

УДК: 778.5p(09)«2023»
DOI: 10.24412/2618-9313-2023-324-11-14

Историческое и мифологическое время в фильме Светланы Проскуриной «Первая любовь»

ПАТЕЕВА Е. В.

Для цитирования

Патеева Е. В. Историческое и мифологическое время в фильме Светланы Проскуриной «Первая любовь» // Телекинет. 2023. N3(24). С. 11-14.

Сведения об авторе

Елена Валерьевна Патеева, магистр культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия.
el.pateeva@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1250-4463>

Аффилиация

Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Москва, Миусская площадь, д. 6.

Аннотация

В статье анализируется драматургия фильма С. Проскуриной, образы центральных персонажей. Поскольку тема одержимости мужского персонажа любимой женщиной и тема зачарованности героинь не дает ответа на центральный вопрос фильма: что же на самом деле есть «первая любовь», автор выявляет мифологические компоненты в повествовании, анализирует как через них реализуется сюжет о первой любви. Обнаружив в фильме вывернутый наизнанку сюжет об Орфее и Эвридике — линию Георгия и его возлюбленной и аллюзии на «Одиссею», автор делает выводы о способах манипуляции авторов фильма со временем. Анализ хронотопа позволяет доказать, что конструируемое в фильме пространство и время обладают характеристиками иллюзии, потустороннего мира. Автор приходит к выводу, что основная идея фильма выражена с помощью монологической речи.

Ключевые слова

Светлана Проскурина, Екатерина Тирдатова, Игорь Верник, Александра Ребенок, мелодрама, мифологическое время

Статья поступила в редакцию 20.05.2023.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Historical and Mythological Time in Svetlana Proskurina's Film *Pervaya Lyubov* (First Love)

PATEEVA, E. V.

For Citation

Pateeva, E. V. Historical and Mythological Time in Svetlana Proskurina's Film *Pervaya Lyubov* (First Love), *Telekinet*, 2023, no. 3(24), p. 11-14.

About the Contributor

Elena Pateeva, MA, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.
el.pateeva@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1250-4463>

Affiliation

Russian State University for the Humanities, 6, Miusskaya Square, 125047, Moscow, Russia.

Abstract

The article analyzes the drama of Svetlana Proskurina's film and the images of the central characters. Since the theme of the male character's obsession with his beloved woman and the theme of the heroines' enchantment do not give an answer to the central question of the film: what is "first love" actually, the author identifies mythological components in the narrative and analyzes how they help effectuate the first love theme. Having discovered in the film the story of Orpheus and Eurydice turned inside out - the line of George and his beloved and allusions to the Odyssey, the author draws conclusions about the ways the film's creators manipulate

time. The analysis of the chronotope proves that the space and time constructed in the film have the characteristics of an illusion, of another world. The author concludes that the main idea is expressed through monologue speech.

Keywords

Svetlana Proskurina, Ekaterina Tirdatova, Igor Vernik, Aleksandra Rebenok, melodrama, mythological time.

The Article was submitted to *The Telekinet* in 20th April 2023.

Премьерный показ фильма «Первая любовь» С. Проскуриной по сценарию Е. Тирдатовой прошел в этом году на ММКФ. На исходе года фильм был выдвинут Гильдией киноведов и кинокритиков по ряду ключевых номинаций, в частности, в номинации «Фильм года» и «Новая волна». По сюжету, Анна Сергеевна (М. Брусникина), врач-терапевт, со своей юной коллегой, медсестрой Леной (Л. Кугай), приезжает в любимое место своего детства — приозерный санаторий, по-видимому, не реставрировавшийся со времен ее последнего визита. Несмотря на то, что место теперь мало соответствует ее воспоминаниям о нем, Анна Сергеевна намерена возродить все ритуалы идеального отдыха, а Лена открыта новому опыту. Но на первой же рыбалке героини нечаянно становятся свидетельницами убийства: совсем недалеко от них, в камышах, в разгар ссоры мужчина (И. Верник), кажется, топчет свою возлюбленную (А. Ребенек). Поскорее уехать отсюда, заявить об убийстве или делать вид, что ничего не случилось — едва оправившись от шока и так и не придя к общему решению, обе женщины становятся объектом внимания убийцы, представившимся Георгием. Их необъяснимая зачарованность им так или иначе рифмуется с его одержимостью любимой женщиной, и ни одна из этих линий не дает четкого ответа на то, что же на самом деле есть «первая любовь».

Грубо очерчивая границы «женского фильма» [Спутницкая; Шимонова], хочется задать некоторый обобщенный ассоциативный ряд: немного от «Твин Пикса», немного от «В прошлом году в Мариенбаде» — так или иначе, обе истории об опасности, обманчивости ностальгии. Немного от «Топей», как будто бы «топь» последовательно утверждается как актуальная национальная мифологема. «Болота, хлябь и люди за спиной», как охарактеризовала процесс создания кино сама режиссер. Реверсивное движение времени, выводящее историческое на уровень обобщения, как в «Северном ветре» Р. Литвиновой [Литвинова]. Невозможно уклониться от необходимости формулирования того, что задается выведением в заглавие «первой любви». Ведь любовь в более или менее традиционном смысле в данном нарративе фактически отсутствует, что будто бы делает первостепенной зрительской задачей ее переопределение. И если любовь как взаимодействие для героев чужда, то определить «первую любовь» иначе как драйвер, некую предзаданность; то, что героями движет, нельзя. Это в первую очередь сила с условным определением, а уж потом ее можно попробовать расшифровать и изучить [Гавриченко]. Последнее в общем-то никому из героев по-настоящему не удастся: изначально непартнерская, недиалогическая — иначе как в монологе «первая любовь» не выражается. А при взаимодействии героев друг с другом распадается — чувство замыкается внутри того, кто его испытывает, и обнаруживает неспособность пролиться на объект любви, хоть как-то воздействовать на него. Художественный образ фильма как бы удерживается между двух режиссерских констант: «первая любовь» (не одержимость) и «ясность» (не сон). Видим же мы сон об одержимом.

Формально же «первая любовь» реализуется следующим образом:

- линия Георгия и возлюбленной (сама возлюбленная отсутствует, герой выступает как злой гений/демон места; в финале образы оказываются перевертышами);
- линия Анны Сергеевны и места/времени: движение назад, «переигрывание» юности как ложная потенция, иллюзия; привязанность к времени надежд, к собственной открытости к любви;
- влюбленность в «таинственного незнакомца» — еще один троп-перевертыш, реализующийся в линии Лены, которая в свою очередь имитирует традиционный путь героини до тех пор, пока он грубо не прерывается.

Как бы ни хотелось избежать выявления хрестоматийных аллюзий, советский санаторий функционирует по законам никоим образом не славянского, а античного мифологизма. Харон — лодочник Иваныч. Уже не Иван — Иван Иваныч умер; теперь это Василий Иваныч, во имя иллюзорной преемственности и исторической памяти. Отдыхающие, играющие в прятки, бессмысленно топчущиеся на дискотеке, будто бы это не санаторий, а пионерлагерь — фактурные, но при этом пустые образы — то ли взрослые, то ли дети; тени в Элизииуме. Харон отправляет в путь по озеру до «другого берега», на котором все и «происходит». «Возлюбленная» во плоти является, умирает и снова является только на этом «другом берегу». Линии Анны Сергеевны и Лены обрываются на пути к «другому берегу» — для них он все еще недостижим. Ускользящая «ясность»: Лена постоянно прорезает сновидческое повествование воспоминаниями о «реальном» мире: о пациентах, коллегах, бывшем парне — путь вовне для героинь еще не закрыт, они все еще не испили из Леты, они все еще по эту сторону. Но воспоминания эти исключительно словесны, никакими флешбеками формальная линейность повествования не нарушается.

Формула состоит из двух частей, но равенство не складывается: с одной стороны, вывернутый наизнанку сюжет об Орфее и Эвридике — линия Георгия и его возлюбленной. С другой — фрагмент из Одиссеи: путешественницы цепенеют под властью неведомых чар. Остров Цирцеи и царство Аида смешиваются воедино, разделенная надвое героиня — «девочка» Лена и «старуха», как называет сама себя Анна Сергеевна, трехликая Геката без сердцевины — насильственно лишается субъектности, становится инструментом, зеркалом, втискивается в происходящее.

Растроившаяся для Георгия «женщина» — еще и условный Бенджамин Баттон. «Старуха» принадлежит этому месту, она как бы родилась здесь. «Девочка» здесь впервые, совершенно случайно, и она словно бы замирает на пороге, готовая выскользнуть. И только «возлюбленная», та самая сердцевина, центр всего, способна уйти. Именно она ни то умирает, ни то восстает из мертвых — проходит между мирами через воду и через лес. Орфей и Эвридика оказываются еще и Аидом и Персефой — все это далеко, бесконечно далеко от постсоветских санаторных реалий. Но архетипическая составляющая — не более чем каркас, обслуживающий одну-единственную мифологему.

Уже сам зачин проблематизирует поиск зрительского центра: в открывающей сцене голоса героинь отделяются от тел —

сначала мы видим их говорящими, но затем их машина удаляется, а голоса продолжают «парить» над пейзажем, звуча из-за кадра. Но это не голоса своей «закадровостью» подчиняют кадр, это камера отпускает их, позволяя себе «повиснуть» над дорогой, присваивая себе нарративную функцию. Подобным образом оптика время от времени оставляет героев, чтобы объять санаторий как единый организм — не как локацию и не как пейзаж, а как пространство, навязывающее обитателям свои распорядки; как среду обитания. Дух дышит, где хочет, отпуская «действие», прошивая его насквозь, как дым, — но что же это за дух такой?

Весь пласт архетипического указывает на то, что действие не столько разворачивается в пространстве посмертия, сколько локализовано в портале между жизнью и смертью, памятью мифологизированной и реальной [Сальникова]. Важно, что вне пространства санатория мы видим героиню в очень специфической сцене: фильм начинается с того, что, пока Лена курит на обочине дороги, рядом напоказ мочится сотрудник ГАИ. Взаимодействие вынужденное, конфликтное, но только предваряющее диалог. Лишь после того, как он обращается к Анне Сергеевне для проверки документов мы понимаем, что героини не были задержаны, что их машину не останавливали — путешественницы остановились для перекура. Это пересечение будто бы произвольно, но проверка документов неизбежна — сцена конкретна, контекстуально маркирована и тем самым очень контрастирует с дальнейшим повествованием.

Дальнейшее лишь увеличивает контраст между «настоящим»-посюсторонним и «ностальгическим» потусторонним: путь к санаторию указывает мадонна с младенцем с синдромом Дауна, дежурящая на пропускном пункте. Анна Сергеевна движется навстречу своему идеализированному детству, и весь санаторный хронотоп — в большей степени время (постсоветское безвременье), чем место. Пусть и кажется, что привязана Анна Сергеевна именно к месту и выйти у Лизы не получается именно из места — все это морок, иллюзия. «Детство» мысли, «невинность» эпохи, привязка к атрибутам, фокусировка на детали, на предмете — поэтому любовь и «первая». И пусть детство — не конечный пункт путешествия Анны Сергеевны, поездка без артикулированной цели приводит героиню в портал.

Общая картина происходящего никак не составляется, потому что она и не может составиться: невинное зрение не может вместить ни зла, ни целостности. Действо обречено на иллюзорность. Камера обречена парить, лишая героиню возможности выйти за пределы собственной усеченной перспективы. Первородного греха не существует (он, возможно, когда-то уже был совершен, но никто не желает этого признавать — ведь это были не мы). Можно лишиться рая без акта познания добра и зла, но тогда приходится изображать, что это все еще рай, что у него есть географические координаты, и он остается там, где был, какие бы змеи в нем не ползали. Из портала нет выхода.

Любопытно, что хронотоп этот в какой-то степени характеризуется маркетинговым термином *tone of voice* — с гостями здесь говорят иронически-пренебрежительно, немного по-командирски, несколько свысока. Этот тон определяет «временную принадлежность» локации лучше любых материальных знаков: лучше облупившейся краски и столовской еды с очередями на выдачу. Это ирония немотивированного распорядка: он есть, и его нельзя нарушить, потому что он спускается сверху. Не императив, а как бы необходимость — нет ни единого шанса существовать вне его. Интонация (в большей степени, чем код) и есть язык.

Интересно же место действия тем, что само по себе оно неодушевленное: даже рыбы в озере нет. То есть она как бы есть, но не для героини, а только для Иваныча-Харона. Фрагментированное как сон, для зрительского взгляда пространство исключительно атрибутивно — и только благодаря персонажам (всем, за исключением Георгия с его кофемашиной) санаторная территория наделяется чертами магического пространства. Но как среда обитания полунемых гостей и хтонического персонала, как пейзаж, как часть природы оно пустотно и фактически не существует. И только для Анны Сергеевны это место полно невидимыми воспоминаниями. Как и анекдоты Лены о работе, они исключительно вербальные.

Парадоксальным образом именно Георгия невольно хочется вывести за скобки: будто бы слишком большой отрезок нарратива он сосредотачивает на себе: откусывает кусок саспенса и будто бы полностью присваивает его, мелодраматизируя. Будто бы не детективная, а именно мелодраматическая доминанта сосредотачивается именно в этом образе — и мелодраматизм этот мыльнооперный, принижающий чувство любви («первой любви») — выводимый за скобки: убить возлюбленную, сделать ее иконой, обесплотить любовь, превратить легенду в рефрен, свести ее к трафарету. Образ, будто бы созданный, чтобы актуализировать зрительскую ревность — как настолько неординарные и живые героини могут быть поглощены шаблоном? Позволю себе проигнорировать тот факт, что режиссерское позиционирование героя, озвученное на пресс-конференции, по-видимому, предполагает, что образ этот сложносоставной, и воспринимать эту информацию как актерскую задачу.

Так или иначе эта неприглядная сторона любовного чувства, воплощаемая героем Верника — лекало, по которому все прочее меряется как несоответствующее. И это лекало используется для того, чтобы кроить повествовательную ткань. Нарративная доминанта, этот образ силен именно тем, что парадоксален: энергия, которая им движет (которая определяет общий темп фильма), оказывается неинтерпретируемой пустотой. Но на контрасте с агрессивностью этой выхолощенной силы (той, что по какой-то причине суть «первая любовь») и пространство кажется вполне себе дружелюбным. Отчасти именно фигура Георгия гасит ощущение иллюзорности, атрибутивности пространства; именно контраст между «узнаваемостью» пространства и несчитываемостью героя не дает им присвоить друг друга. Ни мир санатория, ни убийца не являются продолжением друг друга, это отношения на договорной основе. Его обжитой номер — чуть ли не технологический оазис среди облупленности и замшелости, но это не более чем выделенная территория, загон для дикого зверя; стены все те же, а его кофе и вино, его история — все извне. Все немотивировано, ни к чему, кроме образа возлюбленной, не привязано. Но вот только выпить то, что он предлагает, все равно что принять гранатовые зерна Аида — значит остаться в аду навсегда. Пожалуй, здесь вычленяется наконец и славянская мифологема — морок как встреча с Марой.

Сцена его секса с Леной — почти изнасилования — приносит некоторое облегчение, ненадолго сбавляя градус obsessions со стороны обеих героинь — именно такая, невольная, морочная, квазидобровольная, как под действием приворота. Жесткая, «без прикрас», но не стирающая субъектности героини — субъектность Лены высвечивается в ее дискомфорте. Это отрезвляющая сцена. Поддаться — чуть ли не единственная возможность сыграть напрямую, столкнуться с редкой, усеченной «реальностью», вернуть себе право на действие, на выбор — и тут же выйти из игры.

Интересно, что накапливающееся от ситуации к ситуации напряжение в действительности не имеет драматургического выхода — ничто не создает опыта, не создает развития. С другой стороны, можем ли мы говорить о приобретении новых черт не как об актуализации изначально «данного» образа — вопрос открытый. Так или иначе Анна Сергеевна проходит искушение платком и красной помадой ему в тон (считываемый маркер кумачового оттенка) — или не проходит, а просто отвечает на его зов. Что-то безапелляционно пионерское в красной косынке на шее — в пору для пионерского лагеря. Но за откровенным разговором не следует ничего: героине не выйти за пределы отведенной ей роли, но будучи сформулированной она как персонаж тоже отчего-то утрачивает смысл. Да, секс происходит не с ней, а с Леной — но Лена как бы специально незадолго до этого упоминает бывшего парня. Секс — не трансформирующий акт для Лены; ей, кроме выведения за скобки, тоже ничего не угрожает.

И дело не только в том, что развязка драматургически словно бы «обнуляет» обеих героинь, грубо исключая их из повествования. Не только в том, что нагнетающийся саспенс, рассосредоточенный по межперсонажным взаимодействиям, разрешается в столкновении Георгия с возлюбленной, с ее телесным, говорящим образом — не с воплотившейся иконой и не с воскресшей жертвой, а с фигурой без предыстории, свободно курсирующей между мирами и сквозь время. Решение столкнуть в финале два намеренно непрописанных фантома, чтобы один снова убил другой и тем самым закольцевать композицию, не менее сновидческое, чем все прочие аспекты повествования. Но именно оно как нельзя лучше обыгрывает тот факт, что темой Георгия и его obsessions становится «Танго» Шнитке, написанное для «Агонии» Э. Климова, — распутинская тема. Можно вспомнить и европейскую традицию, в частности, эксперименты Б. Бертолуччи: «Семиотика телесности у режиссера выступает своеобразным органом, инструментом, позволяющим исследовать заданную в фильме действительность. Этот метод — тело как ключ — близок, главным образом, традициям кинематографа Ж.-Л. Годара» [Казючиц].

Трюк «Первой любви» — время, пущенное вспять — от утопления женщины в красном платке сквозь советские коридоры к убийству Распутина; но скользим мы скользим мы в этом временном потоке, едва разрезая воду. На «другом берегу», куда Анна Сергеевна с Леной неспособны причалить, один призрак убивает другой, потому что убить живых людей они не способны. Только жертвами так или иначе становятся именно они — «девочка» и «старуха», прошлое и будущее, безнадежно замороженные соприкосновением с пустотой ностальгии и фантомом истории. Канувшие в Лету. И сновидческое — не что иное, как расщепленная историчность. Где-то за ней таится безжалостная ясность; смотрение на себя, безжалостное к собственному ослабевающему зрению и детской неспособности вместить.

Литература

- Гавриченко — Гавриченко О. В., Марцинковская Т. Д., Орестова В. Р. Киноязык в современной культуре // Вестник РГГУ. Серия «Психология. Педагогика. Образование». 2017. N3 (9). С. 58–72.
- Казючиц — Казючиц М. Ф. Эстетика, нарратив и рефлексия в кинематографе Б. Бертолуччи // Артикульт. 2013. N1. С. 70–76.
- Литвинова — Литвинова Р. Северный ветер. М.: Triumph gallery, 2021. 161 с.
- Сальникова — Сальникова Е. В. Путешествие через невозможное: авантюризм и фантастика Великого Немого. М.: Канон-плюс: Реабилитация, 2023. 423 с.
- Спутницкая — Спутницкая Н. Ю. Проблема гендера в современном российском кино и сериалах: критическая интродукция. М.: Академия медиаиндустрии, 2016. 125 с.
- Шимонова — Шимонова Н. В. Образ женщины в советском кинематографе 1930–1960 гг.: проблема свободы воли и личностного выбора // Телекинет. 2020. N4(13). С. 35–38.

References

- Gavrichenko — Gavrichenko, O. V., Marcinkovskaya, T. D., Orestova, V.R. Kinoyazyk v sovremennoj kul'ture [Film language in modern culture]. *Vestnik RGGU. Seriya «Psihologiya. Pedagogika. Obrazovanie»*, 2017, no. 3 (9), p. 58–72. (In Russian)
- Kazyuchits — Kazyuchits M. F. Estetika, narrativ i refleksiya v kinematografe B. Bertoluchchi [Aesthetics, narrative and reflection in B. Bertolucci's cinematography]. *Artikul'i*, 2013, no. 1, p. 70–76. (In Russian)
- Litvinova — Litvinova, R. Severnyj veter [North wind]. Moscow, Triumph gallery, 2021, 161 p. (In Russian)
- Sal'nikova — Sal'nikova, E. V. Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: avanturnost' i fantastika Velikogo Nemogo [Journey through the impossible: adventurousness and fantasy of the Great Mute]. Moscow, Kanon-plyus: Reabilitaciya, 2023, 423 p. (In Russian)
- Sputnitskaya — Sputnitskaya, N. Y. Problema gendera v sovremennom rossijskom kino i serialah: kriticheskaya introdukciya [The problem of gender in modern Russian cinema and TV series: a critical introduction]. Moscow, Akademiya mediaindustrii, 2016, 125 p. (In Russian)
- Shimonova — Shimonova, N. V. Obraz zhenshchiny v sovetskom kinematografe 1930–1960 gg.: problema svobody voli i lichnostnogo vybora [The image of a woman in Soviet cinema 1930–1960: the problem of free will and personal choice]. *Telekinet*, 2020, no. 4(13), p. 35–38. (In Russian)