

ВИЗУАЛЬНАЯ СТИЛИСТИКА И ЭСТЕТИКА МОДЕРН В РОССИЙСКОМ КИНО

Стиль модерн рубежа XIX–XX вв. впервые исследуется в пространстве современного российского кинематографа, в котором он широко представлен в фильмах-экранизациях, фильмах-стилизациях, фильмах-биографиях.

Ключевые слова:

визуальность, культура ракурса, модерн, синтез искусств (гезамткунстверк), стилевое пространство, стилизация.

Кинематограф и стиль модерн как явления возникают практически синхронно, однако долгое время модерн остается на маргиналиях экрана, не уделяющего должного внимания стилиевой рефлексии. Лишь с 1980-х гг. российский кинематограф начинает осознанно осваивать эстетику модерна, выводя из «фонового» режима, делая основой произведения – морфологической, идеологической, эстетической, дифференцируя локальные варианты: либерти, сецессион, северный модерн. В предлагаемой статье мы рассмотрим формы использования стиля модерн в российском кино двух последних десятилетий, учитывая, что подобного исследования не проводилось ранее – возможно, в связи с тем, что данная тема возникает на стыке искусствоведения, истории стилей и киноведения, требует культурологического синтеза, чем и обусловлена специфика подхода.

Стиль модерн в кинематографе проявляется как в простом использовании соответствующего декора и антуража в интерьере и экстерьере, так и в стилизации кадра, в интертекстуальных диалогах внутри произведения, в морфологии самой кинореальности. Среди наиболее удачных примеров *целостной* визуальной стилизации следует назвать фильмы А. Сокурова «Скорбное бесчувствие» (1987), О. Тепцова «Господин оформитель» (1988), В. Грамматикова «Сестрички либерти» (1990), Ж. Бардавила «Откровения незнакомцу» (1995, совместный франко-российский проект), А. Германа-мл. «Гарпагум» (2005), Т. Воронцовкой «Натурщица» (2007). Удачные примеры *частичной стилизации* можно наблюдать в фильмах А. Иванова «И вечный бой» (1980), А. Сахарова «Лестница» (1989), В. Панина «Захочу – полюблю» (1990), А. Учителя «Дневник его жены» (2000), С. Соловьева «О любви» (2003), К. Серебренникова «Рагин» (2003), А. Балабанова «Морфий» (2008), и некоторых других. Наиболее часто используемые

элементы стиля модерн в кинематографе: 1) специфическая организация внутренне-пространства дома, соединяющая принцип разомкнутости пространственной формы (разворачивающейся по спирали вдоль изогнутой оси лестницы) с принципом художественной самости комнат как отдельных эстетических миров (заданного ещё Ж.-К. Гюисмансом в романе «Наоборот» [3, с. 51–80]); 2) обыгрывание элементов интерьера в стиле модерн; 3) использование произведений изобразительного искусства модерна в качестве интерьерных/экстерьерных знаков; 4) трансформация кинореальности в «стилизованную реальность» модерна всеми доступными художественными средствами.

Основа стиля – «линия Орта» или же обривовская линия «удар бича» внедряется в кинематограф, становясь композиционной основой кадра, хронопируя фильм. Искусствоведы видят в ней *линейный символ* (см.: С. Николаева. Эстетика символа в архитектуре русского модерна) [5, с. 121], простейший, но насыщенный смыслами. Киновед К. Добротворская показывает в своей статье о «Скорбном бесчувствии» А. Сокурова, как линия модерна образует композиционную основу фильма, отражаясь в движении фильма, «прихотливом, асимметричном, на первый взгляд бесструктурном», в его эстетическом пространстве, в изгибах «S-образных фигур» героинь [1, с. 90]. Различные модальности внедрения линии модерна в композицию фильма имеют множество вариантов. Так, в фильме Т. Воронцовкой «Натурщица» *несущая кривая* маркирует *пространство европейского модерна*, не оставляя места прямым линиям в интерьере или экстерьере. Это пространство явлено в воспоминаниях (флешбеках) главной героини (бывшей жены писателя-символиста Станислава Пшибышевского) и противопоставлено модерну провинциальному (Тифлис, место действия фильма), кото-

рый характеризуется скрупулезностью в подборе мелочей: резной стилизованный растительный мотив с геометрически вычерченной листвой – на спинке кровати светлого дерева, геометрический узор модерна, намекающий на вагнеровский сецессион – на оконных портьерах, кривые, расходящиеся книзу треугольником линии – на спинках стульев, витражная лампа стиля Тиффани на прикроватном столике, кривая линия стеклянной ширмы, обрамляющая этот тщательно подобранный гостиничный декор.

Черная текучая линия как основа интерьера модерна (на сей раз стилизованного, воссозданного в современности) в фильме «Сестрички либерти» связана с колористической символикой, акцентирующей «скорбные тона» (С. Николаева) [5, с. 137]; она обрамляет (обтекает) двери, окна, спинку кровати, раму зеркала, сочетаясь с графичностью расписных панелей, которые своим лаконичным рисунком апеллируют к рисункам тканей основателей стиля либерти – Артура Либерти и Артура Сильвера [8, с. 88]. Черно-белый графический ряд Обри Бердслея в визуальном ряде фильма дополняет ее плавными закруглениями «Черного капота» и «Павлиньей юбки» из иллюстраций к «Саломее».

Возможны альтернативные примеры применения стиля в кино. В фильме «Гарпастум» преобладает сдержанность позднего модерна, выстроенная на контрасте между четкой графичностью черных контуров, геометрического рисунка в фоновых элементах интерьера и размытым живописным фоном в кофейно-сизой гамме, а также на доминировании вертикалей, визуально удлинняющих силуэты, нарушающих пропорции. Из деталей, сообщающих интерьеру одновременно интертекстуальность и анонимность, стоит отметить терракотный бюст девушки с подсолнухами, напоминающей по своей стилистике раннее творчество О. Родена (например, «Девушка с розой на шляпе», 1870), а также фоновое панно с аллегорической фигурой, изображенной в парении или падении, отсылающей композиционно к «Демону поверженному» М.А. Врубеля, а стилистически – к живописи Ж. Дельвиля с его мягкой размытостью клубящихся очертаний, «живописью визуального намека» (особенно к полотну «Сокровища сатаны»). Здесь вспоминается замечание Д. Сарабьянова о том, что врубелевскому Демону «не надо тратить усилия на то, чтобы установить взаимодействие между своей пло-

тью и этой бездной, чтобы войти в нее. Он вылеплен из того же вещества, что и она» [6, с. 78]. Эта визуальная метафора континуального падения в бездну служит фоном появления в фильме поэтов Серебряного Века – Александра Блока, Осипа Мандельштама, Владислава Ходасевича.

Петербургский деревянный модерн является главной визуальной темой фильма Ж.Бардавила «Откровения незнакомцу» по сюжету повести Валерия Брюсова «Последние страницы из дневника женщины», который перенесен авторами фильма из Москвы в Петербург. Этот сценарный ход усилил в фильме не только тему «имперскости», но и визуальную тему модерна. Изысканный деревянный модерн интерьера Елисеевского магазина, изогнутые линии которого тронуты позолотой; модерн загородного дома с аскетичной резной отделкой, распространенный на севере Петербурга; деревянные детали экстерьера петербургских улиц: тяжелые дубовые двери с резьбой в виде дубовых листьев и криволинейными позолоченными ручками, соответствующее обрамление витрин; фрагменты «кружевной» деревянной резьбы, внутренняя лакированная отделка трамвайчика на Невском и т.п.

Пространства модерна и «не-модерна» сосуществуют в кино, конкурируя по линиям взаимовытеснения. В фильме «Господин оформитель» пространство модерна вторгается в пространства «традиционные» в ситуации «преобразования» (философский концепт фильма) консервативного загородного дома комерсанта Грильо в произведение «нового стиля». Художник-«оформитель» осуществляет экспансию своего внутреннего мира в микрокосм заказчика, так «вместо массового типа загородного дома появляется потребность в создании дома для избранного заказчика, способного оценить новаторские поиски архитектора. Так возник особый жанр – “дом художника” или “дом для любителя искусства”, который приобрел особое значение в архитектуре модерна» [2, с. 88].

Дом модерна как главное действующее лицо произведения объемлет, преобразует, диктует – словом, *действует* в целом ряде фильмов (подобно тому, как в романе «Наоборот» Ж.-К. Гюисмана дом модерна организует вокруг себя нарратив [3], в романе «Москва» Андрея Белого – *действует* всеми скульптурными элементами: двенадцать старцев (мотив пророчества), семь горестных жён (отсылка к семи убитым жёнам Синей Бороды – главного героя Мандро), голова андрогина (ключевой символ мо-

дерна – в сочетании с «овальными линиями лилий»), символируя собою фатум, грех, тщетное предостережение. Кроме фильма «Господин оформитель», развернувшего *символистскую философию дома*, стоит назвать фильмы, где дом модерн обращён в метафору фатума («Сестрички либерти»), жизненной безысходности («Лестница»), не утратив своих свойств в современности. Единственный носитель этого знания – декадентский фотограф в фильме «Сестрички либерти» воскрешает пространство дома стилистически, позволяя ему жить в персонажах уже осознанной жизнью. Фильм «Лестница» буквализует принцип *перетекающего пространства* в модерне, искривленного, «завязанного в узел», улавливающего персонажей: спуститься по лестнице к выходу невозможно, на одном и том же этаже соседствуют окна чердачные и подвальные и пр.

Трудно назвать отдельные «кинематографические гимны» архитектуре модерн, однако самые «знаковые» здания московского и петербургского модерна в кино «сыграли». В двух экранных версиях повести В.Я. Брюсова «Последние страницы из дневника женщины», «московской» и «петербургской», фигурирует 1) экстерьер московского особняка Рябушинского, арх. Ф. Шехтель, 1900–02 (фильм «Захочу – полюблю») – в качестве особняка Веры, подруги главной героини; 2) интерьер Елисеевского магазина на Невском проспекте, арх. Г.В. Барановский, 1900–03 (фильм «Откровения незнакомцу»). Дом Зингера (арх. П. Сюзор, 1902–04) на Невском проспекте появляется в монтажной экспозиции города в самом начале телесериала В. Ордынского «Хождение по мукам» (1974) (по мотивам А.Н. Толстого) как противопоставление «новой эстетики» визуальным штампам классического петербургского кинотекста. Возникают свои визуальные штампы модерна в кино: доходный дом архитектора А.С. Хренова, построенный по его проекту в Петербурге на ул. Таврической в 1908–09, «играет главную роль» в комедии-модерн Э. Рязанова «Ключ от спальни» – в нем обитает «поэт-декадент Менелай Иваницкий» (С. Маковецкий); парадный подъезд этого же дома появляется в фильме «Гарпастум», где по сценарию находится квартира сербки Аницы, хозяйки декадентского салона (Ч. Хаматова). Однако в других кадрах фильма «Гарпастум» дом Аницы изображает другое известное здание петербургского северного модерна – особняк Форостовского на 4-й линии В.О. (арх. К. Шмидт, 1900–01), известный своим

богатым декором, солярной символикой в оформлении фасада. Ещё одно известное произведение северного модерна с чертами неоклассицизма – особняк Кшесинской (арх. А. фон Гоген, 1904–06), фигурирует в фильме М. Коростышевского «Игра в модерн» в похожем сюжетном контексте – как особняк польской (драматической) актрисы, состоящей в связи с высокопоставленным лицом – генерал-губернатором Санкт-Петербурга.

Эстетический метаязык утилитарных элементов интерьера, невторостепенных, «стиленесущих» или же «сущих в стиле», возникает в едином пространстве фильмов, стилизующих модерн: это язык окна, язык ширмы, язык зеркала, язык лестницы – каждый из этих элементов интерьера предельно символически нагружен. *Язык окна* – циклопического окна модерн – «говорит» в фильмах «Лестница», «Сестрички либерти», «Дневник его жены», подчеркивая атмосферу тревожности. *Язык ширмы*, несущей иллюзию разграничения в открытом пространстве, в кинематографе инвертирует ее изначальную утилитарную функцию: стеклянная ширма в фильме «Натурщица» заключает интимные сцены в изогнутую раму модерн – «виньетировать» их; в фильме «Про уродов и людей», не скрывая, изламывает, фрагментирует тело раздваивающейся героини геометрическим узором стекла (что соответствует происходящей ломке ее идентичности по сюжету); псевдояпонская вышитая шелковая ширма в фильмах «Жизнь Клима Самгина», «Ключ от спальни» включена в движение фигуры соблазна, театрализуя действия персонажа соблазняющего, возникающего внезапно, как из-за кулис; ширма – обязательный атрибут стиля модерн в кино. *Язык зеркала* связан с декадентским мотивом «двойничества»: огромное зеркало в скульптурной гипсовой раме в стиле работ А. Голубкиной в фильме «Захочу – полюблю» по В. Брюсову отражает фундаментальный нарциссизм героини; высокое удлиненное зеркало в черной резной раме в фильме «Сестрички либерти» символизирует проблему взаимоотражения и взаиморастворения сестер-близнецов, огромный трельяж в фильме «Мания Жизели» символизирует расслоение (растроение) идентичности балерины Ольги Спесивцевой.

Несколько подробнее следует рассмотреть целую *поэму лестницы*, созданную кинематографом о модерне. Ещё в начале XX века, у Евгения Бауэра возникает хрестоматийная эстетизованная сцена перекрещивания ритмов повторяющихся

лестничных мотивов в стиле модерн и движущихся ног (фильм «Дитя большого города», 1914). Кинематограф *анимирует* заложенную в композиции лестницы модерн *интенцию движения по ней*, от которого она неотделима: это движение сопровождается тягучим ритмом, криволинейностью и плавностью траектории черного женского силуэта в фильмах «Господин оформитель», «Лунные поляны», звуковым рядом «глухого стенания времён» по А. Белому в фильме «Сестрички либерти» и его экспликацией в фильме «Лунные поляны»: мучительное восхождение сопровождается историей о владелице дома, чахоточной графине, умершей на двадцать седьмой ступеньке лестнице со вздохом, «который отныне здесь всегда всегда». Спиралевидная композиция лестницы, увиденной снизу как закручивающаяся *раковина* в фильмах «Хождение по мукам», «Лестница», «Анна Карамазофф», «Игра в модерн» и др. отсылает к еще одному популярному символу модерна. В логике символизма лестница соотносится с *гибелью*, которая (в этой же логике) есть и соблазн, и смерть; гибелью, в метафоре *восхождения* отсылающей к очевидным образам христианского мифа и фрейдистского психоанализа, поэтому лестница – это место кульминационных сцен в кино, перенасыщенное при этом декоративными элементами модерна: витражные окна или же круглые окна наподобие слуховых, геометрический декор перил, лепные карнизы, витражный стеклянный потолок, стеклянные лифты и пр. Фильмы «Счастливые дни», «Про уродов и людей», «Анна Карамазофф» являют собою дурную бесконечность хождения по петербургским лестницам, а фильме «Лестница» она же служит главным действующим лицом, улавливающим, «губящим без возврата» (по тому же Белому), воплощением невозможности линейной логики – и выхода.

Кинематограф активно эксплуатирует изобразительное искусство эпохи модерна как интерьерный фон, как символический ряд, как тему. В этом отношении подлинной антологией живописи символизма стал в 1988 году фильм «Господин оформитель», открывший эту тему и эти произведения впервые для многих зрителей. В них как в символах раскрываются ключевые темы фильма: деструктивного женского начала (Ф. фон Штук – «Саломея», «Грех»), дьявольского дерзания (Ж. Дельвиль «Сокровища сатаны», М. Клиндер «О смерти»), творчества, связанного с безумием и смертью (А. Бёклин «Автопортрет со смертью», ра-

боты О. Редона из «черного» и «цветного» периодов и т.д.) Мы упоминаем здесь только основные произведения, использованные в фильме, т.к. тема живописных аллюзий «Господина оформителя» заслуживает отдельного исследования.

В фильме Т. Воронцовской «Натурщица» на стыке двух живописных тем – темы Эдварда Мунка, фигурирующего в фильме как персонаж и историческое лицо, и анонимного грузинского художника, в стилистике которого угадывается Нико Пиросмани, внезапно возникает третья, завуалированная: лик Христа работы Франца фон Штука, который авторы фильма используют в качестве иконы «моргающий Христос» (закрывающий и открывающий глаза в зависимости от ракурса) в грузинской церкви в Тифлисе (подобная икона действительно известна в Грузии, в монастыре Джвари). Встречается и фоновое использование произведений модерна, «удостоверяющее присутствие стиля» в интерьере: Обри Бердслей в фильме «Сестрички либерти», Альфонс Муха в фильме «Игра в модерн» и т.п.

Выстраивание кадра в стиле модерн, его стилизация является отдельной формой работы кинематографа с искусством того направления, которое само, по выражению Д. Сарабьянова, «теряя из поля зрения реальность, стилизует уже не ее самое, а готовую стилизацию» [7, с. 180]. Часто кинематографическая интерпретация произведений искусства той или иной эпохи «ложится в основу изобразительного ряда фильма и оказывает значительное влияние на поиск художественных образов персонажей» [4, с. 130]. В фильме «Скорбное бесчувствие» есть кадры, стилизованные под живопись прерафаэлитов (Уотерхауса, в первую очередь) в характерной для них «болотной» цветовой гамме. В эксцентричной ретро-комедии «Ключ от спальни» лицо актрисы Е. Крюковой, возникающее постепенно в дымчатом стекле двери, буквально «вписано в раму модерна» (дверную, с окантовкой из нарочито грубо обработанного металла) как витражное или мозаичное панно – или же как живопись с крупным мазком, отсылающая к манере письма и лилово-изумрудно-ультрамариновой цветовой гамме Врубеля (к «Азраилу», «Сирени», «Жемчужине»). Раскрытие излюбленной модерном «павлиньей» темы происходит в фильме «Игра в модерн», где мы видим актрису со спины, медленно удаляющейся от зрителя, уменьшаясь в кадре – она постепенно разворачивает по шахматному полу шлейф, расшитый павлиньими

перьями, демонстрируя профиль – вся эта сцена, решенная в сапфировых тонах, раскрывает тему нарциссизма и отсылает к «Павлиньей юбке» О. Бердслея. Эти статичные «ракурсы», прихотливо-асимметричные и максимально эффектные, соответствуют характеру визуальной культуры модерна, которую можно определить как *культуру ракурса*.

Но стилизация в кинематографе, обращенном к модерну, неизбежно выходит за рамки сугубо визуального, стремясь в синтезе искусств отразить возможно более полное чувственное ощущение пространства модерна – аудиальное, пластическое и практически тактильное. *Модерн ретроверсивно стилизует саму кинореальность*. «Композиционно несущая» линия модерна длится в жесте, в звуке; наиболее близкая к ней природная форма – тонкая вьющаяся струя дыма с ее нервными изломами. В фильмах «Господин оформитель», «О любви», «Натурщица» линия сигаретного дыма выстраивает кадр, ритмически дополняя изогнутую линию в статике интерьера. «Текучесть» линии модерна обыгрывается в мотивах воды, водных капель: в фильме «Натурщица» струйки воды с протекающего потолка в тифлисской гостинице, где происходит любовная сцена, вначале

фантастически обвивают стены и окрашивают потолок бледными разводами, а затем образуют *струящуюся реальность*, пронцаемую для образов прошлого, пропускающую сквозь себя фантомы, хронометрируют эту реальность падающие капли. В фильме «О любви», в последней новелле «Володя», тот же эффект *струящейся реальности* создается отраженными колебаниями воды в большой ванне, спроецированными на полутемную мрачную стену; капли вперемешку со стеклянными бусинами превращаются в эротанатический символ пота любовного и предсмертного, в контексте самоубийства подростка Володи, последовавшего сразу за его сексуальной инициацией.

В нашем тексте мы постарались максимально представить проявления визуального стиля модерна в современном российском кинематографе и сделать попытку обоснования некой единой «визуальной парадигмы» модерна, образуемой «стилизующим» кино. Кинематограф сумел «анимировать» искусство модерна, в котором во всех его проявлениях заложена интенция движения; в нём модерна нашел завершение идеи *синтеза искусств* (гезамткунстверт), синхронизированных в едином ритме и творящих целостную суггестию.

Список литературы:

- [1] Добротворская К.А. «Скорбное бесчувствие» и эстетика модерна // Сокуров: [сборник]. Кн.2. – СПб.: Сеанс, 2006. – С. 89–92.
- [2] Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направления. Мастера. – СПб.: Стройиздат, 1992. – 360 с.
- [3] Гюисманс Ж.-К. Наоборот. – М.: Флюид, 2005. – 240 с.
- [4] Катаева О.Б. Иконопись как первооснова художественного образа сцены взятия Казани в фильме С.Эйзенштейна «Иван Грозный». // Общество. Среда. Развитие. – СПб, 2012, № 2. – С. 129–134.
- [5] Николаева С.И. Эстетика символа в архитектуре русского модерна. – М.: Директмедиа паблишинг, 2003. – 192 с.
- [6] Сарабьянов Д.В. Русская живопись: вид сбоку // Русская живопись. Пробуждение памяти. – М.: 1998. – С. 66–125.
- [7] Сарабьянов Д.В. Стиль модерна: Истоки. История. Проблемы. – М.: Искусство, 1989. – 293 с.
- [8] Стерноу С.А. Арт нуво: дух прекрасной эпохи. – Белфаксиздатгрупп, 1996. – 128 с.