

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 15

ISSN 1898-4215; e-ISSN 2544-3143

Copyright © by Piotr Wąsala

Creative Commons: Uznanie Autorstwa 3.0 Polska (CC BY 3.0 PL)

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/>

DOI: <https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-15.10>

*Piotr Wąsala*

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

[piotr95wasala@gmail.com](mailto:piotr95wasala@gmail.com)

ORCID: 0000-0001-5205-4949

ОПЫТ ТРАВМЫ В ФИЛЬМЕ  
*АСТЕНИЧЕСКИЙ СИНДРОМ* КИРЫ МУРАТОВОЙ

**The experience of trauma in Kira Muratova's film  
*The Asthenic Syndrome***

**Abstract**

The article aims to analyse the first part of Kira Muratova's film *The Asthenic Syndrome* in the context of the experience of trauma caused by the death of a loved one. The author interprets the self-destructive behaviours of the main character – Natasha, and her affective gestures and reactions to the existing Soviet reality. The strong influence of a traumatised woman has been mentioned, who aims at breaking social and cultural conventions associated with the status of a widow by her environment. This research analyses the relationship between an individual experience of trauma and the influence of a transformation of society during the Perestroika period on the atrophy of empathy and human bonds. The starting point of the interpretation is the director's biography, her experience, motivations and changing approach to the film medium. The analysis clarifies the reasons behind *The Asthenic Syndrome* being often perceived by critics as a diagnosis of society in a transitional period and a universal story about human weaknesses and helplessness when facing inevitable changes.

**Keywords:** Kira Muratova, Soviet cinematography, Perestroika, trauma, the experience of trauma, affection

Время трансформации социалистического общества открыло новый этап в режиссерской деятельности создателя *Коротких встреч*, а ее статус стремительно изменился. Кира Муратова<sup>1</sup> – „poètes maudits” советского кинематографа<sup>2</sup> – дождалась широкой аудитории и добилась успеха, понимаемого ею как возможность снимать кино, то есть свободно и беспрепятственно высказываться<sup>3</sup>. Режиссер неоднократно называла себя человеком эпохи перестройки<sup>4</sup> и подчеркивала, что именно при Михаиле Горбачеве начался самый комфортный и удобный творческий период, продлившийся до середины 1990-х годов. Стоит упомянуть высказывание самой Муратовой, которая в одном интервью остроумно заметила, что в советском кинематографе настало тогда короткое „время, когда деньги еще ничего не значили, а идеология уже ничего не значила: государство тебе разрешает делать что вздумается и деньги дает”<sup>5</sup>. Творческая свобода достигла небывалых размеров – деятели кино могли предложить любой сценарий или актерский состав для нового фильма, показать обнаженное

---

<sup>1</sup> Кира Георгиевна Муратова (1934–2018) – советский и украинский режиссер и сценарист, автор 18 игровых фильмов (15 полнометражных и 3 коротких). Муратова, родившаяся в сегодняшней Молдове, выросшая в Бухаресте, учившаяся в Москве, живущая и снимавшая кинокартины в Одессе, была вынуждена бороться с цензурой уже начиная с дебютного фильма (*Короткие встречи*, 1967), а ее следующие киноленты не пользовались поддержкой чиновников и власти. *Астенический синдром* (1989) является ее самой популярной, неоднозначной, наиболее известной и признанной зрителями и критиками картиной: фильм получил премию „Серебряный медведь – специальный приз жюри” – вторую по значимости награду 40-го Берлинского кинофестиваля. В 1994 году режиссер получила приз „Почетный леопард” Международного кинофестиваля в Локарно (Швейцария) за кинематографические заслуги.

<sup>2</sup> T. Szczepański, *Układ worka z kartoflami*, „Kino” 1990, № 6, с. 39.

<sup>3</sup> Г. Владимирская, Н. Новашицкая, *Кира Муратова: „Я никогда не умела делать фильмы для большинства”*, „Одесса-медиа”, 22.03.2018, <https://odessamedia.net/news/kira-muratova-Ya-nikогда-ne-umela-delat-filmi-dlya-bolshinstva/>, [доступ: 20.11.2020].

<sup>4</sup> Е. Балаян, *Кира Муратова: „Я люблю чудаков, и они ко мне тянутся”*, „Саратовский взгляд”, 23.09.2010, [http://sarvzglyad.ru/?news\\_id=3439](http://sarvzglyad.ru/?news_id=3439), [доступ: 20.11.2020].

<sup>5</sup> А. Долин, *Это для меня обязательное условие – некоторый привкус вечности*, „Gzt.ru”, 04.11.2004, <https://web.archive.org/web/20140822053408/http://www.arthouse.ru/attachment.asp?id=529>, [доступ: 28.05.2020].

тело (и даже половой акт) и подвергнуть критике навязываемую годами веру в счастливую и благополучную жизнь в Советском Союзе. Любопытно упомянуть еще одну реплику режиссера: „Можно было просто принести пачку белых листов и сказать: вот сценарий *Платья голого короля*”<sup>6</sup>. Необходимо сказать, что на короткий промежуток времени в СССР (не только в области искусства) все идеологии, взгляды и иерархии были дискредитированы, утратили силу авторитета и уважение значительной части общества, а распад советской империи следовал вместе с развалом существующей культуры и „нашествием варваров”, приводящим к отказу от любой (христианской, нравственной и т. д.) системы ценностей<sup>7</sup>.

Стоит отметить, что для Муратовой создание фильмов оказывалось своего рода терапевтическим сеансом, включающим в себя процесс самопознания и проработки собственных травм, а также формой охвата окружающей среды и преодоления сомнений посредством творческого переосмысления культурных явлений, реальных событий и человеческого поведения. Режиссер, избегающая символизма и придания изображенным вещам дополнительных скрытых смыслов, даже с удивлением реагировала на комментарии и замечания критиков, обвиняющих ее в построении заведомо герметичного и непонятного киномира<sup>8</sup>. Общеизвестно, что она никогда не верила в миссионерскую функцию искусства, возможность активного воздействия на действительность<sup>9</sup> и не претендовала на роль пророка или ясновидящего – зритель не найдет в муратовских картинах никаких метафизических отражений, характерных, например, для кинематографа Андрея Тарковского. Послание создателя *Долгих проводов* – это ее личная правда, понимаемая как сумма прозрений, наблюдений и размышлений. Муратова видела наибольшую ценность в возможности произносить и выражать свою правду „громко и четко”<sup>10</sup> с помощью

---

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> М. Литовская, *Советская империя как тема современной литературы*, [в:] *Ностальгия по советскому*, отв. ред. З. Резанова, Томск 2011, с. 338–339. Влияние перестроечных изменений будет ощущаться в искусстве еще в начале XXI века.

<sup>8</sup> А. Абросимова, *Меня цадили, не знаю почему*, „Коммерсантъ Власть”, 23.11.1999, № 46, с. 53.

<sup>9</sup> А. Долин, *Я вышла на финишную прямую, понятно?*, [в:] А. Долин, *Оттенки русского: очерки отечественного кино*, Москва 2018, с. 106.

<sup>10</sup> *Зеркало*, реж. А. Тарковский, СССР 1974.

многочисленных изобразительных средств, от чего она получала восторг и экстаз, сравниваемый с наркотическим опьянением<sup>11</sup>.

Важно подчеркнуть, что Кира Муратова, после многих лет борьбы с навязанным властью предвзятым мировоззрением, впервые во время съемок фильма *Астенический синдром* открыто стремилась „объять необъятное, понять непонятое – снять энциклопедический” для себя фильм<sup>12</sup>, то есть создать многогранную картину, охватывающую все сферы повседневной жизни. Однако попытка полностью выговориться требовала другого творческого подхода – отступления от линейного повествования в пользу фрагментарного изложения событий и формальной и содержательной эклектики. Фильм по структуре напоминает мозаику<sup>13</sup>, состоящую из сцен разной длины, значения, ценности, мощности воздействия и эмоциональной напряженности. Необычная продолжительность киноленты (153 минуты), нетрадиционная композиция и обширный диапазон используемых режиссером художественных приемов создают вместе впечатление огромного и амбициозного каталога персонажей и событий, что позволяет мастеру кино отобразить множество сосуществующих факторов без необходимости оценивать и разделять их на важные и тривиальные. Следует отметить при этом, что *Астенический синдром* оказался своего рода переходной картиной в творчестве режиссера, ее собственным „Освенцимом”<sup>14</sup>, после которого, перефразируя слова Теодора Адорно, снимать фильмы – это варварство. Однако опыт пограничной ситуации привел к катарсису, то есть особой потребности радикально изменить авторский подход – снимать тематически непохожие, контрастные киноленты<sup>15</sup>. Принимая во внимание биографический и историко-культурный контекст, мы попытаемся найти и проанализировать потенциальные проявления опыта травмы в шестом фильме Киры Муратовой, который, одновременно, представляется как рубеж в ее творчестве и русскоязычном кинематографе.

---

<sup>11</sup> А. Колодизнер, *Я прельстилась сладкими речами, но меня обманули...*, „Сеанс” 1994, <https://seance.ru/articles/kolodizhner-muratova/>, [доступ: 03.01.2021].

<sup>12</sup> Н. Зоркая, *Кира Муратова: „Люблю называть вещи своими именами”*, „Искусство кино” 1999, № 11, <https://old.kinoart.ru/archive/1999/11/n11-article22>, [доступ: 08.06.2020].

<sup>13</sup> А. Долин, *op. cit.*, с. 104.

<sup>14</sup> З. Абдуллаева, *Кира Муратова: Искусство кино*, Москва 2008, с. 73.

<sup>15</sup> А. Вайткун, М. Шкиленок, *Кира Муратова: „Мне кажется, я могла бы снимать и чаще”*, „TUT.BY”, 20.11.2009, <http://news.tut.by/culture/153049.html>, [доступ: 15.01.2021].

Картина состоит из двух серий: черно-белой новеллы, связующим элементом которой является Наталья Ивановна (в этой роли Ольга Антонова), и цветной – с Николаем Алексеевичем (роль сыграл Сергей Попов) в главной роли. Во время просмотра (то есть примерно через 40 минут) зритель понимает, что жестокая и стихийная история о невыносимой боли и пронзительном чувстве потери оказывается одновременно введением в главную сюжетную линию *Астенического синдрома*, короткометражным фильмом, показанным в большом кинозале, и поводом для дискуссии о состоянии советского кино и общества. Цель наших рассуждений, сосредоточенных только на первой части кинокартины, состоит в анализе выбранных примеров часто саморазрушительного поведения, (аффективных) реакций и/или жестов Наташи, которые можем расценивать как проявления травмы, свидетельствующие о влиянии болезненных переживаний на повседневную жизнь главной героини фильма. Мы будем понимать травму – „страшное событие, выходящее за рамки обычного человеческого опыта”<sup>16</sup> – как нематериальное явление, которое только на первый взгляд оставляет неизменным ближайшее окружение больной личности, потому что оно оказывает реальное влияние на среду травмированного человека и, следовательно, „распространяется по всему миру”<sup>17</sup>. Одновременно мы исходим из предположения, что посвященная Наташе первая часть фильма является отправной точкой для размышлений о состоянии человечества вообще.

Режиссер, стремясь честно описать и отразить конкретные типы людей, их психические расстройства, навязчивые идеи, страхи, моменты счастья и забвения, оставила в сфере догадок причины и обстоятельства наблюдаемых зрителем событий. Она представила образ распада и существования (вне) коллектива без определенной национальности и за пределами системы (не говоря уже об идеологии); Муратова не называет даже место и время действия фильма, что позволяет ей свободно совмещать сцены, снятые на станции „Новослободская” Московского метрополитена

---

<sup>16</sup> B. A. van der Kolk, O. van der Hart, *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*, [в:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015, с. 163.

<sup>17</sup> J. Bennett, *Widzenie empatyczne. Afekt, trauma i sztuka współczesna*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2020, № 26, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/widzenie-empatyczne.-afekt-trauma-i-sztuka-wspolczesna>, [доступ: 01.10.2021].

и в Одессе<sup>18</sup>. Становится очевидным, что *Астенический синдром* является первым фильмом режиссера, в котором она открыто и без самоцензуры рассматривает тогдашнюю действительность и фокусируется не на одной стране (СССР) или времени (период перестройки), а на различных вечных проявлениях духовной, социальной и культурной жизни.

Муратова, изображая свой диагноз-жалобу в форме видеоальбома (отдельных, зачастую независимых, лишенных причинно-следственной связи эпизодах<sup>19</sup>), не претендует на роль реформатора мира – она хочет привлечь внимание к многократно повторяющимся в истории человечества проблемам, которые, благодаря визуальным свойствам киноискусства, материализовались в предметах быта и атрибутах конца 1980-х годов<sup>20</sup>. Достойна внимания в этом контексте двойная роль зрителя, смотрящего муратовский шедевр: он, в соответствии с концепцией проекции-идентификации Эдгара Морена, в ситуации высокой эмоциональной вовлеченности должен проецировать себя на „окружающий” его киномир, отождествлять себя с протагонистами картины, испытать их боль, агрессию, ослабление и усталость. Однако идентификация с героем и реальностью фильма затрудняется самим режиссером, который предусматривает для зрителя функцию арбитра, активно осуждающего поступки персонажей, их пассивность и применение насилия против более слабых<sup>21</sup>. Благодаря всем вышеперечисленным факторам, *Астенический синдром* приобретает свойства зеркала, в котором зритель-гражданин СССР (и люди с подобным жизненным опытом) может узнать собственное отражение, увидеть отпечаток перестроечной действительности, услышать относящееся к нему лично послание<sup>22</sup>.

Характерно, что русско- и польскоязычные кинознатоки, пытающиеся провести на протяжении многих лет анализ, типологию и интерпретацию (поиск смыслов) *Астенического синдрома*, использовали в своих

---

<sup>18</sup> Е. Фадеева-Тарханова, *Легко ли быть Богом в эпоху перемен: к 85-летию Кире Муратовой*, „Искусство кино”, 05.11.2019, <https://kinoart.ru/texts/legko-li-byt-bogom-v-epohu-peremen-k-85-letiyu-kiry-muratovoy>, [доступ: 03.01.2021].

<sup>19</sup> М. Ямпольский, *Муратова. Опыт киноатропологии*, Санкт-Петербург 2015, с. 494.

<sup>20</sup> Ю. Беломлинская, *Кира. Записки о Муратовой*, „Сеанс”, 08.06.2019, <https://seance.ru/articles/kira-zapiski-o-muratovoj/>, [доступ: 28.05.2020].

<sup>21</sup> М. Ямпольский, *op. cit.*, с. 497.

<sup>22</sup> А. Плахов, *Она слишком умна для кинематографа*, „Коммерсантъ”, 05.11.2004, № 208, с. 22.

статьях и рецензиях медицинскую („вивисекция общества”<sup>23</sup>, „шоковая терапия”<sup>24</sup>) и церковную („акт экзорцизма”<sup>25</sup>) терминологию, сравнивая личность режиссера с профессией врача или экзорциста; наиболее часто употребляемым понятием, описывающим произведенное впечатление, является слово „диагноз”, выступающее в многочисленных словосочетаниях, таких как: „диагноз времени”<sup>26</sup>, „диагноз человечества”<sup>27</sup>, „диагноз моральной и духовной атрофии системы” и „политический диагноз”<sup>28</sup>. Критики особо акцентировали важность и пионерский характер оценки нравственного состояния общества и компонентов художественного мира фильма. Знатоки заметили особенный дар мастера кино предсказывать будущее – они обратили внимание на универсальность и вневременность авторских мнений и выводов, о чем свидетельствуют выражения, заимствованные из искусства античности („грандиозная фреска”) и религиозной литературы („апокалипсис”)<sup>29</sup>, а также на оригинальное повествование.

Действие первой новеллы начинается на кладбище, то есть в пространстве, вызывающем недвусмысленные ассоциации со смертью, концом жизни, последним служением и, следовательно, чем-то окончательным и необратимым. Однако напоминающая пахотную почву хаотичная территория некрополя оставляет парадоксальное впечатление моментальности, случайности и импровизации – пересадочного узла, который только притворяется местом вечного покоя. Муратова, вводя зрителя в абсурдный мир коллективизированного процесса похорон умерших<sup>30</sup>, не показывает причин нынешнего лиминального состояния людей – ни какой-либо смертельной катастрофы, ни распространения внезапной эпидемии, которая привела бы к массовым захоронениям людей в расцвете сил. Важно подчеркнуть, что зритель узнает женщину в пограничной ситуации,

<sup>23</sup> J. Gazda, *Arcydziela epoki rozkladu*, „Kino” 1990, № 9, с. 0.

<sup>24</sup> З. Абдуллаева, *op. cit.*, с. 147.

<sup>25</sup> А. Плахов, *Длинная дистанция: Кира Муратова*, „Сеанс”, 03.08.2018, № 61, <https://seance.ru/articles/dlinnaya-distanciya-kira-muratova/>, [доступ: 03.01.2021].

<sup>26</sup> Л. Малюкова, *Живой театр Киры Муратовой*, „Новая газета”, 30.09.2007, <https://novayagazeta.ru/articles/2007/10/01/31740-zhivoy-teatr-kiry-muratovoy>, [доступ: 03.01.2021].

<sup>27</sup> Я. Шенкман, *Киры Муратова: „Нет, я не над схваткой, я принимаю сторону Украини”*, „Новая газета”, 16.07.2015, № 76, с. 19.

<sup>28</sup> J. Wojnicka, *Kino sowieckie i rosyjskie*, [в:] *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019, с. 398.

<sup>29</sup> З. Абдуллаева, *op. cit.*, с. 123.

<sup>30</sup> J. Gazda, *op. cit.*, с. 2.

которой является захоронение умершего мужа<sup>31</sup> – событие, безусловно, стрессогенное и болезненное, затрагивающее все сферы функционирования человека. Возможность полностью погрузиться в траур прерывается, казалось бы, прозаическим инцидентом – наличием разговаривающих и смеющихся мужчин; бестактный и нарушающий культурное табу смех препятствует искреннему переживанию утраты – хохот разоблачает квази-сакральный ритуал и раскрывает искусственность и условности церемониала. Проявление радости во время похорон удерживает Наташу от присутствия в скомпрометированной конвенции; женщина интуитивно решает освободиться от навязанной ей обществом роли вдовы (и связанных с ней обязанностей и ожиданий), что реализуется путем отхода от незакрытого гроба. Отказ от завершения обряда приводит к своеобразному пробуждению дремлющего гнева, горя и претензий к окружающей среде, что проявляется в желании тотального разрыва со всеми социальными нормами и общепринятыми образцами поведения. Героиня, отрицая и отвергая существующую реальность, начинает реагировать на любые внешние раздражители: успокаивающее прикосновение, случайные подталкивания, невинные вопросы – неожиданной агрессией, криком и рыданиями. Попытка освободиться от наследия человечества – продуктов культуры, предрассудков, эмоциональности, этики – приводит Наташу в заикненное и бессмысленное движение. Женщина как лиминальная персона находится в подвешенном состоянии, ускользает от однозначной классификации, а ее поведение, иногда напоминающее образ жизни (жизнь) юродивого, скрывает более глубокий смысл, который мы попытаемся охарактеризовать, определить и назвать в ходе анализа.

Протест протагониста – противодействие законам природы (внезапной, несправедливой смерти) и установленным человечеством искусственным правилам, условиям жизни, ожиданиям, предписаниям и запретам – проявляется с помощью многих, часто противоположных, средств:

---

<sup>31</sup> Якуб Маймуреk заметил, что наружность покойного мужчины напоминает внешний вид Иосифа Сталина. Такая интерпретация позволяет строить предположения, что, например, метафорическое повторное погребение „вождя народов” представляет собой одновременное захоронение ослабшего коммунистического строя и, возможно, даже отрицание (и пересмотр) его репрессивного аспекта, приведшего к гибели многих миллионов советских граждан (J. Majmurek, *Kira Muratowa – przewrotny witalizm*, „Dwutygodnik” 2010, № 29, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/1045-kira-muratowa--przewrotny-witalizm.html>, [доступ: 15.01.2021]).

упорного молчания героини, пассивного наблюдения за окружающей средой, попытке слиться с фоном (игнорирование шума голосов, экзальтированных разговоров, мольбы цыганки), театрализации жеста (преувеличенное размахивание руками), аффективных реакций на внешние раздражители (внезапные вспышки гнева, агрессии, плача). Специфический бунт Наташи, сочетающий равнодушие и импульсивность, выражается как в незначительных действиях, таких как вход в трамвай через выходную дверь, питье воды из банки вместо стакана, ответ на прощальные слова приветственной фразой, так и в существенных ситуациях: увольнении по собственному желанию с работы или установлении сексуальных отношений со случайно встреченным пьяным мужчиной. Всякий, более или менее непреднамеренный и машинальный телесный контакт (ласковое поглаживание, толкание) приводит женщину в движение, которое – подобно снежной лавине – ведет к насильственной потере эмоциональной стабильности, неадекватной словесной реплике, приступу агрессии и даже физическому нападению.

Иррациональное „путешествие” апатичной героини, бесстрастной к громкому разговору стоящих рядом людей и резким просьбам цыганки, провоцирует вводящий в движение случайный толчок – очаг возгорания для дальнейших событий. Женщина начинает действовать рефлексивно и абсурдно: она пересекает улицу, садится в направляющийся в депо трамвай, равнодушно подвергается оскорблениям и ударам со стороны выходящих пассажиров. Однако само перемещение в пространстве оказывается кажущимся (как и спокойствие, отражающееся на лице протагониста), потому что Наташа, сделав круг, возвращается к отправной точке – трамвайной остановке. Очередные драки и слышимые инвективы приводят к усилению возбуждения, применению физической силы и, в конечном счете, к ударам, насилию, пронзительным крикам и рыданию среди мусора и обломков<sup>32</sup>. Характерно, что режиссер документальным методом – со стороны, из отдаленности – „регистрирует” реакции прохожих

---

<sup>32</sup> В последнем кадре сцены видно, среди прочего, мусорный ящик, раму и колеса детской коляски, то есть предметы, относящиеся к первым кадрам муратовской картины, а также комки земли и травы – реминисценции кладбища. Катастрофическая мизансцена может напомнить (особенно польскому зрителю) заключительную сцену из *Пепла и алмаза* А. Вайды: момент побега Мачека Хелмицкого и его смерти на свалке (истории), и выразительную – на грани преувеличения – актерскую игру (жесты, мимика, стоны) Збигнева Цибульского – исполнителя главной роли.

и случайных свидетелей на ненормативные, карикатурные, истерические поступки протагониста; „здоровые” безымянные личности быстро формируют унижительные обвинения, касающиеся психического состояния и нравственности героини, ее „ненормальности”, то есть непригодности к общепринято культивируемому канону правил и образцов поведения. Произнесенные одной женщиной слова „все настроение испортила”<sup>33</sup> прекрасно отражают прогрессирующую социальную дезинтеграцию, растущий в народе гнев и нетерпимость.

Важно подчеркнуть, что лишенная чувства свободы воли главная героиня не является однозначно пассивным и смиренным человеком, как описанные Виктором Тернером новички во время ритуала инициации<sup>34</sup>. Потеря мужа – спутника жизни, составляющего неотъемлемую частицу личности протагониста, – побуждает женщину уйти из сильно структурированного общества (увольнение с работы) и уничтожить собственное имущество (разбивание бокалов<sup>35</sup>). Конфронтация со сломанной судьбой и следами присутствия умершего – образами счастья, удовлетворения и единства – является сверхчеловеческим усилием; не имеющие отражения в реальности фотографии и одежда мужа представляют собой воспоминания, претендующие на ложь. Наташа – человек зрелый, образованный и опытный – стремится к бесстатусности и, как следствие, полному уединению. Естественно, что единоличные поминки не имеют ничего общего с традиционным угощением после похорон, а застеленный плащом пол больше похож на медвежье логово, чем на удобную кровать.

Любопытно отметить, что стремление функционировать в роли врача также заканчивается неудачей; героиня, будучи не в состоянии ответить на сердечное приветствие, произносит пациентам только одно, лишенное всякого смыслового излишка, слово – местоимение „Я”. Женщина, кажется, осознает, что единственный способ порвать с домашней рутинной и однообразием повседневной жизни – это вырваться из порочного круга социокультурных норм и отказаться от любых ролей: домохозяйки,

<sup>33</sup> *Астенический синдром*, реж. К. Муратова, СССР 1989.

<sup>34</sup> V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, Warszawa 2010, с. 116.

<sup>35</sup> В одной из сцен *Декалога II* Кшиштофа Кесьелевского – телефильма, рассказывающего о попытке выбора между нерожденным ребенком и умирающим мужем, – апатичная главная героиня разбивает очень похожим способом стакан с чаем. Можно предположить, что обеими женщинами руководит тождественная мотивация – желание почувствовать власть над хрупкой материей.

соседки, доктора, коллеги, подруги, вдовы. Внезапная иллюминация героини проявляется в решительном движении по больничным коридорам, которые, подобно кладбищенским аллеям, превращаются в своеобразный лабиринт. Впечатление нарастания очередных проходов и сохранения преемственности создает работа камеры, то есть способ изображения протагониста в тесном и темном пространстве. Снятая спереди женщина, стуча каблуками, держа руки в карманах и передвигая стоящие на дороге препятствия (инвалидные коляски), перемещается по больнице – амбивалентному месту, соединяющему сферы жизни и смерти – уверенным шагом. Стоит добавить, что иногда зритель наблюдает коридоры и палаты прямо с точки зрения Наташи. Однако, когда кинокамера, оказавшись за ее спиной, приобретает новую – вуайеристическую – позицию, готовность героини становится лишь иллюзорной; отсутствие объектива камеры/открытого взгляда зрителя, направленного прямо на лицо женщины, приводит ее во временное состояние оцепенения. При тщательном просмотре сцены выясняется, что протагонист все время буквально ходила по кругу, трижды останавливаясь у одного цветочного горшка.

Во время конфронтации с главврачом – последней связкой двух сфер (личной и профессиональной<sup>36</sup>), привычно определяющих человека, – „игра” Наташи подвергается кристаллизации: ее жесты становятся слишком пафосными, слова – грубыми, тон голоса – неуместным, а улыбка и глаза выражают необузданную паранойю. Протагонист словесно оскорбляет коллег, громко, решительно и враждебно высказывает свое мнение. Однако строгость и прямолинейность не приносят желанного очищения, то есть облегчения боли и забвения. Агрессивная, возмутительная и взрывающая спокойствие эстетика ее перформанса акцентирует важность уходящей корнями в начало века – времена общественной тревоги, последующих революций, развития авангарда – социальной драмы перестройки. Поведение героини не шокирует остальных персонажей – режиссер, приостанавливая действие фильма и преувеличивая длину кадра, подчеркивает не гнев обиженных людей, а непонимание, проявляющееся на их лицах, и бессилие перед происходящими переменами.

Наташа, желая полностью обезличить себя и освободиться от преследующих воспоминаний (вида призрака, принимающего облик умершего мужа), то есть стимулов, возбуждающих в женщине эмпатию и чувство

---

<sup>36</sup> Старик присутствовал на кладбище и ждал Наташу перед ее домом.

человечности, пытается отвергнуть собственную память о прошлом. Процесс уединения увенчается последним „преступным” поступком, нарушающим связанное с наготой и интимностью социальное табу – случайным сексом. Зритель не видит полностью обнаженной героини – это приведенный в квартиру пьяный мужчина изображается в костюме Адама. Однако сексуальное сближение прерывает плач – физиологическая реакция, которая инициировала своеобразный „обряд перехода”; попытку достичь социальной бесстатусности уничтожает бессознательное одевание очередной маски, то есть принятие конвенционной роли любовницы. Муратова вместо ответа на вопрос, является ли этот эмоциональный взрыв очищающим, нивелирует достигнутое сюжетное напряжение в, как отметил польский критик, чисто аллегорической и иррациональной сцене спуска героини на землю с помощью крана<sup>37</sup>, которая может символизировать попытку дистанцироваться и понять пережитый „немой ужас”<sup>38</sup> после сильно травмирующего события, то есть смерти мужа. В конечном итоге возможное самоубийство заменяет немотивированное в действии, загадочное примирение со вдовством и возвращение покидающей „царство травмы”<sup>39</sup> Наташи к „нормальной” повседневной жизни (уборка квартиры), сигнализированное в принятии бескорыстной помощи другого человека, что следует рассматривать как предзнаменование (и возможность) перемен и проявление сочувствия.

Кира Муратова в *Астеническом синдроме* – фильме, названном многими критиками диагнозом советского общества, – не дает однозначного ответа на вопрос, как (вы)жить в период радикальных преобразований, способных вызвать сильное психическое потрясение. Одновременно режиссер, отказавшись от ключевых принципов традиционного киноповествования, таких, как правило причинности и воспроизведения реальности<sup>40</sup>, показывает травму как трансформационный процесс, который следует понимать как опыт социального характера. Попытка существования

<sup>37</sup> J. Gazda, op. cit., с. 3.

<sup>38</sup> B.A. van der Kolk, O. van der Hart, op. cit., с. 163.

<sup>39</sup> Ibidem, с. 170.

<sup>40</sup> В фильме нет четкого разделения на сутки. Муратова умело вводит временные эллипсы, затрудняющие установление порядка событий. На вневременность и универсальность истории указывают представленные в первой сцене картины лишённые стрелок часы, которые можно интерпретировать также как отсылку к сновидению профессора Исака Борга из *Земляничной поляны* Ингмара Бергмана.

после смерти мужа, выраженная не в речи (предложениях или диалогах), а через деструктивное поведение, звукоподражания и восклицания, свидетельствует о значительной роли „аффекта, который, активируя сложные, травматические воспоминания, позволяет заново пережить и проработать их”<sup>41</sup>. Для Наташи такой аффективной реакцией является плач – первое эмоциональное состояние, которое должно было инициировать правильное вступление в траур. Кажется, что только катартический вопль позволяет объединить до сих пор неувоенные и подавленные переживания (пустоту и чувство бессмыслицы, вызванные потерей любимого) с существующими образцами мышления (изменение статуса, социокультурные нормы) и превратить этот опыт в новую точку зрения или, следуя голландским исследователям, в „нарратив”<sup>42</sup>. Важно при этом подчеркнуть, что пример муратовской героини, то есть преувеличение индивидуальной травмы и боли, должен был заставить именно зрителя осознать необходимость новой самоидентификации в лиминальной фазе ритуала, называемого перестройкой.

## References

- Abdullaeva Z., *Kira Muratova: Iskustvo kino*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.
- Abrosimova A., *Menâ šadili, ne znaú počemu*, „Kommersant’ Vlast”, 23.11.2000, №46, s. 53.
- Balaân E., *Kira Muratova: „Á lùblù čudakov, i oni ko mne tânutsâ”*, „Saratovskij vzglád”, 23.09.2010, [http://sarvzglyad.ru/?news\\_id=3439](http://sarvzglyad.ru/?news_id=3439), [dostup: 20.11.2020].
- Belomlinskaâ Ū., *Kira. Zapiski o Muratovoj*, „Seans”, 08.06.2019, <https://seance.ru/articles/kira-zapiski-o-muratovoj>, [dostup: 28.05.2020].
- Bennett J., *Widzenie empatyczne. Afekt, trauma i sztuka współczesna*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2020, №26, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/widzenie-empatyczne.-afekt-trauma-i-sztuka-wspolczesna>, [dostup: 01.10.2021].
- Dolin A., *Éto dlâ menâ obâzatel’noe uslovie – nekotoryj privkus večnosti*, „Gzt.ru”, 04.11.2004, <https://web.archive.org/web/20140822053408/http://www.arthouse.ru/attachment.asp?id=529>, [dostup: 28.05.2020].

<sup>41</sup> J. Tabaszewska, *Trauma jako estetyczne, afektywne doświadczenie. Próba analizy „empatycznej wizji”*, „Teksty Drugie” 2010, № 4, c. 227.

<sup>42</sup> B. A. van der Kolk, O. van der Hart, op. cit., c. 169.

- Dolin A., *Ottenki russkogo: očerki otečestvennogo kino*, Moskva, Izdatel'stvo AST, 2018.
- Fadeeva-Tarhanova E., *Legko li byt' Bogom v èpohu peremen: k 85-letiu Kiry Muratovoy*, „Iskusstvo kino”, 05.11.2019, <https://kinoart.ru/texts/legko-li-byt-bogom-v-epo-hu-peremen-k-85-letiyu-kiry-muratovoy>, [dostęp: 03.01.2021].
- Gazda J., *Arcydzieło epoki rozkładu*, „Kino”, 1990, №9, s. 0–3, 35–38.
- Âmpol'skij M., *Muratova. Opyt kinoatropologii*, Sankt-Peterburg, 2015.
- Kolk van der B. A., Hart van der O., *Natretna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków, Universitas, 2015, s. 139–174.
- Kolodizhner A., *Â prel'stilas' sladkimi rečami, no menâ obmanuli...*, „Seans” 1994, <https://seance.ru/articles/kolodizhner-muratova>, [dostęp: 03.01.2021].
- Litovskaâ M., „Sovetskaâ imperiâ kak tema sovremennoj literatury”. *Nostal'giâ po so-vetskomu*, red. Z. Rezanova, Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, 2011, s. 326–343.
- Majmurek J., *Kira Muratova – przewrotny witalizm*, „Dwutygodnik”, 2010, №29, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1045-kira-muratova--przewrotny-witalizm.html>, [dostęp: 15.01.2021].
- Malûkova L., *Živoj teatr Kiry Muratovoy*, „Novaâ gazeta”, 30.09.2007, <https://novayagazeta.ru/articles/2007/10/01/31740-zhivoy-teatr-kiry-muratovoy>, [dostęp: 03.01.2021].
- Muratova K., *Asteničeskij sindrom*, SSSR 1989.
- Plahov A., *Dlinnaâ distanciâ: Kira Muratova*, „Seans”, 03.08.2018, №61, <https://seance.ru/articles/dlinnaya-distanciya-kira-muratova>, [dostęp: 03.01.2021].
- Plahov A., *Ona sliškom umna dlâ kinematografa*, „Kommersant”, 05.11.2004, №208, s. 22.
- Szczepański T., *Układ worka z kartoflami*, „Kino”, 1990, №6, s. 39–40.
- Šenkman Â., *Kira Muratova: „Net, â ne nad shvatkoj, â prinimaâ storonu Ukrainy”*, „Novaâ gazeta”, 16.07.2015, №76, s. 19.
- Tabaszewska J., *Trauma jako estetyczne, afektywne doświadczenie. Próba analizy «em-patycznej wizji»*, „Teksty Drugie”, 2010, №4, s. 221–234.
- Tarkovskij A., *Zerkalo*, SSSR, 1974.
- Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010.
- Vajtkun A., Škilenok A., *Kira Muratova: „Mne kažetsâ, â mogla by snimat' i čaše”*, „TUT. BY”, 20.11.2009, <http://news.tut.by/culture/153049.html>, [dostęp: 15.01.2021].
- Vladimirskaâ G., Novašickaâ N., *Kira Muratova: „Â nikogda ne umela delat' fil'my dlâ bol'šinstva”*, „Odessa-media”, 22.03.2018, <https://odessamedia.net/news/kira-muratova-Ya-nikogda-ne-umela-delat-filmi-dlya-bolshinstva>, [dostęp: 20.11.2020].
- Wojnicka J., *Kino sovieckie i rosyjskie*, [w:] *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. So-wińska, R. Syska, Kraków, Universitas, 2019, t. 4, s. 373–421.
- Zorkaâ N., *Kira Muratova: „Lûblû nazyvat' veši svoimi imenami”*, „Iskusstvo kino”, 1999, №11, <https://old.kinoart.ru/archive/1999/11/n11-article22>, [dostęp: 08.06.2020].