



## Российский кинематограф: скромное обаяние пустого персонажа?

**Н.Е. Мариевская**

доктор искусствоведения

*В статье вводится концепт «пустой персонаж», обладающий особой, крайне скудной пространственной и временной формой. Он не способен ни к рефлексии, ни к саморефлексии, в принципе он не восприимчив и к внешней реальности. В статье обосновывается, что введение в сюжет фильма пустого персонажа соотносится с направлением неосентиментализма в современном искусстве.*

УДК 779.5.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

художественное пространство,  
сюжет,  
«пустой персонаж»,  
телесность,  
симулякр,  
неосентиментализм

Современный российский кинематограф ищет способы эффективной коммуникации со зрителем. И находит, обращаясь прежде всего к его чувствительности, воздерживаясь от активного, художественно осмысленного высказывания. Является ли дефицит смысла в ряде отечественных фильмов оплошностью отдельных авторов, или можно говорить о своего рода художественной системе, не предполагающей рефлексии как таковой?

Обратимся к примеру. На экране идет веселая игра. Худенькая девушка с нежной кожей, светлыми волосами и прозрачными, белесыми ресницами играет с бледным анемичным головастым мальчиком в собачек: «Гав, гав!». Они так близко находятся друг к другу, так крупно их ловит объектив камеры, что пространство вокруг исчезает. Девушка лижет ребенка языком, как настоящая собака, малыш смеется, похоже, игра увлекает их обоих. Внезапно раздается какой-то странный пищащий звук, мучительный для слуха, девушка замирает и внезапно всем телом падает на ребенка. Далее — слабое сопротивление придавленного к полу малыша. Потом происходит то, во что зрителю сложно поверить. Нежная ручка ребенка с коротко подстриженными ноготками замирает на ядовито-зеленом воротнике вязаной кофты, в которую одета девушка. Смерть.

Монтажный стык — и следующий кадр уже оглушает грохотом трамвая. У зрителя нет времени, чтобы осознать новую реальность — реальность смерти, внезапную и нелепую гибель

малыша, с которым гибнет целый мир, где была игра, радость. Так обрывается самый яркий аттракцион из фильма режиссера Кантемира Балагова «Дылда». Ярче и больнее в фильме уже ничего не будет. Не увидит зритель и реакции на случившуюся непоправимую беду девушки — героини картины по имени Ия. Ребенок просто исчезает, как будто его и не было.

То, что следует из драматической ситуации, названной Джорджем Полты «роковая неосторожность», в фильме не возникает. Не будет любопытства бдительных или напуганных соседей, которыми набита питерская коммуналка. Не будет расследования гибели мальчика, ни похорон. У Ии не возникнет чувства трагической вины или желания оправдаться. Обескураженный зритель в праве недоумевать. И недоумевает. Более того, он испытывает чувство, похожее на фрустрацию: «Очень неприятный осадок от фильма. <...> Отчего умер мальчик? Просто умер и его похоронили? А то, что он умер от асфиксии, никто и нигде не зафиксировал? Он же был слабенький, но вполне жизнеспособный ребенок»<sup>1</sup>, — это слова одного из участников обсуждения фильма на форуме.

Очевидно, что у сюжета фильма другая логика. Критики предлагают особую оптику для восприятия происходящего на экране: «Вся “Дылда” — волшебное допущение, философская посылка и в то же время — мощный чувственный опыт, наваливающийся с экрана, как контуженная Дылда на крохотного мужичка»<sup>2</sup>.

И действительно, этот чувственный опыт может полностью захватить зрителя, вступить в резонанс с его глубоко интимными переживаниями. Отсюда ярость, с которой он будет отстаивать свое восторженное отношение к фильму. На форумах развернулась настоящая сражение: «...У-у-у, как яростно защищают великое кино, даже комментарии выпиливают. <...>»<sup>3</sup>. Почему с одними зрителями авторам удастся выстроить коммуникацию, другие же отчаянно противятся восприятию мира, построенного на хрупком тельце задушенного ребенка?

Попробуем найти ключ к пониманию художественного своеобразия фильма и неоднозначной зрительской реакции, используя временной и пространственный анализ картины.

### **Персонаж как пространственно-временная форма: вырожденный случай**

Время действия фильма обозначено точно: основные события фабулы разворачиваются в 1945 году, в первую послевоенную осень. Потом будет зима, встреча Нового года — 1946-го. Привязав историю к календарю, авторы как будто утверждают

<sup>1</sup> Кино-театр.ру. Российские фильмы. Дылда. Обсуждение. URL.: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/hud/133583/forum/> (дата обращения: 06.01.2020).

<sup>2</sup> Хлебникова В. «Дылда» Кантемира Балагова получила приз за режиссуру в Каннах. Вот о чем это кино // Искусство кино, 2019. № 9/10. URL.: <https://kinoart.ru/reviews/dylda-kantemira-balagova-poluchila-priz-za-rezhissuru-v-kannah-vot-o-chem-eto-kino> (дата обращения: 06.01.2020).

<sup>3</sup> «Дылда» Кантемира Балагова: Женское лицо войны. URL.: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3363164/> (дата обращения: 06.01.2020).

значимость истории. Но историческое время определяется длительностью. По Фернану Броделю, представителю школы «Анналов», *короткой* длительностью обладает время смены событий, причем событий политических, *средней* — характеризуются периоды подъемов и спадов важнейших социальных и культурных процессов и, наконец, *большая* длительность (*longue durée*) применима к описанию жизни больших социокультурных образований, цивилизаций. Если временная форма произведения искусства включает историческое время, можно говорить о его короткой, средней или большой длительности.

В фильме Балагова, средняя и большая длительности исторического времени отсутствуют. Здесь вообще нет становящейся исторической реальности, которую эти длительности могли бы характеризовать. Можно предположить, что значимым является короткое время истории. Действие фильма разворачивается в переломный исторический момент, вызванный крупным событием, — победой народа в войне с фашизмом. И сорок пятый и сорок шестой годы — время перехода от военного времени к мирному. Однако визуальный ряд картины очищен от узнаваемых примет социального времени. Здесь нет ни послевоенных плакатов, ни лозунгов, ни знаков советской государственности. Это обстоятельство ставится в особую заслугу режиссеру. Критик В. Хлебникова, анализируя фильм, отмечает, что в этом мире «государство ни к чему, как и в целом история. Две вернувшиеся с фронта девчонки-зенитчицы, контуженные, раненые, выдавшие смерть, — естественные люди в противоестественных декорациях мира»<sup>4</sup>.

В фильме война уравнивается с катастрофой как таковой, с абстрактной катастрофой. Что-то неопределенное случилось и выбросило на поверхность жизни странных деформированных людей, не приспособленных ни к этой, ни к какой иной реальности. Слово «декорация» здесь исключительно точное. Избыточность эстетических средств, перегруженность материальными следами времени призваны предоставить своеобразное доказательство подлинности создаваемой реальности. Отсюда пристальное внимание к деталям, непосредственно окружающим персонажей, их повседневности со щербатыми кастрюльками, ванночками, застиранными лифчиками, чулками... История предстает как симулякр. Для подобного состояния характерно отсутствие вертикали времени, отсутствие наслоения прошедших времен, того, что А.А. Тарковский называл *солями времени*. Каждый кадр картины в этом отношении совершенно стерилен.

<sup>4</sup> Хлебникова В. «Дылда» Кантемира Балагова получила приз за режиссуру в Каннах. Вот о чем это кино. Искусство кино, 2019. № 9/10. URL: <https://kinoart.ru/reviews/dylda-kantemira-balagova-poluchila-priz-za-rezhissuru-v-kannah-vot-o-chem-eto-kino> (дата обращения: 06.01.2020).

В фильме «Дылда» внешний мир лишен становления и развития. Он статичен. Яркая статичная картинка послевоенного госпиталя или питерской коммуналки для зрителя становится более подлинной, чем все то, что он может увидеть или узнать об этом времени. Красно-зеленая картинка в силу статичности, простоты и изобразительной насыщенности вытесняет всё, что зритель знал или мог бы узнать о прошлом. Включается механизм, который назовем вторичным запоминанием: в сознании зрителя симулякр вытесняет сложную и противоречивую историческую реальность.

Вопрос о правдивости с исторической точки зрения тех или иных событий, придуманных и показанных авторами, отпадает. Фильм менее всего служит целям понимания истории. Приходится склониться в сторону «фантастического допущения», представления «естественных героев в противоестественных обстоятельствах».

«Естественные герои» соотносятся с иным временем. Но их время — удивительно бедное. Персонажи, например, лишены прошлого, лишены биографического времени. О биографии Ии, героини фильма, и ее подруги Маши мы знаем мало. Сведения о них произносятся скороговоркой и лишены какого-либо содержания. Зенитчицы? Предположим. А откуда призывались? Из Ленинграда? Из той квартиры, где разворачивается действие фильма? Поэтому вернулись сюда? Почему живут вместе? Кто их родители? Куда они делись? Ответов на эти вопросы нет. Создатели фильма не дают своим персонажам биографии. Еще больше вопросов возникает о погибшем мальчике Алеше, невинно погибшем сыне Маши. То, что Алеша не сын Ии, становится для зрителя полной неожиданностью. Когда мальчик родился? Маша беременной оставалась на фронте все девять месяцев? Как ребенок попал с Ией в Ленинград?

В квартире Ии и Маши, условной коммуналке, нет ни одного предмета, ни одной детали, позволяющей реконструировать хотя бы фрагментарно их прошлое. В кадр не попадает ничего, что хоть как-то говорило о прошлой жизни девушек, что могло бы вызвать их воспоминания. А ведь по мнению зрителей и критиков, именно эта довоенная жизнь была разрушена войной. Ия — сестра милосердия, значит, окончила не только школу, но и медицинское училище. Если только не считать воспоминанием скороговорку Маши о том, что она осталась на фронте, чтобы отомстить за погибшего мужа. Но и от мужа не осталось воспоминаний, не осталось даже имени. А до того, как Маша решила мстить за его гибель, за что она воевала?

Но если речь идет о трагическом событии, о гибели ребенка в неотвратимых обстоятельствах, возможно временная форма фильма содержит время сакральное? Оно возникает, когда происходит преобразование души персонажа. Но сакрального времени в фильме нет — в повествовании не будет ни озарения, ни упования, ни раскаяния. Циклическое время, с его способ-



Кадр из фильма  
«Дылда», 2019  
(режиссер Кантемир  
Балагов, автор  
сценария Александр  
Терехов)

ностью придавать событиям особый смысл, делающее преходящее закономерным, входит в фильм новогодним праздником. Но этот праздник похож на множество праздников из бесчисленных кинолент о советском времени, с неизменным «Селедочку передайте!» и оживлением неважных по сюжету персонажей. Цикл не приносит ни освежения, ни возрождения. Напротив, он создает ощущение странной неподвижности всего происходящего, вызывая эффект *déjà vu*. Таким образом, «фантастическое допущение» оказывается тотальным, то есть в полной мере касается не только внешних обстоятельств существования персонажей, но и их самих. Да и слово «естественный» менее всего подходит к персонажам «Дылды», их развитие происходит в русле особой логики.

С этим связано еще одно обстоятельство, характеризующее временную форму фильма, — линейное время его фабулы кажется неопределенным и зыбким, ускользающим от анализа. В самом деле, фабула «Дылды» строится пунктирно. Она будто раздваивается между двумя персонажами: Ией и Машей. Зрителю сложно получить ответ на вопрос: «Чья это история?». Возможно, здесь допустимо говорить о сценарной ошибке (достаточно вспомнить двоящуюся фабулу дорогостоящей «Матильды», созданной, как и «Дылда», по сценарию Александра Трифонова). Но здесь можно усмотреть осознанный концептуальный отказ от всякой смысловой фокусировки.

«Пустой персонаж» не имеет ни внутренней, ни внешней реальности. Все его ощущения оживают только на границе внутреннего и внешнего — в бесконечной боли деформированной телесной оболочки.

### «Пустой персонаж» и эстетика сентиментализма

Пространственная форма фильма сводится к взаимодействию персонажей, представляющих собой пустые оболочки, способные ощущать боль и страдание от трения о внешнюю реальность и при соприкосновении друг с другом. Персонаж — как полая оболочка и есть главное «фантастическое допущение» фильма Балагова. Ия — пустой персонаж, с неизменной кротостью принимающий свою муку. Именно вследствие этой пустоты он не способен нести груз вины, как не способен воспринимать и смерть ребенка как свою, пусть нечаянную, вину. Да и смерть эта подана авторами как фантастическое исчезновение. Пустота и попытка ее преодоления становятся главным сюжетом картины: «Человека живого внутри хочу!». Этой двусмысленной фразой объявляет о своей пустоте Маша, которой врачи в полевом госпитале «ничего для производства жизни не оставили». Она уточняет: «Дитя хочу!». Но дитя нужно как средство, чтобы вылечиться. Маша экспансивный персонаж, стремящийся к недоступной ей полноте жизни. То она намерена превратить Ию в суррогатную мать своего ребенка, то заполнить собой внешнее пространство. Достаточно вспомнить ее истеричное и нескончаемое вращение в нестерпимо зеленом платье. В финале ей вторит Ия: «Я напрасная внутри».

Сюжет фильма как история взаимодействия *пустых персонажей* вовсе не открытие Балагова. К этому типу сюжетов относится история о неизлечимо больном Егоре в фильме Н. Меркуловой и А. Чурова «Человек, который удивил всех» (2018), или внешне оптимистичный фильм А. Мегердичева «Движение вверх» (2017)<sup>5</sup>, где персонажи солидаризируются в своей пустоте. «У нас вместо головы баскетбольный мяч», или: «Игра — всё, что нас есть». Пустой персонаж, журналист-международник Борис, стремится к несовершеннолетней возлюбленной с истерическим криком: «Рядом с ней я живой». Именно рядом. Это не влюбленность, это нечто другое — все та же попытка преодолеть внутреннюю пустоту.

*Пустой персонаж* — это, прежде всего, «слезный» персонаж, пустая оболочка, назначение которой страдать и болеть. Не заполненность персонажа конкретным содержанием, а свобода от чувства вины гарантирует отсутствие отстраняющего различия между зрителем и персонажем. В этой системе всякий свободен от вины и ответственности, и всякий достоин жалости. В работе «Смотрим на чужие страдания» Сьюзен Зонтаг пишет: «Люди хотят плакать. Жалостное в форме повествования не изнашивается»<sup>6</sup>. Это и есть ключ к зрительской вовлеченности.

<sup>5</sup> По версии создателей фильма спортсмены-баскетболисты Олимпийской сборной СССР страдают от множества болезней, в том числе и неизлечимых. На экране они чаще корчатся от боли, чем совершенствуют технику игры. — Прим. авт.

<sup>6</sup> Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: ООО «Ад Маргинем» Пресс, 2014. С. 63.

<sup>7</sup> Бахтин М.М. Проблема сентиментализма // Собр. соч.: в 7 т. М.: Рус. Словари, 1997. Т. 5. С. 304–305.

<sup>8</sup> Бахтин М.М. Из записей 1970–1971 годов. Избранное. Т. I. Автор и герой в эстетическом со-бытии / сост. Н.К. Донецкая. М.: СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 377.

Сентиментализм, снова заявивший о себе в отечественной литературе в 1990-е годы, неожиданно актуализировался в отечественном кинематографе. Понимание эстетики сентиментализма может служить ключом ко многим, кажущимся на первый взгляд необъяснимыми, «фантастическим допущениям». М.М. Бахтин пишет: «...сентиментализм в своем ядре является совершенно определенным, четким и в высшей степени своеобразным явлением»<sup>7</sup>. Определенность ядра сентиментализма нуждается в пояснении. Значение сентиментализма видится в открытии связей между людьми, в его камерности, в его интимности. Персонаж в сентиментализме устраняет сословные различия — «богатые тоже плачут», бедные плачут — «слезы анти-официальны»<sup>8</sup>.

Сентиментализм противопоставляет интимное пространство персонажа любому официозу. В «Дылде» это противопоставление выражено с предельной определенностью через введение персонажа Любви Петровны — начальственно номенклатурной дамы, обитающей среди антиквариата в старинной усадьбе. Вот она наносит визит в госпиталь для вручения раненым бойцам странных подарков в холщовых мешочках. Любовь Петровна произносит правильные слова. Боец аплодирует. Он иступленно бьет в ладоши, игнорируя требования прекратить, продолжая до тех пор, пока на его груди не выступает кровь — «швы разошлись, вот мы его подлатаем». В этой сцене выступает характерное для сентиментализма противопоставление живого, буквально кровоточащего тела ничего не означающему официальному слову. Содержание слов не важно. Как не важно, кем именно является холодно-элегантная Любовь Петровна.

Сентиментализм возникает и актуализируется в кризисные переходные эпохи, когда прошлое, история уже не являются источником истины, а будущее еще закрыто и не может быть притягательным. Герой сентиментализма не совершает подвигов, не вершит историю — он обыкновенный. Эстетика сентиментализма дружелюбна по отношению к зрителю. Она чужда готовых идей и формул, ей чужд нравственный диктат. Сентиментальное произведение снисходительно к незнанию в целом и к незнанию истории в частности. Более того, как раз знание исторических фактов препятствует подключению к особому художественному миру, где правит жалость и сострадание. Но главная ценность сентиментализма заключается в переориентации произведения «с внешних и публичных на индивидуальные пласты сознания»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Бройтман С.Н. Историческая поэтика учеб. пособие / Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. С. 273.

### Сюжет с «пустым персонажем»: драма телесности

У «пустого персонажа» отсутствует именно внутреннее измерение. Его внутренний мир может предполагаться, но никогда не разворачивается перед зрителем как сложная, требующая осмысления структура. Потому особое значение приобретает граница персонажа с внешним миром. Эта граница — его тело. Тело — это то, что есть у любого человека. Всё, что у человека внутри, можно подвергнуть сомнению, но тело опровергнуть нельзя. Тело и его чувственность нельзя симулировать. В чувственности тела можно удостовериться, например, аккуратно потыкав его иголкой. Искусно исполненные для фильма «Дылда» стереоскопические иглы нужны для того, чтобы приблизиться к месту укола, к точке вхождения иглы в плоть. В сцене врачебного осмотра доктор Николай Иванович долго и методично колет тело простодушного улыбчивого снайпера Степана, чтобы окончательно убедиться в полном отсутствии чувственности из-за травмы позвоночника: «Подвел ты меня, Степан!».

Больница становится изблюбленным местом действия фильмов с «пустым персонажем», обращенных к зрительской чувствительности. Удивительно, но даже в бодрой спортивной драме «Движение вверх» больница занимает значительное место, становясь значимой частью в структуре художественного пространства фильма. Тело — это то, что можно показать в кино, оно киногенично. Поверхность тела занимает чрезвычайно много места в фильме Балагова. Ребенок впервые предстает перед зрителем в полном отсутствии индивидуальных черт, именно как тело, как объект воздействия. Он сидит в оцинкованной ванночке, замерев под струями окатывающей его воды. Необычный ракурс съемки усиливает прием остранения. В той же оптике остранения снимается и сцена в бане. Ия и Маша предстают перед зрителем среди многих других тел в окружении обнаженных статистов, которые не являются персонажами филь-

ма. В этом обнажении уже нет того, что можно было бы назвать эротизмом или интимностью. Зато есть акцент на слабости, нежности и болезненности, травмированности тела. Именно в бане Ия видит на теле Маши шрам от осколочного ранения.

Кадр из фильма  
«Дылда», 2019



Тема тела и его функционирования может стать содержанием диалогов персонажей. Через дверцу кабинки туалета разговаривает с многочисленными домочадцами напившийся воды из холерного моря и страдающий кишечным расстройством глава семьи Григорий Иосифович. Или Маша задает Ие вопрос о днях ее месячных. Сфера женской физиологии вообще активно звучит в фильме «Дылда», поддержанная по необходимости наглядными пособиями: Маша читает учебник по гинекологии, и зритель может ознакомиться с гравюрами, изображающими женское тело теперь изнутри. С врачом-гинекологом Ия разговаривает на лестнице поликлиники, где тема задержки месячных дополняется обсуждением мероприятий, необходимых для зачатия ребенка. При этом дистанция между интимным и публичным намеренно уничтожается.

Сюжетная схема фильмов с «пустым персонажем» сводится к сближению их тел с образованием нового сообщества, противостоящего открытому социуму с его официальной риторикой, которая, в отличие от тела, несет на себе стигматы фальши. В «Дылде» Маша и Ия буквально стремятся использовать тела друг друга во имя суррогатного материнства, избавления от страха сексуальной близости. Мотив пустоты соединяется с мотивами женской физиологии. В финале персонажи «Дылды» — наедине друг с другом в красно-зеленой тесноте питерской коммуналки. И в фильме «Движение вверх» всё заканчивается не встречей героев-триумфаторов с восторженной толпой болельщиков, а в интимной тесноте спортивной раздевалки. Важна не победа как таковая, а именно это единение людей, теперь уже нерасторжимо связанных друг с другом. В «Человеке, который удивил всех» тоже восстанавливается хрупкая связь между героем Егором и его женой, теперь отважившейся принять его новый, непонятный чувственный мир. С совершенной наглядностью формула сюжета открывается и в финале фильма «Одесса» (2019). Мальчик Валера бросается за борт теплохода в зараженное холерными вибрионами море, а следом за ним, не раздумывая, прыгает в море его отец Борис и юная возлюбленная Ирка. Все трое оказываются рядом в зараженной опасной внешней среде, связанные неподдельно нежными и искренними чувствами.

В этом случае формула сентиментализма «один для другого» сменяется на «один не может без другого». Связь становится болезненной. Эта драматургия выстраивается на стремлении друг к другу густков боли, плавающей в «космическом компоте» (Л. Улицкая). Главное событие происходит в месте касания поверхностей тел персонажей.

### «Пустой персонаж» и внешняя реальность: конфликт симулякров

<sup>10</sup> Эпштейн М.Н.  
Постмодернизм  
в России /  
М.Н. Эпштейн —  
«Азбука-Аттикус»,  
2019 (Новый культур-  
ный код). С. 152.

В неосентиментализме сюжетное движение происходит «от лишнего человека — к лишнему миру»<sup>10</sup>. Такая художественная система несет в себе ряд противоречий. В структуре, где не только внешний мир предстает как фон избыточно декоративный, перенасыщенный цветом и формой, но и связи персонажа с реальностью становятся необязательными. Они тем более необязательны, когда «пустой персонаж» переживает телесную драму на фоне симулякров. Возникает своего рода дефицит смысла, вызванный необратимым разрывом причинно-следственных связей.

Создатели «Дылды» для достоверности красили бинты чаем, чтобы зритель видел и верил. Во что? В то, что выстиранные бинты чайного цвета вешают на веревку для просушивания? Но зачем их стирать в 1946 году? Блокада давно снята. С Большой земли в Ленинград идут составы со стройматериалами, продовольствием, всем необходимым для обеспечения госпиталей, в том числе бинтами. Но пусть бинты будут ржавыми, и стены в потоках ржавчины, пусть так будет ради чудовищного, нечеловеческого мира. Оглушенный ужасом окружающей обстановки зритель не замечает странного: чистое — стирать, грязное — сушить.

Логические сбои в системе сюжета накапливаются прежде всего в части мотивировок. Приведем эпизод из фильма, где парализованному бойцу-снайперу Степану работники госпиталя находят жену. Однако Степан настаивает на эвтаназии, умоляя врача Николая Ивановича пособить в этом деле. Зрителю предлагается верить мотивировкам персонажей. Хотя Степан уже сам в кресле сидит, разговаривает, согласно кивает жене. Любовь и чувства можно, конечно, не принимать во внимание. Но ведь герою войны полагается пенсия. В деревне — это подспорье, у Степана с женой две девочки. Дылда (Ия) убьет Степана из милосердия. Или возьмем сюжетный поворот, когда Маша шантажирует Николая Ивановича признательным письмом Ии в НКВД: «Мне Дылда родит. Она же мне должна». Удивляет ответ Николая Ивановича, апеллирующего к чувствам Маши: «По фактам все верно, я же ее могу с собой потянуть». Но почему он боится шантажа? А было ли вскрытие, заключение патологоанатома о причинах смерти, или не было? В целом госпиталь представлен как юдоль бесконечного страдания, где, похоже, ни о врачебном консилиуме, ни о патологоанатомах тут не слышали. Врач Николай Иванович — единственный повелитель этого залитого ржавчиной царства и должен нести ответственность. По логике авторов, он должен стать донором спермы для Ии, чтобы та родила ребенка для Маши.

Сентиментализм обращается к чувствам, а не к разуму. Для него в принципе характерна ослабленная фабула, постоянное переключение с внешнего движения на внутреннее, раздвоение между героем и рассказчиком, обрыв линий персонажей. Так исчезает из поля зрения Егор в «Человеке, который удивил всех», ему на лечение односельчане собирали деньги, однако их судьба не известна. В фильме «Движение вверх» нет денег на лечение мальчика-инвалида, а на полет всей командой в Грузию — есть. Смысловые лакуны нуждаются в заполнении, но это произвольные допущения, не вытекающие из сюжета фильма.

Вот, казалось бы, нейтральная фраза из рецензии Ольги Белик: «Участник каннского “Особого взгляда” Кантемир Балагов снова показал людей, изломанных войной. На этот раз женщин»<sup>11</sup>. То есть, рецензент опирается на априорное суждение о том, что война ломает людей. Зритель и критик знают о подобных сюжетах. Но это знание внеположено тексту фильма и его логическим связям. Война ломает человека, и это отдельная большая тема: какое событие сломало, чего не выдержал характер конкретного человека? Зрелища смерти? Но и в мирное время человек сталкивается со смертью, это часть жизни. И не все ломаются на войне. Фильм Сергея Бондарчука «Судьба человека» рассказывает о том, что война не может отнять, лишить человека главного — способности любить.

В. Хлебникова, настаивавшая на интерпретации «Дылды» как «волшебного допущения», в своей рецензии меняет правила игры, включая фильм в исторический и политический контекст: «Война окончена, наступила первая послевоенная осень и с ней — чуть-чуть свободы победного междувоенья, как и бывает в короткий переходный период. Совсем скоро снова обло-

жат, продолжают сажать, унижать, пить кровь, убивать»<sup>12</sup>. Щедро похвалив тонкий, похожий на сновидение, мир фильма «Одесса», созданный оператором фильма Васьяновым, Антон Долин напишет: «Совсем другое дело — драматургия и жанр. Играя со зрительскими ожиданиями по этой части, автор выигрывает далеко не всегда. Тема эпидемии холеры требует

<sup>11</sup> Белик О.  
«Дылда» Кантемира Балагова:  
Женское лицо войны.  
URL.: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3363164/>  
(дата обращения:  
06.01.2020).

<sup>12</sup> Хлебникова В.  
«Дылда» Кантемира Балагова получила приз за лучшую режиссуру в Каннах. URL.: <https://kinoart.ru/reviews/dylda-kantemira-balagova-poluchila-priz-za-rezhissuru-v-kannah-vot-o-chem-eto-kino>  
(дата обращения:  
06.01.2020).

Кадр из фильма  
«Одесса», 2019  
(режиссер Валерий Тодоровский,  
автор сценария  
Максим Белозор)



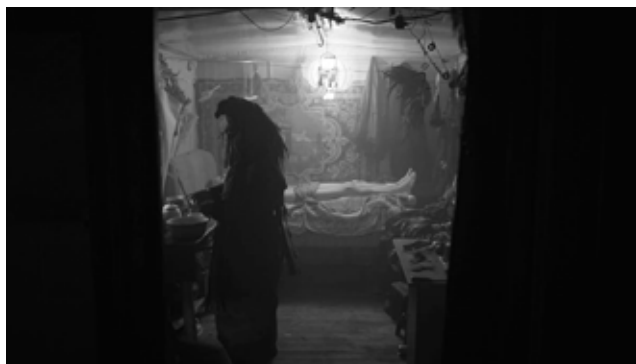
<sup>13</sup> Долин А.  
«Одесса» Валерия  
Тодоровского: фильм  
открытия «Кинотавра»  
о советской жизни,  
холере и любви /  
Интернет-ресурс:  
<https://meduza.io/feature/2019/06/10/odessa-valeriya-todorovskogo-istoriya-dlya-poklonnikov-ottepeli>  
(дата обращения:  
06.01.2020).

какого-никакого саспенса — если не фильма-катастрофы, то хотя бы детектива <...><sup>13</sup>.

Дефицит смысла заставляет критика требовать от фильма стать тем, чем он не является и являться не может, — детективом. Напомним, детектив как раз является жанром, для которого характерны жесткие логические связи. Во всяком случае, классический детектив строится на рациональном объяснении тайны, связанной с преступлением.

Свои органические изъяны художественная система фильма с «пустым персонажем» стремится компенсировать зрелищностью. Драма телесности делает ставку на аттракционы, связанные и организованные вокруг тела. Приготовления Ии к совокуплению (тут трудно подобрать другое слово) с напуганным шантажом Николаем Ивановичем — это прежде всего визуальный аттракцион. Маша медленно и со вкусом раздевает Ию. Зрителю дается возможность рассмотреть детали: чулки в резиночку, хлопковый пояс. Потом последует вполне аттракционная сцена в постели, где окажутся все трое: и престарелый, напуганный угрозами,

Николай Иванович, и невинная трепетная Ия, и разбитная истеричная Маша. Мужское и женское аттракционно смешиваются и в фильме «Человек, который удивил всех». Егор, облаченный в женское платье, переживает в лесной хижине ласки глухого человека, принимаю-



Кадр из фильма  
«Человек, который  
удивил всех», 2018  
(режиссеры и авторы  
сценария — Наташа  
Меркулова, Алексей  
Чупов)

щего его за женщину, а после этого подвергается в том же лесу изнасилованию со стороны таинственных лесорубов. Но пройдя женскую инициацию, Егор выздоравливает, и смерть перестает его узнавать. Характерна и сцена из фильма В. Тодоровского «Одесса», в которой капитанша вызывается показать Валере корабль. Трудно сказать, зачем она заводит мальчика в свою каюту, и было ли у нее обдуманное намерение: «Хочешь увидеть голую женщину?». Отрицательный ответ Валеры ее не останавливает, и она появляется из-за занавески, демонстрируя не юное, но ухоженное тело. «Всё, посмотрел?...», — занавеска задерживается. Как эта сцена влияет на развитие сюжета? В чистом виде аттракцион сомнительного свойства.

Дефицит смысла порождает произвольные интерпретации этих аттракционов. Зритель вправе увидеть в них обычную манипуляцию телами, изобретательную демонстрацию сексуальных практик. И вот уже «Дылда» превращается в драму о лесбиянках: «Война здесь притянута за уши. Вернуть одну из героинь не с фронта, а, например, из зоны — и ничего в сюжете фильма особо не изменится. Так что “послевоенные руины в душе лесбиянок” — это обыкновенная спекуляция, причем, плохо сделанная»<sup>14</sup>. В свою очередь, «Человек, который удивил всех» становится драмой трансгендера, а исповедальная «Одесса» — очередной версией «Лолиты». Манипулируя телами, авторы, тем не менее, претендуют на то, чтобы высказать истину о человеке, зрителей же упрекают в опошлении сюжета.

Чтобы избежать лобовых интерпретаций, авторы вынуждены уделять изощренное внимание форме, в частности, в изобразительном решении картины. Это призвано убедить зрителя, что пред ним кино. Причем, большое кино! Там, где форма заметно отделяется от содержания, возникает то, что можно назвать мажорностью, — самодовлеющее значение изобразительного кино. Заботясь о «крошечности» мира персонажей, авторы «Дылды» тщательно следят за тем, чтобы и судно под больничной кроватью, и кастрюлька на столе у Ии, были зеленые, причем одного особого оттенка. И кофта у Ии должна быть зеленая, и праздничное платье, принесенное портнихой для примерки, должны быть ядовито-зелеными. И красное — всегда красным. А в фина-

ле картины красному и зеленому надо оказаться рядом, создав глубокий и драматичный аккорд контрастных цветов. В такой художественно-выразительной системе можно забыть и об убитом мальчике, но нельзя не надеть на него красный свитерок.

В фильме «Человек, который, удивил всех» Егор, решив превернуться из селезня в утицу, чтобы обмануть судьбу, не надевает первое попавшееся платье жены, не повязывает наспех платок. Он покупает себе платье, колготки и ботильоны на каблучке. Пусть платье дешевое, но оно сидит идеально, правильного

<sup>14</sup> Кино-театр.ру.  
URL.: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/133583/forum/>  
(дата обращения:  
06.01.2020).



Кадр из фильма  
«Дылда», 2019

глубокого винного оттенка. В нем герой уйдет из пасмурной серости родной деревни в невыразимо прекрасный сказочный лес. Красивы и кадры белых гусей на белом снегу, возникает ощущение, что гуси эти живут у Егора во дворе для красоты. Персонажи гусятину не едят и не торгуют ею. Едят они исключительно пустую гречневую кашу.

Ослабленность логических связей в сюжете оборачивается еще одной стороной, характерной для сентиментализма. Это использование клишированных сценарных ходов в системе персонажей. Кроме обязательного номенклатурного отрицательного героя, появляется персонаж в инвалидном кресле. Он обязателен или почти обязателен, призван настраивать зрителя на волну слезной чувствительности. В «Движении вверх» это несчастный ребенок тренера, живущий в ожидании операции. В инвалидном кресле оказывается парализованный снайпер из «Дылды», хотя сидеть-то он как раз и не может. Но так или иначе, жена привозит его в кабинет врача именно в инвалидном кресле. Есть инвалидное кресло и в фильме «Одесса», в него усаживают соседа, в прошлом красавца, а ныне разбитого параличом, но бдительно наблюдающего за происходящим.

В сентиментализме прослеживается стремление противопоставить интимный, чувственный мир социальной, исторической и политической жизни, что порождает утопизм. Таких нашедших друг друга героев нужно запирают, погружать в холерное море, прятать в дремучем лесу. Интерпретация зрителей и критиков тщетно пытается разгерметизировать пространство фильмов, стремящееся сжаться в точку. Сами фильмы противятся подобному истолкованию.

Однако если суть сентиментализма предполагает исследование «внутреннего человека и интимных связей между внутренними людьми»<sup>15</sup>, то неосентиментализм в фильмах с «пустым персонажем» ориентирован на чувствительность, не предполагающую ни переоценки ценностей, ни нового ощущения масштабов. Эти сюжеты не имеют смысла, только чистую телесность, а их структуры облечены в бедную временную форму с герметичным пространством. Подытоживая, можно утверждать, что радикальный неосентиментализм современного кино ставит под сомнение возможность устойчивого объединения людей. Приближение другого персонажа несет не только тепло, но и ужас полного слияния, а далее — гибель. «Пустой персонаж» устраняет разницу между полисемантизмом и бессмыслицей. И в этом его соблазняющая роль: пустота пытается стать многозначительной. ■

<sup>15</sup> Бахтин М.М. Проблема сентиментализма // Собр. соч.: в 7 т. М.: Рус. Словари, 1997. Т. 5. С. 304-305.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблема сентиментализма // Собр. соч.: в 7 т. М.: Рус. Словари, 1997. Т. 5. 732 с.
2. Бахтин М.М. Из записей 1970–1971 годов // Избранное. Т. I. Автор и герой в эстетическом событии / сост. Н.К. Донецкая. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 544 с.
3. Бродель Ф. Очерки истории / пер. с фр. Э. Орловой. М.: Академический проект, 2017. 223 с.
4. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: учеб. пособие. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. 418 с.
5. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2. 2003. 688 с.
6. Малкина В.Я. Поэтика сентиментализма. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагино; Inriada, 2008. 358 с.
7. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: ООО «Ад Маргинем» Пресс, 2014. 96 с.
8. Хлебникова В. «Дылда» Кантемира Балагова получила приз за лучшую режиссуру в Каннах. URL.: <https://kinoart.ru/reviews/dylda-kantemira-balogova-poluchila-priz-za-rezhissuru-v-kannah-vot-o-chem-eto-kino> (дата обращения: 06.01.2020).
9. Эпштейн М.Н. Постмодернизм в России / М.Н. Эпштейн «Азбука-Аттикус», 2019. М.: Новый культурный код. 372 с.

## REFERENCES

1. Baxtin M.M. (1997) Problema sentimentalizma [The Problem of Sentimentalism]. Sobr. soch.: Volumes 7, vol. 5. Moscow: Rus. Slovarei 1997. 732 p. (In Russ.).
2. Baxtin M.M. (2017) Iz zapisej 1970–1971 goda. Izbrannoe T. I: Avtor i geroy v e`steticheskom soby`tii [From the Notes of 1970–1971. Selected Works T. I: Author and Hero In An Aesthetic Event]. Sost. N.K.Dонецкая. Moscow: Saint Petersburg: Centr gumanitarny`h iniciativ, 2017. 544 p. (In Russ.).
3. Brodel` F. (2017) Oчерки istorii [History Essays]. Per. s fr. E`.Orlovoj. Moscow: Akademicheskij proekt, 2017. 223 p. (In Russ.).
4. Brojtmn S.N. (2001) Istoricheskaya poe`tika. Ucheb. posobie [Historical Poetics]. S.N. Brojtmn; Ros. gos. gumanitar. un-t. Moscow: Ros. gos. gumanitar. un-t, 2001. 418 p. (In Russ.).
5. Lejderman N.L., Lipovetskij M.N. (2003) Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody` [Contemporary Russian literature: 1950s–1990s]. Volumes 2, vol. 2. 191919 Moscow, 2003. 688 p. (In Russ.).
6. Malkina V.Ya. (2008) Poe`tika sentimentalizma. Poe`tika: slovar` aktual`ny`x teinov i ponyati [The Poetics of Sentimentalism. Poetics: A Dictionary of Relevant Terms And Concepts]. [gl. nauch. red. N.D.Tamarchenko]. Moscow: Izdatel`stvo Kulaginoj; Inriada, 2008. 358 p. (In Russ.).
7. Sontag S. (2014) Smotrim na chuzhie stradaniya [Regarding The Pain Of Others]. Moscow: ООО «Ad Marginem» Press, 2014. 96 p. (In Russ.).
8. Khlebnikova V. “Dy`lda” Kantemira Balagova poluchila priz za luchshuyu rezhissuru v Kannax [“Toll Gerl” By Kantemir Balagov Won The Prize For Best Directing In Cannes]. URL.: <https://kinoart.ru/reviews/dylda-kantemira-balogova-poluchila-priz-za-rezhissuru-v-kannah-vot-o-chem-eto-kino> (data obrashcheniya: 06.01.2020).
9. Epshteyn M.N. (2019) Postmodernizm v Rossii [Postmodernism In Russia]. M.N.E`pshteyn “Azbuка-Attikus”, 2019. Moscow: Novy`j kul`turny`j kod. 372 p. (In Russ.).

# Russian Cinema: a Modest Charm of an Hollow Character?

**Natalia E. Marievskaya**

*Doctor of Arts, Associated Professor, Russian State University of Cinematography  
named after S.A. Gerasimov*

UDC 778.5.01

**ABSTRACT:** The article explores the “hollow character” concept. The hollow character is manifested as a subject whose inner space does not exist. They are incapable of reflection or self-reflection. This character is essentially impervious to external reality. They do not relate themselves either to society or to history. Their temporal construction is poor. With no past or future, they live a moment of the present, sharply reacting to any touch. The article shows that introducing hollow characters into a movie plot correlates with neo-sentimentalism in contemporary art.

It is through the emotion of pity, especially self-pity, that the viewer is connected to the emotional system of films with a “hollow character”.

The lack of a certain substance and freedom from guilt guarantee the absence of the distinction between the viewer and the character.

The «hollow character» has neither inner or outer reality. The spatial form of the film is reduced to the interaction of the characters, which are empty shells capable of feeling pain and suffering from friction against external reality and when in contact with each other. Therefore, the border of the character with the outside world acquires special significance. This border is their body.

The article provides a sequential, spatial and temporal analysis of the films “Going Vertical” (2017, dir. Anton Megerdichev), “Dylda” (2019, dir. Kantemira Balagova), “Odessa” (2019, dir. Valeria Todorovsky), “The Man Who Surprised Everyone” (2018, dir. Natasha Merkulova and Alexey Chupova).

The proximity of these films to the aesthetics of neo-sentimentalism is shown. Their stories unfold as a drama of pure physicality. The approach of another character promises not only warmth, but also the horror of a complete merger, bringing death. A “hollow character” eliminates the difference between polysemantism and nonsense. This is their seductive role: emptiness may seem meaningful.

**KEY WORDS:** artistic space, plot, “hollow character”, bodily, simulacrum, neo-sentimentalism