

ПРОСТРАНСТВО БЕЗЫСХОДНОСТИ: «ПРО УРОДОВ И ЛЮДЕЙ» АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА КАК КАФКИАНСКИЙ ТЕКСТ

Таисия Юрьевна Летунова

магистрант Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: ttregubenko@sfedu.ru

Алена Алексеевна Погодина

магистрант Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: pogodina@sfedu.ru

Аннотация. В статье рассматривается специфика репрезентации пространства в фильме А. Балабанова «Про уродов и людей» (1998), демонстрирующая глубинную соприродность художественного мышления Балабанова и Франца Кафки. Невозможность избежать трагической участи в борьбе с непостижимым законом, власть которого тотальна, – одна из главных тем творчества художников. Нами дается краткий обзор знаков присутствия кафкианского текста в творчестве Балабанова; подчеркивается, что для режиссера эстетика и поэтика Кафки определяет правила, по которым существуют его собственные герои. Феномен кафкианского пространства в фильме «Про уродов и людей» рассматривается в мифопоэтических его толкованиях и семантике безысходности, представленной образами пространства. При этом балабановский город и люди, его населяющие (мотивы двойничества, деформации и пр.), оказываются вписаны в «петербургский миф» (город-мираж, город-фикция, город-блудница), представая как город, созданный по воле inferнального Иогана [sic!] (черты истукана, травестированные библейские мотивы). Семантика смерти, деградации и неизбывного узничества проглядывает в разнообразных пространственных образах (мосты, арки, дверные проемы, окно и др.), траекториях движения (транспорт, идущий по кольцевой), мотивах движения без движения, мнимого перехода, рекурсии и лабиринта. Избранные Балабановым акценты в цветопередаче – сепия и оттенки, ассоциирующиеся с необычными визуальными впечатлениями от петербургских белых ночей, – также погружают зрителя в состояние безвременья, событий, которые происходят в течение одного бесконечно растянувшегося дня. Кроме этого, композиция фильма (рама, повторы, рекурсии) соотносится с темой разрушения грани между сновидением и реальностью, создавая фантазмическое (искусственное, фотографическое, кинематографическое) пространство, становящееся «морочком» для зрителя.

Ключевые слова: поэтика пространства, мифопоэтика, кинотекст, Кафка, Балабанов, «Про уродов и людей»

Премьера картины «Про уродов и людей», которую Алексей Балабанов считал своим лучшим произведением, состоялась на 51-м Каннском кинофестивале в 1998 г.

«В этом филигранно сделанном непристойном анекдоте можно найти все то, что станет темой зрелого Балабанова: садомазохизм, <...>; хронотоп ломки, смертельной агонии, переходного состояния, <...>; интерес и сочувствие к уроду <...>; преступную любовь к кино (фотограф Путилов в “Уродах” даст начало целому выводку персонажей, от снафф-документалиста Джона в «Войне» до режиссера в “Я тоже хочу”» [Чечот].

По словам Сергея Астахова, «замысел возник у Балабанова, когда он работал еще над “Замком”. В Германии он увидел порнографические открытки начала двадцатого и конца девятнадцатого веков» [Уайт: 233]. Однако не только упомянутый факт генетической истории картины, но глубинная соприродность художественного мышления Балабанова и Франца Кафки каждый раз удивляет единством органических связей¹.

В центре статьи – феномен кафкианского пространства в фильме, при этом наше вни-

мание сосредоточено на возможных мифопоэтических его толкованиях и семантике безысходности, представленной образами пространства.

Критики отмечают детализацию миров Балабанова, то, с каким «огромным уважением [он] относится к пространству» [Рождественская], при этом каждый раз подчеркивая литературность балабановского кинематографа². Это и собственно адаптации («Счастливые дни», «Замок», «Морфий»), и разнообразные отсылки к литературным произведениям в оригинальных сценариях (например, фолкнеровский интертекст в «Грузе 200»). Однако примечательно, что режиссер, считавший, что «литература гораздо богаче кино» [Сергеева], начинает свой путь в кинематографе с абсурдистской традиции Беккета в своем первом фильме «Счастливые дни», а также дает собственную интерпретацию «Замка» Кафки.

В главе «Я тоже хочу: Кафка, абсурд и смерть формы» книги «Философ для кино-режиссера. Мераб Мамардашвили и российский кинематограф» А. ДеБласио приводит слова самого режиссера:

¹ См. пронизательную статью В. Зусмана: [Зусман].

² Балабанов читал «томами», о чем говорит в интервью «Сеансу» [Кувшинова 2014]. В корпусе исследований кинематографа Балабанова следует выделить сборник статей «Балабанов. Перекрестки» [Балабанов] и книгу «Балабанов» [Кувшинова 2013], выпущенных издательством «Сеанс», а также монографию «Бриколаж режиссера Балабанова» Ф. Уайта [Уайта].

«Кафка и Беккет нравились потому, что они не имели совершенно никакого отношения к реальному миру. Самое интересное для меня – это создать абсолютно искусственный мир с абсолютно реальными фактурами. Реальная фактура создает ощущение достоверности, и тогда условный персонаж вызывает у зрителей живые эмоции» [ДеБласио: 156].

Для Балабанова Кафка становится чем-то большим, чем литературной основой сценария; и эстетика, и поэтика Кафки будто просвечивают в своеобразном балабановском мире и определяют правила, по которым существуют его герои. В интервью, посвященном фильму «Морфий», Балабанов так характеризует обстоятельства, в которые попадает его герой: «Какие обстоятельства ты имеешь в виду? – Да хоть какие. Это Кафка. Он все про это написал. Есть человек, а вокруг него – мир. Человек сильный, но мир сильнее» [Савельев]. Помимо создания специфической кафкианской онтологии мира, у Балабанова возникает эффект внутренней фокализации, особого личного взгляда на мир, столь характерной для кафкианской нарративной стратегии. В статье «Петербург в ранних фильмах Алексея Балабанова» это кафкианское качество у Балабанова резюмировал кинокритик О.Н. Прекраснов: «Петербург, увиденный глазами Балабанова, наполнен эстетикой кафкианского пространства пустоты» [Прекраснов].

Невозможность избежать трагической участи в борьбе с непостижимым законом, власть которого тотальна и направлена на разрушение личности, – одна из главных тем творчества Кафки и Балабанова. Как пишет Г. Блум, у Кафки надежда принадлежит только сознанию, которое может быть разрушено, бытие же представляется неразрушимым [Блум: 122]. Лабиринты, временные и пространственные рекурсии, – эти возведенные «стены» абсурдного, ибо непостижимого, порядка – подчеркивают бессмысленность человеческой борьбы. Само пребывание в кафкианском пространстве подобно пребыванию между сном и реальностью, параметры которой искажены так, чтобы человек буквально ощутил свое неизбежное узищество.

Мифопоэтика пространства

Ряд исследований указывают на мифопоэтический потенциал творчества Балабанова, воплощающего на экране действительность российского общества 1990-2000-х гг. [Беззубиков]. Возникают у режиссера и другие вехи в истории России, несущие на себе печать безысходности и глубокой деградации, перемен, влекущих за собой смерть. Любопытно то, как в фильме «Про уродов и людей» режиссер (сознательно или бессознательно) воссоздает так называемый «петербургский миф», изображая мертвый город, будто созданный по воле Иогана. Несмотря на то, что хотя сам режиссер на-

меренно не называет города, на протяжении всего фильма пред зрителем появляется Исаакиевский собор, что отсылает нас именно к Петербургу. Мы видим панораму города, в которую попадают и другие знаковые места: каналы, набережная Фонтанки, улицы Санкт-Петербурга – например, набережная Зимней канавки, улица, известная доходным домом Г.Г. Елисеева. Иными словами, подобно неназванной Праге у Кафки, в фильме Балабанова возникает некое обобщенное мифологизированное пространство, со своим «мифом». Сближение с Кафкой также в том, что неназванный город (Прага Кафки и Петербург Балабанова) – родной¹ для своего создателя, является ему в образах унылой повседневной жизни и, одновременно, искаженных пропорциях, будто во сне. В.Н. Топоров в одной из своих работ пишет о Петербурге как «о городе-мираже или городе фикции» [Топоров 2003: 21], которого на самом деле не существует или который нам снится.

Балабанов демонстрирует двойственную и обманчивую природу «Петербурга»: с одной стороны, повторяющиеся кадры с Исаакиевским собором должны внушать идею о вере, религиозности и власти Бога, царящей в городе, но с другой, – перед зрителем возникают картины «бездны, иного царства,

смерти» [Там же: 8]. Петербург предстает не городом-девой, а городом-блудницей [Топоров 1981], открытым для всех. Город принимает Иогана, впускает его в себя, позволяет властвовать над собой. Важно отметить, что герой приносит с собой именно блуд (распространение порнографических карточек), буквально развращая город. Повидимому, не случайно возникает и образ Амстердама как воплощения западного города, в особенности в соотнесении с историей пребывания в нем Петра I. В городе Иогана нет места ничему чистому и светлому, герои будто теряют желание жить, а тех, кто пытается бороться, условный «Петербург» пожирает даже после смерти его создателя.

Ю. Манн указывает на то, что для творчества Кафки характерно наличие персонажа, воплощающего «злой принцип» [Манн] и привносящего хаос в повседневную жизнь. У Балабанова злым демиургом становится Иоган: все персонажи картины так или иначе связаны с ним, отчего создается впечатление, что герой Сергея Маковецкого не просто центральный персонаж, а трагестированное воплощение и бога, творца, и властителя реального Петербурга. Населяют город только те, кто ему служит. Здесь также вспоминается мотив ожив-

¹ Балабанов родился в Свердловске, но с 1990 г. жил и работал в Ленинграде (Санкт-Петербурге).

шей статуи, связанный с мифом о «медном всаднике» А.С. Пушкина¹. Поведение Иогана выглядит в фильме нечеловеческим, неестественным. Герой почти не моргает, не проявляет эмоций, его движения скованны, что уподобляет его статуе. Примечательно, и то, что мы не знаем подробностей происхождения героя. В сценарной версии указывается, что Иоган – бывший заключенный, однако в фильме персонаж лишается человеческой биографии, становясь неким подобием демона, пришедшего «похищать души через фотографию» [Кувшинова 2014: 69]. Травестируются также библейские сюжеты и мотивы: имя Иоган, возможно, отсылает к «Откровению Иоанна Богослова», в которых возникают образы крушения мира (ср. «Дети! последнее время. И как вы слышали, что придет антихрист, и теперь появилось много антихристов, то мы и познаем из того, что последнее время»). В конце фильма мы видим, как Иоган ходит по воде, а из другого эпизода зритель узнает, что герой страдает от эпилепсии, что традиционно связывается с властью беса над человеком. В эпизоде с припадком Иогана герой претерпевает символическую смерть, а в конце фильма происходит его воскрешение, когда Иоган появляется на кинопоказе фильма Путилова.

Ранее уже упоминалось отсутствие родословной Иогана, однако зрителю известно, что с ним приехала няня, которая участвует в эротических съемках. Фигура няни Иогана может также выступать как образ травестированной девы Марии: молодая женщина, символ безграничной материнской любви, превращается в порочную старуху, секущую девушек розгами. Река, по которой все время передвигается Иоган, может также отсылать к библейскому образу реки жизни Иордана, что созвучно с именем главного героя. В одном из эпизодов Иоган плывет на лодке с букетом белых лилий, чтобы сделать предложение Лизе. Отказ инженера Радлова выдать дочь замуж становится одним из роковых эпизодов, в которых проявляется демоническая власть Иогана и его разрушительное начало: именно после отказа в женитьбе Иогану с Радловым случается первый сердечный приступ, который потом приведет героя к смерти. Таким образом, согласно травестийной логике река жизни превращается в реку смерти.

Для Кафки характерно наличие у персонажа тех или иных привычек, выделяющих его среди других героев. Например, в «Замке» Кламм всегда спит сидя. Отличительная черта Иогана, которая вносит некое свойство

¹ Схожий образ прослеживается и в «Процессе» Ф. Кафки, когда главный герой стоит перед изображением рыцаря в доспехах.

абсурда в происходящее на экране – поедание моркови, которую он макает в сметану. Необходимо отметить, что наличие «необычного» в произведениях Ф. Кафки воспринимается персонажами как нечто будничное. То, что явно выбивается из привычного потока жизни, видится как ненормальное только читателю [Манн]. Например, Грегор Замза недоволен своей метаморфозой по той причине, что она затрудняет его существование, но герой при этом не признает, что произошло что-то, совершенно не вписывающееся в рамки нормальности. Персонажам фильма Балабанова также безразлично, откуда в доме появляются сиамские близнецы или почему убивают доктора Стасова – важно, что никто не пытается обратиться к представителям власти. Понятия государства и закона не существуют в «Петербурге» Иогана – он сам закон и власть.

В фильме присутствуют и другие герои, которые позволяют увидеть отчетливую связь с кафкианским принципом деформации, искажения реальности, изображения телесных аномалий. Ю. Манн пишет об аномалиях или уродстве, присущих некоторым персонажам произведений Ф. Кафки – упоминаются перепонки между пальцами у Лени, героини «Процесса», или необычная внешность женщин в «Замке», которые «... почти не стареют, но и никогда в сущности не выглядят молодыми...» [Кафка: 249]. Противоестественность видится и в образах

персонажей, чья внешность поразительно схожа, героях-двойниках, и в необычном отсутствии индивидуальности – например, в «Замке» жители «улыбаются совершенно одинаковой улыбкой» [Там же: 75]. Балабанов также использует мотив схожести до неразличимости в эпизоде имитации жизни в «Петербурге» Иогана: люди выходят из каменных домов, чтобы покинуть город; они стремятся уехать, одинаковые с одинаковыми чемоданами.

Одними из самых значимых персонажей у Балабанова становятся сиамские близнецы Толя и Коля. Слово «уроды» вынесено в название картины, и Виктор Иванович, герой Виктора Сухорукова, обращается к близнецам, называя их «мои уроды». Очевидно, что название становится еще одним перевертышем, поскольку Толя и Коля – единственные живые люди, способные на искренние чувства. Можно выдвинуть предположение, что Толя и Коля – это светлая и темная стороны человеческой души. Коля искренне любит Лизу («чтобы любить женщину, необязательно хлестать ее розгами») и отвергает всяческие пороки, навязываемые ему моральными уродами – другими персонажами фильма. Толя же соглашается посмотреть порнографические карточки и потрогать грудь Дарьи, а в конце фильма спивается и умирает, ударившись головой о кафель в ванной. Очевидно, что вместе с братом умрет и стремящийся к жизни Коля.

Пространство и семантика безысходности

Заметим, что город у Балабанова уже в начальной сцене отделен от другого мира пунктом миграционного контроля, что создает противопоставление «остальной мир – город (Петербург)». Далее зритель видит, как во время разговора доктора Стасова с близнецами отец показывает сыновьям карту. Эта оппозиция еще более заметна в тот момент, когда Лиза и близнецы уезжают из города. Такая организация напоминает особые законы существования в пространстве кафкианского «Замка», в котором иерархическая система «замок – деревня» будто отделена от остального мира [Ткаченко] и имеет свой собственный сакральный смысл.

Кроме того, в фильме выделяются две ипостаси города, данного своими «внешними» панорамами улиц и сценами, разворачивающимися в стенах города, будто вскрывающего его «внутреннюю» жизнь. При этом оба пространства оказываются изоморфными друг другу: в обоих случаях акцентируется механическое движение по кругу, безысходность и пребывание под властью некой неопостижимой силы, обрекающей на несчастье.

Семантика «внешнего» города связана с пустотой и цикличностью процессов, протекающих в нем. «Город выглядит практически вымершим, безжизненным пространством» [Братова: 140]: на улицах условного «Петербурга» нет прохожих и почти нет живого движения. Предположительно по кольцевой / по кругу

движется транспорт, на котором пассивно следуют своему пути главные герои. Водное путешествие речным трамваем сближается и с сюжетом о переходе между мирами, ибо «Хароны», правящие трамваями, всегда безучастны и безмолвны. Художественное пространство города безлюдное и неживое, однако люди все же появляются во «внешнем» городе в сцене, когда Лиза и близнецы стоят на берегу и ждут отправления парома.

Кажущаяся линейной перспектива улиц в кадре оборачивается визуальным мороком: точки на горизонте, где сошлись бы линии (например, пересечения улиц), мы не видим. Напротив, бесконечные улицы будто существуют в искривленном пространстве, состоящем из одних каменных стен. Манн представляет пространство «Замка» Кафки как «нечто постоянно отдаляющееся, уходящее вдаль, то, к чему землемер К. никак не может найти правильную дорогу, так как всегда сбивается и отклоняется в сторону» [Манн].

Наличие препятствий или преград как естественных характеристик самого существования человека в мире возникает и в семантике «внутреннего» города. В.И. Ткаченко при анализе кафкианского пространства подчеркивает, что окно играет особую роль в повести «Превращение». Окно – символ связи с внешним миром в творчестве Кафки, и оно оказывается всегда закрытым [Ткаченко]. Символически нагруженный образ подчеркивает атмосферу тревожности и уныния в фильме «Про

уродов и людей»: окно изламывает, фрагментирует тело раздевающейся героини геометрическим узором стекла (что соответствует происходящей ломке ее «я») [Кириллова]. В фильме Лиза три раза смотрит на город через окно – и если в первый раз этот взгляд связан с обещанием отца и надеждой на будущее (Лиза смотрит на заправочную станцию для паровозов), то в остальных эпизодах она говорит о своей ненависти к Иогану и городу («Ненавижу этот город» и «Ненавижу! Ненавижу его! Ненавижу этот мертвый город!»). Лиза смотрит в закрытые окна, и не удивительно, что именно с ней происходят метаморфозы. Сближая два образа – вокзал как попытку вырваться из города и закрытое окно как неизбывное узничество – Балабанов вновь акцентирует мотив останков движения или движения без движения, безысходности и бессмысленности попыток оставить мертвый город.

В кадре не раз появляется и модель поезда; в его диспропорциональности (сама модель будто нестандартно большая), неуместности в доме Радловых, видится, с одной сторо-

ны, привычная дисгармония миропорядка, а с другой, – возможность, данная некой демургической силе, изменять пространство, властвовать над ним. Именно в руках Иогана оказывается модель поезда. В этом отношении любопытно и лестничное пространство: Иоган появляется в квартире Радловых через парадную лестницу так же, как Виктор Иванович в квартире доктора Стасова, о чем хозяева квартир спрашивают своих горничных (здесь мы также видим повторяющийся сюжетный элемент, что демонстрирует бесконечный цикл происходящего). Однако возникает и предполагаемое другое, не показанное, пространство черных лестниц. Иоган и Виктор Иванович как часть одной «силы» будто нарушают естественный ход вещей, пространственную «правильность», появляясь в тех местах, где их быть не должно. Тем самым они также привносят элемент непостижимого в мнимую пространственную определенность.

Семантика безысходности проглядывает также в разнообразных пространственных мотивах движения без движения¹, мнимого

¹ Образ вокзала появляется неоднократно, но в неизменной функции ложных грез о движении, изменении судьбы. Мы видим станцию, где заправляют поезда: на них смотрят инженер Радлов и Лиза. Уже здесь возникает оппозиция Запад-город Петербург, и более того, в кинотексте возникает некое другое место – Восток, который для Стасова является родным городом. Оппозиция помогает нам условно разместить в пространственном и смысловом отношении условные Запад, Петербург и Восток, именно в таком порядке. Как и у Петербурга, в фильме нет прямых указаний на географические топоры Запада и Востока, однако квартал красных фонарей указывает на Амстердам, а Восток предстает в образах русской глубинки (не зря эти сцены сняты в Ярославле). Герои Балабанова находятся в движении, но редко куда-то движутся [ДеБласио].

перехода, рекурсии и лабиринта. Во «внешнем городе» примером подобного служит Мало-Калинкин мост, по которому прогуливается доктор Стасов с близнецами и где Виктор Иванович первый раз замечает близнецов; второй раз мы видим то же место, когда близнецов забирает Виктор Иванович, а Стасов мечется, чтобы их найти. Стоит отметить, что в обеих сценах перед зрителем невзначай возникает арка, ведущая во двор-колодец. Арочные пространства, в том числе и мостовые, становятся визуальным лейтмотивом фильма и, возможно, не играли бы существенной роли, если бы ключевые сюжетные повороты не случались в месте перехода. Так, например, Виктор Иванович заводит Елизавету в арку, чтобы передать ей порнографические фотографии; охватывая арочный мост, камера движется впереди Иогана, сидящего в речном трамвае перед тем, как он сделает Лизе предложение. Нужно отметить, что показ любого передвижения по воде сопровождается визуальным рядом арок: так, Путилов, который будет делать снимки с Лизой, также выплывает из-под моста. Арка или мост будто маркируют переход в «новое» состояние, соединяет «внешний» город с «внутренним».

Открывая дверь Иогану, Лиза также стоит в проходе; более того, за ней мы видим длинный коридор с открытыми дверями. Во время сцены обеда камера располагается так, что за инженером Радловым мы видим через

дверной проем другую комнату; в той же сцене за Лизой или фотографом открываются двери. В другом эпизоде, когда Виктор Иванович попадает в квартиру доктора Стасова, он проходит через квартиру, а на заднем плане мы видим несколько открытых дверей. Анфилада комнат, их «перетекание» создает и эффект лиминального пространства, и некую рекурсию внутреннего пространства дома-лабиринта. Такая специфика художественной репрезентации пространства напоминает описание канцелярии в «Процессе», где в коридорах множество дверей и К. постоянно приходится переходить из одной комнаты в другую.

Лиминальность / переходность пространства неоднократно акцентируется: когда инженера Радлова хватает удар, он падает в дверном проеме; нравственное падение жены доктора Стасова, слепой Екатерины Кирилловны, происходит в буквальном смысле в дверном проеме; близнецы видят свою полуобнаженную мать как раз в тот момент, когда проходят из одной комнаты в другую. Последнее также вводит мотив подглядывания, что роднит визуальный ряд Балабанова с кафкианским текстом, в котором, например, К. подглядывает за Кламмом через замочную скважину, а герой «Процесса» стремится узнать, что происходит за закрытыми дверями.

Кроме того, одна из наиболее отличительных черт творчества Балабанова – это повторяющиеся звуки или музыкальные лейтмо-

тивы, что тоже отсылает к кафкианской традиции. Ю. Манн пишет, что у Ф. Кафки эти звуки преимущественно «бюрократические» – шорох страниц, набор текста на печатной машинке – и служат они созданию шумового фона [Манн]. Балабанов использует музыку в «Про уродов и людей», с одной стороны, создавая тот самый «шумовой фон», но с другой – показывая застывание времени, застревание в нем героев. Так, Лиза ждет, когда ей принесут виниловые пластинки, пока в доме играет Ария Графини из оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского. Позднее, уехав из Петербурга в Амстердам и, будто избавившись от влияния Иогана, героиня возвращается в морок безвыходного прошлого: она заказывает морковь со сметаной, а потом идет в квартал красных фонарей, чтобы ее выпороли как во время съемки порнографических фильмов. Примечательно, что все это сопровождается той же музыкальной темой Чайковского, триумфально возвращающей неизбывность унизительности: Лиза не способна бежать из города Иогана, который возненавидела. Помимо Чайковского в фильме звучит русский романс «В лунном сиянье», исполняемый сиамскими

близнецами. Толя и Коля хотят узнать о родине приемных родителей, а потом уезжают на Север в надежде найти отца. Однако герои возвращаются в Петербург и продолжают выступать на потеху столичной публике, приходящей посмотреть на уродов. Романс о движении тройки и звоне колокольчиков контрастирует с фактическим унизительством в мертвом городе, находящемся вне времени.

Избранные Балабановым акценты в цветопередаче – сепия и оттенки, ассоциирующиеся с необычными визуальными впечатлениями от петербургских белых ночей, – также погружают зрителя в состояние безвременья, событий, которые происходят в течение одного бесконечно растянувшегося дня¹. Как мы помним, в произведениях Кафки время также воспринимается как аномальное – оно то сжимается, то расширяется («Когда они... почти добрались до постоянного двора, там была уже полнейшая темнота, чему К. очень удивился», «Да, за три года...вернее, за те несколько часов, что длился праздник» [Кафка: 21, 228]). Как отмечает М. Жук, день и ночь хаотично сменяют друг друга, действие может длиться как день, так и год [Жук].

¹ Отметим также, что в фильме только раз показана перемена времен года – когда близнецы отправляются на поиски доктора Стасова. Зритель видит, как другой город утопает в белом снегу, который, с одной стороны скрывает город и не дает Толе и Коле до конца узнать родину отца, но, с другой стороны, снег как символ чистоты показывает, что это не грязный порочный Петербург, а некий островок жизни, где день сменяется ночью, а за осенью приходит зима.

Манн обозначает важную для понимания кафкианского текста грань между сном и реальностью, которая стирается и потому пропускает нечто «нереальное» в реальность: с Грегором Замзой метаморфозы происходят как раз после сна, К. в «Процессе» также обнаруживает перемену именно утром. В мире Кафки с пробуждением начинается новая, ирреальная реальность [Манн]. В фильме «Про уродов и людей» мотив сна реализуется не посредством прямой аналогии с ночью и сном, а через проникновение в фантастическую реальность, разрушающую грань между допустимым и аморальным, ее материальными знаками становятся эротические фотографии. Более того, само пространство города возникает в момент появления в нем Иогана. Странный город-греза соотносим с фантазмами персонажа демиурга. Сам сон появляется у Балабанова в середине произведения в отличие от Кафки¹, где сомнамбулическое мироощущение обозначается с завязки; но в системе образов фантазия и сон также явно влияют на пространство в кино-тексте. Фантазм как «другое пространство» проникает в реальный мир сначала через фотографию, а затем и синематограф.

Наконец, Балабанов изображает переход от одного вида искусства к другому: в карти-

не мы видим первую камеру, на которую Путилов снимает порнографическое кино, что знаменует переход от одной эпохи к другой. Кино позволяет запечатлеть не мгновение, как это делала фотокарточка, а удержать время. Как известно, Кафка интересовался развитием кинематографа и появлением новых технических средств в индустрии развлечений [Duttlinger]. У Балабанова же царит извечный морок: зрителя намеренно вводят в замешательство неразличимостью грани между реальным и воспроизводимым на пленку; так создается впечатление, что герои выходят за рамки кино, становясь героями фильма, который снят Путиловым о съемках его порнографического фильма. Последняя сцена в кинозале интересна не только тем, что в ей вновь появляется Иоган, который смотрит свое «творение», но и тем, что она воссоздает реальный киносекс: зритель в «реальном» зале смотрит, как зрители и Иоган смотрят фильм. Таким образом, не только герои оказываются заперты в этом временном отрезке, но и зритель вместе с ними. Так вновь и вновь возникает рекурсия, метафорическая «анфилада дверных проемов» в бесконечный морок фантастического пространства.

¹ Кроме того, спальня становится центром преобразования Лизы; именно там она по-настоящему становится женщиной; в спальне Коля первый раз пробует алкоголь.

Литература

Балабанов. Перекрестки. По материалам Первых Балабановских чтений / сост. А. Артамонов, В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2017.

Беззубиков, А.О. Мифологическая логика в фильмах Алексея Балабанова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 140–155.

Блум, Г. Западный канон / пер. с англ. Д. Харитонов. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Братова, Н.В. Петербургский текст в российском кино 1990-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2015. № 2. С. 135–148.

ДеБласио, А. Философ для кинорежиссера. Мераб Мамардашвили и российский кинематограф / пер. с англ. О.Я. Бараш. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020.

Жук, М.И. Путь к Замку, или Курс лекций о Франце Кафке. [Электронное издание]: Комарово, Импринт Андрея Аствацатурова, 2018.

Зусман, В. Концептосфера фильма «Замок» режиссера Алексея Балабанова // Уайт Ф.Х. Бриколаж режиссера Балабанова. Н. Новгород: Деком, 2016. С. 64–69.

Кафка, Ф. Замок. М.: АСТ, 2023.

Кириллова, О.А. Визуальная стилистика и эстетика модерн в российском кино // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 4. С. 139–143.

Кувшинова, М.Ю. Балабанов. СПб.: Сеанс, 2013.

Кувшинова, М.Ю. Алексей Балабанов: «Так оказалось, что я здесь живу» // Сеанс. 25.02.2014 [Электронный ресурс]. URL: https://seance.ru/articles/balabanov_book_intrvw/ (дата обращения: 29.10.2024).

Манн, Ю. Встреча в лабиринте: Франц Кафка и Николай Гоголь // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 162–186.

Прекраснов, О.Н. Петербург в ранних фильмах Алексея Балабанова // Кинотексты, 2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://cinetexts.ru/balabanov> (дата обращения: 29.10.2024).

Рождественская, К. Стоп, кадр, затемнение // Сеанс. 18.05.2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://seance.ru/articles/stop-kadr-zatemnenie/> (дата обращения: 18.10.2024).

Савельев, Д.К. Редкое интервью с редким человеком // Лаборатория фантастики, 2008 [Электронный ресурс]. URL: <https://fantlab.ru/blogarticle1730> (дата обращения: 26.10.2024).

Сергеева, Т. Алексей Балабанов: «Я снимаю не для вечности» // Belcanto.ru, 28.02.2002 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/02032804.html> (дата обращения: 28.10.2024).

Ткаченко, В.И. Модель пространства в произведениях Франца Кафки // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2011. № 2. С. 118–123.

Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство, 2003.

Топоров В.Н. Текст «города-девы» и «города-блудницы» в мифологическом аспекте // Структура текста-81. М., 1981.

Уайт Ф.Х. Бриколаж режиссера Балабанова. Н. Новгород: Деком, 2016.

Чечот, А. Скоро все изменится // Сеанс. 11.09.2015 [Электронный ресурс]. URL: <https://seance.ru/articles/pro-urodov/> (дата обращения: 11.10.2024).

Duttlinger, C. (2007). *Kafka and Photography*. Oxford: Oxford University Press.

References

Artamonov, A., & Stepanov, V. (Eds.) (2017). *Balabanov. Perekrestki. Po materialam Pervykh Balabanovskikh chtenij* [Balabanov. Intersections. Based on the materials of the First Balabanov's readings]. St. Petersburg: Seans.

Bezzubikov, A.O. (2024). Mifologicheskaya logika v fil'makh Alekseja Balabanova [Mythological logic in the films of Alexei Balabanov]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Musyka* [Theatre. Painting. Movie. Music], 1, 140–155.

Bloom, H. (2017). *Western Canon* (D. Kharitonov, Trans.). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Bratova, N.V. (2015). Peterburgskiy tekst v rossiiskom kino 1990-kh godov [The Petersburg text in Russian cinema of the 1990s]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Bulletin of the Saint Petersburg University. Art history], 2, 135–148.

Chechot, A. (2015, September 9). Skoro vsyo izmenitsya [Everything will change soon]. *Seans* [Session]. Retrieved from: <https://seance.ru/articles/pro-urodov/> (date of access: 11.10.2024).

DeBlasio, A. (2020). *A philosopher for a filmmaker. Merab Mamardashvili and Russian cinema* (O.Ya. Barash, Trans.). St. Petersburg: Academic Studies Press / BiblioRossika.

Duttlinger, C. (2007). *Kafka and Photography*. Oxford: Oxford University Press.

Kafka, F. (2023). *Das Schloss* [Castle] (Trans.). Moscow: AST.

Kirillova, O.A. (2012). Vizual'naja stilistika i estetika modern v rossiiskom kino [Visual stylistics and aesthetics of modernity in Russian cinema]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)* [Society. Wednesday. Development (Terra Humana)], 4, 139–143.

Kuvshinova, M.Y. (2013). *Balabanov*. St. Petersburg: Seans.

Kuvshinova, M.Y. (2014, February 25). Aleksey Balabanov: Tak okazalos', chto ja zdes' zhiyu [Alexey Balabanov: So, it turned out that I live here]. *Seans* [Session]. Retrieved from: https://seance.ru/articles/balabanov_book_intrvw/ (date of access: 29.10.2024). (date of access: 29.10.2024).

Mann, Yu. (1999). Vstrecha v labirinte: Franz Kafka i Nikolai [Meeting in the Labyrinth: Franz Kafka and Nikolai Gogol]. *Voprosy literatury* [Questions of Literature], 2, 162–186.

Prekrasnov, O.N. (2020). Peterburg v rannikh filmakh Alekseja Balabanova [Petersburg in the early films of Alexei Balabanov]. *Kinoteksty*

[Film texts]. Retrieved from: <https://cinetexts.ru/balabanov/> (date of access: 29.10.2024).

Rozhdestvenskaya, K. (2014, Mai 18). Stop, kadr, zatemnenie [Freeze, frame, blackout]. *Seans* [Session]. Retrieved from: <https://seance.ru/articles/stop-kadr-zatemnenie/> (date of access: 18.10.2024).

Savelyev, D. K. (2008). Redkoe interv'ju s redkim chelovekom [A rare interview with a rare person]. *Laboratoria fantastiki* [Laboratory of Fiction]. Retrieved from: <https://fantlab.ru/blogarticle1730> (date of access: 10.26.2024).

Sergeeva, T. (2002, February 28). Aleksej Balabanov: Ja snimaju ne dlja vechnosti [Alexey Balabanov: 'I'm not shooting for eternity']. Belcanto.ru. Retrieved from: <https://www.belcanto.ru/02032804.html> (date of access: 28.10.2024).

Tkachenko, V.I. (2011). Model' prostranstva v proizvedenijakh Franza Kafki [The model of space in the works of Franz Kafka]. *Vestnik Baltijskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. Serija: Filologija, pedagogika, psikhologija* [Bulletin of

the Baltic Federal University named after I. Kant. Series: Philology, pedagogy, psychology], 2, 118–123.

Toporov, V.N. (1981). Tekst "goroda-devy" i "goroda-bludnitsy" v mofologicheskom aspekte [The text of 'virgin cities' and 'harlot cities' in the mythological aspect]. In *Text structure-81*. Moscow.

Toporov, V.N. (2003). *Peterburgskii tekst russkoj kul'tury: Izbrannye Trudy* [The Petersburg text of Russian Literature: Selected Works]. St. Petersburg: Iskusstvo Publ.

White, F.H. (Ed.) (2016). *Bricolage directed by Balabanov*. N. Novgorod: Decom.

Zhuk, M. I. (2018). *Put' k zamku. Ili Kurs lektsyi o Frantse Kafke* [The Way to the Castle, or a course of lectures on Franz Kafka] [Electronic edition]: Komarovo, Andrey Astvatsaturov's Imprint.

Zusman, V. (2023). Kontseptosfera fil'ma "Zamok" rezhissyora Alekseja Balabanova [The conceptual sphere of the film 'Castle' directed by Alexei Balabanov]. In F.H. White (Ed.). *Bricolage directed by Balabanov*. Nizhny Novgorod: Decom, 64–69.

Для цитирования: Летунова, Т.Ю., Погодина, А.А. Пространство безысходности: «Про уродов и людей» Алексея Балабанова как кафкианский текст // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2024. Т. 9. № 4. С. 139–153. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-4-139-153

For citation: Letunova, T.Yu., Pogodina, A.A. No rescue space: "Of freaks and men" by Alexey Balabanov as a kafkaesque text. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 9 (4), 139–153. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-4-139-153

NO RESCUE SPACE: “OF FREAKS AND MEN” BY ALEXEY BALABANOV AS A KAFKAESQUE TEXT

Taisia Yu. Letunova, MA Student, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia); e-mail: ttregubenko@sfedu.ru

Alena A. Pogodina, MA Student, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia); e-mail: pogodina@sfedu.ru

Abstract. The article examines the specifics of the representation of space in A. Balabanov's film “Of freaks and men” (1998), demonstrating the deep affinity of Balabanov and Franz Kafka's artistic thinking. The impossibility of avoiding a tragic fate in the struggle against an incomprehensible law, the power of which is total, is one of the leading themes of the artists' work. We give a brief overview of the signs of the Kafkaesque text in Balabanov's work; it is emphasized that for the director, Kafka's aesthetics and poetics determine the rules by which his own characters exist. The phenomenon of Kafkaesque space in the film “Of freaks and men” is considered in its mythopoeic interpretations and the semantics of hopelessness represented by images of space. At the same time, the Balabanov's city and the people inhabiting it (motives of doubles, deformities, etc.) are inscribed in the ‘Petersburg myth’ (mirage city, fiction city, harlot city), presenting themselves as a city created by the will of the infernal Johan (features of an idol, travestied biblical motifs). The semantics of death, degradation, and permanent imprisonment can be seen in a variety of spatial images (bridges, arches, doorways, windows, etc.), movement trajectories (vehicles traveling along the ring road), motives for moving without movement, imaginary transition, recursion, and maze. Balabanov's chosen accents in color rendering – sepia and shades associated with unusual visual impressions of St. Petersburg's white nights – also immerse the viewer in a state of timelessness, events that take place during one infinitely long day. In addition, the composition of the film (frame, repetitions, recursions) relates to the theme of merging dreams and reality, creating a phantasmic (artificial, photographic, cinematic) space that becomes ‘a delusion’ for the viewer.

Key words: special poetics, mythopoetics, cinema text, Kafka, Balabanov, “On freaks and men”

