллективного бессознательного формируются авторами и воспринимаются публикой на интуитивном уровне [11]. Их усвоение не связано с личной памятью человека, а значит, не требует личного опыта для прочувствования. Архетип в рамках концепции автора является универсальной базовой врожденной психической структурой, распознаваемой в нашем опыте и являемой в образах сновидения: «Человек рождается со сложной духовной предрасположенностью, которая отнюдь не есть *tabula rasa*. Даже для самой дерзкой фантазии духовной наследственностью очерчены определенные границы, а сквозь вуаль самой необузданной фантастики мерцают доминанты, с древних времен присущие человеческому Духу» [12, с. 242]. По этой причине данные структуры лежат в основе общечеловеческой символики мифов, волшебных сказок и сюжетов художественных произведений.

В работе «Архетип и символ» К.Г. Юнг характеризует процесс и результат формирования архетипов: «В каждом из этих образов кристаллизировалась частица человеческой психики и человеческой судьбы, частица страдания и наслаждения — переживаний, несчетно повторявшихся у бесконечного ряда предков и в общем и целом всегда принимавших один и тот же ход. Как если бы жизнь, которая ранее неуверенно и на ощупь растекалась по обширной, но рыхлой равнине, потекла вдруг мощным потоком по глубоко прорезавшемуся в душе руслу, — когда повторила ту специфическую сцепленность обстоятельств, которая с незапамятных времен способствовала формированию прообра-

за» [11]. Ученый описал множество таких структур, дав им условные названия: Эго, Самость, Трикстер, Персона, Тень, Анима, Анимус, Отец, Мать, Старец, Герой, Младенец, Дева [13, с. 22–133]. Они реализованы в различных видах искусства, в том числе в кинематографе. В статье мы обратимся к женскому и мужскому архетипу (Анима — феминное начало, Анимус — маскулинное), архетипу Ребенка и Старца. Именно они, по утверждению Т.С. Злотниковой, составляют «почву культурного опыта, специфического в ментальном отношении, но универсального в культурно-антропологическом» [14, с. 227]. Архетипическая проблематика применительно к творческой личности и художественным произведениям подробно развернута в монографии «Философия творческой личности» [15]. По нашему мнению, обращаясь к данным паттернам и трансформируя их, режиссер утверждает значимые модели поведения в культуре. Для зрителя восприятие архетипов становится процессом идентификации себя с персонажами на экране.

Н.А. Хренов считает, что в кино реабилитируется прежде всего архетипическая реальность. Об этом свидетельствует развитие «линии Мельеса», которая тождественна формотворческой традиции кино из-за сочетания эстетических и онтологических аспектов. Она связана с цирковыми и древнейшими карнавальными формами творчества, что подразумевает архетипичную природу [16].

СМЫСЛОВЫЕ ПАРАДОКСЫ АРХЕТИПОВ: КИНОФИЛЬМ «АЙБОЛИТ-66»

Видится логичным в контексте творчества Р.А. Быкова обратиться к картине «Айболит-66» (1967), которая является наиболее репрезентативной с точки зрения архетипического подхода. Кинофильм требует осмысления в нескольких плоскостях: 1) эстетической, поскольку она представляет синтез кино, театра и цирка; 2) бытийной; 3) социально-нравственной [17, с. 307]. Режиссер обращается к популярному в этот период за рубежом жанру обработки, задача которого понимается как переосмысление известных

текстов в аспекте современной автору действительности. Р.А. Быков выделяет новые смысловые грани в сказке К.И. Чуковского (не зря в названии картины указан год создания) — злободневные и дразнящие, в том числе у представителей власти. Автор выбирает новаторский технический подход — использует систему «Вариозкран», в которой размеры изображения и соотношение сторон кадра изменяются во время сеанса. Этим эксперименты не ограничиваются. Режиссер оставляет внутри кадра членов съемочной группы, декорации являются очевидными, в отдельных сценах присутствует хор. Совокупностью этих факторов объясняется выбор картины для анализа в рамках данной статьи.

Главные персонажи фильма — Айболит и Бармалей — трактуются не просто как две стороны конфликта, а как представители экзистенциально не совпадающих миров [17, с. 308]. Это актуализируется в том числе в выборе актеров и их внешнем облике. Роль Айболита исполняет О.Н. Ефремов — худой, высокий, в седом парике, с интеллигентной бородкой, в длинном белом врачебном одеянии. Его образ соответствует архетипу Старца. Старец является психической персонификацией того, что К.Г. Юнг обозначил как Дух. Он характеризуется такими чертами, как затворническая замкнутость, мудрость и магическая сила. Образ Старца дополняется символами вечности и бренности. В Айболите также есть признаки мудрости и спокойствия. Сопереживание по отношению к больным обезьянам и личная честь становятся ключевыми качествами в понимании данного персонажа, умение лечить равняется магическим способностям. Р.А. Быков сам исполняет роль Бармаля — маленький, в лохматом черном парике, с пиратской повязкой, гипертрофированными усами и торчащими ушами. Он воплощает мужское агрессивное и категоричное начало в фильме, однако мы не можем сопоставить персонажа с Логосом, что соответствует Анимусу в концепции К.Г. Юнга. Функции Бармаля в повествовании схожи не только с мужским архетипом, но и с архетипом Тени. Это паттерн, служащий средоточием подавленного сознания. Архетип Тени включает представления, противоречащие социальным стандартам, и желания и воспоминания, отвергаемые человеком [11].

По-театральному преувеличенная диспозиция персонажей выражает концепцию большого добра и незначительного зла: физическая мелкость становится отражением мелкости душевной. В Айболите и Бармалее заложен актуальный для автора политический подтекст. Бармалей воплощает собой тоталитарную позицию, где власть может применять насилие для подавления личности. Ему присущи побуждения фашизма и человеконенавистничества, созвучные брехтовскому персонажу Артуро Уи. Айболит же воспринимается как условный шестидесятник — мягкий, добрый и сильный духом. «Когда у вас нет огнестрельного оружия, постарайтесь хотя бы умереть достойно, а не как эти... Жаль только больных обезьян», — произносит персонаж О.Н. Ефремова.

Обезьянка Чичи, роль которой исполняет первая жена Р.А. Быкова Л.Н. Князева, выступает катализатором действия. Выбор актрисы так же, как и в случае с О.Н. Ефремовым, обусловлен психофизическими данными. На момент съемок Л.Н. Князевой 41 год, но в силу маленького роста и мальчишеских черт лица она представляется зрителю подростком. В театре актриса служила в амплу трагистки и на протяжении сорока лет играла мальчиков, девочек и подростков. Из-за Чичи Айболит стремится в Африку на помощь к обезьянам и вступает в конфликт с Бармалеем. Персонаж соответствует архетипу Ребенка в концепции К.Г. Юнга. Это подчеркивается одиночеством Чичи: заболели все обезьяны, кроме нее. В рамках заданной матрицы персонаж не может оставить близких в беде и обращается за помощью к Айболиту, который реализует архетип Мудрого Старца. Для Р.А. Быкова экзистенциально детерминированной и аксиологически значимой становится ситуация «маленький человек — большая проблема», когда «большие» и «маленькие» люди определяются только по возрастным критериям, а не их бытийной значимости. То есть парадокс режиссера заключается не в дихотомическом сопоставлении психологии творца и социального контекста, когда человек маленького роста не ощущает себя маленьким человеком.

Так в кинофильм «Айболит–66» интегрированы вечные мотивы добра и зла, низкого и высокого, человеческого и животного. Они реализуются в рамках архетипического подхода. При

этом паттерны созвучны психофизике актера. В данной картине цирковая эстетика порождает принцип репрезентации и встраивает известную сказку в политический контекст 1960-х годов.

АРХЕТИПИЧНОСТЬ «ИНТУИТИВНОГО» КИНЕМАТОГРАФА К.Г. МУРАТОВОЙ

Очевидно, что кинематограф К.Г. Муратовой — это вполне определенное, цельное, причем вовсе не аутичное, как могло показаться вначале, явление; это связано с тем, что он прежде всего формалистичен. Режиссер действует исходя из отлаженных ею же самой (в ее работах нет места случайным, эмоционально, психологически спонтанно возникшим решениям) приемов: вычурные интонации персонажей и их навязчивые действия; игра актеров-непрофессионалов; постоянные речевые и визуальные повторы; кажущиеся непрофессиональными размытые планы, не сконцентрированные на происходящем в кадре; чеховские диалоги, где каждый говорит как будто друг с другом, но исключительно про себя и о своем, из-за чего и случаются провалы в коммуникации.

«Она стремится к такому изображению, которое было бы настолько прямым, что видимое на экране представало бы странным в силу такого, что мы отказываемся смотреть на это в жизни, а в кинозале вынуждены. При этом такой реализм (даже материализм) создается исходя из некоторой имманентной логики киноприема. Ее задача — не искать где-то шокирующий материал, а брать его в обыденном, там, где мы к нему настолько привыкли, что это уже стало автоматизмом», — утверждает теоретик кино О.В. Аронсон [18].

Стоит отметить, что кинематограф К.Г. Муратовой не интеллектуален, а интуитивен. И если форма фильма заключена в авторских приемах и особой стилистике, сконцентрированной на бытовой повседневности, то смысл — мироощущение автора и ее же комплексы. «Я довольно узкий, вне профессии аутичный тип человека, плохо ориентирующийся в каких-то сферах, быстро раздражающийся, теряющий терпение», —

говорит о себе К.Г. Муратова в последние годы жизни [6]. Обозначим условно: режиссер как бы рассказывает подсмотренную историю, демонстрируя приемы практически *verbatim*, опережая стилистические поиски театра, спектакли которого состоят из реальных монологов или диалогов обычных людей. Отсюда возникает и эксцентрика приемов, и прямолинейность фильмов. В силу указанных обстоятельств К.Г. Муратову нельзя считать режиссером-постмодернистом. Она скорее действует как модернист, представляя зрителям поток сознания. В связи с этим возникает интерес к психоаналитическим парадоксам режиссерского творчества. Как указывает М.Б. Ямпольский, «киномир Муратовой отличается от привычных нам кинематографических миров и уже одним этим может вызывать раздражение консервативного зрителя» [19, с. 7].

В аспекте архетипической проблематики наиболее репрезентативным мы считаем кинофильм «Три истории» (1997) в силу содержательной доминанты художественного текста. В картине «Астенический синдром» (1989) К.Г. Муратова меняет вектор повествования: смерть перестает быть трагедией и становится жанровым элементом. По нашему мнению, этот художественный прием максимально представлен в анализируемой картине. При этом смерть в фильме приобретает характер не столько физиологического явления, сколько социального — убийство. Оба понятия важны в контексте психоаналитического дискурса. Нарратив фильма «Три истории» составляют три новеллы — «Котельная № 6», «Офелия», «Девочка и смерть» (наш исследовательский интерес — последняя новелла). Они связаны между собой на уровне стилистики, а не сюжета, персонажей или как минимум актеров. Истории объединяет мотив смерти, поданный в экзистенциальном, а не романтическом или символическом ключе. Смерть для К.Г. Муратовой — это одновременно мотив и композиционный прием. Важно отметить, что в отличие от многих произведений андерграунда, к которому К.Г. Муратову охотно относили современники в контексте авторского кино, у «Трех историй» отсутствует религиозный контекст. Земля для режиссера лишена трансцендентности, не существует рая или ада, а только персонажи без будущего, которые ходят по плоской поверхности. Зло как часть челове-

ческой природы рассматривается в оптике скорее физиологической картины мира.

Несмотря на то что новеллы похожи на криминальную хронику, этот фильм — не детектив, а подчеркнуто бесстрастная фиксация пограничных психологических состояний, где сталкивается обыденное и помутненное сознание. Парадокс киномира К.Г. Муратовой заключается в том, что персонажи (как в кинофильме «Три истории», так и в других работах — «Астенический синдром», «Второстепенные люди», «Настройщик»), с одной стороны, находятся в экзистенциальном состоянии ужаса — перед жизнью и ее окончанием, с другой стороны — погружены в далекий от экзистенциальности, как это принято считать, абсурдный физиологизм действительности, в котором экзистенциальность не просто растворяется, а исчезает.

Работа с архетипом в картине «Три истории» воплощается в образе О.П. Табакова, который сыграл Старика (так указан персонаж в титрах) в третьей новелле «Девочка и смерть». Этот паттерн — Старец — персонажирует черты пожилых людей: самоконтроль, ответственность, систематичность, консерватизм. Персонаж О.П. Табакова появляется в кадре после долгой сцены кошачьих игр. Старик в очках, с седыми растрепанными волосами (обязательные атрибуты пожилого возраста) сидит на веранде в кресле, закутанный в плед. Рядом с ним стол с домашним телефоном и шахматами, которые символизируют связь с миром. О.П. Табаков присматривает за Девочкой, приходящейся ему то ли внучкой, то ли соседкой. При этом персонаж не может наблюдать за ребенком в полной мере: он не ходит. В это время Девочка сама «хозяйничает» по дому. Старик пытается чему-то научить ребенка, но та не обращает на его попытки внимания. Отсутствие ярко выраженных гендерных признаков акцентируется в сцене, когда Девочка не стесняется раздеться при старике и продолжает ходить по веранде голой. Все действие становится метафорой усталости — Старика от непослушания Девочки, Девочки — от постоянных придилок и попыток научить. Бросить его и жалко, и неприлично. «Старость воспринимается как вина», — произносит по телефону персонаж О.П. Табакова. Это созвучно тезису К.Г. Юнга об ощущении постоянно-

го сужения жизни в старости, откуда возникает обращение к Самости [11]. Логично, что персонаж Девочки выстроен вокруг архетипа Ребенка. Она вынуждена проводить время со Стариком, чувствуя одиночество и непонимание. «Мотив ребенка — это не только что-то бывшее и давным-давно прошедшее, но это также нечто нынешнее и настоящее, т. е. этот мотив не только пережиток, но система, функционирующая в настоящем, — система, которая предназначена для того, чтобы рационально компенсировать, соответственно, корректировать неизбежные односторонности и сумасбродства сознания», — утверждает К.Г. Юнг [20]. Девочка приносит Старика крысиный яд, он выпивает отравленную воду и умирает. Ребенок боится, что пожилой человек может выдать ее мать и рассказать о воровстве женщины на работе. Кроме того, Девочка считает, что освободившаяся жилплощадь может достаться ее семье.

Таким образом, оба персонажа выстроены в рамках заданной матрицы архетипа, которая понимается на бессознательном уровне, что делает исключительную историю про маленькую девочку, убивающую старика, близкой для аудитории. Жестокость жизни в кинематографе К.Г. Муратовой переплетается с юмором разрушения, что создает эффект двойственности в художественном тексте. При этом смех, по мнению А. Бергсона, всегда сопровождается «бесчувственностью и безразличием», что и становится странным проявлением человеческого у персонажей: они почти ничего не чувствуют. С этим критерием в полной мере соотносится персонаж Офы в новелле «Офелия», который, наоборот, отталкивается от женского архетипа. Женское начало должно персонифицироваться в любви и родственных узах, в то время как в этой истории Офа убивает собственную мать за то, что та оставила ее в младенчестве.

ВЫВОДЫ

Центральное место в статье занимает обоснование определяющих факторов творчества в рамках психоаналитического дискурсивного метода — психологических характеристик личности творца и социального контекста, в который погружен автор. Данный

подход оправдан применительно к режиссерам Р.А. Быкову и К.Г. Муратовой вследствие смыслов их творчества, которое опирается на психоаналитические парадоксы, не характерные в своем проявлении ни для страны, ни для эпохи. Это позволяет углубить представление о содержании отечественного кинематографа (анализ фильмов для семейного просмотра Р.А. Быкова и интуитивных картин К.Г. Муратовой в ракурсе культурфилософии) и дополнить характеристики неоднозначного периода отечественной культуры 1960-х и 1990-х годов.

Мы установили, что творцов также объединяет архетипическая репрезентативность и личная маргинальность. Архетипическая репрезентативность проявляется на повествовательном уровне и уровне работы с персонажами. В данном исследовании проанализированы кинофильмы «Айболит-66» Р.А. Быкова и «Три истории» К.Г. Муратовой. Сформированы представления о трансформации архетипа Старца (его воплощают персонажи Айболита в картине «Айболит-66» и Старика в новелле «Девочка и смерть»), мужского архетипа (Бармалей), архетипа Ребенка (обезьянка Чичи и Девочка в новелле «Девочка и смерть»). Режиссеры обращаются к готовым матрицам для создания всеобъемлющего образа, который воспринимается зрителем на интуитивном уровне. Кроме того, апелляция к архетипам необходима для сближения аудитории и транслируемого на экране, создания эффекта сочувствия и сопереживания, что и так является характерной чертой для кинематографа современной авторам эпохи. Например, Айболит ассоциируется с советским шестидесятником, Бармалей — с представителем тоталитарного режима. Ситуация, возникшая между Стариком и Девочкой, отражает агрессивный и порой бесчеловечный период 1990-х годов.

Личная интеллектуальная маргинальность режиссеров проявляется на фоне переживания моральной дихотомии и культурного конфликта. Р.А. Быков и К.Г. Муратова были подвержены цензуре и не вписывались как на уровне психофизики, так и творческого проявления в общественные требования. Кроме того, парадокс личности Р.А. Быкова заключается в том, что экзистенциально детерминированной и аксиологически значимой для него становится

ситуация «маленький человек — большая проблема». Парадокс киномира К.Г. Муратовой построен на персонажах, которые находятся в состоянии ужаса перед жизнью и ее окончанием, но в то же время погружены в далекий от экзистенциальности физиологизм действительности.

Список источников

1. Михайличенко А.Ю. Философский анализ социально-культурного континуума тоталитарного общества // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2000. Вып. 7 (23). Серия : Гуманитарные науки. С. 24–29. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-analiz-sotsialno-kulturnogo-kontinuuma-totalitarnogo-obschestva> (дата обращения: 03.06.2020).
2. Кичин В. Ролан Быков: я хочу жить, но это очень трудно... В день рождения великого актера и режиссера его муза Елена Санаева — «Российской газете» [Электронный ресурс] // Российская газета. 2004. № 3628. 12 нояб. URL: <https://rg.ru/2004/11/12/bykov.html> (дата обращения: 03.06.2020).
3. Быков Р.А. Я побит — начну сначала! : дневники. Москва : АСТ : Астрель, 2010. 749 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=208677> (дата обращения: 03.06.2020).
4. Вишняков В. Памяти Ролана Быкова. Идут по кругу палачи, и каждый лютый друг // Парламентская газета. 2005. № 176. 7 окт.
5. Парк Р.Э. Человеческая миграция и маргинальный человек // Социальные и гуманитарные науки. Серия 11 : Социология. 1998. № 3. С. 167–176.
6. Сазонов А. Все причины у человека не снаружи, а внутри [Электронный ресурс] // Сноб. 2013. № 02 (55). URL: <https://snob.ru/magazine/entry/57223/> (дата обращения: 03.06.2020).
7. Бобер Ж. Культурная маргинальность и ее место в развитии культуры // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2010. № 4. С. 136–143.
8. Allen R.C., Gomery D. Film History : Theory and practice. New York ; San-Francisco : McGraw-Hill, 1985. P. 276.
9. Хренов Н.А. Киноведение как гуманитарная наука [Электронный ресурс] // Артикульт. 2015. № 19 (3). С. 6–17. URL: [http://articult.rshu.ru/upload/articult/journal_content/019/ARTICULT-19_\(3-2015,P.6-17\)-Khrenov.pdf](http://articult.rshu.ru/upload/articult/journal_content/019/ARTICULT-19_(3-2015,P.6-17)-Khrenov.pdf) (дата обращения: 03.06.2020).
10. Элькан О.Б., Путра В.А. Влияние психоанализа на киноискусство XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 100–109. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-psihoanaliza-na-kinoiskusstvo-hh-veka> (дата обращения: 03.06.2020).
11. Юнг К.Г. Архетип и символ. Москва : Ренессанс, 1991. 297 с. URL: http://www.pseudology.org/Psychology/Jung/Arhetip_and_simbol.pdf (дата обращения: 03.06.2020).
12. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. Санкт-Петербург : Питер, 2019. 336 с.
13. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с. URL: https://cpp-p.ru/wp-content/uploads/2015/08/f-8XT1NhfwDLxdTJOM_XLnBkZg.pdf (дата обращения: 03.06.2020).
14. Злотникова Т.С. Человек. Хронотоп. Культура. Введение в культурологию : учебно-методическое пособие / Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского ; изд. 3-е, доп. и перераб. Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. 331 с.
15. Злотникова Т.С. Философия творческой личности. Москва : Согласие, 2017. 915 с.
16. Хренов Н.А. Аналитическая психология К. Юнга и интерпретация текстов экранной культуры // Фундаментальные проблемы культурологии : в 4 т. Т. 2 : Историческая культурология. Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. С. 198–208. URL: <http://ec-dejavu.ru/c-2/Cinematography.html> (дата обращения: 03.06.2020).
17. Куимова В.М. Бездны на краю: цирк имени Р.А. Быкова (смысловые грани к/ф «Айболит-66» // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 3. С. 306–310.
18. Аронсон О. Метакино [Электронный ресурс]. Москва : Ад Маргинем, 2003. 262 с. URL: <https://iphras.ru/uplfile/aesthet/books/aronsonmetakino.pdf> (дата обращения: 03.06.2020).
19. Ямпольский М.Б. Муратова. Опыт киноантропологии. Санкт-Петербург : Сеанс, 2015. 528 с.
20. Юнг К.Г. Психология архетипа ребенка [Электронный ресурс]. URL: https://bookap.info/book/yung_psihologiya_arhetipa_rebenka/gl1.shtm#1 (дата обращения: 03.06.2020).

Paradoxes of Soviet Film Directing (By the Example of R.A. Bykov's and K.G. Muratova's Films)

Vladislava M. Kuimova

K.D. Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University, 108/1, Respublikanskaya Str., Yaroslavl, 150000, Russia

ORCID 0000-0003-4047-1176; SPIN 8727-4295

E-mail: kuimova.vladislava@mail.ru

Abstract. *The article aims to analyze the film directing experience of R.A. Bykov and K.G. Muratova, who embody the principles of alternative Soviet cinema. As our research shows, they are united not only by the epoch, but also by archetypal representativeness and personal marginality. This is embodied in the paradoxes of film directing, which are the subject of this research. Both R.A. Bykov and K.G. Muratova were somehow disavowed by the totalitarian regime, and their works were censored. In R.A. Bykov's case, we also mean his acting work, not just directing. This research is relevant because of the problems of analyzing the narrative content of Russian cinema, and the characteristics of the complex and ambiguous Soviet and post-Soviet period of Russian culture. The article deals with a psychoanalytic discourse of the creators, reveals the common and specific in their lives and works. Its use is justified due to the paradoxes of the creative personality. According to the author, R.A. Bykov's inferiority complex is associated with his desire to be the best and to realize his potential in all participation areas: not only as a director and actor but also as an organizer and public figure. K.G. Muratova was forced to constantly prove her existence in film directing due to the specifics of this "non-feminine" kind of activity, and therefore she was creating films that did not correspond to gender stereotypes. The article substantiates that the determining factor of creativity is, first, the psychological characteristics of the creator's personality, and secondly, the social context. The author's task is to test the psychoanalytic discursive method adapted to the main purpose of cultural analysis.*

This is explained by the fact that for both the authors, a grotesque theatricalization was a way to comprehend reality and figuratively express their ideas about

it, an opportunity to preserve viability in socially and morally intolerant conditions. Archetypal images are the basis for building the drama of a cinematic work. In this article, in the context of R.A. Bykov's works, the archetypal approach is applied to the film "Ay-bolit-66" (1967), in the context of K.G. Muratova's works – to the film "Three Stories" (1997). This allows us to present an in-depth analysis of the main elements of their works, since a single frame or episode is typical for representation of great artists' works. The author analyzes the male and female archetype, as well as the prototypes of the Child and the Elder implemented in the films. The directors' appeal to them is dictated by logic, since, according to C. Jung, patterns, being part of the collective unconscious, are universal at the same time when creating and reading a work.

Key words: cinematography, Russian cinema, film, directing, R.A. Bykov, K.G. Muratova, psychoanalytic discourse, archetype, collective unconscious, screen arts.

Citation: Kuimova V.M. Paradoxes of Soviet Film Directing (By the Example of R.A. Bykov's and K.G. Muratova's Films), *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 4, pp. 403–413. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-403-413.

Acknowledgements.

This article is carried out under the grant from the Russian Science Foundation "Philosophical and Anthropological Analysis of the Soviet Life. The Preconditions, Dynamics and Impact on the Present" No. 20-68-46013.

References

1. Mikhailichenko A.Yu. The Philosophical Analysis of Social Cultural Continuum of Totalitarian Society, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University], 2000, issue 7 (23), Series: Humanities, pp. 24–29. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-analiz-sotsialno-kulturnogo-kontinuum-a-totalitarnogo-obschestva> (accessed 03.06.2020) (in Russ.).
2. Kichin V. Rolan Bykov: I Like to Live, but It Is Very Difficult... On the Birthday of the Great Actor and Director, his Muse Elena Sanaeva to "Russian Gazette", *Rossiiskaya gazeta* [Russian Gazette], 2004, no. 3628, November 12. Available at: <https://rg.>

- ru/2004/11/12/bykov.html (accessed 03.06.2020) (in Russ.).
3. Bykov R.A. *Ya pobit — nachnu snachala!: dnevniki* [I'm Beaten — I'll Start Over!: Diaries]. Moscow, AST Publ., Astrel' Publ., 2010, 749 p. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=208677> (accessed 03.06.2020).
4. Vishnyakov V. To the Memory of Rolan Bykov. The Executioners Are Circling, and Each of Them Is your Fierce Friend, *Parlamentskaya gazeta* [Parliamentary Newspaper], 2005, no. 176, October 7 (in Russ.).
5. Park R.E. Human Migration and the Marginal Man, *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Seriya 11: Sotsiologiya* [Social and Human Sciences. Series 11: Sociology], 1998, no. 3, pp. 167–176 (in Russ.).
6. Sazonov A. A Person Has All the Reasons not Outside, but Inside, *Snob*, 2013, no. 02 (55). Available at: <https://snob.ru/magazine/entry/57223/> (accessed 03.06.2020) (in Russ.).
7. Bober Zh. Cultural Marginality and its Place in the Development of Culture, *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina* [Bulletin of the A.S. Pushkin Leningrad State University], 2010, no. 4, pp. 136–143 (in Russ.).
8. Allen R.C., Gomery D. *Film History: Theory and Practice*. New York, San Francisco, McGraw-Hill Publ., 1985, p. 276.
9. Khrenov N.A. Film Studies as a Humanities, *Articult*, 2015, no. 19 (3), pp. 6–17. Available at: [http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/019/ARTICULT-19_\(3-2015,P.6-17\)-Khrenov.pdf](http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/019/ARTICULT-19_(3-2015,P.6-17)-Khrenov.pdf) (accessed 03.06.2020) (in Russ.).
10. Elkan O.B., Putra V.A. The Influence of Psychoanalysis on the Cinema of the Twentieth Century, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], 2019, no. 34, pp. 100–109. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-psihoanaliza-na-kinoiskusstvo-hh-veka> (accessed 03.06.2020) (in Russ.).
11. Jung C.G. *Arkhetip i simvol* [Archetype and Symbol]. Moscow, Renessans Publ., 1991, 297 p. Available at: http://www.pseudology.org/Psychology/Jung/Arhetip_and_simbol.pdf (accessed 03.06.2020).
12. Jung C.G. *Problemy dushi nashego vremeni* [Modern Man in Search of a Soul]. St. Petersburg, Piter Publ., 2019, 336 p.
13. Jung C.G. *Dusha i mif. Shest' arkhetipov* [Soul and Myth. Six Archetypes]. Kiev, Gosudarstvennaya Biblioteka Ukrainy dlya Yunoshestva Publ., 1996, 384 p. Available at: https://cpp-p.ru/wp-content/uploads/2015/08/f-8XT1NhfdLIXdTJOM_XLnBkZg.pdf (accessed 03.06.2020).
14. Zlotnikova T.S. *Chelovek. Khronotop. Kul'tura. Vvedenie v kul'turologiyu: uchebno-metodicheskoe posobie* [Human. Chronotope. Culture. Introduction to Cultural Studies: educational and methodological guide]. Yaroslavl, YaGPU Publ., 2011, 331 p.
15. Zlotnikova T.S. *Filosofiya tvorcheskoi lichnosti* [Creative Person's Philosophy]. Moscow, Soglasie Publ., 2017, 915 p.
16. Khrenov N.A. Analytical Psychology of C.G. Jung and Interpretation of Texts of Screen Culture, *Fundamental'nye problemy kul'turologii: v 4 t. T. 2: Istoricheskaya kul'turologiya* [Fundamental Issues of Cultural Studies: in 4 volumes. Volume 2: Historical Cultural Studies]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2008, pp. 198–208. Available at: <http://ec-dejavu.ru/c-2/Cinematography.html> (accessed 03.06.2020) (in Russ.).
17. Kuimova V.M. Abyss on the Edge: Bykov's Circus (Sense Bearing Facets of the Cinema "Aibolit-66"), *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2018, no. 3, pp. 306–310 (in Russ.).
18. Aronson O. *Metakino* [Meta Cinema]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2003, 262 p. Available at: <https://iphras.ru/uplfile/aesthet/books/aronsonmetakino.pdf> (accessed 03.06.2020).
19. Yampolsky M.B. *Muratova. Opyt kinoantropologii* [Muratova. An Experience in Film Anthropology]. St. Petersburg, Seans Publ., 2015, 528 p.
20. Jung C.G. *Psikhologiya arkhetipa rebenka* [Psychology of the Child Archetype]. Available at: https://bookap.info/book/yung_psihologiya_arhetipa_rebenka/gl1.shtm#1 (accessed 03.06.2020).