

МАРИЯ КУВШИНОВА

КИНО КАК ВИЗУАЛЬНЫЙ КОД





МАРИЯ КУВШИНОВА

КИНО КАК ВИЗУАЛЬНЫЙ КОД

Издано при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям  
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)»

Санкт-Петербург  
Мастерская «Сеанс»  
2014

УДК  
ББК  
К88

Кувшинова М. Ю.

Кино как визуальный код. – СПб.: Мастерская «Сеанс», 2014. – 304 с. – ил.

Книга основана на одноименном цикле лекций и представляет собой краткое учебное пособие по истории кино. Задача книги – рассказать читателю о генезисе кинематографа и том, как новые технологии привели к изменениям в киноязыке.

ISBN 978–5–905669–14–9 (Мастерская «Сеанс»)

ISBN 978–5–905586–12–5 (Книжные Мастерские)

© 2014 Кувшинова М. Ю.

© 2014 Мастерская «Сеанс»

© 2014 Книжные мастерские

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 9

### I. Движение и тело

Движение без движения 17

Изображение оживает 25

Эдисон против Люмьеров 31

Кино как коллективный опыт 39

Мельес против Люмьеров 45

Кино против литературы 53

Эмбриональные стадии искусства 61

От правдоподобия к случайности 71

Тело 79

Мертвые форматы 91

### II. Краткая история волн в кино

Через океан 101

Код обновления 113

Молодость на марше 129

Новая религия 135

Неореализм-95 145

Мир антиподов 159

К востоку от Запада 165

После Олимпиады 177

Расширенное кино 187

Кинематограф стробоскопа 195

### III. Кино в визуальном потоке

Жизнь в чемоданах 209

Лицо как визуальный код 223

Фильм как музей 237

Пионеры цифровой эпохи 257

Кино визуального беспокойства 263

Роев ковчег 279

Навстречу дигитальному удовольствию 287

Указатель имен 296

Указатель фильмов

Список иллюстраций

Список литературы

### КАК ЧИТАТЬ ЭТУ КНИГУ

Курс «Кино как визуальный код» был прочитан трижды – в школе Photoplay, в Московской школе нового кино и в Кинолаборатории Александра Сокурова на Санкт-Петербургском Медиафоруме. Во всех трех случаях аудитория состояла из очень разных людей, и в процессе разговора о самом важном – связи кинематографа с другими видами искусства, исчезновении пленочного и возникновении цифрового кино – иногда возникала потребность напомнить о некоторых явлениях и течениях в мировом (главном образом в западном) кинематографе.

Тем, кто хорошо знаком с историей кино, имеет смысл пропустить вторую часть книги – краткий очерк взаимных воздействий внутри этого вида искусства – или заглянуть в самый ее конец, где речь идет о новейших вливаниях в интернациональный поток кинематографа.

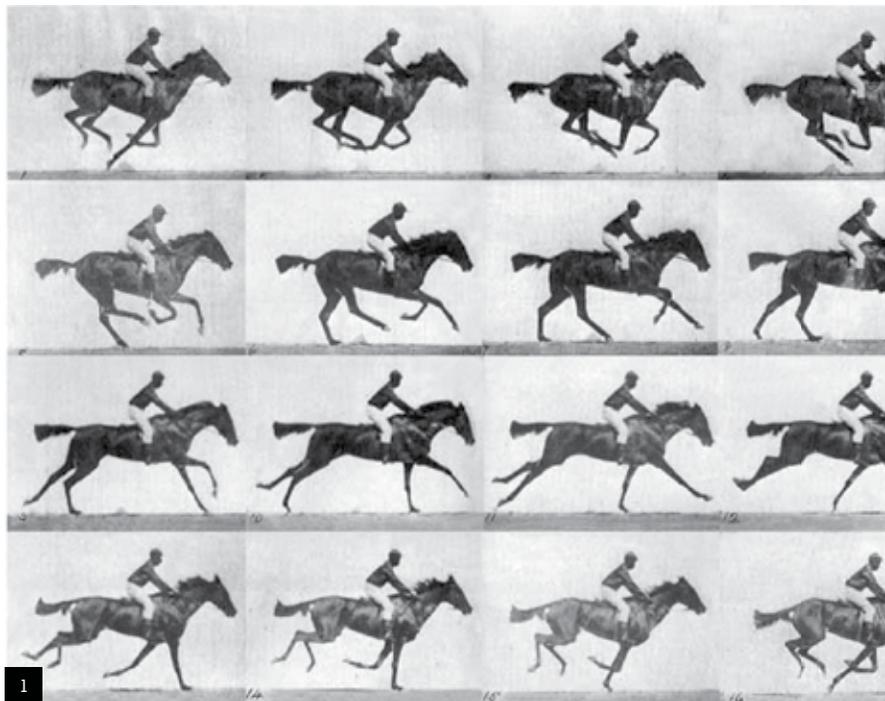
В любом случае в рамках курса и книги не ставилось задачи рассказать обо всех (или даже о многих) аспектах кинематографа как части бесконечного континента визуальности – была задача указать на некоторые обстоятельства, проанализировать некоторые наблюдения и проиллюстрировать их при помощи очень ограниченного набора произведений и лиц. В числе героев этой книги Джотто, Донателло, Гойя, Эдвард Мунк, Майк Фиггис, Дэвид О'Рейли и еще несколько человек – те, о ком больше всего хотелось рассказать.

– Мария Кувшинова

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Все музеи кино, от Жироны до Квинса, устроены одинаково. Везде экспозиция начинается с театра теней, с волшебных фонарей, галопирующих коней Мейбриджа (илл. 1), тауматропа – круглой разрисованной с двух сторон картонки на нитке. С того, что за годы до Люмьеров пыталось оживить статичную картинку.

Первые залы объединяет идея мимолетности, преходящего, грезы, которая позднее войдет в мифологию кино. Первые залы – памятник технологической наивности, но их экспонаты, оставаясь неузнанными, продолжают существовать и в наши дни: фенакистископ (устройство, использующее ряд изображений с едва уловимыми отличиями, которые глаз воспринимает как фигуры, преодолевшие статику) в конце XX века вернулся мигающими анимированными gif, в которых сжаты и чередуются картинки, создавая на мониторе компьютера иллюзию движения.



Кино балансирует между искусством и балаганом, между неизбежностью материальной базы и бестелесностью луча, выходящего из прямоугольного окна над рядами кресел, между коллективностью производства и потребления и индивидуальной волей творца. Серийная двойственность преследует кино на протяжении всей истории его существования. Это развлечение или искусство? Где его место – на ярмарке или в музее? Что важнее – нарратив или картинка? Откуда выводить генеалогию кино? Можно ли рассматривать ее в каком-то ином ряду, помещая в первые залы экспозиций не тауматроп и коней Мейбриджа, а других коней – из пещеры Шоме, нарисованных тысячи лет назад неизвестным художником, или барельефы Донателло, или повторяющиеся с небольшими вариациями, как кадры в анимированном gif, сюжеты Эдварда Мунка (илл. 2, 3, и 4)?



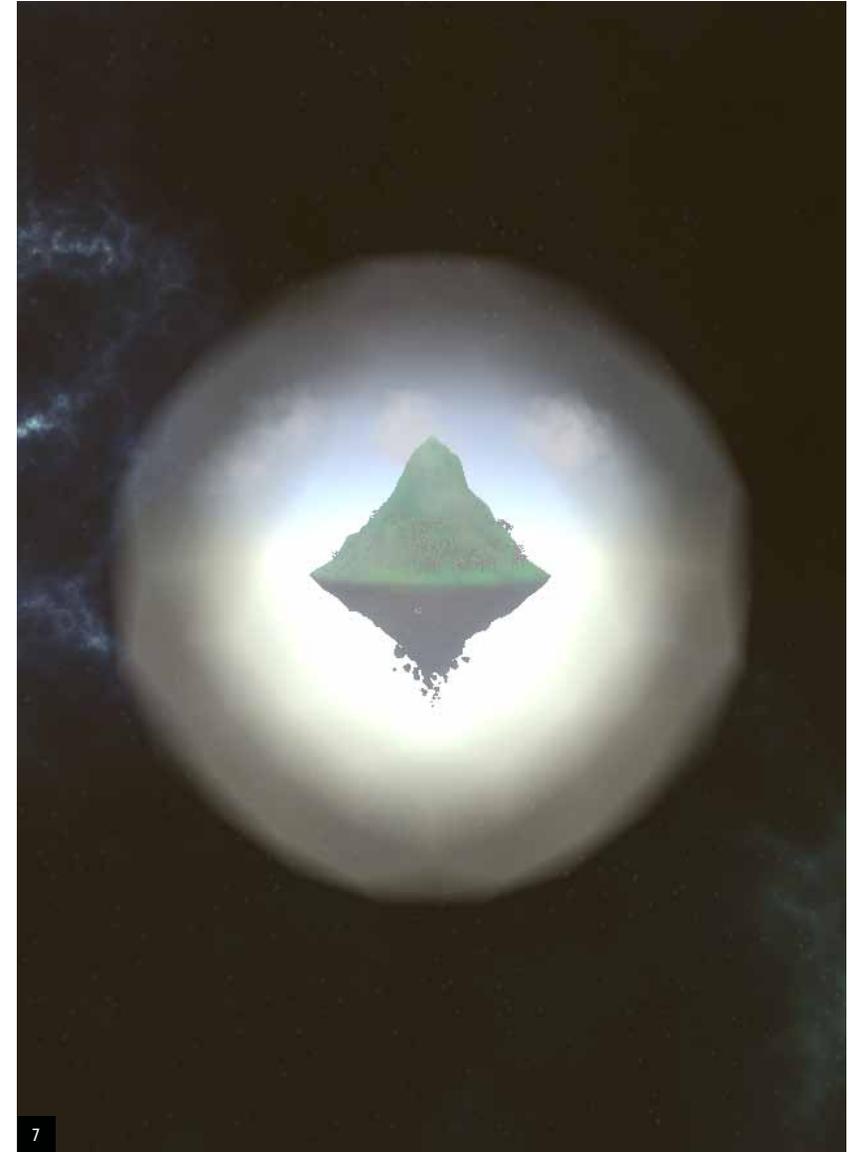
Французский критик Жорж Садуль, который в антифашистском подполье писал свою «Всеобщую историю кино», считал, что кино было неизбежным развитием искусства и культуры. Итальянский Ренессанс, XIV век и дальше – начало той цивилизации, в которой мы сегодня живем, пробуждение нового времени и нового человека, который, например, впервые увидел в природе не опасность, а источник эстетического наслаждения, открыл перспективу в живописи и после нескольких веков технической эволюции изобрел паровоз и фотографию, а потом объединил движение



с изображением – и создал кино. В XIV веке Петрарка взшел на холм и понял, что это красиво, – так состоялось его «открытие природы и человека»; об этом невозможно не вспоминать, когда смотришь фильмы Триера, Херцога или Тарковского, который, по выражению ирландского аниматора Дэвида О’Рейли, «использует погодные условия, ветер, дождь, снег как часть нарратива, ставит их на передний план»<sup>1</sup> (илл. 5 и 6).

В 2014 году, вдохновляясь Тарковским, О’Рейли создал компьютерную игру без действия: пятьдесят часов медитативного наблюдения за эволюцией горы, подвешенной в открытом дигитальном космосе, превращают терпеливого зрителя в созерцающего творение Бога (илл. 7). С чего бы ни начинались экспозиции в музеях, история кинематографа не ограничивается историей технологий. В некотором смысле он существовал всегда, и лишь в конце XIX века дух кино, витавший над землей, обрел тело – пленку, чтобы спустя сто лет утратить это тело, но продолжить существование в открытом дигитальном космосе.

<sup>1</sup> Дэвид О’Рейли об игре для фильма «Она», Тарковском и собственной вселенной // Look At Me. 2014. 16 июля.



A black and white photograph showing a large crowd of people in the foreground, many wearing hats and looking towards the camera. In the background, a long, multi-story building with many windows stretches across the frame. The scene appears to be outdoors, possibly at a public event or festival.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ДВИЖЕНИЕ И ТЕЛО



1.

Движение без движения

Вернер Херцог в «Пещере забытых снов» (2010) наводит камеру, как микроскоп, на рисунки, сделанные древним человеком и дошедшие до нас спустя тридцать тысяч лет. Этому бизону, говорит Херцог, художник нарисовал восемь ног, чтобы запечатлеть его в движении, «предвосхищая ранние формы кино» (илл. 1). У табуна скачущих коней открыты рты, а это значит, что мы не только видим их галоп, но и слышим ржание. В рисунках древнего человека, говорит археолог, исследующий пещеру Шоме, всегда рассказана какая-то история.



Нарратив, движение и «звук» появились в живописи первобытных людей за десятки тысяч лет до того, как они овладели перспективой, научились верно передавать пропорции и объем. Херцог объясняет: для создания объема древний художник использует неровности каменной стены – пигмент, нанесенный на выступ, становится изгибом конской шеи: так в протоживопись вторгается протоскульптура. Много позднее, в XIII веке, Джотто научится создавать выпуклые фигуры при помощи теней и света. Фильм Херцога снят в 3D, а что есть трехмерное кино, обманывающее наш мозг<sup>1</sup>, как не высшая технологическая форма тоски плоской поверхности по недостижимому объему?

Скульптура трехмерна, ей просто быть в движении – дискбол поднимает руку и вот-вот отпустит диск, у Давида Донателло меняется лицо, когда обходишь его во флорентийском музее Барджелло по кругу, потому что у каждой половины – собственное выражение (илл. 2).

Тот же Донателло заставляет танцевать каменных путти (не до конца трехмерных, а барельефных, то есть в одной из плоскостей ограниченных стеной) вдоль кантории (илл. 3) Флорентийского собора, – трибуны для певчих, расположенной под органом: «Донато превращает скульптурную декорацию параллелепипеда кантории в полупрозрачную оболочку, сотканную из светотени <...> из мерцания и бликов бесчисленных крапинок золотой пасты на выгнутых и вогнутых поверхностях, из вставок цветного мрамора, наконец, из бешеного мелькания маленьких ручек, ножек

<sup>1</sup> В современном 3D-кино, использующем очки, левому и правому глазу показываются разные изображения, которые зрительная зона коры головного мозга воспринимает как одно объемное.





и готовых сорваться туник. <...> Маленькая золотая колоннада нужна Донато не только для светотеневой игры. Мысленно убрав ее, можно убедиться, что хоровод остановился, как моментальный снимок. А в соотношении с неподвижными столбиками путти приходят в движение, то скрываются, то выскакивают из-за столбиков, и стоит наблюдателю ступить в сторону, как смещение хоровода и колоннады относительно друг друга становится уже не воображаемым, а буквальным. <...> Зритель слышит топот ног в такт дудкам и тамбуринам<sup>2</sup>. С земли, с высоты человеческого роста, кантория выглядит почти плоской, не трехмерной, и столбики, разбивающие хоровод, похожи на рамку, отделяющую друг от друга неуловимо различные кадры, из которых при кинопроекции складывается движение.

На многих «Благовещениях» раннего Ренессанса, еще не преодолевшего средневековый символизм, между архангелом Гавриилом и Девой Марией изображен голубь, пролетевший чуть больше половины пути: одновременно и Благая весть, и Святой Дух – и медиа, и месседж (илл. 4); когда смотришь на него, невозможно отделаться от ощущения, что наблюдаешь на мониторе за тем, как медленно загружается файл. Путти Донателло могли быть нарисованы, но все равно бы двигались, и взгляд современного человека превращает их в короткометражный фильм,

<sup>2</sup> Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия XIV–XV века. СПб.: Азбука–классика, 2003.



закольцованное видео в приложении Vine или Cloub. В живописи легко обнаружить и «полный метр» – не только в повествовательных циклах (таких как джоттовский комикс о Франциске Ассизском), но и в рамке одной картины – плоской поверхности, ограниченной с четырех сторон. Манана Андроникова в своем эссе «Сколько лет кино?» утверждает: художники постоянно задумывались над тем, как «передать действие одновременно в нескольких разных планах и ракурсах», и «Менины» Веласкеса (илл. 5) можно понять и оценить только теперь, «если судить о них по законам кино»<sup>3</sup>, поскольку зритель вовлечен в пространство трижды углубленного изображения и его внимание переключается с объекта на объект, как если бы мастерскую художника исследовала камера.

Одно из бесчисленных «Благовещений» Фра Беато Анжелико (илл. 6), спрятанное от основных туристических маршрутов в Музее Диочезано тосканской Кортонны, при всей своей изобразительной простоте поражает плотностью нарратива

<sup>3</sup> Андроникова М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство, 1980.



5



и сложностью пространственно-временных отношений. Гавриил и Мария, как всегда, сидят на переднем плане, каждый в своем арочном проеме, над ними барельеф – одноцветный, скульптурный Бог Отец, выпускающий живого голубя. Он одновременно и элемент интерьера, и инициатор всего – это символизм и реализм в одном художественном решении. В левом верхнем углу другой архангел – Михаил – изгоняет из рая Адама и Еву, совершивших первородный грех, искупить который назначен тот, о ком Гавриил сейчас сообщает Марии, в то время как Бог с барельефа направляет к ней Святого Духа. Вся библейская история заключена в невидимый эллипс, который можно мысленно провести от левой до правой руки Бога Отца, охватив и Благоую весть, и первородный грех, и его последующее искупление Тем, кто в пространстве картины еще не родился.

Две тысячи лет эта история повторяется, совпадая с природным циклом: Благовещение, Рождество, Распятие, Воскресение – весна, зима и снова весна; коубы цифровой эпохи – способ бесконечного удовлетворения нашей врожденной потребности в цикличности.

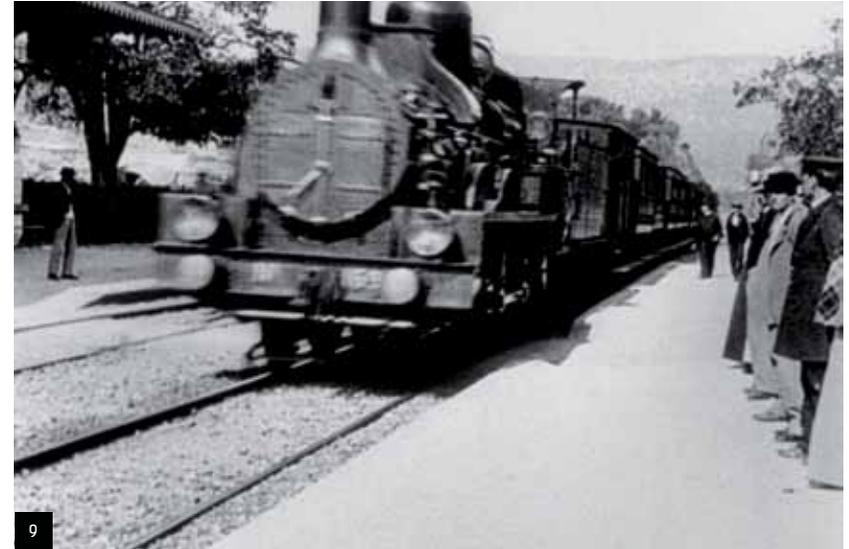


2.

### Изображение оживает

Кино почти в том виде, в котором оно дошло до наших дней, появилось в конце XIX века – в точке, где подошел к концу многовековой эксперимент изобразительного искусства по запечатлению реальности, и где технический прогресс вплотную приблизился к тому, чтобы наконец оживить картинку. Неподвижность – характеристика чего-то мертвого; природа мертва, если она застыла. В фильме Сэма Мендеса «Проклятый путь» (2002) искалеченный гримом Джуд Лоу ([илл. 7](#)) играет фотографа, который снимает мертвых людей; пугающая сегодня, на заре фотографии эта традиция имела простое объяснение: часто посмертный снимок оказывался единственным изображением того, кто умер и навсегда прекратил движение.

В мире, где уже существовала фотография, до изобретения кино оставалось несколько шагов.



В 2014 году в Харькове состоялся сеанс, в время которого пленка проецировалась при помощи реконструированного аппарата механика Иосифа Тимченко – сына крепостного крестьянина, который за два года до братьев Люмьер разработал механизм, позволяющий демонстрировать стремительно меняющиеся кадры. Нет сомнений в том, что к концу XIX века технический прогресс подошел к точке создания кинематографа, и он мог быть создан (и был создан) в разных концах цивилизованного мира. В коллективном сознании живет память о тупиковых изобретениях и забытых пионерах кино. Миф об исчезнувшем новаторе лег в основу снятого к столетнему юбилею первого люмьеровского сеанса мокьюментари<sup>4</sup> Питера Джексона «Забывтое серебро» (1995). Фильм открывает зрителю наследие новозеландца Колина Маккензи (илл. 8), который раньше других изобрел цветную пленку (он якобы делал ее из клюквенного сока), а также звуковое кино, монтаж, крупный план и операторскую тележку – задолго до



<sup>4</sup> Мокьюментари – жанр, использующий приемы документалистики, для того чтобы рассказывать о вымышленных или полувывмышленных событиях.

Лени Рифеншталь. Выдуманный Колин Маккензи и реальный Иосиф Тимченко остались в тени, и сегодня, говоря об изобретении кино, мы называем два имени, вернее три: Томас Эдисон и братья Луи и Огюст Люмьер – и у Люмьеров тут явное преимущество.

Все знают о «Прибытии поезда» (илл. 9), о зрителях, которые шарахались от экрана (период невинности продолжался около пяти лет, потом пугаться и удивляться перестали – «в 1900 году, увидев на экране волны, дамы уже не подбирали юбку»<sup>5</sup>; так будет, наверное, со всеми последующими усовершенствованиями в кинематографе).

На первом публичном (и первом платном) киносеансе 28 декабря 1895 года Люмьеры показали десять фильмов, и первым номером – «Выход рабочих с фабрики в Лионе» (илл. 10), но коллективная память сохранила воспоминание о другом, о «Прибытии поезда на вокзал Ла-Сьота», и причины понятны. Поезд – это прогресс, сокращение расстояний, другой темп обмена информацией. Для XIX века он стал таким же способом ускорения коммуникации и логистики, как интернет и сотовая связь для века двадцать первого. Это абсолютный символ эпохи, ее достижений и фрустраций, и недаром именно под поезд бросается Анна Каренина – за несколько лет до того, как родился психоанализ и Фрейд принялся лечить женщин, чей внутренний конфликт был порожден началом эмансипации, противоречиями между старой и наступающей моделями. «Если взять серию средств передвижения (поезд, автомобиль, самолет и т. д.) и серию средств выражения (графика, фотография, кино), то кинокамера предстанет как посредничающее устройство или даже, скорее, как обобщенный эквивалент средств передвижения», – пишет Жиль Делез в своем «Кино»<sup>6</sup>. Первооткрывателю фотографии Жозефу Нисефору Ньепсу мы обязаны и современным велосипедом – это он придумал приделать седло к деревянной «машине для ходьбы» барона Дреза и предложил само слово «велосипед».

<sup>5</sup> Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994.

<sup>6</sup> Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004.



Все это не просто связанные процессы – это один и тот же процесс.

Каждое новое медиа становится языком для описания изменившейся реальности. Люмьеры снимали свои фильмы на натуре, их главной темой стала концентрированная современность. Сюжет самого раннего ролика, первородство которого похищено прибывающим поездом, почти до неразличимости совпадает с тем, что изображено на картине Эдварда Мунка «Рабочие на пути домой» (илл. 11), написанной спустя двадцать лет после рождения кино. Сын норвежского врача, в конце XIX века Мунк жил, учился и рисовал в Париже – он был там и во время первых люмьеровских сеансов. Гений Мунка резонировал с реальностью, в которой прибывали поезда, дымили заводы и оживали черно-белые документальные картинки. Он интересовался фотографией, радиацией, электричеством и пролетарским движением. Сюжеты его работ часто с небольшими вариациями повторяются («Рабочих на пути домой» он рисовал дважды, в 1913–1915 и 1918–1920 годах) – и картины Мунка, висящие в ряд на стене музея, больше всего похожи на кадры киноленты.



3.

### Эдисон против Люмьеров

«Поскольку структура просмотра предполагала, что в фильме показано некое закольцованное движение, то и сами сюжеты картин не подразумевали никакого последовательного развития – это были номера цирковых акробатов, короткие эстрадные выступления или танцы популярных бродвейских балерин, которые можно было смотреть бесконечно»<sup>7</sup>. Эти слова могли быть сказаны о сервисах Vine или Coob, которые

---

<sup>7</sup> Андреев А. Гриффит и короткий метр // Seance.ru. 2010. 20 сент.



12



13

предлагают пользователям создавать короткие закольцованные видео, однако сказаны они о кинетоскопе Томаса Алвы Эдисона (илл. 12 и 13).

Кинетоскоп был создан в конце 1880-х годов, за несколько лет до сеанса на бульваре Капуцинок. Почему же именно Люмьеров мы считаем изобретателями кино? И братья, и Эдисон использовали примерно один и тот же метод съемки (другим он в логике технической эволюции быть не мог), но совершенно по-разному решили проблему показа. Эдисон вместо проектора, натянутого экрана и зала на несколько десятков мест предлагал кабинки с устройствами, похожими на игровые автоматы, — частный сеанс для одного зрителя: из аппарата торчало два окуляра, позднее появилась возможность синхронизации изображения со звуком, который подавался из фонографа через наушники.

Создатель первой удачной лампочки накаливания верил, что коммерческие перспективы именно за этим типом кинопоказа (в период короткого взлета технологии его устройства даже начали нелегально копировать). Подход легко объяснить характером изобретателя: он всего три месяца продержался в младшей школе из-за

конфликтов с учителями и сверстниками; мать забрала его и учила дома – сегодня Эдисону, возможно, поставили бы диагноз «аутизм».

Модель американского изобретателя продает не контент, а платформу – не фильмы, а устройства. Кино, которому предстояло стать obsессией XX века, в параллельной реальности Эдисона оказывалось лишь приложением к технологии. (Похожий этап в своей эволюции проходило и коммерческое телевидение. В 1930–1940-х годах американские компании, продававшие телевизоры, вынуждены были двигаться в сторону вещания и производства программ; если поначалу бизнесом были «ящики», то по мере насыщения рынка важным стало не «железо», а эфир; одна из таких фирм – легендарная DuMont, впоследствии поглощенная ABC; сейчас о ней напоминает только неоготический небоскреб в сорок два этажа на Мэдисон-авеню в Нью-Йорке.)

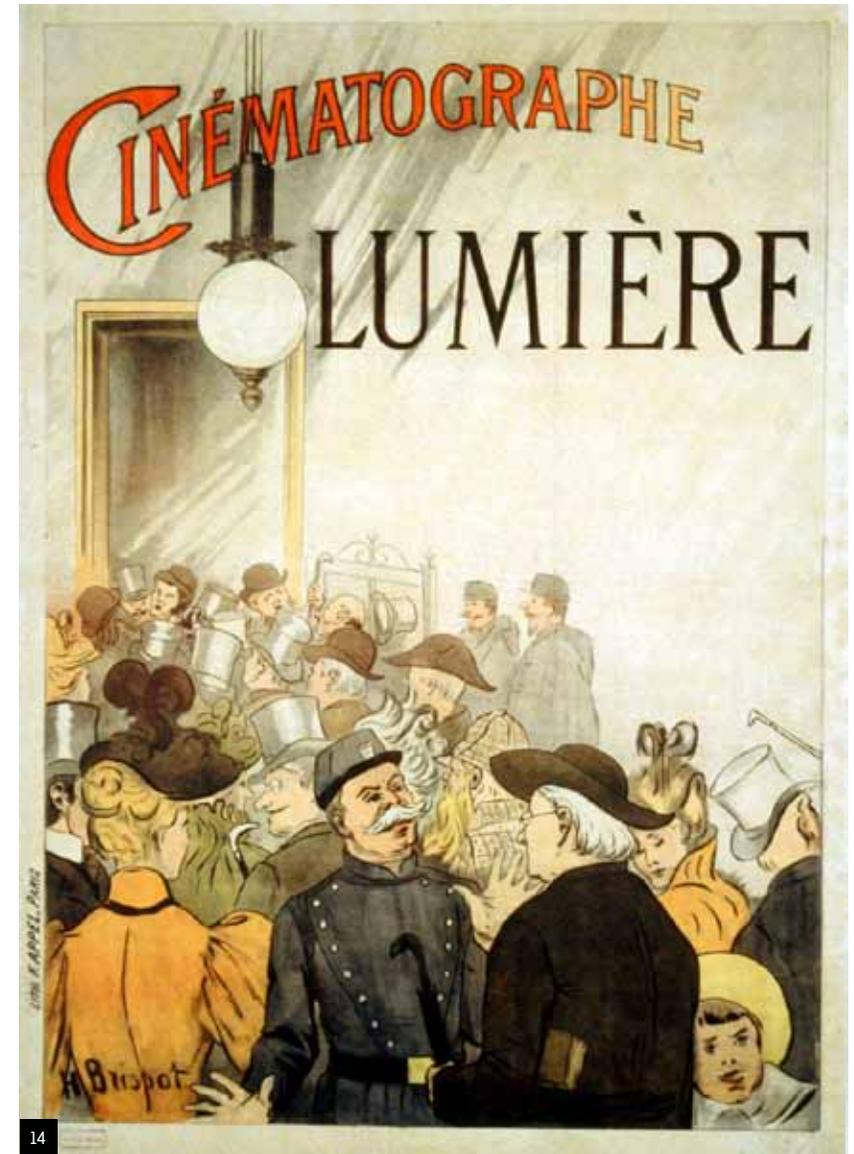
Кинематограф Эдисона не осуществился в конце XIX века. Люмьеры – сыновья владельца фабрики фотооборудования и бизнесмены – придумали продавать не устройство, а контент. 28 декабря 1895 года на бульваре Капуцинок, в день первого публичного и платного сеанса, родилось не только искусство, но и индустрия со своими коммерческими перспективами. И именно изобретение Люмьеров породило кино как коллективный опыт – «световые балаганы»<sup>8</sup>, «электрический сон наяву»<sup>9</sup>, единый вдох-выдох десятков незнакомых между собой людей (илл. 14). «Кино – место общения в присутствии общего третьего»<sup>10</sup> – а вовсе не эдисоновская машинка на одного.

Конец XIX века – момент зарождения современных демократий и первые шаги по направлению к тоталитаризму, пик индустриализации, начало массового притока населения в города; кинематограф родился в этом чаду и всегда оставался верным псом истории, он не мог быть иным – только самым массовым, самым тотальным.

<sup>8</sup> Владимир Набоков. «Кинематограф». 1928.

<sup>9</sup> Александр Блок. «В кабаках, в переулках, в извивах...». 1904.

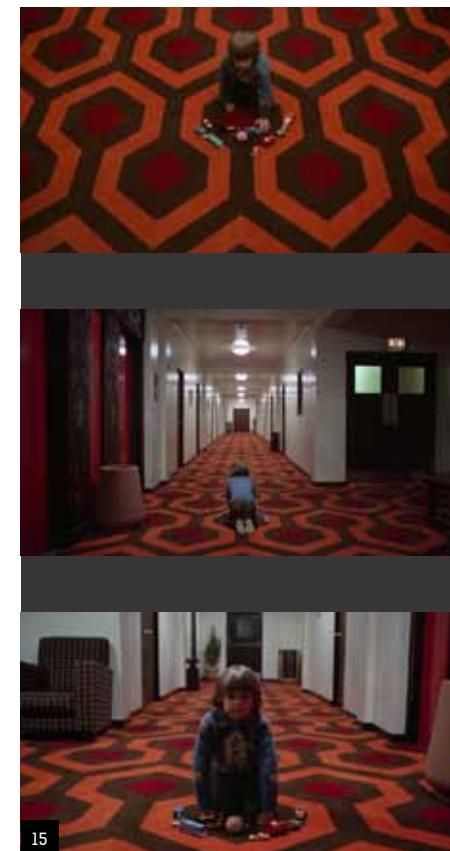
<sup>10</sup> Александр Ремизов. Цит. по книге «Диалог с экраном».



Однако общество и технология сделали еще один круг по спирали, и эдисоновская модель кинематографа вернулась, отчасти (но не до конца) потеснив люмьеровскую. Телевизор, VHS, DVD, домашний кинотеатр или планшет – все это новые инкарнации кинетоскопа: «ящик», устройство, в которое ты (или кто-то еще) загружает контент, чтобы потом смотреть одному, или вдвоем, но точно не в компании незнакомцев.

«Из 1895 года не было прямого пути к подобным устройствам»<sup>11</sup>, – пишут Лотман и Цивьян в 1994-м, когда домашний просмотр «по выбору» уже перестал быть сенсацией. За полтора десятка лет до того Стэнли Кубрик снял фильм «Сияние» (1980), каждая деталь в котором неслучайна и заключает скрытое послание. В одной и той же сцене декорации могут незаметно меняться: за спиной у Джека Николсона появляется и исчезает стул; инвертируется узор ковра, на котором сидит мальчик (илл. 15). По мнению режиссера документального фильма «Комната 237» (2012) Родни Ашера, Кубрик зашифровал в «Сиянии» свою рефлексию по поводу Холокоста и признание в том, что действительно принимал участие в проекте «Аполлон», подделывая знаменитую лунную хронику. Аргументы Ашера порой убедительны, порой отдают безумием, но поражает другое: Кубрик снял фильм в 1980 году, когда бытовые видеомагнитофоны только-только появились и предугаданной Эдисоном культуры домашнего просмотра еще не существовало. В том же 1994 году, в «Диалоге с экраном», Лотман и Цивьян сетуют на то, что произведения кинематографического искусства можно увидеть лишь в короткие сроки проката, и большая часть кинонаследия недоступна обычной публике. В 1980-м зрителю предстояло посмотреть «Сияние» главным образом в кинотеатре – один, два, три раза, вряд ли больше; заметить все детали в такой ситуации невозможно. Кубрик создавал свою головоломку, не рассчитывая на то, что ее будут разгадывать. Или по-другому: он создал произведение, для правильного прочтения

<sup>11</sup> Лотман Ю., Цивьян Ю. Указ. соч.



которого человечеству понадобилось еще несколько лет технического прогресса, как несколько веков технического прогресса понадобилось для того, чтобы приблизиться к разгадке «Менин».

Движение западной цивилизации по направлению от массы к индивидууму сравнило счет между Эдисоном и Люмьерами. В конце нулевых много говорили о гибели кинематографа как коллективного опыта, однако прощание оказалось преждевременным.



4.

Кино как коллективный опыт

«В декабре 2007-го прошел необычный превью-показ фильма Гаса Ван Сента „Параноид парк“. Четыре сотни зрителей, озираясь по сторонам, пришли к заброшенному железнодорожному туннелю на юге Лондона. Их позвали сюда смотреть кино, но прежде дали оглядеться: повсюду взлетали в воздух скейтеры, кто-то рисовал граффити на стенах, охранники бродили по подземному лабиринту и светили фонариками в глаза гостям. Тогда еще никто, включая и самих организаторов проекта Secret Cinema (илл. 16), не понимал, что здесь зарождается новая форма



киносмотра и что через несколько лет на секретные показы будет приходиться до двадцати тысяч человек»<sup>12</sup>. Купив билет на сеанс «Полета над гнездом кукушки» и проследовав по тайным указателям, зрители оказывались пациентами сумасшедшего дома, одетыми в смиренные рубашки; для перформанса по мотивам фильма «Назад в будущее» в Калифорнии был воссоздан вымышленный город из 1955 года, где Марти Макфлай чуть было не помешал встрече собственных родителей. За пять лет под лейблом Secret Cinema было показано около двадцати фильмов, старых и новых, от «Если...» Линдсея Андерсона до «Отеля „Гранд Будапешт“» Уэса Андерсона. Тайна и игра заставили тысячи людей выйти на улицу и отправиться на просмотр кинофильмов, каждый из которых можно не выходя из дома получить одним кликом. Когда все доступно, повышается ценность уникального переживания – и именно за него платят шестьдесят долларов поклонники Secret Cinema.

<sup>12</sup> Марантди Л. Не говори никому // W-O-S.ru. 2012. 29 июля.

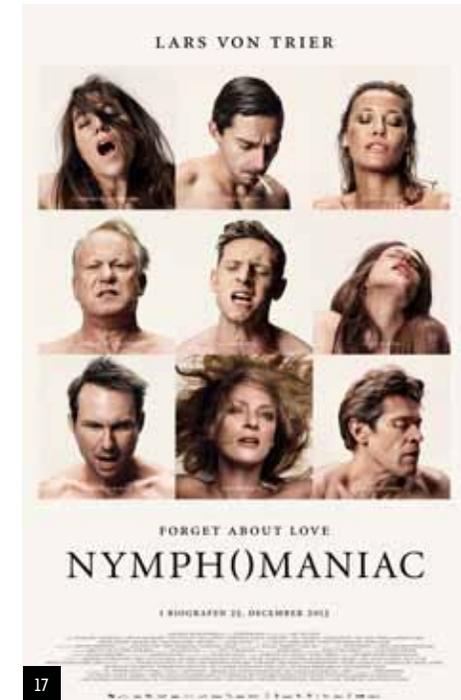
Сетевая самоорганизация породила и другие виды совместных просмотров, один из примеров – проект *ougcinema*, действующий в тринадцати британских городах. На сайте сервиса можно выбрать из библиотеки в двести фильмов один (от того же «Отеля „Гранд Будапешт“» до «Клуба „Завтрак“»), найти среди кинотеатров-партнеров подходящий, назначить время сеанса, оповестить друзей и оплатить показ – фактически, это аналог *video-on-demand*, но на большом экране и в большой компании.

Кино как коллективный опыт продолжает существовать – в экзотическом формате подпольных показов, товарищеских встреч или в более классическом формате фестивального движения, которое в нулевые годы пережило свой рассвет. Глобализация, миграция контента оказалась питательной средой, в которой ожили и зашевелились до того невиданные или полуживые кинематографии – румынская, греческая, филиппинская, бог знает еще какая (разговор о них позже). Маргиналии бесконечно увеличивались и реплицировались в социальных сетях и киноблоггах; каждый город обзавелся международным киносмотром; аренда фестивальных копий превратилась в пусть и маленький, но бизнес; лоукостеры перевозили из города в город сотни кочующих синефилов. Чувство сопричастности чему-то новому, лишенному постыдной развлекательности, пьянило тех, кто в прежние годы были бы одинокими маргиналами из Синематеки, а теперь, благодаря интернету, сплотились в интернациональные банды. Синематечное движение и ретроспективы питаются такой закономерной реакцией на бурные изменения, как ностальгия и ретромания. В контексте кинематографа это означает бурный интерес к архивам, к возможным открытиям в огромном массиве контента, накопленном за сто с лишним лет.

Вопреки прогнозам и частичному триумфу модели Эдисона коллективный просмотр не умер; напротив, в новой технологической ситуации коллективность стала проявлять себя и в других формах – в том числе в форме массового психоза. Подводя на сайте *Look At Me* итоги 2013 года, критик Максим Сухагузов отмечал, что сегодня кино «все чаще вытесняется за рамки экрана», и приводил в пример фильм

Ларса фон Триера «Нимфоманка», дразнящая информация о котором постоянно и дозированно публиковалась перед премьерой, вызывая волны перепостов, обсуждений и пародий<sup>13</sup>: «Вокруг „Нимфоманки“ возведена такая пиар-кампания, что она уже воспринимается прямым продолжением художественного замысла фильма, почти таким же важным, как сама картина. То есть если пользоваться секс-терминами <...> прелюдия также важна, как и сам акт. <...> Мы любим „Нимфоманку“ Ларса фон Триера еще до ее премьеры, толпами постим трейлер, засматриваем до дыр каждый кадр и отрывок из фильма – это важная часть современного кинопроцесса. Ведь современный зритель практически лишен возможности ничего не знать о фильме до просмотра – нас обвешивают информацией о фильме, картинками, спойлерами, кучей трейлеров и отрывков, из которых можно по кусочкам буквально собрать весь фильм. <...> Фильм создается у зрителей в голове еще до того, как в зале погаснет свет. Конечно, самое печальное, когда фильм на экране окажется гораздо хуже того, который ты уже сложил из себя в голове за просмотром роликов и спойлеров»<sup>14</sup>.

По сути, коллективный просмотр «воображаемой» «Нимфоманки» (илл. 17), не попавшей в конкурс больших кинофестивалей, начался за несколько месяцев до премьеры и не закончился даже полгода спустя: в сентябре 2014 года режиссерская версия была представлена в Венеции и снова собрала полный зал (а после вышла в нескольких странах через video-on-demand). Похожими методами в эпоху социальных сетей пользуются все больше производителей и дистрибьюторов арт-мейнстрима, не имеющих доступ к большим рекламным бюджетам. В числе других ярких примеров – картина Джонатана Глейзера «Побудь в моей шкуре» (2013), тизеры и дополнительные материалы к которой также выпускались постепенно в течение года, подогревая



17

интерес публики; однако началось все, видимо, с ужастика «Ведьмы из Блэр» (1999): в уже существующей тогда кинобазе IMDb авторы указывали в качестве актеров пропавших без вести студентов.

Появившись как пена в цифровом океане, кадры из фильмов продолжают после премьеры и проката свою жизнь в социальных сетях, превращаясь в гигабайты статичных и анимированных картинок, звуковых и видеофайлов. Если зайти в социальную сеть Tumblr, ориентированную главным образом на визуальную информацию (или в российскую соцсеть «ВКонтакте»), можно убедиться в том, что фильм Трюффо «Четыреста ударов» (1959) жив, что «Американский психопат» (2000) Мэри Хэррон жив, что «Заводной апельсин» (1971) Кубрика жив, как живы еще тысячи фильмов, когда-то снятых и до сих пор поминаемых ежеминутно.

<sup>13</sup> После того как афишу «Нимфоманки», на которой лица главных героев искажены оргазмом, спародировали датские кинокритики, по миру прокатилась волна ремейков, которая затронула даже Россию.

<sup>14</sup> Сухагузов М. Главный фильм года не нужно смотреть // Look At Me. 2013. 13 дек.



5.

Мельес против Люмьеров

В «Исторической рецепции кино» Юрий Цивьян пишет: «К началу Первой мировой войны, по свидетельству очевидца, „из центра столиц почти исчезли прежние амбарообразные кинематографические импровизации. На их месте воздвиглись громадные дворцы (илл. 18), специально построенные для экрана“. <...> И хотя понятие „кинематограф“ теперь в первую очередь связывалось именно с такими дворцами, в сознании человека 1910-х годов возникла устойчивая оппозиция: кинематограф центра – кинематограф окраин. Окраинные кинематографы по внутреннему устройству и архитектуре ничем не отличались от прежних центральных. <...> В 1910-е годы противопоставление центра и окраины было существенным регулятором социального расслоения и поведения кинематографической публики. Эта же оппозиция сделалась и регулятором репертуара. Уже в конце 1907 года Л. Я. Гуревич обратила внимание на различие



между кинематографами, „предназначенными для интеллигентных классов“, и „целой сетью небольших синематографов, разбросанных по улицам и переулкам окраин и обслуживающих население“, причем последние, по мнению автора, имеют „особенный интерес со стороны подбора картин“: сентиментальная мелодрама и вообще „картины трогательного содержания“. Другой наблюдатель, обозреватель газеты „Жизнь“, с говорящим псевдонимом „Фланер“, в начале 1909 года поделился более детальной картиной репертуарных особенностей центра и окраин: в последних нравятся фильмы по преимуществу реального характера, как драматические, так и комические. Феерии <...> с превращением и колдовством успеха не имеют, зато широко показываются хроники. Так, содержатели замоскворецких кинотеатров „заработали массу денег на картинах, изображающих наводнение в Москве“. Тот же автор сообщал о подробностях репертуара роскошных кинематографов московского центра: „Если драма, то уж какая-нибудь особенно кровавая. Если комический эпизод, то непременно шаржированный до последней степени. Публика увлекается изображением ужасов, катастроф, а то и вещами, косвенно влияющими на половое чувство”<sup>15</sup>.

Прошло сто лет, и все стало ровно наоборот: трюки, феерия и жанр – признаки массового коммерческого кинематографа, развлечения для шопинг-моллов.

<sup>15</sup> Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Знание, 1991.

Документалистика, гиперреализм, фиксация повседневности – предмет интереса фестивального кино; так, из года в год во дворце на каннской набережной Круазетт публика во фраках и вечерних платьях замороженно смотрит на мытарства условной продавщицы вафель.

В ранние годы кинематографа для простой публики важнее всего был эффект узнавания: знакомый объект не вызывает тревоги – это глубинное свойство человеческой психики. Безопасное волнение обеспечивает отстранение и дистанцию – возможность попасть в недалекое прошлое и увидеть уже известное с другого угла. (В октябре 1930 года газета «Труд» рассказала, как мгновенное документальное удовольствие, которое способно предоставить кино, было использовано для вразумления рабочих, отлынивающих от изучения грамоты: «На предприятии пиццевиков в Кременчуге было замечено большое дезертирство с фронта ликбеза. Придумали интересный опыт воздействия на дезертиров. Раздали всем неграмотным билеты в кино. Клуб оказался переполненным. А на экране вместо картины неожиданно появляется шеренга дезертиров от азбуки, присутствовавших в зале. Результат был блестящий. На другой же день увидевшие себя на экране неграмотные явились в школу». Сегодня подобный рассчитанный на эффект неожиданности эксперимент был бы невозможен, поскольку каждый с раннего детства привык к фото- и видеоизображениям себя.)

Узнавание до сих пор остается базовой потребностью для массового зрителя. Без правдоподобного фона невозможен жанр, через который вымысел проникает в реальный мир. Фильм-катастрофа всегда начинается с будничного утра, хоррор пугает своими отступлениями от знакомой действительности, комедия таким же образом смешит. Впервые оказавшись в Америке после часов, проведенных за просмотром голливудских фильмов, поражаешься, насколько знакомыми кажутся улицы.

Способность более утонченного зрителя 1910-х годов воспринимать условность, интересоваться вымышленным и необычным – еще одно свойство Нового времени, как

и технический прогресс. К концу XIX века земля была обитаема, описана, посчитана, связана телеграфными проводами и рельсами железных дорог; горизонт представлений о мире настолько расширился, что общим местом стали фантазии о полете на другие планеты.

В репертуарной политике ранних кинотеатров отчетливо различима еще одна из многочисленных бинарных оппозиций кинематографа (искусство или бизнес? нарратив или картинка? Эдисон или Люмьеры?) – противопоставление документального и вымышленного. В альманахе 3x3D (2013) португальский кинематографист Эдгар Пера излагает свою теорию изначального онтологического разделения зрителей на «поверивших» и «удивленных» – одни всегда ждут от кино вранья, другие всегда ждут правды, спор между ними разрешить невозможно.

Опытный зритель знает, что «документальное» – только привлекательная этикетка. Запечатленной на пленку (или цифру) правды не существует: камера беспристрастна, но само ее присутствие преобразует реальность. Намеренное, авторское, или случайное искажение возникает на всех этапах производства «документального» фильма – от съемки до монтажа. Есть версия, что и «Выход рабочих с фабрики» был постановкой; Люмьеры могли давать указания массовке – тогда самый первый документальный фильм превращается в самый первый игровой. Но, даже если факт инсценировки можно было бы доказать, в оппозиции «поверившие – удивленные» реалисты Люмьеры навсегда останутся антиподами Жоржа Мельеса – первого визионера кинематографа и одновременно продолжателя традиций европейской фантастической литературы: Жюль Верна, Герберта Уэллса, утопических романов, Свифта.

Мельес, наследник семейного обувного бизнеса, на четвертом десятке влюбившийся в кинематограф, создал первую полностью оборудованную киностудию, первые раскадровки, стал автором первых спецэффектов и впервые прибегнул к монтажу, чтобы по-своему расставить в отснятом материале акценты. В юности он был «одержим демоном рисования» и посещал уроки живописи, во время которых познакомился



с будущим импрессионистом Дега. Во время обучения в Лондоне Мельес ходил смотреть иллюзии в «Египетский зал» Маскелайна и Кука (илл. 19); сын астронома, владелец десятков патентов, Маскелайн заставлял тела парить над столом, разоблачал шарлатанов-медиумов и использовал в своих представлениях «мутаграф» – прибор, позволявший непрерывно воспроизводить несколько кадров. Знаменитый номер фокусника Буатье де Кольты «Исчезающая женщина»<sup>16</sup> позднее навел Мельеса на мысль останавливать камеру и изменять положение объекта перед возобновлением съемки; так в «Полете на Луну» (1902) исчезают от укола зонтиком селениты. Жорж продал брату свою долю в наследстве отца и купил в Париже театр, где сам впоследствии выступал в качестве иллюзиониста. «Между 1888 и 1907 годом Мельес изобрел тридцать новых фокусов, часть из которых потом была перенесена на экран»<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Женщина, накрытая покрывалом, после нажатия тайной кнопки вместе со стулом проваливалась в люк под сценой.

<sup>17</sup> A Trip to the Moon Back in Color (Groupama Gan Foundation, 2011).



В 1895 году знакомый Мельеса Антуан Люмьер, владелец фабрики фотооборудования и один из покупателей эдисоновского кинетоскопа, прислал ему приглашение на первое представление своих сыновей, не объяснив подробно, что именно будет показано, но пообещав, что удивится даже опытный иллюзионист. По окончании сеанса на бульваре Капуцинок Мельес, как и многие другие, предложил Люмьерам продать «кинематограф», однако, как и другие, получил отказ, но уже вскоре обзавелся всем необходимым, чтобы снимать свое кино. Как и Эдисон, создавший для производства роликов студию «Черная Мария», Мельес не хотел зависеть от капризов реальности; его кинематограф родился в павильоне, в четырех стенах, вдали от паровозных гудков и топота тысяч ног. Успех его картин был недолгим; разорившись, он в ярости сжег на заднем дворе студии большую часть своих негативов, но успел дожить до повторного признания в конце 1920-х годов.

«Это точно не лучший мой фильм, но люди продолжают вспоминать о нем спустя тридцать лет. Он оставил глубокий след, потому что был первым в своем роде. В общем, он признан моим шедевром – мне остается только с поклоном согласиться», – писал Мельес незадолго до смерти о «Путешествии на Луну», вольной экранизации книг Жюль Верна («С Земли на Луну»), Герберта Уэллса («Первые люди на Луне») и оперы Оффенбаха с похожим названием.

Спустя четыре года после первой версии, в 1906-м, он выпустил раскрашенную вручную копию «Луны», которая многие десятилетия считалась безвозвратно утраченной и была восстановлена только в 2011 году; кадр, на котором в глаз недовольной Луны врезается запущенная с земли ракета (илл. 20 и 21), в массовом сознании остается черно-белым – так мы считаем белыми античные статуи, с которых века смыли разноцветный пигмент. Весь кинематографический sci-fi XX века, все «Космические одиссеи» и «Звездные войны» начались с путешествия к селенитам, и если Люмьеры указали путь охотникам за реальностью, то Мельес открыл дорогу тем, кто приходит в кино за обманом.



6.

### Кино против литературы

Перебирая свои постоянные мантры (самая известная из которых – «Кино умерло»), Питер Гринуэй часто говорит о том, что кинематограф так и не смог преодолеть в себе литературу, что он до сих пор остается слишком иллюстративным; иными словами, Жюль Верн в нем все-таки больше, чем фокусов из «Египетского зала». Особенно это справедливо для логоцентрических цивилизаций, вроде России или Ирландии, где веками писали тексты и лишь в последние годы внезапно начали делать видео (и один из пионеров ирландской визуальной революции – ныне живущий в Америке вундеркинд-аниматор Дэвид О'Рейли, автор эксцентрического мультфильма «Внешний мир» (2010) и медитативной компьютерной игры «Гора»).

Американская интернет-активистка Тиффани Шлейн, дочь автора научно-популярных бестселлеров Леонарда Шлейна и основательница премии Webby Awards,



в начале десятых годов сняла документальный фильм «На связи» (2011), в котором доступно и с большим энтузиазмом рассказала о вековом противостоянии двух полушарий – левого, отвечающего за логику и письменность, и правого, связанного с эмоциями и образами.

Европейская цивилизация синтезирует слова из букв, образуя смыслы соединением слогов. В более древнем иероглифическом письме определенный смысл содержится в знаке; в сочетании с другими знак меняет свое значение. Это сложнее, чем христианский религиозный комикс (например джоттовская версия жития Франциска в Ассизи), но работает по схожему принципу: иконописные традиции – аналог иероглифа, и поэтому святую Люцию всегда можно разгадать по глазам на блюде (илл. 22); чтобы назвать ее по имени, не требуется подпись. Без буквы, символа,

который легко распознать и трудно перепутать с другим, не был бы возможен ни один язык программирования, но в современном интернете программы создают по преимуществу визуальную среду, и правое полушарие там одерживает верх над левым, как индивидуальная модель просмотра Эдисона со временем одержала победу над коллективными сеансами Люмьеров.

Буква и образ, текст и изображение – еще одна из бинарных оппозиций кинематографа. «Кино – это истории, которые ты смотришь с открытыми глазами, литература – истории, которые смотришь с закрытыми»<sup>18</sup>. Речь не о романной структуре сериалов, не о создании специальных соответствий в экранизациях (так, британский режиссер Бернард Роуз, не раз переносивший в наши дни героев Льва Толстого, в собственной версии «Хозяина и работника» заставляет героев вместо лошади разговаривать с GPS-навигатором) и не о начитанности кинематографистов (в совместных картинах сценаристки Чекки д'Амико и Лукино Висконти взаимопроникновение литературы и кинематографа достигает своей самой высшей, самой совершенной точки в истории кино; они фактически – невольно и органично – изобрели модель экранизации не отдельного произведения, но всей литературы в целом; экранизацией чего является фильм «Рокко и его братья» (1960) (илл. 23), если его название и одна из тем позаимствованы из романа Томаса Манна «Иосиф и его братья», ключевая сцена – из книги Джованни Тестори «Мост через Гизольфу», герои Алена Делона и Ренато Сальватори – из «Идиота» Достоевского, а боксерские поединки – из документальных свидетельств эмигрантов с Юга?).

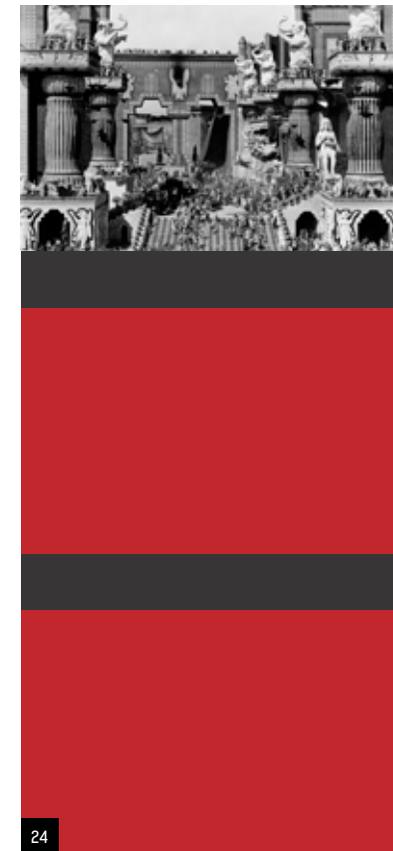
Но помимо буквальных, непосредственных и прямых, между литературой и кино существуют взаимоотношения и другого порядка: известно, что идею параллельного монтажа<sup>19</sup> (илл. 24) Гриффит позаимствовал у Диккенса, в романах которого идущие

<sup>18</sup> Martínez M. J. F. Literature and cinema. History of a fascination // Revista de Medicina y Cine. 2005. N 57–59.

<sup>19</sup> Монтаж появился в кино, как только появилась техническая возможность склеивать пленку (в ранних аппаратах



23



24

в стык сюжетные линии рождают новый смысл и дополнительное напряжение – так же, как создает их соединение двух кадров. Есть и обратные примеры: книги Хемингуэя или Дос Пассоса были бы иными, если бы их авторы не ходили в кино. «Несомненно – да и могло ли быть иначе – новые формы восприятия, порожденные экраном, такие способы видения, как крупный план, такие структуры повествования, как

---

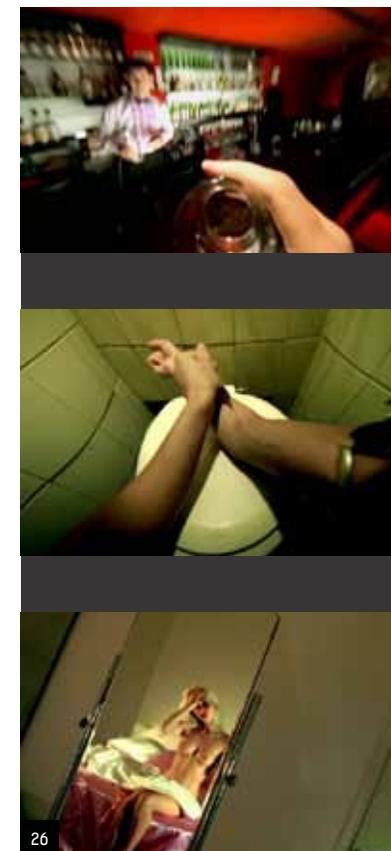
она рвалась в местах склейки); Дэвид Уорк Гриффит считается первооткрывателем приемов творческого монтажа.



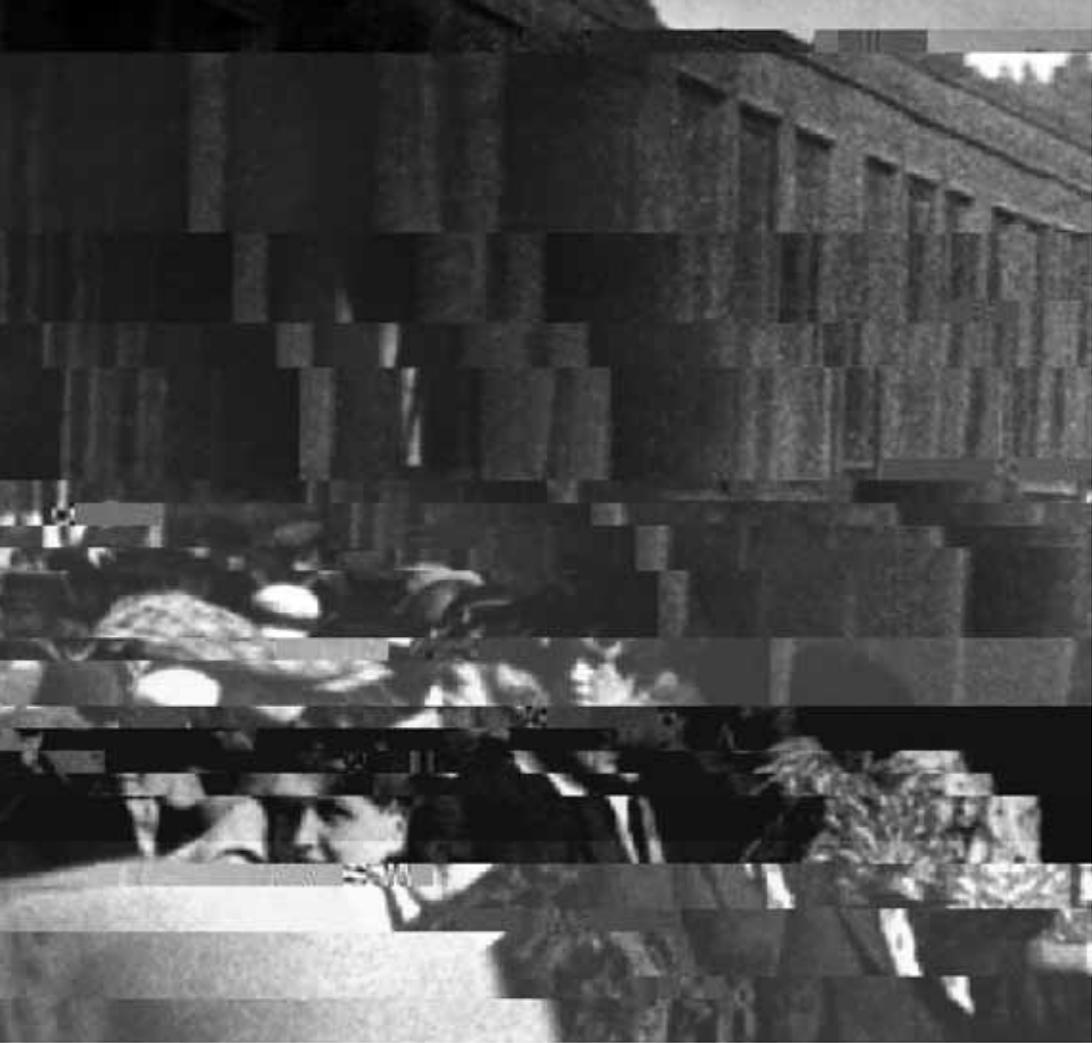
монтаж, помогли романистам обновить свои художественные приемы», – пишет Андре Базен<sup>20</sup> (и тут же возражает сам себе, утверждая, что влияние кинематографа на литературу при внимательном изучении незначительно).

Можно утверждать, что субъективная камера равнозначна повествованию от первого лица и часто используется в кино для создания эффекта «ненадежного рассказчика», как в знаменитом романе Агаты Кристи «Убийство Роджера Экройда» (1926). Из самых ранних опытов чтения выносишь уверенность в том, что, начав в первых строках с «я», главный герой доведет повествование до конца – то есть с ним, с объектом твоей идентификации, не может случиться ничего плохого. Но у Кристи нарратор оказывается убийцей, обгаряя кровью руки читателя, – и то же самое делает, например, герой снятого субъективной камерой хоррора «Маньяк» (2012) (илл. 25): преодолевая отвращение, мы смотрим на мир глазами персонажа Элайджи Вуда, который сдирает скальпы с молодых женщин (сам актер мелькает в кадре, лишь случайно отражаясь в зеркале).

<sup>20</sup> Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972.



В 1997 году шведский режиссер Йонас Акерлунд сделал для группы Prodigy клип на композицию Smack My Bitch Up (илл. 26): субъективная камера превращает зрителя в прожигателя жизни, залпом употребляющего алкоголь, наркотики и женщин, – и у нас до самого финала не возникает вопроса, какого пола может быть этот человек. Но в финале камера перестает быть субъективной и мы видим отражение в зеркале – на кровати сидит блондинка и насмехается над гендерными стереотипами. Чей это взгляд теперь, кто видит ее со стороны? Несуществующих наблюдателей бывает двое – камера или Бог.



7.

### Эмбриональные стадии искусства

Гриффит говорил: «Когда кинематограф создаст что-либо, достойное сравнения с трагедиями Еврипида или творениями Гомера, Шекспира, Ибсена, или с музыкой Генделя и Баха, тогда мы сможем позволить себе назвать „кинозрелища“ искусством». «Если бы кинематограф насчитывал два или три тысячелетия, — спустя годы добавлял Андре Базен, — мы, вероятно, увидели бы с большей ясностью, что он не ускользает от общих законов развития искусств. Но ему всего лишь шестьдесят лет, и его историческая перспектива чрезвычайно сжата»<sup>21</sup>. Однако и в шестьдесят, и тем более в сто с небольшим в истории кинематографа легко обнаружить эмбриональные стадии, сближающие его с другими видами искусства, особенно с живописью.

---

<sup>21</sup> Базен А. Указ. соч.



27



28

Эволюцию кинематографа по общим законам искусства можно проследить даже на примере одного режиссера: фильмография Феллини при определенном ракурсе повторяет историю развития итальянской живописи (илл. 27 и 28). Его мир вырос из пестроты средневековых карнавалов («Дорога»), под влиянием неореализма достиг раннеренессансной строгости («Маменькины сынки»), пришел к микеланджеловскому совершенству в «Сладкой жизни» и «8½», а затем вступил в фазу величественного барочного распада (все после «Джульетты и духов»). В раннем и зрелом периоде своего творчества он



29



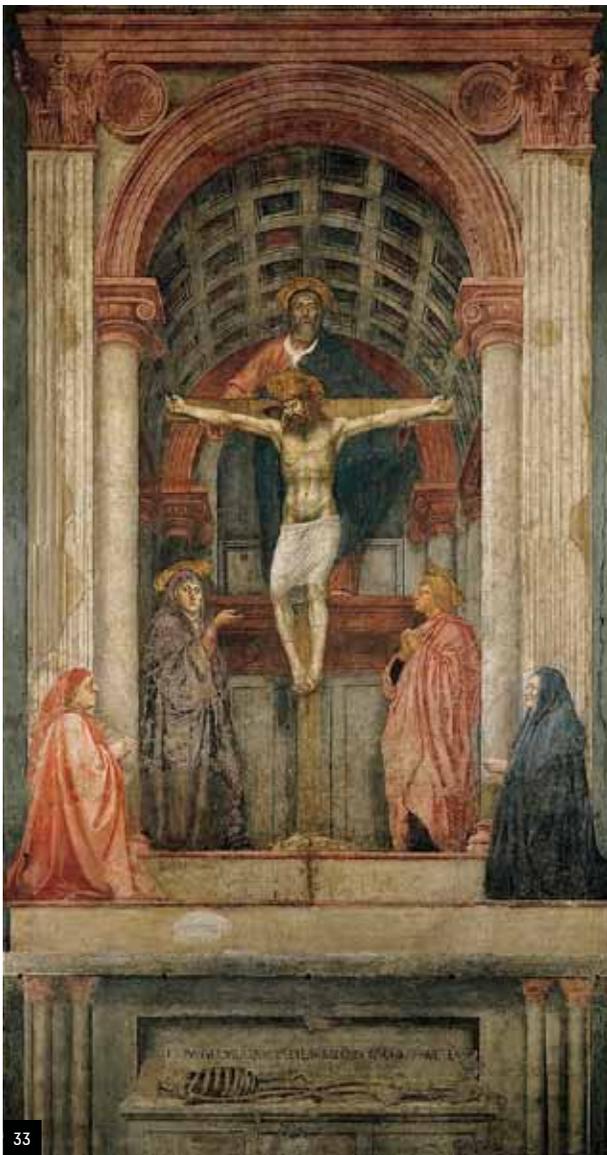
30

снял два фильма о собственной юности – лаконичных, черно-белых «Маменькиных сынков» (илл. 29) в тридцать три года и избыточный, завиральный «Амаркорд» (илл. 30) двадцать лет спустя; если бы фильмы можно было поставить рядом, эти два походили бы на ренессансную капеллу, стоящую возле барочного собора. И vice versa – эволюцию кинематографа можно проецировать на историю живописи, тогда роспись Сикстинской капеллы, десятки квадратных метров многофигурной живописи, покажется блокбастером на фоне «малобюджетных» флорентийских или умбрйских картин.



Когда мы стоим на мосту, нам кажется, что река вдали превращается в точку и берега ее смыкаются. Горизонт представляется плоским, как полотно. Чтобы тот же эффект возникал при взгляде на картину или фреску, художник должен исказить объекты, укоротить линии, создать иллюзию пространственных отношений (илл. 31 и 32). Перспектива – метод, позволяющий имитировать объем на плоскости, – была открыта западноевропейской живописью лишь в XIV веке, с началом Ренессанса; до того даже высокоразвитые культуры часто полностью ей пренебрегали. «Нам сегодня может показаться несколько странным, – пишет Эрвин Панофски<sup>22</sup>, – что такой гений, как Леонардо, называл перспективу „кормилом и путеводной нитью живописи“, а такой изобретательный художник, как Паоло Уччелло, на призыв своей супруги идти наконец спать обыкновенно отвечал: „О, сколь же сладостна эта перспектива!“; однако стоит задуматься и попытаться представить себе, что тогда означали эти открытия. Дело не только в том, что благодаря им искусство возвысилось до „науки“ <...> субъективное зрительное впечатление было столь рационализировано, что уже могло стать основой для построения фундаментального, но в абсолютно современном смысле „бесконечного“ эмпирического мира». После открытия перспективы, пишет Панофски, картина «как будто превратилась в окно, через которое мы смотрим в пространство».

<sup>22</sup> Панофски Э. Перспектива как «символическая форма». СПб.: Азбука–классика, 2004.



33



34

Открытие художниками Ренессанса законов перспективы (илл. 33) Лотман и Цивьян называют<sup>23</sup> взглядом на мир с позиции человека, утверждением существующего вокруг нас вещественного мира в качестве истинного – в то время как, например, средневековый собор был предназначен подавлять смертного масштабом: увидеть его целиком, вместе с крестом в плане, можно было только с позиции бога (и тут авторы «Диалога с экраном» проводят изящную параллель с распространенным в кинематографе операторским приемом, «восьмеркой» – когда камера по очереди показывает лица собеседников; в реальном мире подобные планы невозможны, мы не можем одновременно видеть себя и другого – здесь снова взгляд несуществующего наблюдателя).

Брунеллески, Леон Баттиста Альберти, Мазаччо, Паоло Уччелло первыми поняли, что предмет надо изображать мелким, тогда зрителю будет казаться, что он расположен вдалеке, на заднем плане. У кинематографа свои отношения с перспективой. В «Диалоге с экраном» упоминается фильм «Голодающий художник» (1907), в котором за реальным объемом на первом плане (прилавок мясной лавки) следует поддельный: «Кирпичные пилястры не уходят в глубину к проему двери – прямой угол фиктивен. Обман вскроется, если внимательно взглянуть в то место, где пилястры сходятся с полом» (илл. 34).

<sup>23</sup> Лотман Ю., Цивьян Ю. Указ. соч.



35

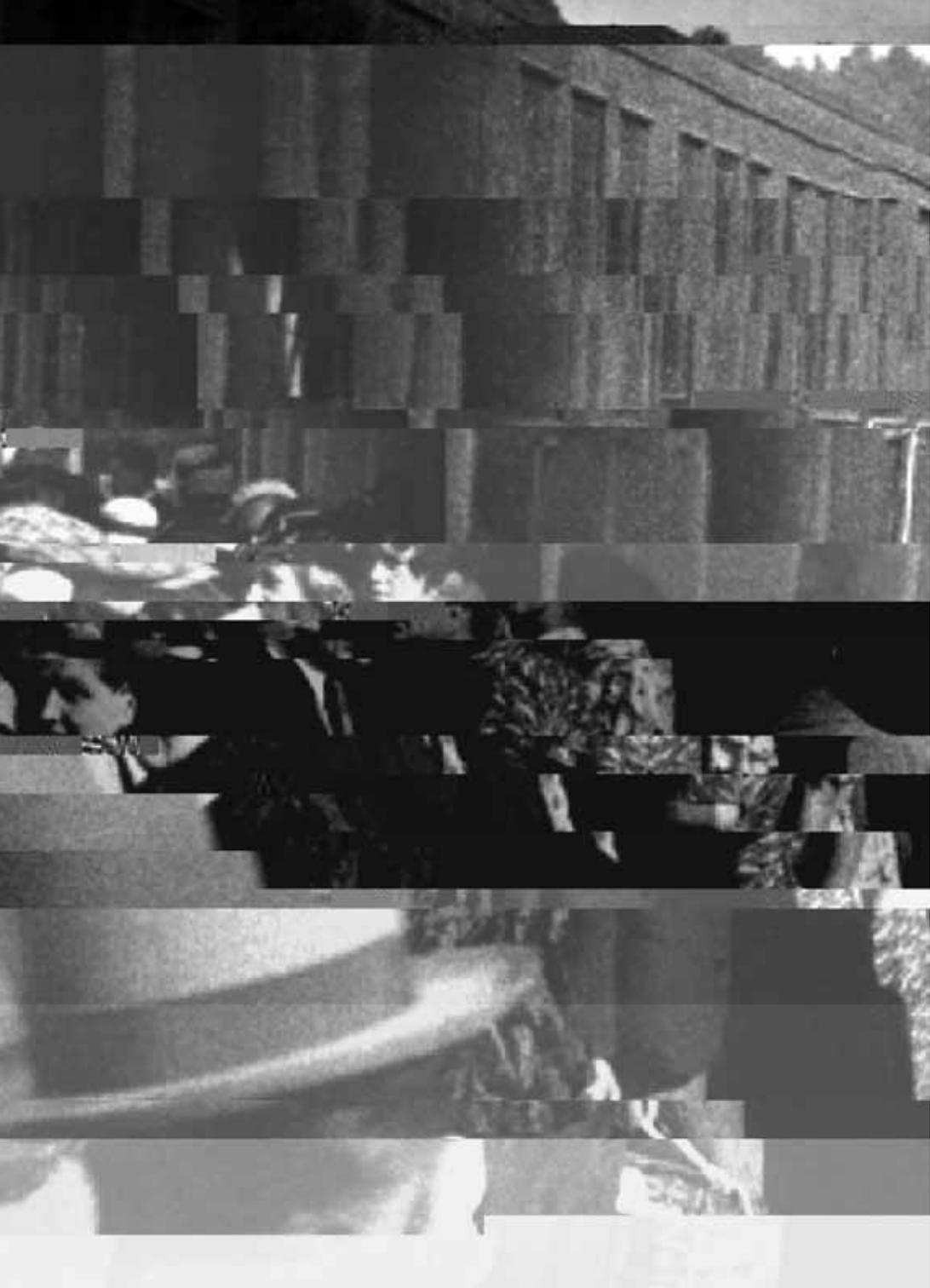


36

На римской студии «Чинечитта» можно увидеть декорации, которые остались от съемок сериала «Рим» (илл. 35) – это огромный античный город с улицами, площадями и форумом, только пропорции и линии искажены, углы домов нависают над пешеходами, потому что объект конструировали специально под съемку широкоугольником.

И еще сложнее, говоря о перспективе в кино, не вспомнить хрестоматийный анекдот со съемок «Касабланки» (1942): бюджета военного времени не хватило, поэтому для финальной сцене в аэропорту пришлось, экономя на фанере, построить маленький самолет и нанять карликов, чтобы они, одетые в летную форму, ходили на заднем плане во время финальных диалогов героев; укороченные люди, создающие на кинополотне иллюзию глубины (илл. 36). (И как удержаться от сравнения мучительных поисков художниками Ренессанса законов перспективы с попытками обретения узнаваемой реальности в постсоветском кино, которое полтора десятилетия существовало в неформившемся пространстве, не могло его запечатлеть и приблизиться к базовому правдоподобию?)

Базен считал, что история западной живописи – это история правдоподобия. Он называл перспективу ее «первородным грехом»: после открытия перспективы живопись еще больше приблизилась к реальности, а значит и к своему неминуемому кризису.



8.

От правдоподобия к случайности

К началу XIX века, к моменту изобретения фотографии, все открытия в западноевропейской живописи, кажется, были уже позади – она застыла, забронзовела в находках предыдущих эпох, в первую очередь Высокого Возрождения и классицизма с его поклонением по-своему понятой античности; греческие скульптуры, как мы помним, создавались, чтобы быть раскрашенными, – неоклассицист XVIII–XIX веков Канова, более классический, чем классицисты, ваял статуи, которые изначально были белее белого (илл. 37).



Академизм интересовал не поиск, а гармония, которая достигалась при помощи точного воспроизведения образцов, неизблемости форм; сегодня это называли бы форматом. Если в эпоху раннего Возрождения художники были ремесленниками и жили по цеховым правилам (во Флоренции в определенный момент их приписывали к цеху врачей и аптекарей), если позже они пользовались покровительством светских или церковных властей, то XIX веке должны были подчиняться правилам специально созданных институций. В самом слове «академизм» слышится гул шагов человека, идущего по пустому коридору художественной школы; академии, впервые возникшие еще в XVII веке, стали для живописи тем, чем для индустриального кино сегодня стали голливудские студии.

Все изменилось к концу XIX века, когда фотография разрушила монополию живописи на изображение реальности; задачу, на решение которой у живописца уходили месяцы и годы, фотограф с камерой мог решить за считанные секунды. Движение импрессионистов – отвергнутых Салоном (официальной выставочной площадкой парижской Академии изящных искусств) – было реакцией самых чутких художников на



перемену, которую произвел в правилах игры технический прогресс (и тем более неслучайно, что их первая выставка прошла в мастерской фотографа Надара). Покинув Салон, они отправились в погоню за мимолетными впечатлениями (и спустя несколько десятилетий в порыве послевоенного обновления точно также покинут студийные павильоны итальянские неореалисты, чтобы запечатлеть реальность вопреки сложившимся форматам). Конец XIX – начало XX века – яркий период в истории живописи и последний, потому что этот тип взаимоотношения художника и мира пресекся, умер. Современное искусство – это чаще всего уже не краски и холст: это перформанс, инсталляция, видеоарт – то, что противопоставлено фигуративной живописи.

Первой фотографией человека считается дагерротип 1838 года, на котором Луи Дагерр запечатлел мнимо безлюдный парижский Бульвар дю Тампль (илл. 38). В левом

нижнем углу хорошо различим мужчина с приподнятой ногой: ему достаточно долго чистили ботинки, чтобы он остался в кадре, несмотря на десятиминутную экспозицию, которая превратила других, более подвижных пешеходов в невидимок. Так еще далекая от совершенства фотография открыла для дверь для случайности, которой не существует в мире живописи: художник не может «случайно» нарисовать стоящего на бульваре парижанина. На снимке 1859 года у Наполеона III прикрыты глаза, он будто бы задремал в кадре, перечеркнув всю многовековую традицию парадного королевского портрета (илл. 39).

Случайность, потеря художником контроля над миром, изменила живопись едва ли не больше, чем утрата монополии на правдоподобие (и что такое правдоподобие? портрет или пейзаж могут передать характер или настроение точнее, чем буквально запечатлевающая физические контуры фотография).

Фактор случайности изменил представление человека о возможностях расположения объектов на плоской поверхности, ввел в зрительский арсенал асимметрию, фрагментарность, нарушенную гармонию, о целостности которой так беспокоилась живопись академической эпохи. «Накануне рождения кинематографа, — пишет Манана Андроникова в эссе «Сколько лет кино?» — живопись приходит к свободному выбору точки зрения — рушатся линейная классическая перспектива и представление о классическом трехмерном кубе пространства, сложившееся еще в эпоху Возрождения. Пространство в полотнах художников теряет прежние строгие очертания и резко очерченную глубину, — неочерченное, неограниченное, оно как бы выходит, выплывает за рамки „кадра“, становится многомерным и дробным. Композиция децентрируется — главный герой оказывается не в середине картины, как раньше, его фигура срезана рамой, и изображение выглядит от этого как момент продолжительного движения»<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Андроникова М. Указ. соч.





41



40

В начале 1820-х годов, за пару лет до того, как Жозеф Нисефор Ньепс сделал самые первые фотографии, глухой умирающий Гойя – бывший придворный художник, знавший толк в расположении фигур на парадных портретах (илл. 40), – расписал стены своего дома фресками, которые в русской традиции называются «Мрачными картинами»: двое крестьян, по колена в земле или траве, лупят друг друга дубинами; белоглазый Сатурн пожирает бледное тело одного из своих детей; ведьмы собираются на шабаш. В числе четырнадцати пугающих фресок, которые сейчас находятся в музее Прадо, есть одна, самая, на первый взгляд, невинная: голова собаки, которая поднимается из-за обрыва (илл. 41). Размеры фрески – 131 на 79 сантиметров, это довольно большой фрагмент, но если мысленно разбить ее по вертикали на три части, то действие будет происходить лишь в одной, самой нижней. В живописи этого периода нет таких планов: кажется, что собака, выходящая из пропасти, случайно попала в объектив фотографа.

Запертый в четырех стенах «Дома глухого», потерявший слух и умирающий Гойя (именем которого в Испании назовут национальную кинопремию) предчувствовал неумолимое приближение случайности.



9.

### Тело

В Полоцке, в Музее белорусского книгопечатания можно увидеть действующий макет раннего типографского станка – на таком работал Франциск Скорина, первый из тех, кто печатал на территории будущего бывшего СССР. С начала XVI века и до конца двадцатого, почти пятьсот лет, процесс по сути оставался неизменным, с небольшим уточнениями – пресс, типографская краска, оттиск. И только сегодня, с появлением компьютера и цифровой печати, на наших глазах он стал иным; неосязаемые файлы и химический процесс заменили наборные доски.

В кино все произошло намного быстрее.

«Моя пленка кончается», – говорил Луи Люмьер перед смертью, в свои девяносто два. С момента изобретения и до недавнего времени кинематограф был искусством на пленке, и теперь, вслед за Люмьером, мы можем сказать, что пленка кончается у нас у всех.

На протяжении своего первого столетия кино было самым призрачным и самым осязаемым из искусств, у него было тело, ведь перфорированная лента с фотослоем – материальный носитель магии: она реальна и она содержит иллюзию. «Кино – глаз, пленка – шкура»<sup>25</sup>, – писал режиссер и поэт Дмитрий Мамулия. Наступающая цифровая технология изымает из кинематографа телесность, так же как индивидуальный просмотр отсекает волнующее соприкосновение с другими. Без тела и без осязаемых других, с мобильными камерами и едва уловимой пикселизацией изображения, кинематограф предлагает иные формы энергетического обмена – как быть тому, кто привязан к прежним?

«Есть прогноз, – говорил в одном интервью режиссер Сергей Лозница, – что долби-консультанты (специалисты компании Dolby, которые производят кодировку звуковой фонограммы в формате, позволяющем показывать фильм в кинотеатрах на кинопленке со звуком современного качества) просуществуют еще два года. Два года – и этой профессии не будет, то есть не будет кинокопий»<sup>26</sup>. В день первого люмьеровского сеанса кинематограф родился как бизнес, и теперь пленочный показ уходит из оборота индустрии, несмотря на отчаянные попытки отдельных игроков остановить мгновение. Так, чтобы сохранить свое пленочное производство, компания Kodak пытается убедить кинематографистов переводить любое кино на пленку и хранить его в специальных архивах – как экземпляр книги, который издательство обязано предоставить

<sup>25</sup> Готлиб А., Мамулия Д. Кино – глаз, пленка – шкура // OpenSpace.ru. 2010. 26 окт.

<sup>26</sup> Гусятинский Е. Предел адаптации. Интервью с С. Лозницей // Русский репортер. 2012. № 19. 17 мая.

в библиотеку; летом 2014 года Тарантино просил Харви Вайнштейна пойти на сделку с Kodak и сохранить пленочное производство, называя происходящее «предсмертным вздохом, агонией кинематографа <...> потому что пленка не снимает движение, она делает серию статичных снимков, которые с помощью оптической иллюзии превращаются в движущуюся картинку, это и есть магия, которой нет в цифре»<sup>27</sup>.

Цифровое кино XXI века обретает свою эстетику, разговор о которой впереди, но от века двадцатого нам остаются километры пленки и проблема показа. В своем манифесте «Утраченные горизонты» немецкий критик Олаф Мёллер настаивает: фильмы, снятые в предыдущие десятилетия на пленку, должны демонстрироваться в кинотеатрах с пленки, поскольку любая их цифровая версия является репродукцией, как является репродукцией чехол для айфона с изображением мунковского «Крика». Каждый из форматов – 35 мм, 16 мм, Супер или стандартный 8 мм, 70 мм – принадлежит конкретному периоду в истории; XX век – это 35 мм.

«Кино – не литература, – пишет Мёллер. – Носитель влияет на полученные впечатления. <...> В случае с кинематографом все знают, что просмотр в кинотеатре отличается от просмотра по телевизору, на компьютере и так далее. <...> Смотреть фильмы, созданные для кинотеатра, надо в кинотеатре. Любой другой способ – это большой шаг в сторону. Если наша культура способна согласиться, что между картиной в музее (или у кого-то дома, или где-нибудь еще) и репродукцией в каталоге есть разница, значит, она должна согласиться и с наличием разницы между просмотром 35-миллиметровой пленки, которую правильно вставили в кинопроектор, и просмотром репродукции на личном компьютере. <...> Нельзя теряться от главного аргумента киноиндустрии: мол, кино – это всегда копии, а у фильма нет оригинала. Во-первых, на заре кинематографа были только оригиналы; копирование – это порождение индустрии, вызванное необходимостью (так сказать). А во-вторых, у каждого фильма

<sup>27</sup> Голливудские киностудии встали на защиту пленки // Коммерсант FM. 2014. 2 авг.

есть идеальная версия; просто индустрия «заставила» всех смириться с фактом, что ее не всегда можно получить (слишком сложно, слишком долго, слишком дорого). <...> Да почему вообще так сложно смириться с тем, что у некоего вида искусства есть определенные физические параметры? И что фильм определенным образом «дышит» благодаря материалу, из которого и для которого он создан? <...> Синематеки, музеи кино, архивы и т. п. обязаны представлять историю кинематографа именно так. Они хранят не только сюжеты и новости, но и материалы, с которых все это демонстрируется, впечатления, которые дарят образы и звуки, показанные с этих материалов, ощущение, знание о мире, которое они несут. <...> Цифра – это не шаг вперед в истории кинематографа. Это нечто иное, так же, как видео»<sup>28</sup>.

Прощание с телом кинематографа началось уже в 1980–х годах; с возникновением формата видео самые чуткие из художников почувствовали приближение неизбежного. В 2011 году, когда директор Венециального фестиваля Марко Мюллер продолжал начатый в 2004–м эксперимент с пограничными формами кинематографа и видеоарта, один из призов программы «Горизонты» получили «Грядущие развлечения» австрийского художника Питера Черкасски, автора короткометражных коллажей о природе кинематографа.

Предметом рефлексии этого видеохудожника становится кино, его рациональные и иррациональные составляющие. Короткие фильмы Черкасски в той же степени и с тем же эмоциональным эффектом заменяют труды по киноведению, в какой, скажем, «Бычьи пастухи» Гойи заменяют тома литературы по истории Испании XIX века. Используя уже существующий материал, Черкасски разлагает язык кино на отдельные фонемы, создавая чистые визуальные и звуковые эффекты. Два десятка его работ – это кино о кино, концентрат серебра, добытый из чужих киноплёнок начиная с самых первых, люмьеровских.

<sup>28</sup> Мёллер О. Утраченные горизонты // Seance.ru. 2013. 13 янв.



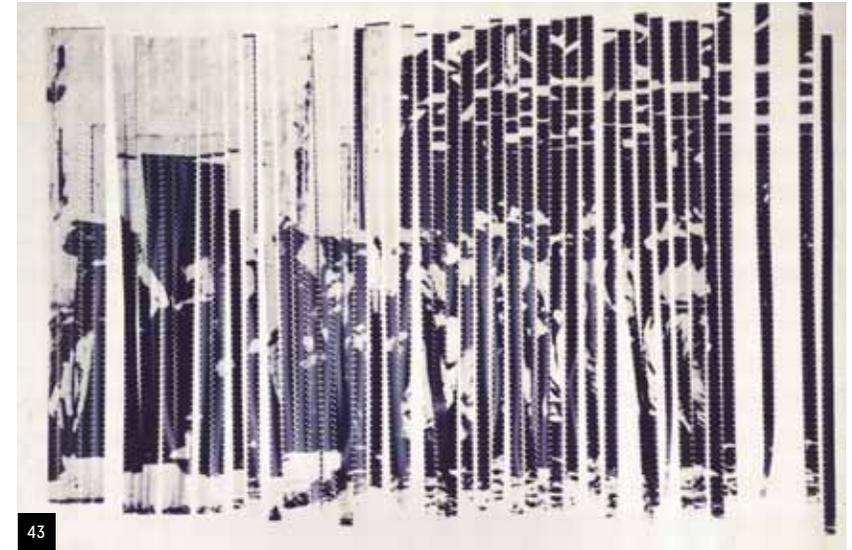
Трехминутный фильм «Прибытие» (1998) одним своим названием воскрешает в памяти и «Прибытие поезда», и то, что в этом поезде приехало (илл. 42): тот самый вид искусства, в котором каждое творческое решение одновременно должно быть и решением техническим. Черкасски использует фрагмент картины Теренса Янга «Майерлинг» (1968) – Катрин Денев встречается на вокзале с Омаром Шарифом. Этот кусок нарратива, за который цепляется наш вечно взыскующий банальностей глаз, предвзвешивают несколько секунд ослепительной белизны.

Что делает ее фактом кинематографа?

Как и в других работах Черкасски, фактом кинематографа пустой экран делает нарушение границ кадра – возникающая из белизны перфорация, прямоугольные прорезы, которые в нашей системе координат и отделяют любую другую ленту (к примеру, двусторонний скотч) от киноплёнки. Здесь парадокс: чтобы мы распознали изображение как кино, в нем должен содержаться дефект (да и вообще, что такое кино, как не повреждение фотослоя?). Кинопроектор – посредник между изображением и зрителем. Явные следы его присутствия (сбитая рамка, царапины, даже ожоги) становятся главным и неоспоримым доказательством того, что мы имеем дело именно с проекцией, а не с обычным куском белого (серого, черного) полотна. Изображение до изображения, *tabula rasa* вообще очень занимает Черкасски – так называется одна из его работ.

Возвращаясь к спасительному нарративу: «Прибытие» можно интерпретировать и как предельно сжатый (и даже линейный) пересказ истории кинематографа. Сначала не было ничего, потом явился свет (спустя сто с лишним лет не перестаешь изумляться тому, что фамилия пионеров кинематографа переводится так, как она переводится). Приехал поезд, столкнулся с собственной инверсией – как в фильме-катастрофе, потом из него вышла кинозвезда, сделала шаг навстречу мелодраме и упала в объятия другой кинозвезды. (Один из интерпретаторов Черкасски добавляет, что вынесенный в название французский глагол в первом лице созвучен с фамилией актера: *J'arrive* – Шариф.)

«Прибытие» – не первый завуалированный оммаж Черкасски братьям Люмьер. Одним из его ранних экспериментов, предельно деконструирующих чужое изображение, стала работа *Motion Picture* (1984). В темной комнате он спроецировал кадр из первого люмьеровского фильма («Выход рабочих с фабрики») на пятьдесят кусков непроявленной киноплёнки (илл. 43), которая после обработки была смонтирована в один фрагмент продолжительностью 3 минуты 23 секунды. В результате такого



43

визуального переосмысления и перепроецирования рабочие с фабрики, давно умершие люди, превратились в черно-белые пятна; и если кинематограф – это тень реальности, то Черкасски извлекает из него тени теней.

Его фильмы нельзя назвать коллажами в монтажном смысле; сам он называет их оптическими коллажами. Для перевоплощения, перезапечатления и деконструкции изображений из старых фильмов, рекламных роликов и семейной хроники Черкасски в разное время использовал камеры форматов Супер 8, 16 мм и 35 мм CinemaScore (с применением последней была создана трилогия, в которую входят фильмы «Прибытие», *Dream Work* и «Внешнее пространство»).

Пленка – ключевое слово; у Черкасски она становится и физической, и философской материей. «Я стараюсь создавать произведения, которые можно создать только при помощи пленки. Иными словами, если бы не существовало ничего, кроме компьютера, жесткого диска и магнитной ленты, их бы просто никогда не было», – писал режиссер в автобиографических заметках. Свой материал он выбрал в конце 1970-х годов, когда формат VHS уже предвещал начало конца – из сути кинематографа



пленка превращалась в его память. Фрагменты и обрезки, found footage – ностальгия в фильмах Черкасски довлеет над концептом. И есть большая ирония в том, что крупнейшая ретроспектива его фильмов состоялась в интернете, картины транслировались через киноманский сайт MUBI при помощи потокового видео – о дивный новый мир, в котором у кино больше никогда не будет ни плоти, ни шкуры.

Черкасски – не единственный пример: В 2002 году американский художник и режиссер Билл Моррисон, вдохновляясь, в свою очередь, коллажем голландского режиссера Петера Дельпе «Лирический нитрат» (1991) (илл. 44) сделал фильм «Деказия: состояние разложения» (илл. 45), в котором были смонтированы куски хроники и фильмов, снятых на пленку между 1914 и 1954 годом и несущих на себе явные повреждения фотослоя. Ожоги, царапины и лабораторный брак становятся метафорой болезненных отношений кинематографа и реальности, основным свидетелем и основной уликой которых становится пленка.

В своей картине «Два года в море» (2011), героем которой стал живущий в лесу отшельник, молодой британский режиссер Бен Риверс использует старую камеру как



магический инструмент: он снимает в основном на 16 миллиметров, превращая текстуру пленки, ее зернистость, царапины и дефекты в художественный прием (илл. 46). «Нематериальность запечатленных объектов режиссер уравнивает физическим существованием фильма в пространстве, приземленной „плотью“ пленки, – писал о фильме Антон Долин. – Кстати, „Два года в море“ – черно-белое кино, но изначально Риверс собирался делать его в цвете. Но перед самым началом съемок режиссер узнал, что Kodak снимает с производства его любимую черно-белую пленку,



48



46



47

и потратил на нее все деньги, которые смог найти. Этот фильм – памятник одновременно герою-отшельнику, который живет в глухом шотландском лесу, и киноплёнке»<sup>29</sup>.

Тоска по уходящему в нулевые выплеснулась даже в масскульте: в «Артисте» (2011), черно-белой стилизации Мишеля Хазанавичуса, и в «Грайндхаусе» (2007) Тарантино и Родригеса (илл. 47), где цифровое изображение было стилизовано под плёночное, подобно тому как фильтры Instagram превращают в мягкое ретро холодные пиксели цифровой фотографии.

И у Риверса, и у Черкасски, и в «Грайндхаусе» помехи на плёнке делают факт кино реальным, на ранних фотографиях Эдварда Мунка тела становятся тенями (илл. 48). В тридцатые годы он начал терять зрение и рисовать искаженные предметы – до этого автор «Крика» был уверен, что видит мир без помех. Кинематограф, начавшийся при Мунке, заканчивается так же – чтобы остаться взглядом художника, он должен превратиться в визуальную помеху.

<sup>29</sup> Долин А. Бен Риверс: вызывающий призраков // OpenSpace.ru. 2011. 2 нояб.



10.

### Мертвые форматы

«Для изобразительных искусств есть музеи, для литературы – библиотеки и регулярная практика переиздания старых книг. В кино же зритель практически лишен возможности увидеть фильмы даже самого недавнего прошлого»<sup>30</sup>, – пишут Лотман и Цивьян в 1994-м, через полтора десятка лет после «Сияния», в котором Кубрик оставил для будущих зрителей многочисленные ребусы, разгадать которые можно только дома, при повторном просмотре, с пультом в руках.

Кино не существует в отрыве от технологий, и каждый новый формат добавляет что-то к потоку, даже если со временем безвозвратно уходит ко дну. Сегодня, в эпоху гиперпотребления, обладание не приносит прежнего удовольствия – не только

---

<sup>30</sup> Лотман Ю., Цивьян Ю. Указ. соч.



доступность облачных технологий, но и общая пресыщенность стали причиной исчезновения формата DVD; рядовые потребители теперь получают контент в свои эдисоновские машинки, а для гиков-коллекционеров остался Criterion – неприступное, засекреченное издательство коллекционных дисков, представители которого не дают интервью и несколько раз в год изучают и издают очередной фильм, назначенный классикой.

Но важно помнить, что появление в конце 1990-х годов формата DVD, почти полностью потерявшего рынок к середине десятых годов нового века, радикально изменило культуру просмотра, сформировав новый тип синефилии (в 2002-м американский рынок DVD по сборам обогнал кинотеатральный почти в четыре раза<sup>31</sup>). Диск – материальный объект, связанный с потребностью обладания, и киностудии быстро научились эксплуатировать эту потребность, выпуская переиздания классических фильмов из своих каталогов – опция, которая существовала в книгопечатании, но, до изобретения домашних форматов, никак не в кино.

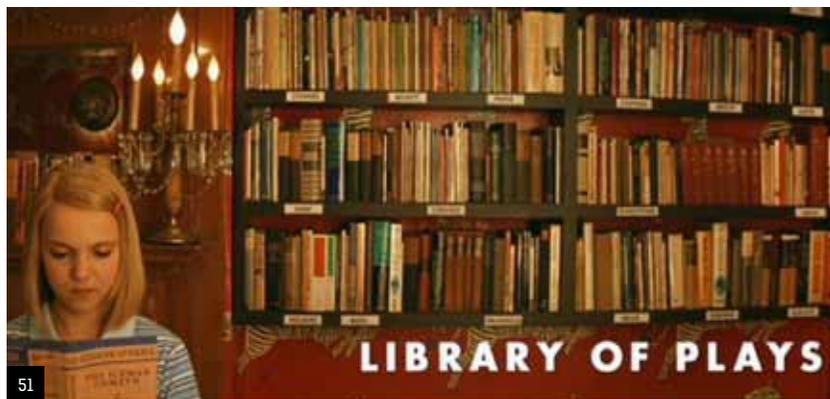
Кроме того, формат DVD позволил значительно расширить зрительский опыт за счет дополнительных видео- и звуковых дорожек. Меню американской версии «Звонка» (2002) (илл. 49) – хоррора о зловещей видеокассете, помимо стандартных

<sup>31</sup> Tryon Ch. Reinventing Cinema. Movies in the Age of Media Convergence. Rutgers University Press, 2009.



«Смотреть фильм» и «Выбор сцен», содержало пункт «Не нажимай сюда», за которым скрывались удаленные сцены. Специальная юбилейная версия «Бегущего по лезвию» (1982) (илл. 50) содержала не только удаленные сцены, но и восемьдесят часов интервью с создателями фильма. Герметичность кинопроизведения, которое прежде, как правило, было доступно только в одной, окончательной версии, была нарушена – так же, как с изобретением фотографии была нарушена герметичность изображения, на которое отныне в любой момент могла повлиять случайность.

И более того – в период доминирования DVD появились авторы, которые в другой среде могли бы не состояться: выпуская домашнюю версию своего третьего фильма «Семейка Тененбаум» (2001) Уэс Андерсон в закадровом комментарии рассказывал о собственной семье, предвосхищая грядущее десятилетие частных историй, нарциссизма, интереса к локальному и сетевого эксгибиционизма (илл. 51 и 52); и точно также возникновение феномена постмодернистского кинематографа Тарантино принято связывать с культурой видеопрокатов, в которых фильмы французской «новой волны» лежали на одной полке с гонконгскими боевиками.



То, что перестает быть бизнесом, становится объектом ностальгии, и если очередь еще не дошла до DVD, то она определенно дошла до VHS. Яков Лурье на сайте о визуальной культуре Glukk.com рассказывает<sup>32</sup> о своем опыте посещения комиссионного магазина в Висконсине (илл. 53), где молодые люди, выросшие в цифровую эпоху, неторопливо сканировали ряды кассет и уходили домой с сумками, набитыми «цветными картонными прямоугольниками»: «Просмотр фильма на видеокассете возрождает утраченное ощущение ночных телепоказов, а их, я уверен, помнят все – если не головой, то телом».

Как и в случае с критерионовскими изданиями дисков, каждый из которых сопровождается тщательно составленным буклетом, видеокассеты обладают и чисто фетишистской привлекательностью: одна копия может быть для коллекционера ценнее, чем другая, из-за года выпуска, оформления обложки. «Кассета тяжелее, чем диск; она не служит безликим носителем сгустка цифровой информации, а состоит из магнитной пленки с фильмом и добротного количества пластмассы, – пишет Лурье. – Имея свою плоть и кровь, она как будто более реальна; в ней нет перехода по главам и меню – все нужно делать своими руками, физически ближе приобщаясь к просмотру».

<sup>32</sup> Лурье Я. Видеокассеты возвращаются // Glukk.com. 2014. 17 июля.



Как и в случае с пленкой, помеха изображения становится тут частью зрительского опыта: «Спрос на тяжелый и осязаемый VHS отчасти аналогичен дикому спросу последних лет на винил, – пишет Лурье. – Однако – в отличие от пластинок, где качество звука ощутимо отличается от цифрового в лучшую сторону при прочих равных – качество картинки на недолговечных кассетах объективно хуже, чем на DVD. Изображение менее контрастно, менее четко, подвластно дефектам и зачастую вообще обрезано. <...> Но дефекты, телеформат и низкое качество – это часть игры. Как и просмотр фильма на электронно-лучевом телеке, все это делает видео более тактильным. А заодно и более уютным, домашним. Потому что видик (давно в последний раз произносили это слово?) – это всегда дом. <...> Частичное возвращение к видеокассетам – это еще и реакция на сегодняшний переизбыток и общедоступность информации. Теряясь в виртуальном изобилии, мы в страхе делаем шаг назад к предметности. С кассетой мы можем в буквальном смысле за что-то ухватиться».

В 2013 году, в честь 57-летия формата VHS, YouTube ненадолго добавил возможность превращать цифровое изображение в старомодное видео (илл. 54). Похожую



53



54

ностальгическую реанимацию, уже в России, пережил в начале XXI века диафильм – дешевый комикс на пленке, вплоть до прихода цифровых технологий заменявший советским детям если не телевизор, то видеомагнитофон.

Маргарет Бодде, исполнительный директор фонда Скорсезе, который занимается реставрацией и возвращением в оборот киноклассики, в одном интервью сказала о «древнем» кино: ты можешь взять пленку, которой сто лет, посмотреть на просвет и увидеть, что фильм по-прежнему существует<sup>35</sup>. Уходящие форматы ранней цифровой эпохи такой привилегии лишены – через пару десятилетий устройства, на которых их можно воспроизвести, останутся только в политехнических музеях.

<sup>35</sup> Прилепская К. «Кино на экране ноутбука или айпада – это неполноценный опыт». Интервью с М. Бодде // OpenSpace.ru. 2011. 15 мар.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

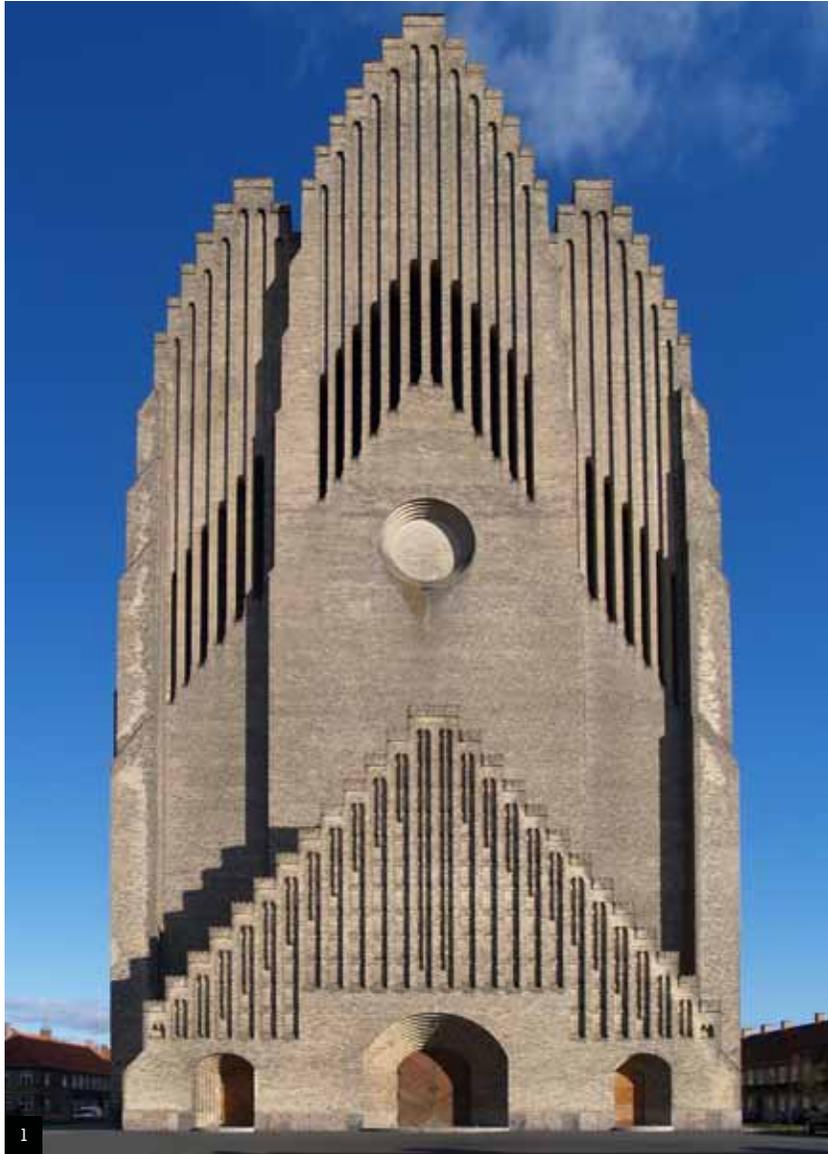
КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ВОЛН В КИНО



1.

Через океан

Голливуд неслучайно был создан иммигрантами. С первых дней своего существования он выбрал путь демонстрации силы и действовал по принципу пылесоса, вытягивающего из других стран самых талантливых и предприимчивых. Студия Paramount основана племянником раввина из Венгрии Адольфом Цукором. Мать и отец братьев Уорнер родились на территории сегодняшней Белоруссии. Universal и MGM основали выходцы из Германии. В числе пионеров Голливуда было много евреев из Центральной и Восточной Европы, Австро-Венгерской и Российской



1



2

империй, где вплоть до революции действовали архаичные ограничения для людей, исповедующих иудаизм; покидая местечки за чертой оседлости, они спасались от погромов, чтобы за океаном взяться за новый бизнес, который местные белые протестанты-ангლოსаксы считали уделом авантюристов, и становились миллионерами. Это хороший пример того, как отсутствие идеологических стереотипов в государственной политике может приносить экономическую выгоду на протяжении десятилетий.

Еще одно значительное вливание европейской культуры в американскую случилось в 1930-х годах, когда через океан бежали от Гитлера уже не одни только евреи. Именно тогда в Голливуд приехали работать по контракту дочь прусского офицера Марлен Дитрих (которая, по ее собственным словам, «ненавидела Германию с 1933 по

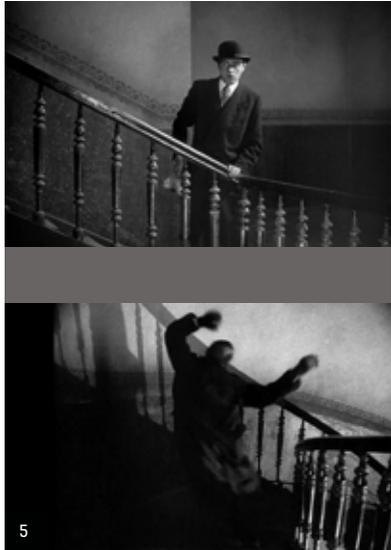


1945 год») и сын перешедшей в католичество еврейки Фриц Ланг (впоследствии он создал в Лос-Анжелесе Антинацистскую лигу). Приехал тогда еще не знающий английского языка журналист и сценарист Билли Уайлдер, приехал его товарищ, актер Питер Лорре, приехали писатели – от Фейхтвангера до Брехта.

Существует легенда, что Ланг, с 1934 года имевший контракт с MGM, бежал из Берлина в Париж после того, как Геббельс вызвал его к себе и предложил стать министром кино; Гитлер высоко ценил «Метрополис» и «Нибелунгов» – он считал их выражением немецкого духа. В Голливуд Ланг (как и – за десять лет до него – Фридрих Вильгельм Мурнау, совсем немного успевший сделать в Америке и погибший в 1931 году в автокатастрофе накануне премьеры своего документального фильма «Табу») привез одно из главных достижений европейского кино того времени – немецкий экспрессионизм<sup>1</sup>. Этим термином обозначают художественное направление, существовавшее и в литературе, и в театре, и в архитектуре (илл. 1); в живописи оно стало болезненным искажением импрессионизма (илл. 2), повернув художника от поиска мимолетных впечатлений вовне к изучению мрачных глубин собственной души (к экспрессионистскому периоду принято относить обе картины «Рабочие на пути домой» и «Крик» Эдварда

<sup>1</sup> Подробнее о немецком экспрессионизме и других его представителях можно прочитать в книге Лотте Айснер «Демонический экран» (М.: Rosebud, 2010).





Мунка). Однако чаще всего мы говорим об экспрессионизме именно в связи с кино – и это первый случай, когда кино оказалось включенным в перечень других искусств и объединенным с ними одним течением.

Возникновение немецкого экспрессионизма связывают с состоянием Германии после поражения в Первой мировой войне: шок, разочарование, тревога привели к тому, что кинотеатры наводнили криминальные истории, герои-безумцы, роковые и фантастические обстоятельства, чрезмерная жестикуляция, изломанные линии и тени. Экономические трудности, тощие годы вызвали из бездн готической литературы образ вампира, пьющего чужую кровь и жизнь – с тех пор каждое поколение кинематографистов по-своему переосмысливает «Носферату» (1922) Мурнау (илл. 3).

Через два года после любимого Гитлером «Метрополиса» (1927), действие которого происходит в социальной антиутопии будущего (илл. 4), Ланг снимает «Женщину на Луне» (1929), один из первых в истории полнометражных «космических» фильмов, мало напоминающий о беззаботной мельесовской прогулке к селенитам (илл. 5 и 6). У нищего, голодного, беззубого, осмеянного коллегами ученого незнакомец пытается





8



9

выведать его план добычи золота на Луне. Подготовка к путешествию сопровождается многочисленными сложностями, страхами и психологическими терзаниями (лететь или не лететь?), часть экспедиции погибает, а часть остается на Луне. Попутно для нагнетания беспокойства Ланг придумывает концепцию обратного отсчета, в реальности его станут использовать только после выхода фильма. «Женщина на Луне» начинается в лестничном проеме, показанном под углом, заполненном полосами света и тени; в космосе так же темно, как на лестнице. В голливудских фильмах Ланга, например в «Тайне за дверью» (1948), снятой через полтора десятилетия после отъезда из Германии, можно увидеть все то же – мрачные тени, пятна света в лестничных проемах, ужас женщины, подозревающей своего мужа в том, что он хочет ее убить (илл. 7).

Порожденный Первой мировой, перевезенный через океан накануне Второй, немецкий экспрессионизм оказал влияние на хоррор и предопределил появление нуара (илл. 8), возникшего в Голливуде 1940-х годов, после Великой депрессии и новой волны эмигрантов из Европы. Влияние экспрессионистской эстетики ощущается до сих пор. В неонуарах от «Кирпича» (2002) Райана Джонсона, в котором местом опасного психологического напряжения и территорией неразгаданных тайн становится старшая школа, до «Бэтмена» Кристофера Нолана; в макабрических сказках Тима Бертона (илл. 9), в вампирских фильмах Копполы и Херцога, обожествляющего критика Лотте Айснер – главного теоретика немецкого экспрессионизма.



Другим беглецом из Европы был Дуглас Серк, датчанин, родившийся и впоследствии много живший и работавший в Германии, – он вынужден был уехать в Америку после того, как начали преследовать его жену-еврейку. В молодости дышавший тем же воздухом, что Мурнау и Ланг, в кинематографе Серк тем не менее создавал нечто совершенно противоположное – глянцево-техноклассическую Америку 1950-х годов, населенную идеальными мужьями и женами. В его послевоенных картинах идеализация окружающего мира доходит почти до пародии, а значит под слоем лака можно разглядеть все то же – страх, неврастению, перверсии; так, в фильме «Все, что дозволено небесами» (1955) богатая хозяйка дома вступает в отношения с садовником на десять лет ее моложе и не верит, что у них может быть будущее (илл. 10). Если экспрессионизм мы знаем черно-белым и пытаемся (иногда не напрасно) разглядеть его влияние в любой картине, лишенной цветов, то Серк – один из создателей эстетики цветного кино, работавший в те времена, когда краски на экране еще были простыми и яркими. До определенного момента он считался в Голливуде второсортным постановщиком, пока – через океан – критики журнала *Cahiers du cinéma*, будущие бойцы



французской «новой волны», не разглядели в его фильмах мрачную изнанку. Двойственность картин Серка завораживала Фасбиндера, его цитируют Тарантино, Вонг Карвай и Франсуа Озон в «8 женщинах» (2002), а Тодд Хейнс буквально воссоздал его кинематограф в картине «Вдали от рая» (2002), в которой разноцветный уютный мир выглядит так же, но система отношений вспорота еще радикальнее: влюбленный садовник тут оказывается чернокожим, а муж главной героини не в силах совладать со своими гомосексуальными наклонностями (илл. 11 и 12).



2.

### Код обновления

«Немецкий экспрессионизм» – первый киноведческий термин, признак того, что новое искусство обзаводится собственной теорией. Второе важное слово – «нуар», одновременно и жанр, и описание эстетики. Третье слово – «неореализм», течение, возникшее в Италии в конце войны и ставшее матрицей для всех последующих обновлений кинематографа.

Ничего не появляется из ничего. До войны в Италии существовала мощная индустрия, на развитие которой не в последнюю очередь повлияла тяжелая синефилия

Муссолини (кинематограф – такое же порождение прогресса, как и диктатура, и нет ничего удивительного в том, что Муссолини, Сталин, Гитлер, Геббельс и Ким Чен Ир стали киноманами). Дуче обожал Голливуд и приглашал в гости Дугласа Фэрбенкса и Мэри Пикфорд<sup>2</sup>. При нем и во многом его усилиями появилось фестивальное движение, сегодня определяющее существование любого кинематографиста-автора. Основанный в 1932 году старейший в мире кинофестиваль – Выставка кинематографического искусства или просто Мостра<sup>3</sup> – появился как подразделение Венецианской биеннале, регулярной экспозиции актуального искусства и архитектуры, учрежденной в 1895-м – в один год с первым сеансом братьев Люмьер. И если говорить об одной из вечных дихотомий кинематографа (искусство или бизнес), то нельзя забывать о том, что не меньше киномана-Муссолини в создании фестиваля был заинтересован итальянский олигарх Джузеппе Вольпи, владевший – помимо прочего – сетью гостиниц в Венеции и мечтавший продлить курортный сезон, который на острове Лидо (том самом, где отдыхал в последний раз Ашенбах в новелле<sup>4</sup> Томаса Манна и фильме Лукино Висконти) обычно заканчивался 1 сентября. Так с 1932 года Мостра стала заполнять венецианские отели в первые две недели сентября, а актерский приз фестиваля до сих пор называется «Кубок Вольпи» (главной же наградой в первые годы был «Кубок Муссолини», и лишь в 1949 году он стал привычным «Золотым львом»). Любимый Геббельсом<sup>5</sup> киносмотр (на самый первый, в 1932-м, Советский Союз отправил «Путевку в жизнь», «Землю» Довженко и первую экранизацию

<sup>2</sup> В 2014 году был найден неизвестный фильм «Вечный город», спродюсированный Сэмюэлом Голдвином. Муссолини играет самого себя – вождя, спасающего нацию от опасных врагов, один из которых – коммунист в исполнении Лайонела Барримора.

<sup>3</sup> Mostra – выставка (итал.).

<sup>4</sup> «Смерть в Венеции».

<sup>5</sup> В молодости Геббельс безуспешно пытался заниматься кинокритикой и в дневниках постоянно записывал собственные мнения об увиденных фильмах.



«Тихого Дона») к концу 1930-х годов вызывал стойкое раздражение у антифашистов: 1 сентября 1939 года в пику Венеции должен был начаться фестиваль в Каннах, но вместо него началась Вторая мировая – французы вернулись к прежней идее только после войны; второй по старшинству фестиваль младше первого на 14 лет<sup>6</sup>.

В 1937 году на окраине Рима была открыта студия «Чинечитта» (илл. 13) – «Город кино», девизом которого стали (еще более хлесткие, чем ленинские) слова Муссолини: «Кино – самое мощное оружие»; неудивительно, что в конце войны «Чинечитту» бомбили союзники, часто шадившие (как, впрочем, и немцы) средневековые и ренессансные постройки Италии.

«Какой это был год? 1938-й, 1939-й? – вспоминал Федерико Феллини<sup>7</sup>. – Я работал репортером, и главному редактору <...> понадобилось интервью с Освальдо

<sup>6</sup> В 1955 году Андре Базен написал статью «О фестивалях как о религиозном ордене», сравнил эти полузакрытые, элитарные организации с монашескими.

<sup>7</sup> Феллини Ф. Делать фильм. М.: Искусство, 1984.



Валенти<sup>8</sup>. Таким образом однажды утром я впервые оказался в «Чинечитте». <...> Я очень робел и, стоя на солнышке и разинув от удивления рот, глазел на башни, эскарпы, коней, темные плащи, закованных в железные латы рыцарей и самолетные пропеллеры, поднимавшие в нужных местах тучи пыли. Призывы, вопли, залихватистые трели свистков, грохот огромных колес, звон копий и мечей, Освальдо Валенти на каком-то подобию колесницы, ободья которой усеяны острейшими шипами, крики статистов, изображающих объятую ужасом толпу, зловещий, захватывающий дух хаос... Перекрывая всю эту сумятицу, какой-то мощный металлический голос отдавал приказания, звучавшие как приговор: „Красный свет – группа «А» атакует слева! Белый свет – группа «Варвары» в панике бежит! Зеленый свет – всадникам поднять коней на дыбы и вместе со слонами идти в наступление! Группам «Е» и «Ф» упасть на землю! Не-мед-лен-но!“ От тембра голоса, звучавшего через мегафон, от четких приказаний начинало даже казаться, что ты очутился на вокзале или в аэропорту в момент какой-то страшной катастрофы. Я только никак не мог понять, откуда доносится этот голос, и был немного встревожен, сердце билось учащенно. Потом, совершенно неожиданно, во внезапно наступившей

<sup>8</sup> Звезда фашистского кино, в 1944 году вступил в морские войска, в 1945 году вместе со своей любовницей Луизой Феридой был повешен партизанами. В 2008 году об истории их любви Марко Тулио Джордана снял фильм «Бешеная кровь».



тишине невероятно длинная стрела подъемного крана поплыла по воздуху и стала подниматься вверх, все выше, выше, вот она уже над постройками, над съемочными павильонами, над деревьями, над башнями – вверх, еще вверх, к облакам, и наконец остановилась в беспощадном свете заходящего солнца, слепившего миллионами своих лучей. <...> Там, на километровой, наверное, высоте, в прочно привинченном к площадке стрелы кресле «фрау», в сверкающих кожаных крагах, с шейным платком из индийского шелка, в шлеме и с болтающимися на груди тремя мегафонами, четырьмя микрофонами и двумя десятками свистков сидел человек. Это был он – Режиссер. Блазетти.

В этот день (реконструкцию которого можно видеть в поздней картине Феллини «Интервью», 1987) Блазетти снимал «Приключения Сальватора Розы» (1941); Валенти играл художника XVII века, освобождающего Неаполь от испанской оккупации. Еще более масштабной постановкой режиссера стала «Железная корона» (1941), легенда о древних готах, сопровождавших важные христианские святыни и оказавшихся в вымышленном королевстве Киндаор. Фильм получил в Венеции «Кубок Муссолини» и до сих пор считается идеальным образцом фашистского мегаломанского блокбастера (илл. 14).

Как и масштабные исторические постановки, оторванным от реальности было довоенное «кино белых телефонов» (илл. 15) – буржуазные мелодрамы, снятые в дорогих декорациях с использованием белых телефонных аппаратов, которые покупали только состоятельные люди с претензией; большинство довольствовалось черными.



Кинобум времен Муссолини привлекал в кино самых талантливых людей своего времени (сценаристка Сюзю Чекки д'Амико вспоминала, что в те годы в Италии нельзя было оставаться интеллектуалом и не иметь отношения к кино). Но под сияющими доспехами индустриального (и официального) кинематографа уже зарождалось что-то иное. Как впоследствии французская «новая волна» вышла из журнала *Cahiers du cinéma*, так и неореализм вышел из итальянских киножурналов, главный из которых – «Чинема» – хотя и издавался под руководством сына Муссолини Витторио, уже в начале 1940-х годов публиковал критические манифесты о необходимости пробуждения сознания и разворота национального кинематографа в сторону реализма.

Первым из тех, кто развернулся к реальности лицом, был Лукино Висконти. В 1943 году, задолго до конца войны и появления слова «неореализм», на собственные деньги он снял свой первый фильм «Одержимость». Потомок древнего лангобардского рода, молодой Висконти считал себя носителем германского духа, в начале 1930-х годов ездил в Германию смотреть на триумф Гитлера, но мгновенно разгадал людоедскую природу нацизма и стал убежденным антифашистом; приход американцев в Италию он встретил в тюрьме, где ждал расстрела за подпольную деятельность.

Известно, что новое итальянское кино возникло под влиянием французского, в первую очередь режиссера Жана Ренуара – он был сыном одного из самых известных художников-импрессионистов Пьера Огюста Ренуара. Репродукцию картины Ренуара-старшего «Маленькая Ирен» вешает на стену Джин Сибберг в фильме Годара «На последнем дыхании» (илл. 16); Жана – пухлого курносого мальчика – иногда можно видеть на картинах отца. Перед войной Висконти работал у него ассистентом на «Загородной прогулке» (1936).



«Одержимость» была экранизацией известного романа Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды» – бродяга Джино в грязной майке и шляпе появляется в трактире близ Феррары и мгновенно сходится со скучающей женой хозяина (илл. 17); книгу своему ученику порекомендовал Жан Ренуар. Висконти не пришлось в голову купить права – из-за юридических проблем во многих странах фильм не выходил ни на каких носителях до начала 1990-х годов. К тому же по завершении кино подверглось значительному цензурованию; негатив уничтожили, и фильм восстановили по уцелевшему контратипу только к концу жизни Висконти; по легенде, после просмотра Витторио Муссолини воскликнул: «Это не Италия!».

Но это была Италия, и это был реализм.

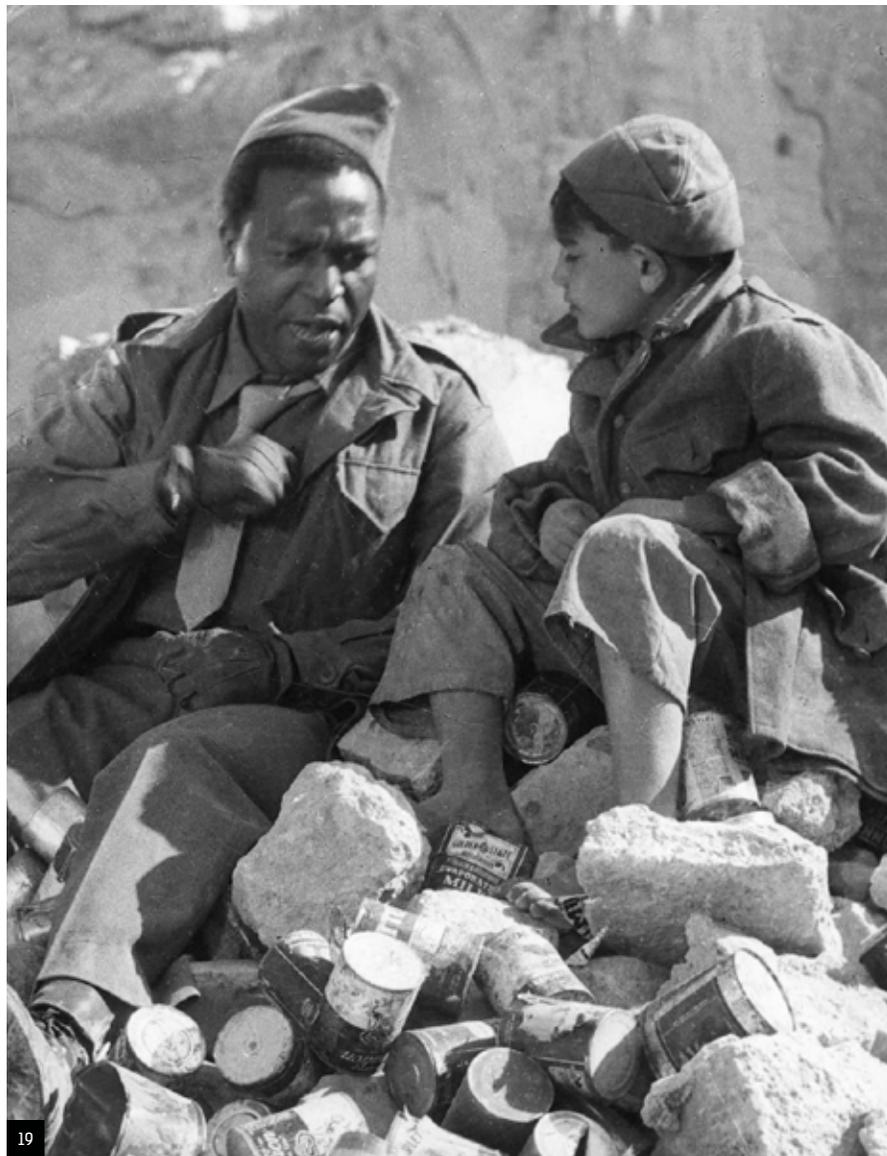
Возможно, из-за проблем с «Одержимостью» (или из высшей справедливости, как с «Прибытием поезда», похитившим первородство у «Выхода рабочих с фабрики») первым неореалистическим фильмом считается «Рим, открытый город» (1945) Роберто Росселлини. Сын владельца первого римского кинотеатра, приятель Витторио Муссолини, он начинал с документальных фильмов о доблести фашистских моряков и летчиков (одного из них играл Массимо Джиротти, бродяга Джино из «Одержимости»). Действие «Рима» происходит в 1944 году, фильм снят по горячим следам<sup>9</sup>, среди реальных декораций, на пленку, которую – по легенде – ассистент режиссера Федерико Феллини добывал через проституток, по заданию воровавших бобины у американских хроникеров. Гестаповцы охотятся за инженером-подпольщиком и убивают тех, кто ему помогает, – невесту его товарища Пину и священника Дона Пьетро; сцена случайного расстрела Пины, сыгранной Анной Маньяни (илл. 18), – до сих пор одна из самых сильных в истории кинематографа. Прокат «Рима» едва не был сорван, дистрибьютор не считал его полноценным фильмом, но в 1946-м он поехал на первый Каннский фестиваль и получил там Гран-при.

<sup>9</sup> Италия объявила Рим «открытым городом» 14 августа 1943 года, отказавшись от обороны. Союзники вошли в него в июне 1944-го.



Признание во Франции, благосклонные отзывы Андре Базена и призы Каннского фестиваля на пару десятилетий станут спасением для передовых итальянских художников, подвергавшихся яростной критике консерваторов на родине.

Каковы принципы итальянского неореализма? Что нового он принес? «Чинечитта» лежала в руинах, время требовало от искусства правды, очищенной от примесей в битвах Второй мировой. Режиссеры-неореалисты вышли на улицы, чтобы снимать на натуре, при естественном освещении, запечатлевая настоящую жизнь – как



19

завещал не Мельес, а Люмьеры. В этих фильмах показывали жизнь городских и сельских низов, в основе нередко лежала реальная история, сценарием порой пренебрегали, камера двигалась свободно, акцентируясь на лицах и чувствах персонажей, которых часто играли непрофессионалы (хотя Анна Маньяни и Альдо Фабрици попали в «Рим, открытый город» не с улицы, этих актеров раньше не использовали в трагических амплуа; гестаповцами же стали пленные немецкие солдаты).

Почти сразу вслед за «Римом» вышел следующий фильм Росселлини – «Пайза» (1946); отдельные фрагменты были сняты еще во время войны (илл. 19). Это шесть эпизодов хроники освобождения Италии: действие происходит на Сицилии, во Флоренции, в Риме и Неаполе, в неназванном францисканском монастыре и в дельте реки По. Несмотря на то что по сюжету новеллы никак между собой не связаны (если не считать сквозного сюжета самой Истории), фильм был номинирован на «Оскар» за лучший сценарий. О том, как широко расхолись эти картины, какое колоссальное влияние они оказывали на публику по обе стороны океана, можно судить по известному эпизоду в биографии Росселлини: после американской премьеры «Рима» ему написала благодарственное письмо звезда Золотого Голливуда, шведская (в прошлом) актриса Ингрид Бергман. Так началась история их романа и брака, в котором родилось трое детей и который стоил Бергман карьеры – глянцевого послевоенного Американа, словно подсмотревшая себя в фильмах Дугласа Серка, не простила актрисе развода. (После смерти Росселлини его дочь Изабелла получила приглашение от братьев Тавиани<sup>10</sup> и оказалась перед сложным выбором: отказать ученикам отца или нарушить данное ему обещание никогда не становиться актрисой. Мать, Ингрид Бергман, со свойственной ей сдержанной иронией, посоветовала: «Твой отец часто снимал непрофессиональных актеров – снимись у них, но как любительница»).

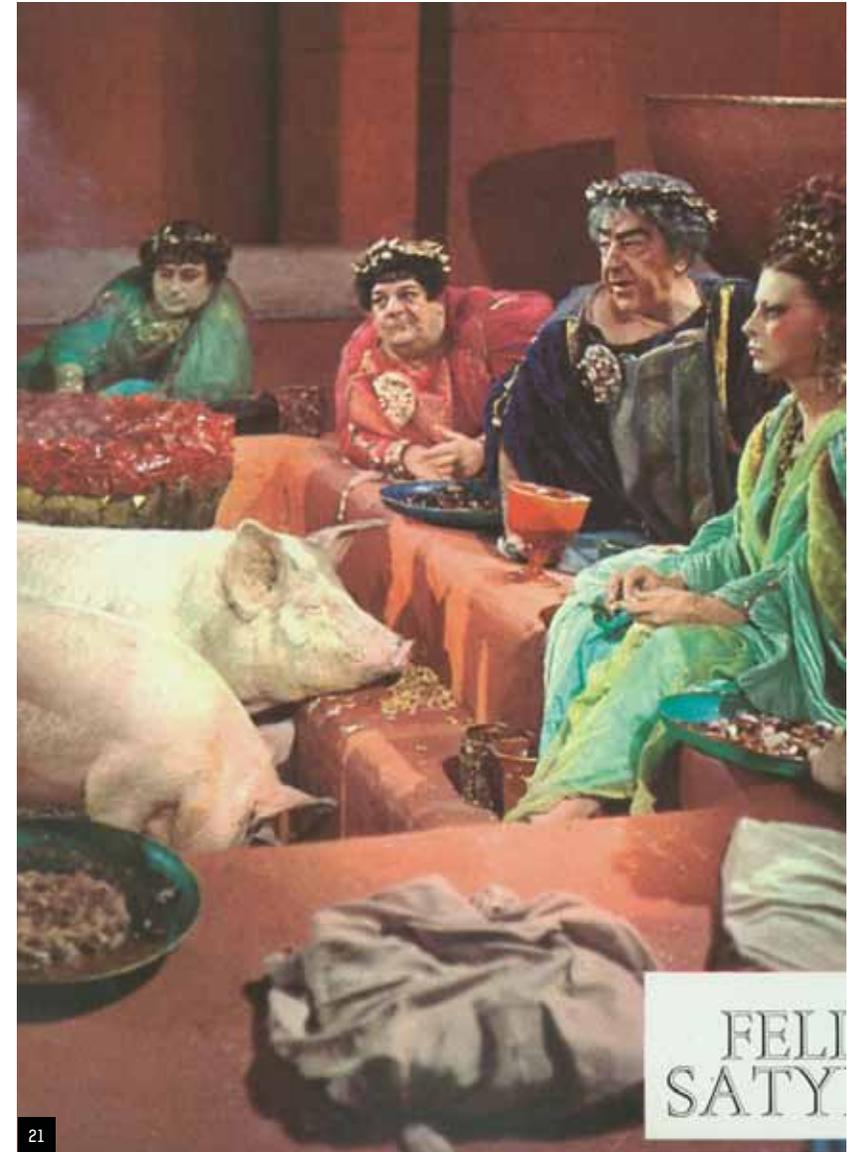
<sup>10</sup> Фильм «Луг» (1979).



20

Фрагментарная структура «Пайзы» – еще одно открытие неореализма, во многом породившего феномен режиссера-автора; позднее именно в Италии появится жанр режиссерских альманахов – именами создателей на афишах станут заманивать публику в зал так же, как прежде заманивали ее именами актеров. Впрочем, один из ранних альманахов, «Любовь в городе» (1953), был не столько коммерческим, сколько идеологическим проектом – с его помощью критик Чезаре Дзаваттини хотел создать жанр кинематографической журналистики, доводя до крайности послевоенную концепцию экранного реализма. Над репортажами о жизни современной Италии работали Антониони, Альберто Латтуада, Франческо Мазелли, Карло Лидзани, Дино Ризи и Федерико Феллини – именно на его примере можно проследить, как кинематографисты начали отходить от канонического неореализма. Феллини вспоминал<sup>11</sup>: «Я согласился участвовать в создании этого коллективного фильма <...> будучи настроен полемически: я был подобен школьнику, которому хочется зло подшутить над учителем». В то время как Антониони и Лидзани в кадре интервьюировали римских проституток и неудавшихся самоубийц, Феллини – в нарушение важного неореалистического принципа уважения к действительности – сочинил и выдал за правду историю из жизни брачного агентства, где молодой герой-журналист ищет и находит невесту для своего друга-оборотня. Дзаваттини поверил. После первого просмотра коллеги и критики с облегчением похлопали режиссера по плечу: «Вот видишь, дорогой Федерико, реальная действительность всегда фантастичнее самой безудержной выдумки». И хотя ранние картины Феллини принято относить к традиции неореализма, этот режиссер дистанцировался от него стремительно – а может быть, и не принадлежал

<sup>11</sup> Феллини о Феллини. М.: Радуга, 1988.



21

FELLI  
SATYR



22

к нему никогда. Однако приверженность отрывочному, антидраматургическому повествованию, изобретенному неореалистами, Феллини сохранил до конца жизни – и до конца жизни он использовал, пусть и не в главных ролях, непрофессиональных актеров.

Язык кино нельзя изобрести – он совпадает со временем; художник может почувствовать его и извлечь из потока. Каждый человек и каждый автор – продукт своей эпохи и тех влияний, которые на него были оказаны. Послевоенный мир требовал от художника зернистой правды, но кто знает, кем стал бы Феллини, если бы в юности не увлекался комиксами? В детстве он больше всего любил «Маленького Немо» – истории про мальчика, который ложится в кровать, чтобы увидеть прекрасные сны. Когда в 1938-м фашисты запретили перепечатывать в газетах американские комиксы, Феллини принимал участие в работе над итальянскими бутлегами «Флэша Гордона», графического сериала про отважного покорителя космоса. Позднее, увлекшись психоанализом, режиссер будет самого себя изображать в матросском костюмчике маленького Немо и попытается воспроизвести цветовую гамму оригинального «Флэша Гордона» в «Сатириконе» (илл. 20 и 21).

И без отступничества Феллини чисто неореалистических фильмов не так много; один из самых известных, после которого о неореализме заговорил весь мир, – «Похитители велосипедов» (1948) Витторио Де Сики, история человека, который не может найти работу, и его сына (илл. 22). За кратковременным подъемом последовало стремительное вырождение – все заново и впервые открытые приемы стали широко применяться (и применяются до сих пор) в коммерческом кино; белых телефонов больше не было, но появился «розовый неореализм» – комедии и мелодрамы, воспроизводившие формальные приемы вчера еще революционного течения.

Росселлини создал код нового кинематографа, и другие авторы, включая Феллини, на его основании написали собственную программу – этим открытым кодом пользовались впоследствии и режиссеры французской «новой волны», и британские телевизионные документалисты 1960-х годов, и многие другие – вплоть до участников датской «Догмы».



3.

### Молодость на марше

Схема обновления кинематографа, впервые отработанная Росселлини и его единомышленниками, была очень скоро применена во Франции. Если Висконти стажировался у Жана Ренуара, то Франсуа Трюффо был ассистентом у Росселлини. Как и неореализм, «новая волна» во Франции во многом была создана критиками, журналом *Cahiers du cinéma*, основанным Андре Базеном, который, кроме прочего, поднял на щит итальянский неореализм, а потом защищал Феллини от нападок консерваторов. В *Cahiers* впервые была оформлена возникшая у неореалистов концепция режиссера



как автора – до того он считался обычным ремесленником, как обычным ремесленником на заре Ренессанса считался живописец или скульптор. Тогда же критики издания начали включать в число художников студийных голливудских постановщиков, таких как Говард Хоукс, или Альфред Хичкок, или Дуглас Серк, обнаруживая в их произведениях собственный узнаваемый стиль. «Имитация жизни» [Серка] была создана лишь для того, чтобы эти домохозяйки ходили в кино и плакали, – говорит теперешний редактор Cahiers Жан-Филипп Тессе<sup>12</sup>, – но Годар приравнял этот фильм и „Время любить, время умирать“ к стихотворениям Рембо и пьесам Шекспира». И напротив – именно в Cahiers стали обращать внимание на американский киноавангард, родившийся в подполье Голливуда с появлением и распространением маленьких ручных камер<sup>13</sup>.

Безусловная вера в фигуру автора, интерес к авангарду и слабость к жанровому кино – вот из чего родились фильмы «новой волны». Картины, которые

<sup>12</sup> Тессе Ф. Краткая история кинокритики на примере Cahiers du Cinema [Мастер-класс на фестивале в Локарно] // Seance.ru. 2014. 22 июля.

<sup>13</sup> В статье Dictionnaire de 121 metteurs en scène / Dictionary of American Filmmakers (Cahiers du cinéma. N 150-1. Dec 1963 – Jan 1964) авангардист Йонас Мекас и основоположник cinéma vérité Ричард Ликок перечислены в одном ряду с Орсоном Уэллсом и Билли Уайлдером.



принято относить к этому течению, сняты не одними только критиками Cahiers – Трюффо, Годаром, Шабролем, Ромером, Риветтом, – но чаще всего оно ассоциируется именно с ними. Первой лентой французской «новой волны» считается «Красавчик Серж» (1958) Клода Шаброля, в 1959-м вышли «Четыреста ударов» Трюффо (илл. 23), в 1960-м – «На последнем дыхании» Годара. Трюффо-критику за жесткие публикации к тому моменту был запрещен въезд на Каннский фестиваль, но он вернулся туда уже в другом качестве, с кинодебютом, и сразу же получил приз за лучшую режиссуру. Одна из его первых короткометражек, «Шантрапа» (1957), открывается долгим проездом девушки на велосипеде (илл. 24), и если кинокамера, по Делезу, – это «обобщенный эквивалент средств передвижения», то поезд – символ рождения кино, а велосипед (приснившийся изобретателю фотографии Ньепсу) – символ его обновления.

Представители «новой волны» приходили в кино, потому что больше всего на свете любили кино, – и именно Cahiers впервые описал такое явление, как синефилия. Это были новые импрессионисты (вспомним «Маленькую Ирен» Ренуара в годаровском дебюте), они отправились на поиски мимолетных впечатлений, возвращая кинематографу то, что за несколько десятков лет до того навсегда отделило запечатленное изображение от рукотворного – фактор случайности. Они впустили в свое кино импровизации на съемочной площадке и блуждающую камеру, которая не боится



упустить героя из вида, как упускает она из виду Бельмондо и Сиберг после неудачного разговора о беременности (илл. 25), чтобы выглянуть поверх подстриженной девической головы на парижскую улицу; так Гойя в своем визионерском триумфе не боялся потерять за пригорком собаку.

О французской «новой волне» сказано много слов и написано много книг: возможно, это самое исследованное явление мирового кино, и точно – самое любимое поколениями киноманов. Годар, Трюффо и другие – дети предвоенных лет, им, в отличие от итальянских неореалистов, не пришлось сидеть в фашистских тюрьмах и выкраивать время для собственного кино между съемками пропагандистских фильмов о летчиках и моряках. Их зрителями стали люди, которые не помнили войну. И хотя Михаил Трофименков в книге «Кинотеатр военных действий»<sup>14</sup> убедительно доказывает, что «На последнем дыхании» – это кино о поколении, травмированном Алжирской кампанией, в коллективном сознании за французской «новой волной» закреплены другие ассоциации: молодость, поэзия, легкость, нежные светотени – все, что мы обычно представляем, когда говорим о ранних 1960-х годах; и даже в СССР это время было таким: доказательство – «Июльский дождь» (1966) Марлена Хуциева, который называют иногда «„новой волной“ за железным занавесом» (илл. 26).

<sup>14</sup> СПб.: Сеанс, 2014.



Пик посещаемости кинотеатров пришелся на конец 1960-х – начало 1970-х годов – он, как и революции шестьдесят восьмого, был следствием послевоенного всплеска рождаемости. Кино, как и революция, – дело молодых; известно, что студенческие волнения во Франции начались после того, как в феврале 1968-го был уволен директор Французской синемаатеки Анри Ланглуа. Каннский фестиваль в тот год был сорван усилиями в том числе Годара с Трюффо (и при недоумении одного из членов жюри, недавнего эмигранта из Польши Романа Полански, который не видел в киносмотре ничего преступно «буржуазного»). После интоксикации маем 1968-го пришло отрезвление, потом радикализация проигравших и волна красного террора; умиротворяющий дым марихуаны сменился мучительными кислотными трипами (безусловно повлиявшими как на кинематограф, так и на визуальное искусство в целом). Страшной инверсией хиппи стал Чарльз Мэнсон, «семья» которого в 1969 году убила беременную Шерон Тейт – жену Романа Полански, за год до этого входившего в жюри Каннского фестиваля.



4.

#### Новая религия

Вуди Аллен любит вспоминать, что в молодости он и его друзья мечтали стать «иностранными режиссерами» – все самое лучшее и интересное снимали в Европе (мечта сбылась в нулевые, когда на европейские деньги он начал делать свои барселонские, парижские, лондонские фильмы). В те годы Америка в культурном смысле не была так далека от Европы, как сегодня, после военных кампаний на Ближнем Востоке, в которых страны – члены ЕС против воли части своих граждан (и особенно левых интеллектуалов) поддерживали США. Дрейф двух континентов по направлению

друг от друга в 2003 году предсказал и описал Умберто Эко: «Внимание американцев перемещается от Атлантики на тихоокеанские регионы. И точно: вот уже много лет крупнейшие производственные и научно-исследовательские центры переселяются или заново строятся в Калифорнии. В некоем будущем Нью-Йорк станет чем-то вроде американской Флоренции, станет заповедником моды, искусства и культуры, но отнюдь не местом принятия первостепенных решений»<sup>15</sup>. С кинематографом это уже случилось – сегодня, с усилением фестиваля в Торонто, а также «Сандэнса» и связанных с ним каналов производства и дистрибуции, в поисках необычных фильмов американцы чаще обращаются не европейцам, а к собственным независимым или к азиатам.

Но не так было в 1960-х годах, когда критики (опять критики) вроде Джонатана Розенбаума и Полин Кейл открывали своим соотечественникам Бергмана или французскую «новую волну». Это был единственный момент в истории кино, когда Голливуд проиграл битву за умы молодых зрителей (проиграла тогда и американская музыкальная индустрия, допустившая появление Beatles). Как и в случае с евреями царской России, преимущество оказалось на стороне тех, кто свободен и открыт к поиску, – и тогда это была не Америка, консервативная и не замечающая подступающих перемен.

В 1967 году в США отменили кодекс Хейса, с этим обстоятельством в том числе связывают возникновение такого явления, как «американская „новая волна“», или Новый Голливуд. Закон, принятый в 1930-м, был инструкцией для цензоров и примерно с 1934-го стал обязательным к исполнению всеми теми, кто хотел участвовать в профессиональном кинопроизводстве. Согласно кодексу, в фильмах нельзя было подрывать нравственные устои зрителей, издеваться над законом, восхвалять преступления и пороки, использовать ругательства, представлять в негативном свете

<sup>15</sup> Эко У. Полный назад! М.: ЭКСМО, 2007.

священников, запрещалось показывать употребление алкоголя и наркотиков. Брак был священен. Были запрещены любые, даже косвенные указания на гомосексуализм («Вдали от рая» Тодда Хейнса с его гомосексуальными изменами – фильм Дугласа Серка, снятый в мире, в котором кодекс Хейса никогда не существовал). Именно с этим актом, довлевшим над Золотым Голливудом, и связан образ наивного, далекого от экзистенциальной тьмы американского кино, существующий до сих пор.

Никто не запрещал снимать кино в обход свода правил, просуществовавшего больше тридцати лет, но ни одна картина, нарушающая этот закон, не могла выйти в прокат и, следовательно, окупить затраты на производство. Однако реальность, от которой довоенный республиканец Уильям Харрисон Хейс пытался защитить кинозрителей, неумолимо вторгалась в индустрию: к концу 1960-х годов, когда многочисленные послевоенные бэби-бумеры увидели европейское кино, закон (как и любое ограничение в относительно свободном, не полностью закрытом обществе) перестал работать. Первые звончки прозвучали еще в начале 1960-х годов, когда в прокате провалился один из самых дорогих фильмов в истории кино – «Клеопатра» (1963), едва не разорившая студию Fox и утащившая с собой на дно архаичные киножанры вроде пеплума (пеплум с тех пор так и не оправился). В 1966 году Майку Николсу удалось, несмотря на нецензурную лексику, получить прокатное удостоверение для фильма «Кто боится Вирджинии Вулф?», а в 1967-м он снял «Выпускника» (илл. 27), в котором камера смотрит на мир глазами вчерашнего школьника, попавшего под пресс либидо взрослой замужней женщины; институт брака перестал быть священным де-факто.

Утрата Америкой невинности к тому моменту уже произошла: Кеннеди убили в 1963-м, в 1968-м убили Мартина Лютера Кинга, шла война во Вьетнаме. Бэби-бумеры озирались по сторонам и не хотели смотреть «Клеопатру», они хотели собственной «новой волны» – и они ее получили. И если ничего не знать об истории американского кино, ничего не знать о кодексе Хейса, то можно с удивлением констатировать:

в конце 1960-х годов в США неизвестно откуда вдруг появилось огромное количество хороших фильмов – от «Выпускника» Майка Николса до «Соломенных псов» (1971) Сэма Пекинпа.

В 1969-м американцы привезли в постреволюционные Канны фильм, название которого до сих пор является метафорой контркультуры вообще; как и Трюффо за десять лет до этого, режиссер «Беспечного ездока» Дэннис Хоппер получил здесь приз – за лучший дебют (илл. 28). И «Беспечный ездок», и «Выпускник», и «Бонни и Клайд» (1967) Артура Пенна (илл. 29), и другие новые фильмы, в отличие от «Клеопатры», были успешны в прокате.

Скорсезе, Олтман, Коппола, Милош Форман (эмигрант из Чехии), Роман Полански (эмигрант из Польши, покинувший и Францию), Стэнли Кубрик (американец, уехавший в Англию), Хэл Эшби, Боб Фосс, Сидни Люмет, Питер Богданович, Майкл Чимино, Майк Николс, Джордж Лукас времен «Американского граффити»... Фильмов, которые киноведы относят к Новому Голливуду, было много, гораздо больше, чем осталось от неореализма или «новой волны»; их снимали с конца 1960-х и до начала 1980-х годов. Не последнюю роль в формировании поколения сыграло открытие кинофакультетов в NYU, UCLA и USC, где будущие кинематографисты не только учились профессии режиссера, но и получали широкое образование. Начались изменения и в кинобизнесе, стали появляться маленькие студии, разрушающие монополию старого Голливуда.

«Кино – вещь хлопотная и дорогая, а потому Голливуд всегда последним все узнает и на все реагирует, – пишет Питер Бискинд в «Беспечных ездоках, бешеных быках»<sup>16</sup>, главной книге об «американской „новой волне“». – Потребовалось некоторое время, чтобы резкий запах марихуаны и слезоточивого газа поднялся над бассейнами Беверли-Хиллз, а звуки уличной стрельбы донеслись до ворот студий. <...> В конце 1960-х и начале 1970-х годов все молодые, честолобивые и талантливые шли

<sup>16</sup> Бискинд П. Беспечные ездоки, бешеные быки. М.: АСТ, Харвест, 2007.





в Голливуд, лучше места на земле в те годы не было. <...> Так само собой возникло движение, которое в прессе сразу окрестили Новым Голливудом. <...> Режиссеры Нового Голливуда не стеснялись (иногда вполне заслуженно) примерять на себя мантию художника и не видели ничего дурного в том, чтобы вырабатывать свой, отличный от других творческий почерк. <...> Новая власть режиссеров заявила о праве на существование и собственной идеологии – теории авторского кинематографа, в основе которой идеи французских критиков о том, что режиссер в кино сродни поэту, пишущему стихи. <...> В последний раз Голливуд смог продемонстрировать целый массив рискованных и высококачественных работ, а не редкие вкрапления шедевров в серой массе своей продукции. Главным в этих произведениях стал образ, характер, а не сюжет; режиссеры уходили от традиционных условностей киноязыка, оспаривали верховенство технического порядка, нарушали языковые и поведенческие табу, осмеливались заканчивать картины несчастливым финалом. <...> Именно 1980 год стал последним, когда в Голливуде было по-настоящему интересно ставить кино, а ставящие кино по праву могли гордиться созданным; в последний раз общество, как единый организм, поощряло появление действительно хороших фильмов и являлось той аудиторией, что была способна их воспринимать. Уникальным периодом конца 1960-х – начала 1970-х годов делают не только этапные картины. В это время культура кинематографа органично вошла в жизнь Америки как никогда глубоко и прочно. „Впервые



за столетнюю историю феномена ходить в кино, думать и спорить о кино стало потребностью студентов университетов и всей молодежи. Влюблялись не просто в актеров, а – в само кино”, – говорит Сюзен Зонтаг. Кинематограф стал внецерковной религией. Наконец мечты Нового Голливуда преодолели рамки конкретных фильмов. И среди самых амбициозных задач – отделение собственно кино от оборотной медали его производства – коммерции – и выход в высшие сферы истинного искусства. Обновляя и демократизируя закрытый ранее процесс производства, режиссеры семидесятых надеялись сломать студийную систему или по крайней мере лишить ее смысла существования».

Как это всегда бывает, революционеры со временем стали новой элитой, и американское кино, освежившись Новым Голливудом, опять вступило в барочную фазу. Так, Джордж Лукас, который в 1971-м показывал в каннском «Двухнедельнике режиссеров» свою дебютную малобюджетную антиутопию «ТНХ 1138» (илл. 30) и попутно искал деньги на запуск «Американского граффити», превратился в фабрику по производству многомиллионных блокбастеров для семейного просмотра.

Двадцать лет спустя еще одну революцию в индустрии совершит Тарантино с «Криминальным чтивом» (также впервые замеченном и отмеченном в Каннах), и окно возможностей, пространство для эксперимента снова ненадолго приоткрывается – в конце века. «Бойцовский клуб», «Матрица», «Пес-призрак», «Магнолия», «Шестое чувство» Шьямалана, «Экзистенция» Кроненберга, «С широко закрытыми глазами», «Быть Джоном Малковичем», «Талантливый мистер Рипли», «Выборы» Александра Пэйна, «Красота по-американски», «200 сигарет», «Американский пирог», «Ведьма из Блэр», «Парни не плачут», «Догма» Кевина Смита, «Без изъяна» Шумахера, «Го» Дага Лаймана, «Девушка, которую прервали», «Человек на Луне» Формана, «Ноттинг-Хилл», полнометражный «Южный парк», «Звездные войны. Эпизод 1», «Лето Сэма» Спайка Ли, «Сладкий и гадкий» Вуди Аллена, «История игрушек 2» – трудно поверить, но все это фильмы одного, 1999 года. С началом нулевых, в эпоху развитой глобализации, когда Голливуд в погоне за расширением рынков сбыта и прибылью начнет выпускать фильмы, максимально подходящие для аудитории любой культуры и возраста, окно возможностей для режиссерского поиска снова захлопнется. Вряд ли надолго: как под коркой техникolorовского глянца бурлила энергия экспериментаторов, так и сегодня американское независимое кино переизобретает себя и находит пути к зрителю – через платформы краудфандинга, через фестиваль «Сандэнс», через новаторские сериалы кабельных каналов.

Часть выходцев из Нового Голливуда активно продолжает снимать, как Скорсезе; часть вынуждена идти на бюджетные компромиссы, как Коппола; кто-то умер; кто-то, как Спилберг и Лукас, создали собственные студии и участвовали в создании неповоротливых монстров для семейного просмотра в разных концах мира. К концу XX века компьютерные спецэффекты и универсальные сюжетные конструкции, на которые сделал ставку Лукас, одержали окончательную победу над реальностью. Настало время для следующей революции.



5.

#### Неореализм-95

1995 год, Париж. На конференции, посвященной юбилею первого люмьеровского сеанса, появляются Ларс фон Триер и Томас Винтерберг (илл. 31). Одному едва за тридцать, второму – всего двадцать шесть. Только что за сорок пять минут они написали манифест «Догмы 95», напомнив о необходимости обновления кинематографа и с точностью до миллиметра предсказав будущее: «„Догма 95“ – это коллектив кинорежиссеров, созданный весной 1995 года в Копенгагене. „Догма 95“ имеет целью оппонировать „определенным тенденциям“ в сегодняшнем кино. „Догма 95“ – это



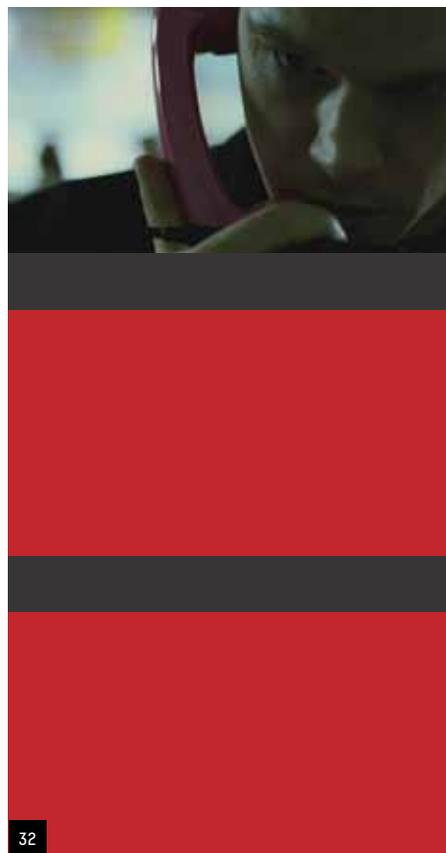
акция спасения! В 1960 году были поставлены все точки над *i*. Кино умерло и взывало к воскресению. Цель была правильной, но средства никуда не годились. „Новая волна“ оказалась всего лишь легкой рябью; волна омыла прибрежный песок и откатилась. Антибуржуазное кино превратилось в буржуазное, потому что основывалось на теориях буржуазного восприятия искусства. Концепция авторства с самого начала была отрывкой буржуазного романтизма и потому она была... фальшивой! Согласно „Догме 95“, кино – не личностное дело! Сегодняшнее буйство технологического натиска приведет к экстремальной демократизации кино. Впервые кино может делать любой. Но чем более доступным становится средство массовой коммуникации, тем более важную роль играет его авангард. Неслучайно термин „авангард“ имеет военную коннотацию. Дисциплина – вот наш ответ; надо одеть наши фильмы в униформу, потому что индивидуальный фильм – фильм упадочный по определению! „Догма 95“ выступает против индивидуального фильма, выдвигая набор неоспоримых правил, известных как обет целомудрия. В 1960 году были поставлены все точки над *i*! Кино замордовали красотой до полусмерти и с тех пор успешно продолжали мордовать. „Высшая“ цель режиссеров-декадентов – обман публики. Неужто это и есть предмет нашей гордости? Неужто к этому–то итогу и подвели нас пресловутые „сто лет“? Внушать иллюзии с помощью эмоций? С помощью личностного свободного выбора художника – в пользу трюкачества? Предсказуемость (иначе называемая

драматургией) – вот золотой телец, вокруг которого мы пляшем. Если у персонажей есть своя внутренняя жизнь, сюжет считается слишком сложным и не принадлежащим „высокому искусству“. Как никогда раньше приветствуются поверхностная игра и поверхностное кино. Результат – оскудение. Иллюзия чувств, иллюзия любви. Согласно „Догме 95“, кино – это не иллюзия! Натиск технологии приводит сегодня к возведению лакировки в ранг Божественного. С помощью новых технологий любой желающий в любой момент может уничтожить последние следы правды в смертельном объятии сенсационности. Благодаря иллюзии кино может скрыть все. „Догма 95“ выступает против иллюзии в кино, выдвигая набор неоспоримых правил, известных как обет целомудрия<sup>17</sup>.

Сегодня в этом тексте нетрудно разглядеть характерное кокетство одного из авторов: умаление режиссерского эго – этап борьбы Ларса фон Триера с самим собой, результат его вечных метаний между самобичеванием и самопоением. Однако манифест содержал несколько точных замечаний, обеспечивших ему внимание кинематографистов и критиков: «новая волна» стала коммерческим брендом, предметом спекуляций (так же, как предшествующий ей неореализм стал «розовым»); кино должно говорить само за себя, его следует очистить от поверхностных манипуляций (в случае с Триером – заменив их глубокими и сложными); подступает техническая революция, которая сделает кино доступным для каждого.

«Обет целомудрия», упомянутый в манифесте, на несколько лет стал пошаговой инструкцией для режиссеров, актом цензуры, которая отличалась от кодекса Хейса тем, что автор накладывал ограничения сам на себя. Одно из добровольных препятствий буквально возвращает нас к отправной точке неореализма, «новой волны» и Нового Голливуда, родившихся в тот момент, когда режиссер покинул «папины» студийные павильоны: съемки должны происходить на натуре, нельзя использовать

<sup>17</sup> Сеанс. 2006. № 27/28. Пер. Нины Цыркун.



реквизит, кроме того, что находится на объекте в соответствии с логикой жизни. Также были запрещены черно-белые фильмы (человеческий глаз видит реальность в цвете) и искусственное освещение; оптические эффекты и фильтры; мнимые действия, вроде убийства или полета в космос – они отсылают к жанру, а жанровое кино (заведомая спекуляция) недопустимо. Также был отменен манипулятивный саундтрек – музыка может звучать в картине, только если ее исполняют участники действия (позднее, когда и «Догма» в свою очередь стала «розовой», отдельным авторам



удавалось совместить требования «Обета» со старомодной игрой на эмоциях: так, в финале «Итальянского для начинающих» (2000, сертификат «Догмы» #12) Лоне Шерфиг герои видят уличного музыканта и слышат душераздирающую мелодию). Фильмы следовало снимать на 35-миллиметровую киноплёнку (вспомним «Утраченные горизонты» Олафа Меллера: «XX век – это 35 мм»), имя автора не может фигурировать в титрах, его ориентиром должны быть не личные вкусы, а верность правде, которую следовало «выжимать» из персонажей и обстоятельств, как «выжимали» ее режиссеры-неореалисты послевоенной Италии.

Один из самых важных в манифесте – третий пункт. Он закрепляет приоритет ручной камеры: «Любое движение или неподвижность диктуются только возможностями человеческой руки (фильм не может происходить там, где установлена камера; наоборот, съемка должна происходить там, где разворачивается фильм)». И хотя ручной камерой пользовались и Росселлини, собиравший из хроники свою «Пайзу», и режиссеры «новой волны», и авангардисты вроде Йонаса Мекаса, именно «Догма» стала в первую очередь ассоциироваться с «дрожащей камерой», от которой публику



35



36



37

сначала тошнило, и которая потом проникла даже в голливудское кино. В 2004-м вышла вторая часть одной из самых успешных франшиз нулевых – «Превосходство Борна» (илл. 32). От привычных фильмов про шпионов фильм отличался не только тем, что главный герой ходил со студенческим рюкзаком и перемещался бюджетными авиалиниями, но и тем, что его мучительное и опасное путешествие к самому себе описано через хаотичное движение камеры. Позднее этот эстетический must-have просочился даже в гляцевую от рождения бондиану – в «Кванте милосердия» (2008) привычный мир агента 007 также был расшатан дрожанием камеры (илл. 33). И более того, дело дошло до оксюморонов вроде трехмерной «Войны миров Z» (2013): 3D – симуляция нашего присутствия в мире материальных объектов (как будто экрана нет), а дрожание картинки – прием отстраняющий, он может существовать только в точке пересечения реальности, движения и камеры; технология тут вступает в противоречие с эстетикой (илл. 34).

«Манифест» превратил Скандинавию, до того известную лишь гениями-одиночками, такими как Дрейер и Бергман, в одну из метрополий кинематографа; не в последнюю очередь «датскую „новую волну“» сформировали качественное кинообразование и удобная система финансирования. Однако до конца 1990-х поток этот бурлил под землей: интернета тогда еще не было, и «Догма 95» прогремела в 1998-м, когда в конкурсе Каннского фестиваля, к удивлению завсегдатаев и впервые с 1946 года, появилось сразу две картины из Дании – «Торжество» Томаса Винтерберга и «Идиоты» Ларса фон Триера (илл. 35 и 36); каждому из фильмов, снятому в соответствии с обетом целомудрия, полагался номерной сертификат – это были # 1 и # 2 соответственно (илл. 37).



Сертификат #6 получил второй фильм 26-летнего американца Хармони Корина «Осленок Джулиэн»<sup>18</sup> (1999), в котором Вернер Херцог играет отца полубезумного семейства; камера подглядывает за этими людьми даже в тех случаях (преимущественно в тех случаях), когда лучше бы на них не смотреть (илл. 38). На молодого Корина нагоняла тоска любая предопределенность – будь то традиционный сценарий или «Обет целомудрия», но в «Догме» (и главным образом в «Идиотах» с их вдохновляющим дуракавалянием) он видел возможность придать структуру своему спонтанному самовыражению, построенному на случайных образах и ассоциациях. «Догма призывала нас не прятаться за трюками и обнажать свое кино», – говорил Корин в 2001-м. Он пришел в кинематограф 20-летним, написав сценарий «Деток» (1995) Ларри Кларка – о подростковом самопознании в эпоху СПИДа, затем снял сам два фильма, но после «Джулиэна» исчез почти на десять лет, как будто замер, ожидая, когда за ним подтянется время. К концу нулевых стало очевидно, что его хаотичные картины во многом предвосхитили новую визуальность: фильмы Корина похожи на картинки в социальной сети Tumblr, предназначенной в основном для обмена странными, парадоксальными, тревожными изображениями; в 2009-м он снял на видео пленку свой четвертый фильм «Трахальщики мусорных бачков» (илл. 39), «Идиотов» периода полураспада, едва ли не первым разглядев подступающую ностальгию по VHS.

<sup>18</sup> Оригинальное название писалось строчными буквами – julien donkey-boy.





Сколько фильмов получило сертификат «Догмы»<sup>19</sup>, доподлинно неизвестно, в интернете встречаются списки из трехсот с лишним названий, но все скольконибудь примечательное заканчивается возле отметки «40». Сам Триер отошел от этих правил стремительно, уже в 2000 году сняв мюзикл «Танцующая в темноте» (илл. 40), а в 2003-м поместив героев «Догвилля» в несуществующие декорации темного павильона (илл. 41). Очевидно, однако, что «Обет целомудрия» и единственный снятый по его правилам фильм Триера «Идиоты» – ответ художника не только самому себе, но и времени. «Догма» возникла в той точке, где умирал формат VHS, изменивший представление широкого зрителя о допустимом в киноизображении (вспомним статью Якова Лурье: «Изображение менее контрастно, менее четко,

<sup>19</sup> Интересно, что в 1996 году, еще не зная о «Догме», свой собственный манифест, составленный Сергеем Доброторским, опубликовали молодые русские кинематографисты. Его подписали молодые авторы (от Балабанова до Мехсиева), мечтавшие о «переходе от „халявно-паразитического существования“ к реальной самокупаемости каждого фильма». В статье «Коммерсанта», рассказывающей об эксперименте, приводятся параметры будущих будущих малобюджетных проектов, отчасти напоминающие «Обет целомудрия»: материал снимают за две-три недели, без декораций и экспедиций, площадкой может быть улица, двор или квартира знакомых. Мобильная съемочная группа работает бесплатно, в расчете на прибыль от проката. (Подробнее о манифесте и связях фильма Алексея Балабанова «Брат» с «Догмой» см. Балабанов. СПб.: Сеанс, 2013.)



подвластно дефектам и зачастую вообще обрезано. <...> Но дефекты, телеформат и низкое качество – это часть игры)], и уже начиналась цифровая революция.

В 1998 году «Идиоты» привлекали внимание не столько своим эстетическим экспериментом, сколько порнографическими эпизодами, тогда, до появления сетевого порно, вызывавшими зрительский ажиотаж; в 1989 году «Золотую пальмовую ветвь» в Каннах получила картина Стивена Содерберга «Секс, ложь и видео» (илл. 42), в названии которого домашний просмотр VHS накрепко увязывался с порнографией. И даже если бы манифест «Догмы» никогда не был написан, статичную камеру в кино все равно потеснило бы дрожание руки, хорошо знакомое миллионам посетителей порносайтов.

Утверждению шершавого гиперреализма в качестве кинематографического мейнстрима нулевых способствовала еще одна эстетическая предпосылка помимо экспериментов «Догмы» и распространения любительского порно (и любительского видео вообще): 11 сентября 2001 года весь мир на бесконечном повторе, через фильтр телевизионной ряби, наблюдал за тем, как в самые высокие небоскребы Нью-Йорка врезаются пассажирские самолеты (илл. 43). Это была не только страшная трагедия, но и серьезный прорыв в восприятии изображения – документальное, снятое на маленькую камеру ворвалось на территорию, где раньше существовали только вымышленные ситуации и герои, созданные при помощи спецэффектов.



Фильмы-катастрофы превратились в ложь, убедительную только для пятилетних, Голливуд окончательно переключился на детские сказки, а киноискусство вплотную приблизилось к человеку, слишком хрупкому и слишком ценному, чтобы отводить от него камеру.

И еще – XXI век начался с того, что о себе громко напомнил мир, который считали третьим. В нулевые обмен идеями будет происходить уже не через один только Атлантический океан – игроков за столом оказалось намного, намного больше.



6.

### Мир антиподов

Кэрролловская Алиса была уверена, что на противоположной стороне земли живут антиподы, которые ходят по земле на голове, вверх тормашками, – в то время как для жителей Австралии антиподом была сама Алиса, просто их мнения никто не спрашивал. Почти до самого конца XX века история кино была историей Запада – волны накатывались на берег кинематографа развитых стран, часто под влиянием внешних обстоятельств (таких как война и послевоенное восстановление). Но уже в 1951 году на Венецианском фестивале главный приз получил «Расемон» Акиры Куросавы – так Европа узнала о существовании японской и других кинематографий. Тем не менее взгляд европейского и русского зрителя во многом остается европоцентричным, и в центре этого мира для многих находится Каннский фестиваль.

До начала 1970-х годов на фестивале не существовало института отборщиков – страны сами посылали фильмы на смотр, как сейчас посылают их в Американскую киноакадемию на соискание «Оскара» в номинации «лучший фильм на иностранном языке». В 2003 году журнал «Искусство кино» опубликовал<sup>20</sup> отчет Михаила Калатозова, главы советской делегации на первом Каннском фестивале 1946 года: в отличие от других стран-участниц, СССР подготовил для каждого фильма профессиональный перевод и полиграфические материалы, которые сегодня назвали бы пресс-релизами; в 1949 году СССР отказался от участия в программе, поскольку фестиваль ставил ограничения на количество фильмов от каждого из государств. Тогда набережная была полем битвы холодной войны, наряду с другими полями; сегодня, шестьдесят лет спустя, в каннском каталоге среди выходных данных фильмов больше не указаны страны производства. Отчасти это происходит потому, что в ситуации сегодняшней интернациональной копродукции список может быть слишком длинным (у триеровского «Антихриста», например, он состоит из шести позиций), отчасти – оттого, что Канн наследуют теоретикам и практикам «новой волны» в их концепции авторства: создатель фильма – режиссер; фильм не датский, а Триера (сколько бы он сам не сопротивлялся этому в эпоху «Догмы 95»). Однако в подобном устранении графы «страна производства» есть и некоторое лукавство – все девяностые и все нулевые именно изучение географии было главной целью больших фестивалей.

В 1972 году в Каннах было создано два комитета – для отбора французских фильмов и для отбора всех остальных; так родился институт кураторства. Во власти куратора, взирающего на кинопроцесс одновременно сверху и изнутри, – устанавливать иерархии и открывать новые территории; иногда эти задачи совпадают. Нет ничего удивительного в том, что французский или американский фильм хорош – за

<sup>20</sup> Первый триумф советского кино в Канне // Искусство кино. 2003. № 9.

каждым стоят многолетняя традиция и сильная индустрия; но что могут добавить к общему хору те, чьи голоса звучат тише? Мультикультурализм – не штамп и не маска, он средство от культурного фашизма, который редуцирует многообразие человеческих проявлений до одного-двух, устраивающих большинство. В XXI веке фестивали, и Каннский (политика которого, очевидно, наследует идеям французского Просвещения) в первую очередь, стали последовательно заполнять белые пятна на географической карте мира<sup>21</sup>.

Легко проследить, как в нулевые годы на вершину кинематографической иерархии взошел режиссер и видеохудожник из Таиланда Апичатпонг Верасетакун. До 2001 года фильмов из этой страны вообще не было на крупных фестивалях. В своей статье «Труднопроизносимый примитив»<sup>22</sup> критик Сергей Анашкин кратко излагает историю национальной индустрии: первый самостоятельный (без помощи иностранцев) фильм – в конце 1920-х годов, в 1940–1960-х – неожиданный возврат к практике дозвукового кино, потом – мелодрамы для внутреннего пользования, а в 1990-х – коллапс и потеря зрителя, который теперь, в потоке глобализации, имел возможность сравнивать свое кино с чужим. Затем в тайскую индустрию (как и во многих других странах) пришли выходцы с телевидения, владевшие универсальным, как интернациональная готика<sup>23</sup>, языком рекламы, глянцевого журналов и клипов MTV. Верасетакун, выпускник института искусств в Чикаго, пришел в кино тогда же, но выбрал

<sup>21</sup> В 2007 году в «Особый взгляд» попал эстонский фильм «Магнус». Режиссер Кадри Кыусаар просто отправила диск по почте. Внимание отборочного комитета в первую очередь привлекла страна, до того на фестивале не представленная.

<sup>22</sup> Arthouse.ru. 2010. 30 мар.

<sup>23</sup> Живописный стиль позднего Средневековья, характерный для всех европейских стран, от Северной Италии до Богемии. В отличие от ренессансных картин, созданных художниками и школами с своей ярковыяженной манерой, место создания произведений интернациональной готики часто невозможно установить.



другой путь – прочь от нарратива, к видеомедитации, во влажный воздух, вглубь в джунгли, где тигр-оборотень влюблен в мужчину<sup>24</sup> и где зрителю от героев передается ощущение испарины (илл. 44).

В 1998 году Верасетакун получил поддержку голландского фонда Хуберта Балса и снял документальный фильм «Таинственный полуденный объект», который в 2000-м был показан на фестивале в Роттердаме; следующая картина – «Благословенно ваш» (2002) – попала в Каннский «Особый взгляд»; «Тропическая лихорадка» (2004) оказалась уже в большом конкурсе и удостоилась приза жюри; «Синдромы и столетия» (2006) отобрали в Венецию, а в 2010 году «Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни» завоевал «Золотую пальмовую ветвь», и его победу можно было предсказать, наверное, еще до официального объявления кандидатов (илл. 45). Верасетакун отвечал всем формальным требованиям к претенденту: он был послом новой кинематографической территории, он представлял

<sup>24</sup> Фильм «Тропическая лихорадка» (2004).



актуальный для нулевых тренд слияния кинематографа и видеоарта, и он был стопроцентным автором – для победы в Каннах ему оставалось сделать лишь одно: снять хороший фильм.

В тех методах, которыми фестивали создают новых звезд режиссуры, ощущается самоуверенность демиурга, точно знающего, кого именно надо возвысить сегодня. Но механизм «назначения» сложен и в любой момент может дать осечку: волю куратора и требование времени должен подкрепить выбор жюри. В случае с Каннами, предварительные беседы с кандидатами начинаются за много месяцев до утверждения состава – их расспрашивают о кинематографических пристрастиях, на этом очень деликатном и глубоком уровне пытаются смоделировать призовой расклад. В 2010 году председателем жюри в Каннах был наследник экспрессионистов, сказочник Тим Бертон, который не мог не оценить сказку про дядюшку Бунми, перед смертью наблюдающего за призраком жены и сыном в виде лохматого существа с горящими глазами. В тот день, когда Верасетакун получил пальму, о существовании кино в Таиланде узнал весь мир.



7.

К востоку от Запада

Мир кинематографических антиподов состоит не только из тех, кто снимает фильмы в районе экватора, – в XXI веке неизведанные территории обнаружались и на карте Европы. Последние двадцать лет в авторском кино напоминают непрерывное шоу «15 минут славы», во время которого у каждого желающего (или у группы желающих) появляется возможность выйти на авансцену и рассказать о себе. По аналогии с французской «новой волной», самые мощные из этих выходов тоже стали называть волнами. В 2007 году неожиданно для всех на Каннском фестивале победил



46

фильм «4 месяца, 3 недели и 2 дня» Кристиана Мунджиу (илл. 46) – режиссера из Румынии, в которой кинематограф существовал с начала времен, но был мало известен за пределами социалистического лагеря. В соседнем зале публика устроила стоячую овацию члену жюри «Особого взгляда» Кристи Пую, автору «Смерти господина Лазареску» (2005), а годом раньше соотечественник Мунджиу Корнелиу Порумбою получил «Золотую камеру» за свой дебют «12:08 к Востоку от Бухареста» (2006).

Откуда же взялась румынская «новая волна»?

В 2007-м кинокритик Антон Долин съездил в Бухарест и написал для российского журнала Empire репортаж, перечислив главные элементы, из которых сложился феномен. Страшновато-неброская натура, восхищающая западного зрителя. Доступ к западному образованию. Одновременное сильное влияние и европейской, и русской культуры<sup>25</sup> (не только Достоевского и Тарковского, но и, например, Эльдара Рязанова). Отвращение к символизму, пафосу и мессианству старшего поколения. Минимальные бюджеты, обрекающие на реализм, аскезу и формальные поиски.

Внутренние установки молодых румынских режиссеров совпали с магистральным течением мирового (как авторского, так и индустриального) кинематографа: в тени постмодернистских и технологических экспериментов 1990-х годов вызревал реализм, разом прорвавшийся на экраны после 11 сентября. В числе важных причин можно назвать приход в Румынию голливудского кинопроизводства, резко повысившего

<sup>25</sup> Кристи Пую говорит в интервью OpenSpace.ru: «Мы учили русский в школе, но я даже не пытался что-нибудь запомнить. Ненавидел его. Сейчас жалею, понимаю, что много потерял, но уже, наверное, поздно. Никто не хотел учить русский; может быть, два-три человека в классе. <...> Этот язык вызывает противоречивые чувства. Я в большой степени сформирован русской литературой. Хочу сейчас поставить Чехова в театре, и мне не очень комфортно: сравниваю переводы на румынский, английский и французский – они вопиюще разнятся в деталях» [Кувшинова М. Кристи Пую: «Бесконечно трудно укротить свою внутреннюю обезьяну» // OpenSpace.ru. 2011. 4 фев.].



48

профессиональную планку (направление открыл Энтони Мингелла, в начале десятилетия снявший здесь «Холодную гору», 2003).

В Бухаресте Долин обнаружил, что новые румынские авторы на самом деле не складываются в «волну» – они не дружат (иногда даже враждуют), не формулируют принципов, не издают манифестов (в отличие от предыдущего национального феномена – датской «Догмы»). Однако на международных фестивалях их немедленно начали объединять – не столько по стилистическому, сколько по содержательному принципу. Тематический акцент был очевиден.

Возникнув из небытия, из временного провала девяностых, уже в новом веке молодые режиссеры упорно возвращались к событиям пятнадцатилетней давности. «4 месяца, 3 недели и 2 дня» Кристиана Мунджиу, «Бумага будет синей» Радун Мунтяна, «12:08 к востоку от Бухареста» Корнелиу Порумбою, «Мечты о Калифорнии» Кристиана Немеску, «Как я встретил конец света» Каталина Митулеску – все эти фильмы были сняты в нулевые, но так или иначе рассказывают об Ероса де аур («Золотая эра» – пропагандистский термин времен позднего Чаушеску) и ее закате. Отстоит по времени действие «Смерти господина Лазареску» Кристи Пую (илл. 47), но и здесь персональное чистилище одного человека включает в себя атрибуты постсоветского быта: неприветливые врачи, нищий медперсонал и пенсионеры, проблемы с койкоместами.



47

Румынское кино (пусть и не слишком популярное на родине) совершило огромную работу по описанию и осмыслению ключевого момента в истории страны. То есть сделало ровно то, чем принципиально не стало заниматься кино российское, которое по выходе из комы решило все начать с нуля – и повисло в безвоздушном пространстве, задохнулось от условностей (критик Евгений Гусятинский в рецензии на фильм Сергея Лозницы с убийственной точностью говорит о «настоящем, неспособном переварить свое наследие»<sup>26</sup>). В этом смысле единственным «румынским» фильмом у нас остается «Сумасшедшая помощь» (2009) Бориса Хлебникова (илл. 48), помещенная в безвоздушное пространство постсоветского спального района. Как и в «Лазареску», здесь мы имеем дело не с историческими событиями, а с последствиями, но герои не догадываются, с последствиями чего, не могут восстановить ход событий, воспринимают положение вещей как единственную данность (аллея с бюстами героев труда тут показана как ряд античных памятников, символическое значение которых стерлось от времени) – и наследие вновь остается непереваренным. Игравший и у Лозницы, и у Мунджиу румынский актер Влад Иванов назвал<sup>27</sup> новые румынские фильмы «процедурой экзорцизма», попыткой (успешной попыткой) избавиться от демонов прошлого (сравнение Чаушеску с Дракулой давно превратилось в общее место публицистики).

Вопрос в другом. Как именно нескольким художникам удалось сделать факт истории провинциальной страны фактом кинематографического искусства, воскресить своих демонов на экране и вызвать бешеный интерес у международной аудитории?

Румынское кино нулевых – полигон выдающихся экспериментов с формой. Но это не формализм ради формализма: изощренные конструкции, вызывающие восторг интеллектуалов, используются для сильнейшего эмоционального воздействия на зрителя.

<sup>26</sup> Гусятинский Е. Проще, чем кровь. «Счастье мое», режиссер Сергей Лозница // Искусство кино. 2010. № 7.

<sup>27</sup> Кувшинова М. «Воспринимайте румынские фильмы как форму экзорцизма». Интервью с В. Ивановым // OpenSpace.ru. 2010. 7 мая.

Самый титулованный из фильмов – «4 месяца, 3 недели и 2 дня» Кристиана Мунджиу (2007) – оказывается самым простым по структуре, самым внятным и сильным по своему гуманистическому послылу (каннибализму системы противопоставляется личный подвиг главной героини, которая ценой серьезных жертв помогает подруге сделать нелегальный аборт) и, если угодно, самым зрительским из основных румынских картин десятилетия. Здесь все по справедливости, именно поэтому работа попала в каннский конкурс и получила главный приз. Мунджиу включает в картину один очень долгий план (которыми румынское кино во многом славится) – сцену семейного застолья, одинаково невыносимого для героини и для зрителя; режиссер берет нас в заложники подобно тому, как реальность берет в заложники ее.

«Смерть господина Лазареску» (приз каннского «Особого взгляда» в 2005-м), прямо отсылающая к Толстому и Данте, превратила Кристи Пуу в кумира интеллектуалов. Вздорный одинокий старик, в котором телесное на глазах вытесняет сознание и волю, оказывается вовлечен в круговое движение – от одной переполненной больницы к другой, от одного циничного усталого врача к другому. У Пуу много выматывающих долгих планов, прерываемых уколами макабрического юмора («Сначала паштет, потом башку. Начнем от головы и дойдем до Сталинграда», – издевается доктор, включая томограф).

Возможно, самым совершенным по форме оказывается третий из главных фильмов румынской «новой волны» – «12:08 к востоку от Бухареста» (на ретроспективе его показывали под оригинальным названием «Была или не была?») Корнелиу Порумбою; в 2006-м картина была удостоена каннской «Золотой камеры» (илл. 49). Ведущий провинциального телеканала приглашает в новогодний эфир двоих гостей, принимавших участие в революции 1989 года. Его цель – выяснить, вышли ли они на площадь до того, как по телевизору рассказали о бегстве Чаушеску (а значит, революция в городе была) или они вышли позже (а значит, революции не было).



49



50

Фильм состоит из трех неравных частей. Первая – все те же долгие, утомительные, полные незначительных деталей сборки ведущего и его гостей, подготовка к эфиру. Вторая – сам эфир, к концу которого концентрация абсурда в студии становится настолько сильной, что любое движение и реплика в кадре вызывают у зрителей неконтролируемые приступы хохота. Финал (короткое лирическое послесловие от лица одного из гостей, школьного учителя, так и не сумевшего доказать, что вышел он на площадь до полудня) – внезапная смена тональности, полная деконструкция комического. Одна-единственная монтажная склейка превращает фильм в полную противоположность самому себе, сатиру – в лирику, издевку – в подлинное переживание, поражение – в победу. Это абсолютно уникальная композиция, почти парковый аттракцион, неожиданно приводящий зрителя туда, где он совершенно не рассчитывал оказаться.

К концу триумфального для себя десятилетия румынская волна схлынула – ни Пую, ни Мунджиу, ни Порумбою в своих следующих проектах не достигли прежних высот. Кристиан Немеску, самый сентиментальный из режиссеров румынской «новой волны», погиб во время монтажа своего первого и единственного фильма «Мечты о Калифорнии» (2007) (илл. 50). После каннской премьеры фильма Кристи Пую «Аврора» (илл. 51) критик французского сайта ChronicArt написал<sup>28</sup>, что румынская «новая

<sup>28</sup> Момсирови Ж. Повседневная повседневность // Kinote.info. 2010. 16 мая.



волна» превратилась в самопародию – оценка, возможно, преждевременная, но до сих пор не опровергнутая.

Есть и еще один фактор, подготовивший успех румынской «новой волны»: возникшая с начала нулевых ностальгическая мода на эстетику 1980-х годов, когда мир ждал апокалипсиса, изображение превратилось в помехи VHS-кассеты, а крой одежды напоминал о ломаных линиях экспрессионистской архитектуры. Эстетика румынской «новой волны», работающей с социалистической и постсоциалистической фактурой, родилась как переосмысление эстетики восьмидесятых под влиянием постдогматического неореализма нулевых. Но парадоксы зрительского восприятия таковы, что аутентичная «Маленькая Вера» (1988) Василия Пичула, сегодня, после Мунджиу и Порумбуя, выглядит так, как будто она снята в середине нулевых в Бухаресте (илл. 52).

Когда пик моды на восьмидесятые прошел, прошла и румынская «новая волна»<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Венгерский режиссер Корнель Мундруцо в интервью «Сеансу» [Кувшинова М. Канн-2014: Корнель Мундруцо – белый бог // Seance.ru. 2014. 20 мая] говорит: «Над любой из наших картин висит тень советского прошлого. Хотя прежние стереотипы понимания Восточной Европы больше не работают. Все меняется очень быстро. Сначала было советское время, потом – постсоветское и дикий капитализм, огромное количество противоречий, отсутствие идеологии... <...> В начале карьеры мои фильмы были проникнуты меланхолией, которая отвечала стереотипам о Восточной Европе. Но теперь все изменилось».

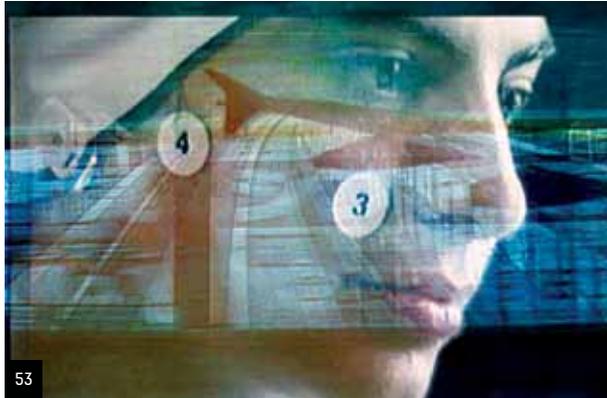




8.

После Олимпиады

Вслед за румынской накатил волна из другой православной (и бедной) европейской страны – Греции, полной черепков и фрагментов скульптур и представляющей в кинематографе XXI века как покинутое, безлюдное, руинированное пространство. Как и в Таиланде, волна возникла там, где национальное кино чувствовало себя не очень хорошо, но бурно развивался остальной аудиовизуальный сектор – от телевидения (забирающего себе всех самых способных) до видеоарта, а также театр (в 2009 году только в Афинах сто театральных трупп сыграли



400 спектаклей<sup>30</sup>). Греческое кино XXI века родилось в точке соединения античной традиции, минимальных финансовых возможностей и актуальной видеокультуры; можно сказать, что у этой «новой волны» была точка отсчета – олимпиада в Афинах (2004): в качестве одного из десятков постановщиков церемонии открытия в столицу была приглашена Афина Рейчел Цангари. Она изучала литературу в Салониках, в Университете Аристотеля, современное искусство в нью-йоркской школе Tisch и кинорежиссуру в Университете Техаса. Цангари впервые появилась в кино в маленькой роли в «Бездельнике» (1991) Ричарда Линклейтера. За время учебы и работы в США Цангари стала основателем фестиваля экспериментального кино Cinematexas, а ее полнометражным дебютом стал фильм с труднопереводимым названием *The Slow Business of Going*<sup>31</sup> (2001) – снятый в девяти городах мира роуд-муви, который попал в список лучших картин 2002 года по версии газеты *Village Voice* (илл. 53).

Это видеомедитация про девушку с диктофоном из проекта «Глобальный номад», фильм, полный фоновых звуков, выхваченных из ниоткуда предметов, на которые случайно падает взгляд, анимации, фотоколлажей и размышлений о движении (а кино,

как мы помним из Делеза, – эквивалент движения). Позднее Цангари участвовала в постановке еще одной крупной церемонии – открытии Нового музея Акрополя, но из олимпийского проекта она вышла незадолго до его завершения, и ее место занял греческий театральный, телевизионный и рекламный режиссер Йоргос Лантимос<sup>32</sup> – так они и познакомились.

Денег на кино не было (в новом греческом фильме актриса может значиться продюсером только потому, что у ее родителей есть дом и в этом доме снята часть сцен), Лантимос и Цангари основали студию Naos и начали по очереди продюсировать картины друг друга: это была попытка независимых кинематографистов защитить и реализовать свои идеи. Цангари стала продюсером «Кинетты» (2005) и «Клык» (2009), которыми дебютировал в кино Лантимос, он спродюсировал ее «Аттенберга» (2010) и сыграл в нем одну из ролей.

«Клык» (илл. 54) в 2009 году прогремел в Каннах; в этой трагикомедии доводится до абсурда идея семьи как основной формирующей среды: трое половозрелых детей живут в замкнутом пространстве загородного дома, никогда не выходят на улицу и узнают о мире со слов родителей – авторитарного отца и матери-коллаборантки. Перед обедом они повторяют свои регулярные мантры: дети смогут водить машину, когда у них выпадет клык; когда клык снова вырастет, они смогут выйти за ворота. Незнакомое, излишнее и опасное трактуется старшими в произвольном ключе («Море? Это вид мебели»). Искажение реальности вызывает у аудитории смех, но утверждение отца «Кошка – очень опасное животное» – не большее преувеличение, чем «Дед Мороз принес подарки», «Господь все видит», «Нельзя есть мясо свиньи» или «Неверные должны умереть». Лабораторный проект по созданию цивилизации в пробирке оказывается под угрозой, когда в семью вторгается посторонний – женщина, нанятая для

<sup>30</sup> Chalkou M. A New Cinema of "Emancipation": Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s // *Interactions: Studies in Communication & Culture*. 2012. Vol. 3. N 2.

<sup>31</sup> Going – фамилия главной героини.

<sup>32</sup> Главным режиссером церемонии был художник и режиссер, один из кураторов Афинской биеннале Димитрис Папаиоанну.

оказания сексуальных услуг сыну; случайно принесенные ею видеокассеты («Рэмбо», «Челюсти») становятся информационной бомбой, взрывающей герметичный мир. «Первым шагом одной из сестер к свободе становится не знакомство с пришедшей извне женщиной, не секс и даже не инцест, — пишет Ксения Рождественская. — Обряд инициации запускается при помощи кнопки Play на видеомагнитофоне. В часы отдыха семейство иногда смотрит видео, но это исключительно записи домашних посиделок и тихих семейных игр. <...> Когда же в эту замкнутую систему попадают фильмы „извне“, большое поп-кино взрывает стены закрытого мира, как большие подростковые желания взрывают спокойную детскую жизнь. Теперь бассейн не только место, где нужно плавать, чтобы поддерживать тело в тонусе, но и место, где можно разыгрывать сцену из „Челюстей“»<sup>33</sup>.

Вслед за «Клык», победившим в Каннском «Особом взгляде» и даже добравшимся до иностранной номинации «Оскара», вышел «Аттенберг» (илл. 55) Афины Рейчел Цангари.

Премьера «Аттенберга» в венецианском конкурсе и последующее его путешествие по мировым фестивалям сопровождалось невероятным, но несколько оскорбительным для режиссера ажиотажем: публика отчаянно пыталась увидеть второй «Клык». Искали сходство, говорили о «новой греческой волне» — и то и другое Лантимос и Цангари яростно отрицали. Главная героиня Марина, сыгранная не говорящей по-гречески француженкой Арианой Лабед (венецианский «Кубок Вольпи» за лучшую женскую роль), живет в депрессивном индустриальном городе на берегу моря со своим умирающим отцом и близкой подругой — официанткой в пустующем ресторане. С отцом Марина смотрит фильмы знаменитого британского натуралиста, сэра Дэвида Аттенборо («Аттенберг» — искажение его фамилии), с подругой — дурачится, подражая повадкам животных. С приездом,

<sup>33</sup> Рождественская К. Собачья жара. «Клык», режиссер Йоргос Лантимос // Искусство кино. 2009. № 7.



54



55

командировочным инженером (Лантимос), она впервые начинает изучать свое тело – так же, как Дэвид Аттенборо изучает природу. После смерти отца Марине предстоит выполнить его последнюю волю – воспользоваться услугами агентства, помогающего совершить кремацию за рубежом (в Греции ее легализации препятствует православная церковь).

Отрицать некоторое сходство между «Клык» и «Аттенбергом» бессмысленно. Оба фильма сняты одним оператором – Тимиосом Бакатакисом, создателем холодной, царапающей картинки. Их режиссеры – идеологически близкие художники, выходцы из экспериментального театра и видеоарта, прекрасно владеющие языком нового цифрового кино; выросшие в международном, глобальном культурном потоке, они намеренно противопоставили себя архаичному греческому киноконтексту и стали снимать изощренное, неочевидное, но все-таки политическое кино. На международных фестивалях их фильмы привлекали внимание заранее – каждый пресс-релиз компании Naos выглядит, как маленькое произведение полиграфического искусства<sup>34</sup> (и если вспомнить, что кино в XXI веке расширяется далеко за собственные пределы, то игра в пресс-релизы – верная стратегия продвижения и вербовки потенциально своих).

«Клык» и «Аттенберг» – две абсолютно разные производные одной и той же реальности и одного и того же намерения: предложить собственный критический взгляд на патриархальное общество, находящееся под сильным влиянием ортодоксальной церкви. Но предельно герметичный «Клык» – очевидный гротеск, сатира. «Аттенберг», открытые безлюдные пространства которого напоминают о вестернах, – скорее, мечта, и расстояние до нее совсем не кажется непреодолимым. Это не утопия – это позитивная программа.

<sup>34</sup> Так, венецианский пресс-релиз «Аттенберга» представлял собой конверт с кадрами-открытками, напечатанными на шершавой бумаге.

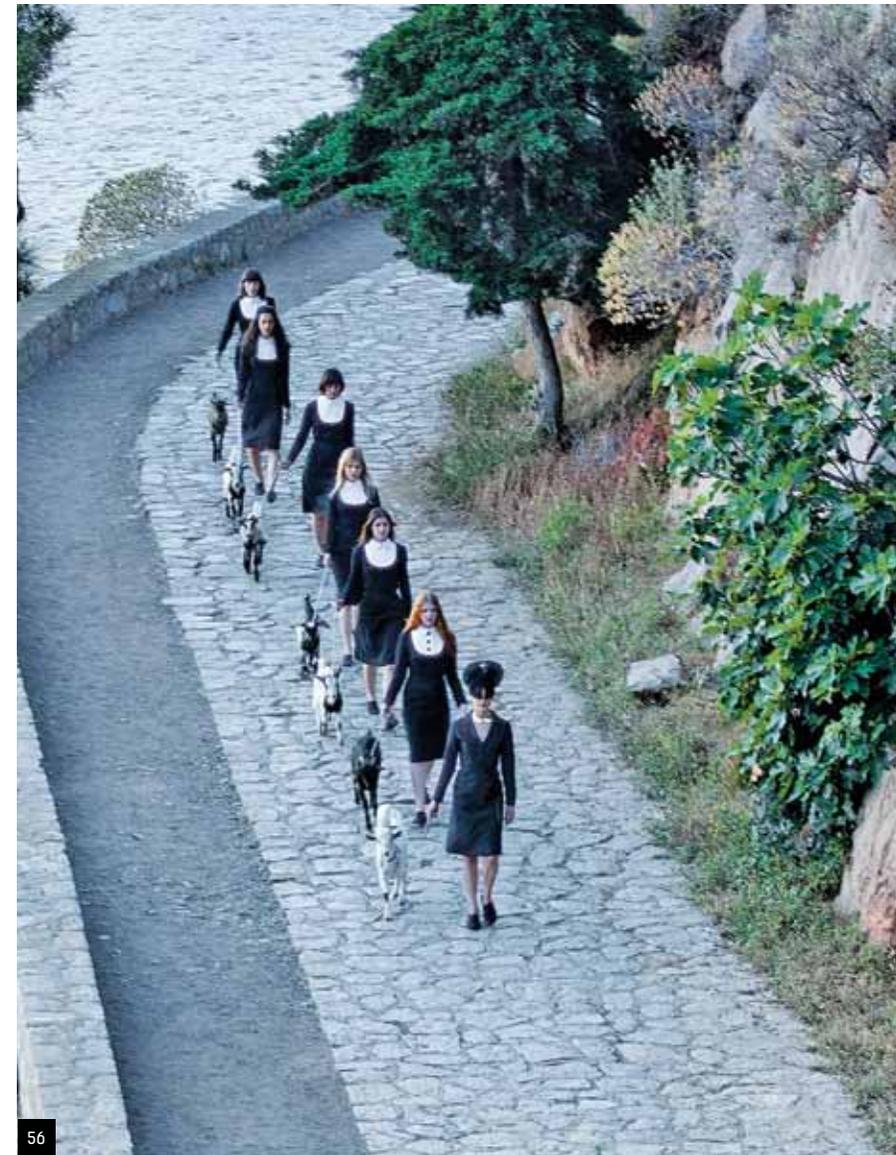
Во время первого диалога Марины с отцом двумя-тремя репликами Цангари создает представление о феноменальной близости, абсолютно лишенной инцестуального подтекста. Дочь говорит, что представляет отца голым, и спрашивает, испытывает ли он по отношению к ней эротические чувства. Тот отвечает, что нет: природа позаботилась о предохранителе, сознание мужчины подавляет сексуальные импульсы, направленные на детей. С такой же прямоотой и нежностью Марина общается с двумя другими своими визави.

Главная героиня «Аттенберга» оказывается планетой, вокруг которой на своих орбитах вращаются трое других – отец, подруга и инженер, – и ее близость с каждым из них становится отдельным огромным миром; в этом смысле «Аттенберг» – часть панорамы кинематографа, наступившего после 11 сентября и вплотную приблизившего камеру к человеку. Мир «Аттенберга» – это мир тончайших душевных настроек, совпадающих шестеренок и прозвучавших слов, которые мы хотели бы, но часто не решаемся произнести вслух.

Как и румынская, греческая волна быстро схлынула, обеспечив, однако, внимание – пусть и не такое истерическое – каждой из последующих греческих картин.

Следующий фильм Лантимоса «Альпы» (2011) – про некую организацию, члены которой за деньги замещают умерших людей, помогая своим нанимателям справиться с потерей. В философском конструкте Лантимоса человек становится совокупностью информации; ее можно воспроизвести в другом теле, если хорошо изучить привычки и образ мысли покойного); в 2015-м режиссер дебютирует англоязычной картиной с Колином Фарреллом, Леей Сейду и Беном Уишоу.

Афина Рейчел Цангари в 2012 году по заказу фонда Deste Fashion Collection, развивающего идеи моды как искусства, сняла получасовой бессюжетный фильм «Капсула» (илл. 56): в XXI веке между видеоартом, дизайном и кинематографом больше не будет разницы.



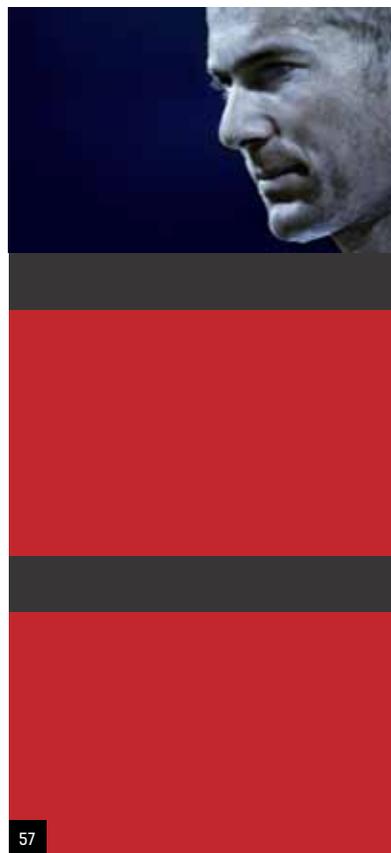
56



9.

### Расширенное кино

В 2006 году, когда полузащитник Зинедин Зидан объявил об окончании карьеры, во Франции вышел фильм Дугласа Гордона и Филиппа Парено «Зидан, портрет XXI века» (илл. 57). Однако это был не байопик и не документальное кино в привычном смысле – это был чистый видеоарт, медитация на тему футбола, выпущенная в широкий прокат в расчете на интерес со стороны поклонников спортсмена. На протяжении одного матча семнадцать камер снимали Зидана и только Зидана – потом был смонтирован фильм, продолжительность которого равна продолжительности матча.



В перерыве – хроника того дня, 25 апреля 2005 года: в Сербии и Черногории разрушительное наводнение, по всему миру отмечают юбилей Сервантеса, выпущена новая видеоигра, в Ираке, спасаясь от пуль, по улице бежит человек в майке с надписью «Зидан» (сколько часов видео пришлось просмотреть, чтобы выбрать этот кадр?). Фильм не собрал больших денег в кинотеатрах, но еще долго демонстрировался на художественных выставках и в галереях. В «Зидане», возможно впервые, соединилось несочетаемое: технический эксперимент, спорт, кино, бизнес и современное



искусство (не стоит забывать: Венецианская биеннале возникла в 1895-м, в один год с первым люмьеровским сеансом). Кинематограф, дрейфуя в океане культуры, слился с безграничным континентом визуального, к которому в одинаковой степени принадлежат и видеоарт, и компьютерные игры, и мода<sup>35</sup>, и картинки в интернете, и сериалы, и спортивные трансляции. В 2009 году режиссерский приз Мостры за свой первый, выросший из галерейного проекта, полнометражный фильм «Женщины без мужчин» получила лауреат Венецианской биеннале, художница Ширин Нишат (илл. 58). Годом ранее с «Голодом» в кино дебютировал (и сразу получил каннскую «Золотую камеру») Стив Маккуин, поклонник французской «новой волны» и американского киноавангарда; лауреат высшей британской арт-премии, приза Тернера; в 2014-м за картину «12 лет рабства» он удостоился «Оскара», подводя итог десятилетнему процессу диффузии искусства и кинематографа.

<sup>35</sup> В 2014 году один из авторов «Зидана» Дуглас Гордон снялся в главной роли в дебютном фильме французско-го модельера и галерейного куратора Аньес Б. «Меня зовут Хм-м-м».

В предыдущем абзаце упоминаются французский футболист алжирского происхождения, американская художница, уехавшая из Ирана после исламской революции 1979 года, чернокожий режиссер из островной Гренады, натурализовавшийся в Британии и получивший главные призы американской киноиндустрии и французского кинофестиваля – в XXI веке границы остались только в головах тех, кто хочет видеть границы.

В 1980-х и 1990-х годах одной из точек входа в кинематограф было телевидение – талантливым режиссерам, таким как Дэвид Финчер или Мишель Гондри, проще было начинать с музыкальных и рекламных клипов, и потом уже двигаться в сторону полного метра. В нулевые из-за прихода цифровых технологий музыкальная индустрия пережила болезненную трансформацию – жанр музыкального видео, прежде служивший полигоном для визуальных экспериментов, выродился и исчез<sup>36</sup>. Арт-индустрия, напротив, переживала подъем (как и фестивальное движение, не только выстраивающее иерархии, но и оживляющее туристические потоки и городской пейзаж), привлекала талантливых энергичных людей и со временем помогала перенаправить эту энергию в кинематограф.

Маршрут художника из галереи в кинозал можно проследить на примере Майка Фиггиса, британского режиссера, который в середине девяностых снял алкогольный инди-хит «Покидая Лас-Вегас», а в начале нулевых в «Таймкоде» (илл. 59) и «Отеле» поделил киноэкран на несколько частей. Он начинал как видеохудожник еще в 1980-х годах и опередил тренд на пару десятилетий: «Переход был неизбежен, но он происходил постепенно, – говорил Фиггис<sup>37</sup>. – Я занимался перформансами и стал экс-



периментировать с видео, потом сам собой написался текст, сначала я его поставил в театре, а позже превратил в сценарий для одного телеканала. Потом обстоятельства сложились так, что я сделал еще один фильм – и остался в кино».

Переход в кинематограф из смежной области, однако, часто бывает затруднен: попадая в поток развитой индустрии, художник существует в определенной логике, по определенным правилам и мало пересекается с резидентами соседних миров. Легче эти переходы осуществляются в странах, где индустрия находится в зачаточном состоянии, где мало активных людей и все они наперечет: греческая «новая волна» родилась из экспериментального театра; театр с кинематографом легко совмещают венгерские, эстонские или русские режиссеры; а во Франции, где индустрии театра и кино несоизмеримо больше, трансферы единичны, опыт Патриса Шеро – скорее исключение. В России точкой входа современных художников в кинематограф становится документалистика – в силу общественной ситуации политическое высказывание в игровом кино почти невозможно, но документальное, как и современное, искусство пока еще дает такую возможность. Так,

<sup>36</sup> Музыканты продавали альбомы сначала на кассетах, потом на CD. Клипы на один-два хита с каждой пластинки, по сути, были рекламными роликами, продвигающими запись. С ускорением интернета, распространением цифровых музыкальных файлов исчез спрос на CD и сильно изменилась концепция музыкального альбома.

<sup>37</sup> Кувшинова М. «Блондинка говорит мне: „Хааай!“». Интервью с М. Фиггисом // Seance.ru. 2013. 23 сент.



большим успехом на международных фестивалях в 2014 году пользовался документальный фильм *Pussy vs Putin*, один из соавторов которого, Таисия Круговых, закончила Школу Родченко, принимала участие в параллельной программе «Манифесты 10» и выставляется в российских галереях. Еще один пример – режиссер Михаил Лукачевский, часть якутского кинофеномена (в этой республике снимается до двадцати полулюбительских полнометражных фильмов в год, они выходят в местный прокат и зарабатывают деньги): его короткометражная работа «Предчувствие» попала в программу 5-й Московской биеннале современного искусства, а полнометражный дебют «Дорога» (2013) показывали на столичном фестивале *2morrow*.

Попав на кинофестивали, современные художники часто жалуются на то, что не могут подстроиться под существующие каналы кинодистрибуции, что кинопресса плохо ориентируется и мало интересуется пограничными произведениями. Попытка исправить ситуацию в середине нулевых была предпринята тогдашним директором Венецианского фестиваля Марко Мюллером: в 2004 году он

переформатировал второй конкурс «Горизонты», превратив его в полигон для визуальных экспериментов (и пригласил в жюри Майка Фиггиса, который стал первым режиссером, снимающим на красной дорожке тех, кто снимает его). «Параллельные программы не могут превращаться в запасную парковку для фильмов, которым не нашлось места в основном конкурсе, – говорил Мюллер в 2013-м, уже после отставки и обратного отката «Горизонтов» до позиции второстепенного конкурса<sup>38</sup>. – Нужны не другие секции, а второй конкурс, и он должен быть посвящен тем, кто меняет наши представления о кино, трансформирует его. Кто создает вкус к чему-то совершенно новому. Кто пытается своим примером доказать, что кино – по-прежнему привлекательная часть континента визуальности. Это люди, которые приходят из других областей: современного искусства, фотографии, музыки, танца».

Выходцы из галерей привнесли в кино свои визуальные поиски: замедление ритма, примат образа над литературой, мутацию и разрушение изображения, внимание к ритуалам и повторяющимся (как коуб или природный цикл) действиям, интерес к пластике человеческого тела. Так, в «Голоде» герой Майкла Фассбендера, заключенный в тюрьму член Ирландской республиканской армии, в процессе голодовки переживает болезненные трансформации, представляя, скорее, арт-объектом, чем живым человеком (илл. 60); его долгий разговор со священником снят статичной камерой сбоку – Маккуин старался избегать попеременных планов-«восьмерок» потому, что «восьмерка» – это взгляд несуществующего наблюдателя. Среди тех, кто был замечен и отмечен в экспериментальных «Горизонтах» – Питер Черкасски с его рефлексией об утраченной пленке и Дэвид О’Рейли, который родился и вырос в мире, где пленке уже не было места.

<sup>38</sup> «Кино – по-прежнему привлекательная часть континента визуальности». Марко Мюллер о том, как фестивали создают и убивают режиссеров // *Afisha.ru*. 2013. 5 июля.



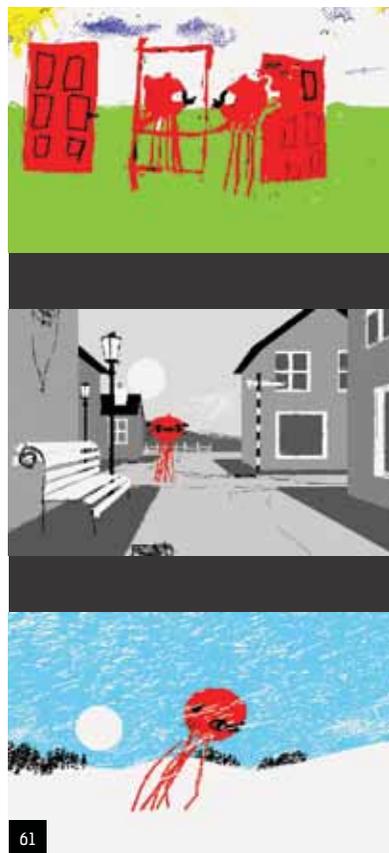
10.

Кинематограф стробоскопа

В 2008 году Рэнди Питерс, восьмилетний мальчик из Чикаго, добавивший себе пять лет при регистрации, выложил на Youtube 43-секундный мультфильм «Приключения Осьмикота»: по зеленому лугу в поисках родителей идет красное чудовище с ногами осьминога и очень приблизительной головой кота (илл. 61). «Видео имело ошеломительный успех и получило множество весьма изощренных комментариев, в которых зрители рассуждали о „сизифианском челлендже“ и „дихотомии любви и ярости“»<sup>39</sup>. Вдохновленный успехом, Рэнди начал выкладывать продолжение фильма, пока у публики не зародилось подозрение, что она имеет дело с мистификацией: уже в третьей серии Осьмикот видел в небе череп с воткнутым в него

---

<sup>39</sup> Здесь и далее цит. по: Терещенко М. Тантрическое самоубийство Дэвида О'Рейли // OpenSpace.ru. 2011. 21 сент.



61

американским флажком и убивал снятой с неба планетой голубое животное, вылезающее из норы.

Автором мультфильмов оказался 23-летний художник из Ирландии Дэвид О'Рейли, который при помощи сетевой провокации хотел доказать, что качество анимации не имеет значения – если есть история, зритель будет следить даже за фильмом «с самыми худшими в мире мультипликацией, картинкой и озвучкой, и при этом смеяться, плакать и делать все то, что делают при просмотре „высокобюджетного“ кино».

После победы фильма «Пожалуйста, скажи что-нибудь» (2008) в короткометражном конкурсе Берлинского фестиваля О'Рейли выложил в сеть свой художественный манифест, в котором невозможно не разглядеть обновленческого пафоса, знакомого по публикациям Cahiers конца 1950-х годов и «Обету целомудрия»: «Есть довольно широкий пласт анимационных фильмов, коммерческих и независимых, которые выглядят одинаковым образом. И мне кажется, что так быть не должно. <...> Компьютерная анимация предлагает множество интересных возможностей для игры. Появившись недавно, этот способ подачи информации, как мне кажется, открыл ящик Пандоры, и по сей день мы изучаем последствия, вникаем в них и пытаемся с ними освоиться. <...> 3D-анимация находится на том уровне развития, когда очень много людей владеют инструментарием, однако мало кто понимает, как правильно эти инструменты использовать. <...> Я хотел создать такой мир, который бы доказал, что нечто совершенно искусственное и нереальное может тем не менее транслировать неподдельную эмоцию и содержать кинематографическую правду. Здесь нет попытки скрыть, что фильм сделан на компьютере – наоборот, в нем содержится множество артефактов, которые дистанцируют его от реальности и привязывают к конкретному софту. Я стремился к тому, чтобы фильм оказался в оппозиции ко всем существующим в компьютерной анимации трендам, основанным на отчаянных попытках создать „настоящее“ изображение с помощью реалистичного освещения и искусного рендеринга или, напротив, на попытках придать картинке видимость рукотворной и наивной».

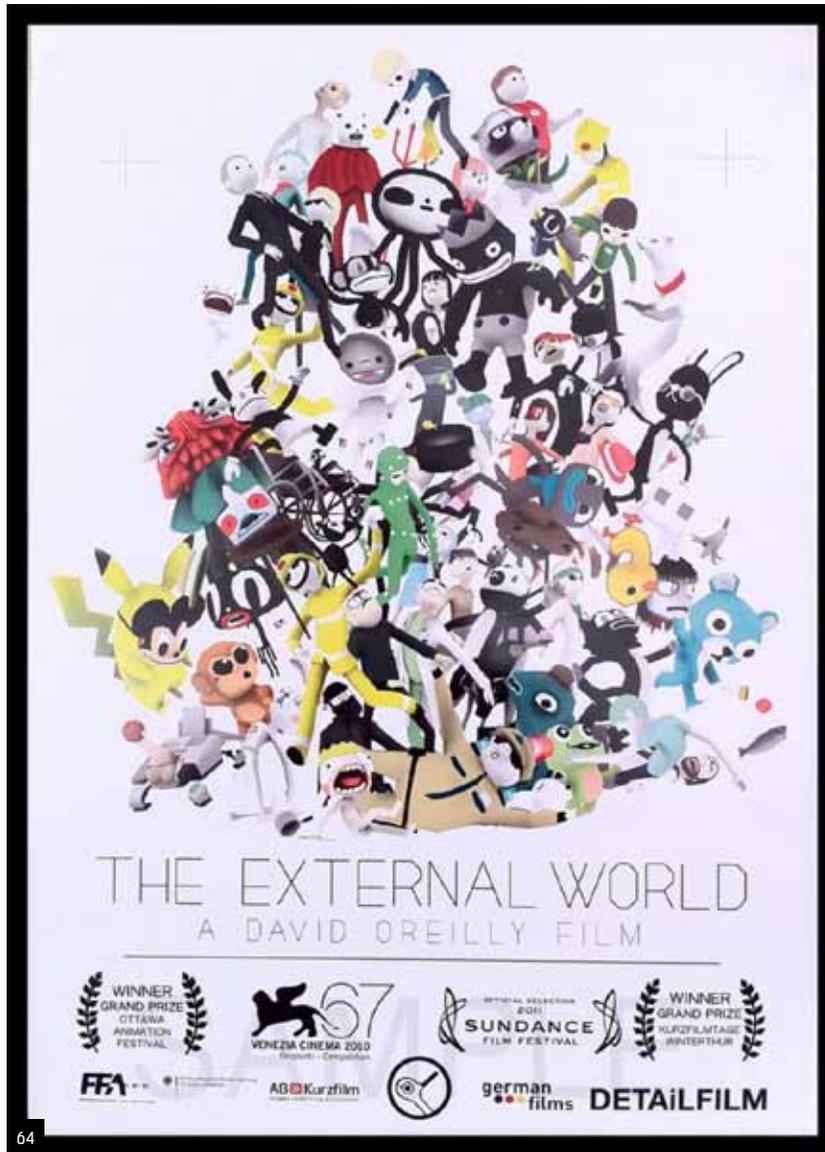
Как неореалисты восставали против «железной короны» и «белых телефонов», а режиссеры французской «новой волны» – против «папиного кино», так и Дэвид О'Рейли восстает против мультипликации, приговоренной быть только и исключительно коммерческим жанром. Подобно Триери и Винтербергу, он мог бы сказать: «Анимация умерла и вызывает к воскресению». Подобно художникам-импрессионистам он пытается добиться спонтанности в рукотворном произведении, которое (в отличие от фотографии и кино) неосуществимо без стопроцентного контроля автора.

Душевные терзания кошки и мышки в фильме «Пожалуйста, скажи что-нибудь» (илл. 62) выглядят как случайные цифровые помехи, глитч (уже ставший направлением сетевого искусства), когда пиксели размножаются без контроля и пожирают изображение, как раковые клетки, – и это в некотором смысле эквивалент царапин на пленке: они недвусмысленно указывают на то, что мы имеем дело с дигитальным процессом, также как раньше имели дело с фотохимическим. Сбой в программе, ложный сигнал становится у О’Рейли метафорой смятения, существующей только в одном языке – в только что родившемся языке цифрового кинематографа<sup>40</sup>.

Мир, в котором «нечто совершенно искусственное и нереальное может транслировать неподдельную эмоцию и содержать кинематографическую правду», однако, существовал и до О’Рейли. Уже первый полнометражный мультфильм студии Pixar (некогда созданной Джорджем Лукасом в качестве компьютерного подразделения Lucasfilm) «История игрушек» (1995) представлял собой психологический парадокс (илл. 63): «неподдельную эмоцию» – сострадание и любовь – здесь вызывают виртуальные трехмерные аватары несуществующих пластмассовых

<sup>40</sup> «Плохая картинка – это незаконный, пятого поколения бастард имиджа с законно оформленными авторскими правами. Генеалогия ее сомнительна. <...> Мало того что она деградировала до состояния поспешно размazanного следа; еще важнее то, что только дигитальная технология и способна произвести на свет столь издержавшуюся картинку. Приходится сомневаться, можно ли вообще ее назвать визуальным образом. <...> Разумеется, образ в высоком разрешении выглядит более глянцево, он более миметичен, в нем больше волшебства, он больше пугает и лучше соблазняет, нежели картинка бедная. Он, так сказать, богаче. Теперь даже форматы для широкого потребителя все больше адаптируются к прежним вкусам кинематографистов и эстетов, которые настаивали на 35 мм как на гарантии чистоты визуальности. Утверждение, что фильм на пленке – единственная достойная внимания визуальная киноформа, часто звучит в дискуссиях о кино, практически вне зависимости от их идеологической направленности» (Штейерль Х. В защиту плохой картинки // OpenSpace.ru. 2010. 14 окт.).





64



63

игрушек (которые в физическом мире стали существовать в виде мерчендайзинга только после успеха картины).

О'Рейли родился в 1985-м, «История игрушек» – обстоятельство его детства, сетевое искусство и фотографии – обстоятельство сегодняшнего дня, 8-битные компьютерные игры и примитивные графические редакторы – далекое ретро, цифровая античность, культурный слой, на котором растут современные художники всего мира, даже если они родились в логоцентрической, не имеющей глубоких визуальных традиций стране, вроде Ирландии или России.

Самый известный фильм О'Рейли – «Внешний мир» – в 2010 году получил приз в той самой секции «Горизонты», которая была создана Марко Мюллером как опытная площадка для гибридации видеоарта и кинематографа (илл. 64). Это 17-минутная панорама населенной разнообразными уродцами вселенной – сходство с современным мегаполисом настолько очевидно, что не хочется называть мультфильм антиутопией. Пока одно существо бодро принимает душ, другое в той же ванной вскрывает себе вены; Иисус с простреленной головой едет по воде на инвалидном кресле;

девочка фотографирует нежного червяка, который боится вспышек, и использует его судороги для мастурбации; отец отвешивает подзатыльники сыну, не умеющему взять на пианино правильную ноту. Подобных эпизодов в картине сотни, и каждый из них – философское эссе в компрессии, гипертекст, скрывающий глубокие наблюдения и эмоции, как были гипертекстом фрески Джотто в Ассизи, каждая из которых заменяла рассказ об одном эпизоде из жития Франциска.

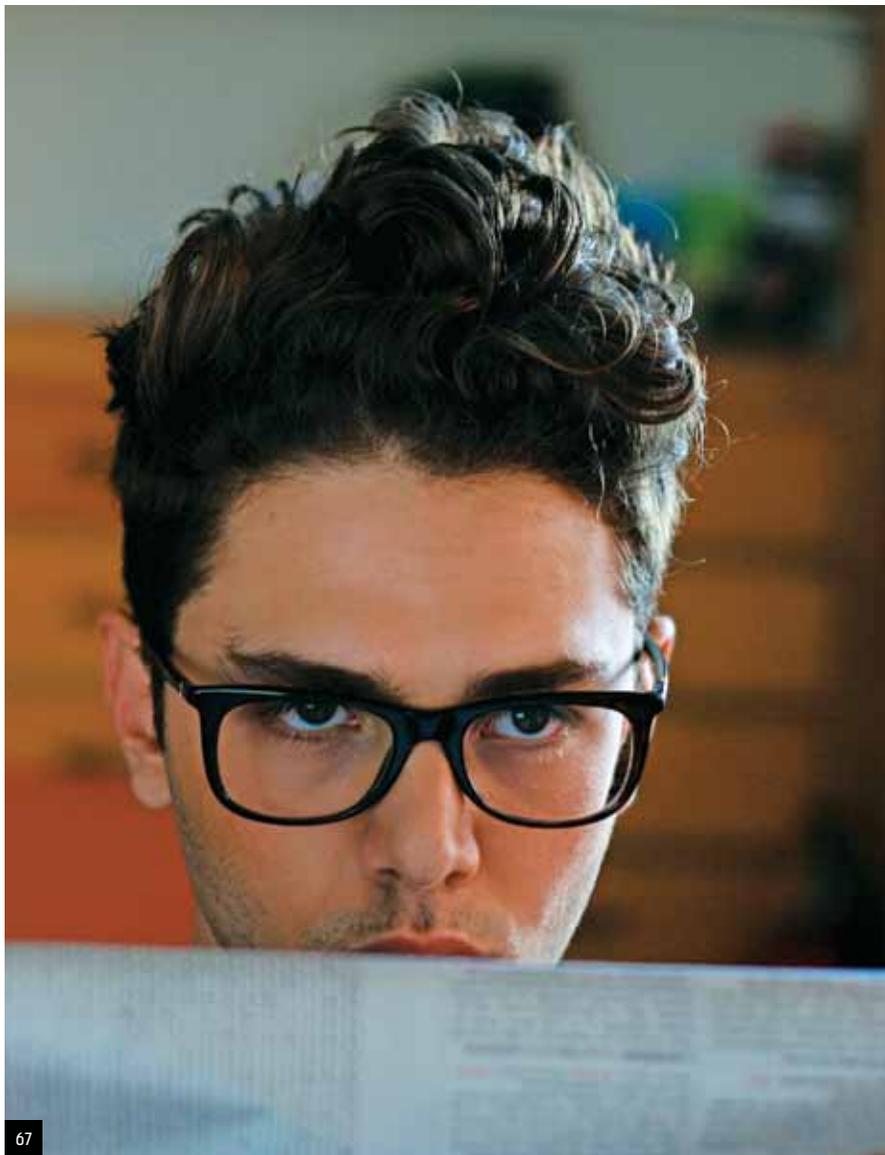
В середине «Внешнего мира» есть фрагмент, во время которого серый человек что-то пытается рассказать под тикающими часами, но невидимый и расположенный за пределами экрана пульт постоянно включает ускоренную перемотку. Речь становится невнятной, стрелки стремительно двигаются, художник-provokator присваивает себе функцию зрителя – ту самую, которую Питер Гринуэй считает причиной смерти кинематографа: когда появились пульт и переключение между каналами, режиссер окончательно потерял право финального монтажа.

Забирая пульт себе, Дэвид О'Рейли, поклонник Тарковского и Роя Андерссона, символически возвращает художнику власть над произведением. И так же, с легкостью вчерашнего подростка, играет публикой и 3D Жан-Люк Годар, через пятьдесят лет после своего игрового дебюта снявший «Прощание с языком» (2014). Как и О'Рейли (или Хармони Корин в «Джулиэне» или «Трахальщиках мусорных бачков»), он пренебрегает качеством изображения, отдавая его на съедение пикселям, а трехмерная картинка у него намеренно сбивает и режет глаз, как бритва у Бунюэля в «Андалузском псе», заставляя зрителей в беспокойстве мотать головой. Годар тоже присваивает себе пульт, только направлен он в зал и управляет движениями тех, кто смотрит (илл. 65).

На Каннском фестивале 2014 года Годар разделил приз жюри с Ксавье Доланом – канадским режиссером, который к двадцати пяти годам снял пять полнометражных фильмов; его пятый, «Мамочка», снят в формате 1: 1: изображение остается квадратным, пока в одном из эпизодов главный герой, подросток-социопат, ненадолго не раздвинет границы экрана (илл. 66).



65



67



66

Именно Долан, пугающе зрелый для своих лет, оказывается самым ярким представителем нового поколения, повзрослевшего в эпоху социальных сетей, YouTube-вечеринок, мэшапов и овершеринга. Его фильмы сделаны по принципу мудборда – он без стеснения делится тем, что действительно любит: песнями, эмоциями, образами (илл. 67). Он почти всегда сам пишет сценарии, сам подбирает саундтрек (и иногда даже специально придумывает под выбранные треки сцены), сам шьет или ищет в секунд-хендах костюмы, сам верстает пресс-релизы своих фильмов, потому что, как и люди из греческой студии Naos, понимает, что восприятие фильма начинается и заканчивается далеко за пределами экрана («Если ты художник и ты рисуешь картину, то ты же не нанимаешь отдел кисточек из двадцати пяти человек, а потом отдел масляных красок, чтобы они тебе что-то разрисовали?» – говорит Долан в одном из интервью<sup>41</sup>). Люди, непривычные к подобному самовыражению через бесконечные беззастенчивые оммажи, обвиняют Долана в избыточности. Какой самоуверенностью надо обладать, чтобы после Тарантино вставить в свой фильм *Bang Bang* Нэнси Синатры, но разве есть на свете человек, которому она на самом деле не нравится? И разве кто-то хотя бы раз не представлял себя героем фильма, оказавшись на танцполе в мигающих лучах стробоскопа?

<sup>41</sup> Кувшинова М. Юноша с татуировкой сарая. Интервью с К. Доланом // Seance.ru. 2013. 1 окт.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

КИНО В ВИЗУАЛЬНОМ ПОТОКЕ





1.

Жизнь в чемоданах

Британский режиссер Питер Гринуэй с ранней юности увлекался живописью, снимал экспериментальные короткометражки и уже в начале 1960-х годов оказался там, куда весь состав кинопроцесса прибыл только в начале нового века – на границе кинематографа и видеоарта. Он бесконечное количество раз повторял в своих интервью, что кино: а) умерло после изобретения пульта дистанционного управления<sup>1</sup>, лишившего

---

<sup>1</sup> Первые пульта для дистанционного переключения каналов появились уже в 1940–1950-х годах, но Гринуэй



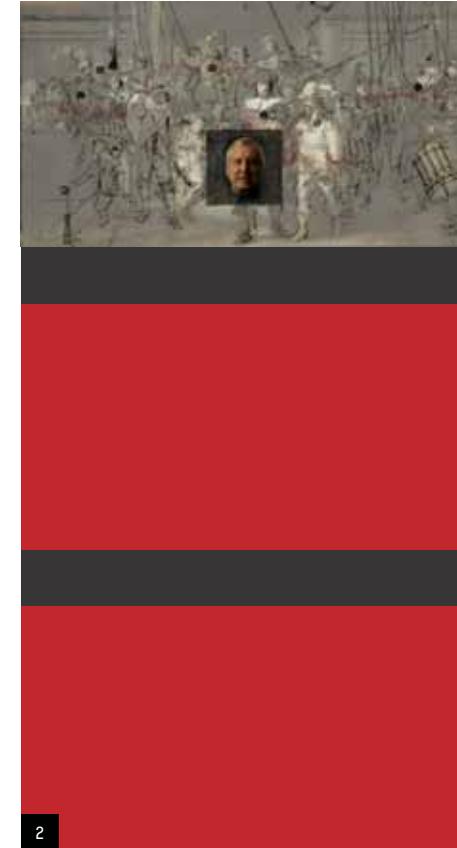
режиссера права на окончательный монтаж, б) так и не смогло преодолеть в себе литературу – большинство людей визуально безграмотны, потому что в школе их учат читать и писать, но не смотреть<sup>2</sup>, в) может быть, вообще еще не родилось, и столетняя его история была всего лишь прологом.

«Если у вас есть глаза, это еще не значит, что вы можете видеть. Чтению картин надо уделять столько же внимания, сколько и чтению текстов», – говорит Гринуэй в документальном фильме «Рембрандт: Я обвиняю!» (2008), перед тем как

---

всегда называет 1983 год, когда был представлен современный пульт с инфракрасным датчиком.

<sup>2</sup> Возможно, как и в случае с эгоцентризмом фон Триера, теоретическая база подводится под собственные особенности: Питер Гринуэй очень любит говорить.



начать препарирование картины «Ночной дозор» (илл. 1), одного из четырех самых известных произведений западной живописи<sup>3</sup>, в которой автор отступил от канон статичного парадного портрета, изобразив своих героев – стрелков-ополченцев – за секунду до начала движения. Анализируя каждый элемент полотна – от выражения лиц до предметов в руках, – режиссер приходит к выводу, что Рембрандт

---

<sup>3</sup> Другие три – «Мона Лиза» и «Тайная вечеря» Леонардо и роспись Сикстинской капеллы Микеланджело.



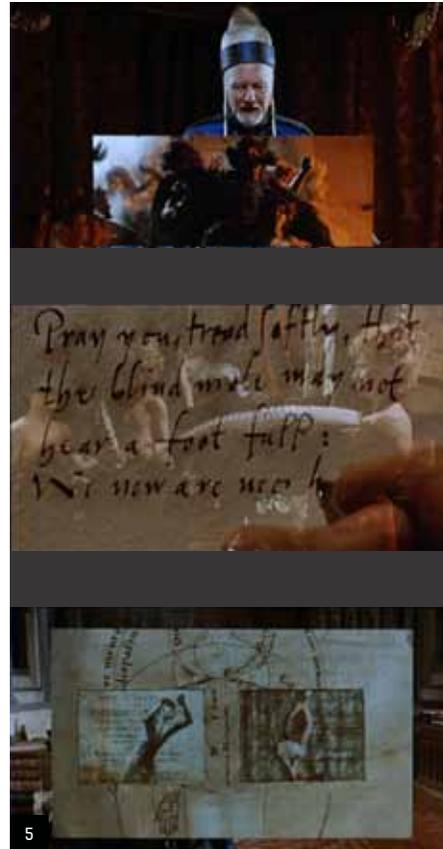
зашифровал в нем рассказ об убийстве, так же как Кубрик (по версии авторов фильма «Комната 237») зашифровал в «Сиянии» рефлексию по поводу Холокоста и признание в том, что это именно он сфальсифицировал хронику экспедиции на Луну; обе теории – и Гринуэя, и Родни Ашера – одинаково убедительны и одинаково безумны (илл. 2). Документальному «Я обвиняю!» и игровым «Тайнам „Ночного дозора“» (2007) предшествовал арт-проект в амстердамском Государственном музее: отдельные фрагменты полотна Рембрандта по очереди освещались, что приводило фактически к «перемонтажу» картины, поскольку композиция и смысл постоянно менялись. Следующими похожими проектами Гринуэя стали «перемонтаж» и «оживление» (в том числе и за счет специально написанных диалогов между персонажами) «Тайной вечери» Леонардо в Милане и «Брака в Кане Галилейской» Паоло Веронезе в Венеции (илл. 3).

В 1990-е годы из-за стремления превращать свои произведения в многослойный гипертекст Гринуэй считался одним из главных режиссеров-постмодернистов. В 1989 году вышел его телевизионный проект «Ад Данте», в котором строки



из первых восьми глав «Божественной комедии»<sup>4</sup> в маленьких всплывающих окнах комментировали эксперты (один из них сразу же обозначает метод: «Хороший старый текст – всегда пространство для изобретения нового»); поэзию сопровождали видеозарисовки из диких лесов и мегаполисов (илл. 4). Экранизацию шекспировской «Бури» – «Книги Просперо» (1991) – он поделил на 24 главы: каждая

<sup>4</sup> В 1991 году продолжение – с IX по XIV главу «Ада» – снял чилийский режиссер Рауль Руис.



представляла собой один том из библиотеки миланского мудреца, от «Книги воды» до собрания из 35 пьес, в котором оставлено пустое место для еще одной – таковой и становится «Буря». Интерпретируя и копируя миссию «Вояджера», в конце 1970-х годов доставившего в космос предметы, способные рассказать другим цивилизациям о землянах, в 1992 году Гринуэй придумал собственный арт-проект «100 объектов, представляющих мир»; через несколько лет он был повторен уже как опера.

Во многих работах Гринуэя, начиная с 1980-х годов, на экране можно видеть возникающие, исчезающие, размножающиеся рамки, которые иногда разделяют параллельные действия, а иногда становятся дополнительным способом раздробить прямоугольное пространство кадра, неизбежно ограниченное с четырех сторон. «Экран решительным образом разрушает живописное пространство, – пишет Базен в статье «Живопись и кино»<sup>5</sup>, объясняя неудачи, постигающие кинематографистов в их попытках рассказать о художниках и их произведениях. – Благодаря раме, очерчивающей границы картины, живопись противостоит действительности, которую изображает. <...> Картинная рама поляризует пространство вовнутрь, тогда как все показываемое на киноэкране имеет, наоборот, тенденцию бесконечно продолжаться во вселенной. Рама картины порождает центростремительность, а экран – центробежен». В «Книгах Просперо» участники действия расставлены, как герои на картинах классической живописи, они часто бывают статичны; дополнительные рамки, наложенные Гринуэем поверх изображения, кажется, пытаются решить проблему центробежности экрана, загнать пространство и действие вовнутрь – и таким образом уравнивать кинематограф и живопись (илл. 5).

«Интертекстуальные» проекты, в которых происходящее постоянно подвергается комментированию, по словам Гринуэя, выросли из пометок к его ранним короткометражкам; «говорящие головы» и псевдоакадемическая манера комментариев объясняются необходимостью оживить жесткую структуру при помощи иронии. Одним из экспертов, придуманных в насмешку, стал некто Тульс Люпер (илл. 6), орнитолог, – его многочисленные работы каталогизируются и исследуются в 44-минутном фильме «Реконструкция вертикальных предметов» (1978); это имя упоминается в «Путешествии по букве Н» (1978), «Падениях» (1980) и «Контракте рисовальщика» (1982), а также становится важным элементом персональной вселенной Гринуэя:

<sup>5</sup> Базен А. Что такое кино? М., 1972.



в начале нулевых он создал свое самое грандиозное полотно – «Чемоданы Тульса Люпера»: в этой работе страсть к каталогизации и ирония над этой страстью достигли колоссальных масштабов.

«Чемоданы Тульса Люпера» – мультимедийный проект, исследующий историю XX века при помощи артефактов, хранящихся в 92 чемоданах главного героя; свой первый чемодан – с углем – он собрал в возрасте десяти лет. Проект должен был состоять из трех полнометражных фильмов (они вышли в 2003–2004 годах), 16-серийного



телесериала и 92 DVD-дисков, а также веб-сайтов (один из которых – игра-бродилка *Tulose Luper Journey* (илл. 7)), аудиодисков и пронумерованных книг, выпущенных ограниченным тиражом. Одна из них – «Тульс Лупер в Венеции» – существует в семи экземплярах, стоит около 500 долларов и включает в себя неопубликованный сценарий венецианского эпизода фильма, фотографии города и репродукции картин (илл. 8).

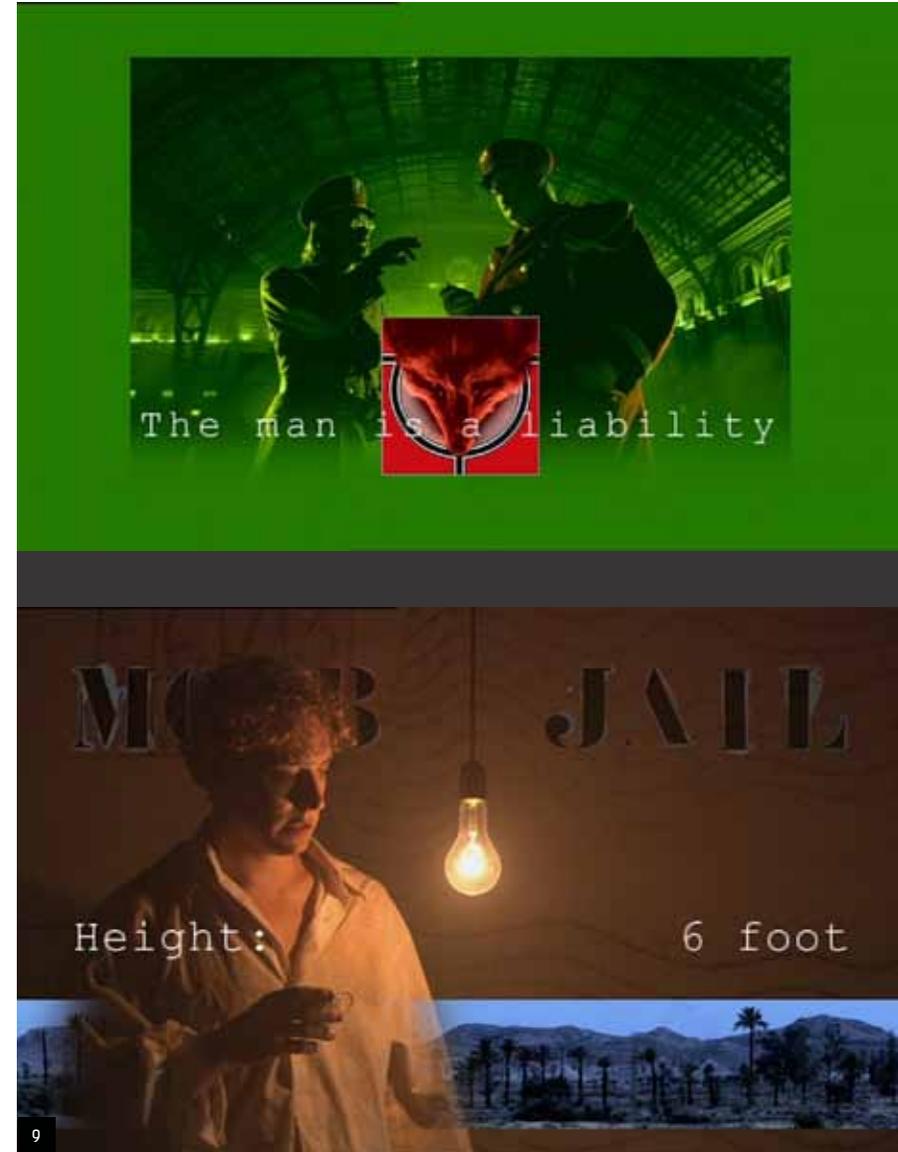
Как и более ранние «интертекстуальные» работы Гринуэя (но в гораздо большей степени), «Чемоданы» были набиты спецэффектами, всплывающими окнами



8

с картинками и текстом, сносками, комментариями экспертов, визуальными и звуковыми помехами... Он был уверен (и уверял окружающих), что снимает кино будущего. Однако несмотря на то, что все три фильма были представлены на крупнейших фестивалях – Каннском, Венецианском и Берлинском – «Чемоданы» не вызывали у аудитории большого интереса: в начале нулевых, с приходом нового реализма, кинематограф изживал постмодернизм и гипертекстуальность, разворачиваясь к простым историям, апеллируя скорее к эмоциям, чем к интеллекту. Тогда казалось, что мегаломанский проект про Тульса Люпера – боковая и тупиковая линия, грандиозное заброшенное здание на обочине кинематографа.

Но, если вернуться к «Чемоданам» сегодня, невозможно не узнать в них прообраз уже существующей вокруг нас реальности, в которой (по выражению бывшего директора Венецианского фестиваля Марко Мюллера) мы «атакованы маленькими экранами». За десять лет существования в цифровой среде изменились настройки восприятия – и человек больше не паникует, оказавшись одновременно в нескольких информационных потоках, столкнувшись с необходимостью считать данные всеми



9



доступными способами: через статичные или движущиеся картинки, через текст или на слух. Интерфейс «Чемоданов», казавшийся таким избыточным в начале нулевых, напоминает верстку современных новостных сайтов или страницы социальных сетей, при посещении которых пользователь сам выстраивает логику навигации, задает глубину погружения и отсекает лишнее (илл. 9).

Как бы ни пытался Гринуэй отмежеваться от литературы, его интертекстуальный подход и вера в возможность каталогизации мира родились во многом под влиянием Борхеса с его «Классификацией животных» и «Вавилонской библиотекой», в которой бесконечное знание было заключено в бесчисленные шестигранники, как заключены в дополнительные рамки образы и тексты в фильмах Гринуэй: «Вселенная – некоторые называют ее Библиотекой – состоит из огромного, возможно, бесконечного

числа шестигранных галерей, с широкими вентиляционными колодцами, огражденными невысокими перилами. Из каждого шестигранника видно два верхних и два нижних этажа – до бесконечности. Устройство галерей неизменно: двадцать полок, по пять длинных полок на каждой стене; кроме двух: их высота, равная высоте этажа, едва превышает средний рост библиотекаря. <...> На каждой из стен каждого шестигранника находится пять полок, на каждой полке – тридцать две книги одного формата, в каждой книге четыреста страниц, на каждой странице сорок строчек, в каждой строке около восьмидесяти букв черного цвета. Буквы есть и на корешке книги, но они не определяют и не предвещают того, что скажут страницы. <...> Библиотека всеобъемлюща, и на ее полках можно обнаружить все возможные комбинации двадцати с чем-то орфографических знаков (число их, хотя и огромно, не бесконечно) или все, что поддается выражению – на всех языках. Все: подробнейшую историю будущего, автобиографии архангелов, верный каталог Библиотеки, тысячи и тысячи фальшивых каталогов, доказательство фальшивости верного каталога, гностическое Евангелие Василида, комментарий к этому Евангелию, комментарий к комментарию этого Евангелия, правдивый рассказ о твоей собственной смерти, перевод каждой книги на все языки, интерполяции каждой книги во все книги, трактат, который мог бы быть написан (но не был) Бэдой по мифологии саксов, пропавшие труды Тацита<sup>6</sup>».

«Вавилонская библиотека» Борхеса – такой же прообраз и модель современно-го (и будущего) интернета, как «интертекстуальные» фильмы Гринуэй, которому одного измерения всегда было недостаточно; неудивительно, что в XXI веке он (наряду с Годаром) оказался одним из тех, кто сумел в своей новелле альманаха 3×3D (2013) превратить коммерческий формат 3D в искусство: его сложно устроенным фильмам, его летающим буквам и рамкам на протяжении двадцати лет, кажется, не хватало только этого: поляризующих очков, ложной перспективы и обманчивой многослойности (илл. 10).

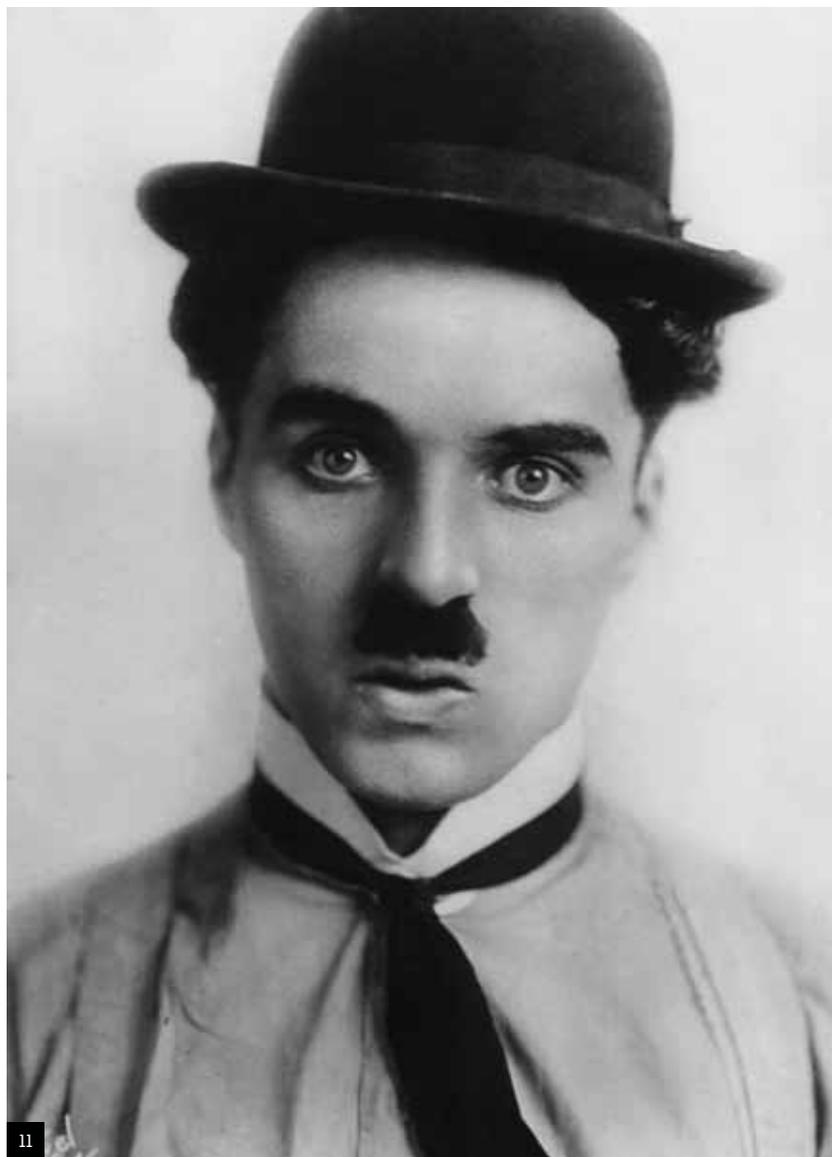
<sup>6</sup> Борхес Х.-Л. Вавилонская библиотека (пер. В. Кулагина-Ярцева). СЕРАНН, 2002.



2.

### Лицо как визуальный код

В середине 1990-х годов, когда компьютерные спецэффекты только появились (и даже позже), в прессе много писали о том, что живых актеров вскоре заменят компьютерные модели, которые не будут капризничать и стареть. Теория, казалось бы, подтверждалась практикой: в 2001 году вышел фильм «Последняя фантазия», в котором снялись цифровые аватары Алека Болдуина, Дональда Сазерленда и Джеймса Вудса. Годом ранее во время съемок «Гладиатора» (2000) умер актер Оливер Рид, и за него партию «доиграла» компьютерная модель. В фильме «Небесный капитан и мир



11



12



13

будущего» (2004) спустя пятнадцать лет после своей смерти «снялся» Лоуренс Оливье. Однако во всех перечисленных случаях (а также в десятках других) речь идет об уже существовавших актерах и лицах, за каждым из которых стоят собственные биография, фильмография и мифология.

Лицо известного актера – это текст, из которого можно узнать и об эстетических предпочтениях эпохи, и о созданных прежде работах.

На заре кинематографа исполнители ролей были безымянными (как второстепенными были и режиссеры, которые в первые десятилетия кино считались ремесленниками). Позднее стали возникать закрепленные за отдельным человеком амплуа (Мэри Пикфорд – инженерю, Чарли Чаплин – трогательный комик, Пола Негри – женщина-вамп); лицо, фигура актера становились иероглифом, зашифрованным списком определенных поведенческих характеристик (илл. 11). В эпоху Золотого Голливуда созданием звезд, их образа и биографий, целенаправленно занимались студии (и лишь немногие, подобно Ингрид Бергман, осмеливались выйти из системы); сегодня, при наличии социальных сетей и других медиа делать это (по свидетельству продюсера



14

Джерри Брукхаймера<sup>7</sup>) стало еще проще. В Европе же, где норма прибыли меньше и требования индустрии не столь строги, мифология известного актера по-прежнему складывается в результате его работы над собой или под влиянием судьбы. Один из ранних примеров – Марлен Дитрих, которая начала превращаться в звезду уже почти тридцатилетней, после «Голубого ангела» (1930) и под влиянием режиссера Джозефа фон Штернберга, а до того была простоватой шатенкой-неудачницей с лишним весом (илл. 12). В Голливуд она была приглашена уже в качестве ледяной соблазнительницы-блондинки (илл. 13), и заботилась о поддержании этого образа всю последующую жизнь, вплоть до начала работы над фильмом Максимилиана Шелла «Марлен» (1984), где звучал только ее голос (Мария Рива в своих разоблачительных мемуарах «Моя мать Марлен Дитрих» вспоминала, как в детстве ее пытались лечить от высокорослости: актрисе казалось, что ребенок взрослеет аномально быстро, а значит не может сниматься с ней, совсем еще молодой женщиной, для студийных открыток).

Одну из ролей в «Чемоданах Тульса Люпера» – сошедшую с картины Энгра мадам Муатесье, художницу-любительницу и садистку – сыграла актриса Изабелла Росселлини, дочь Ингрид Бергман и Роберто Росселлини (илл. 14). Не став, подобно матери, большой голливудской звездой, эта актриса, однако, стоит на перекрестке сразу нескольких кинематографических дорог: ее родители олицетворяли Золотой Голливуд

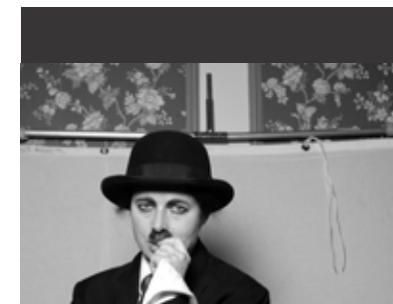
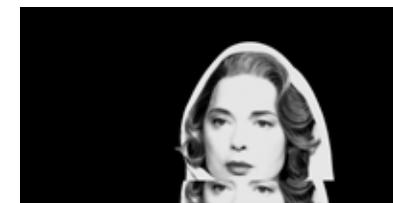
<sup>7</sup> «Сейчас все намного быстрее – появился интернет. Кто-то видит актера в кино, немедленно находит его фотографии, постит в фейсбук – всего несколько мгновений, и он уже звезда» («У вас дома есть кухня, но вы же продолжаете ходить в рестораны». Самый успешный продюсер мира Джерри Брукхаймер – о том, почему кино никогда не умрет // Афиша. 2013. 2 июля).



15



17



16

и авангард европейского кино, ее спутниками были выходец из «американской „новой волны“» Мартин Скорсезе и Дэвид Линч – ловец сновидений, последний титан независимого американского кино, которого как автора «Твин Пикса» сегодня часто называют предтечей сериального бума нулевых годов (илл. 15). Позднее Изабелла Росселлини работала с Гаем Мэддином, канадским авангардистом, в работах которого не последнее место отведено ностальгии по черно-белому изображению и галлюциногенной природе кинематографа. Одна из их совместных работ – видеофильм



«Моему папе – 100 лет» (2005) – была снята к юбилею Роберто Росселлини и прилагалась к мемуарам актрисы с тем же названием; в этой 17-минутной черно-белой лирической зарисовке она сыграла все роли – от собственной матери до Альфреда Хичкока (илл. 16). В 2008 году Изабелла Росселлини вместе с продюсером Мэддина Джоди Шапиро сделала для Sundance Channel серию роликов под общим названием «Зеленое порно»: в них она перевоплощалась в насекомых, чтобы от первого лица рассказать, как размножаются стрекоза, пчела и улитка (илл. 17).

С 1980 по 1996 год Росселлини была представителем косметического бренда Lancôme (илл. 18) – лицо Ингрид Бергман, соединенное с лицом Роберто Росселлини и вырванное из контекста кинематографа Дэвида Линча, стало частью пейзажа больших городов, невольно транслируя миру весь стоящий за ним гипертекст. Похожее чувства вызывает актриса Кьяра Мastroяни – дочь Марчелло Мastroяни и Катрин Денев: это лицо, в котором зашифрован рассказ о двух других знакомых, выученных наизусть по киноклассике, лицах; смотреть на нее можно часами – как часами можно смотреть фильмы, в которых снимались ее родители (илл. 19, 20, 21).



Каждое из актерских лиц – символ (эпохи, жанра, связанного с ним художника), у каждого есть свой определенный контекст, деконструкция которого в случае необходимости может использоваться как прием. Так, Алексей Балабанов в «Жмурках» (2005) деконструирует мифологию, стоящую за лицами известных постсоветских актеров: Михалков – барин, монархист, мегаломан – становится сначала простоватым братком, потом – вахтером (илл. 22); дива Рената Литвинова превращается в официантку (илл. 23), Андрей Панин, до того игравший в основном гопников,



24

оказывается интеллигентом-архитектором. Балабанов не был постмодернистом, не строил, подобно Тарантино, свой кинематограф на том, что Андрей Плахов называет «вторичной переработкой реальности масскульта». Про «Жмурки», сценарий которых был написан футболистом Стасом Мохначевым, он впоследствии говорил: «Не мое кино». Кинематограф Балабанова во многом (если не в первую очередь) вырос из книг<sup>8</sup>, из литературных пристрастий много читающего позднесоветского человека. Но в «Жмурках» он впервые целенаправленно выдвинулся на совершенно незнакомую и ему, и российскому зрителю территорию – территорию комикса с его утрированными чертами, яркими красками и простыми диалогами. Наблюдая за собственными взрослеющими детьми, режиссер не мог не замечать, что вслед за поколениями логоцентриков в России появляется поколение визуалов; в 2007-м он начал (и не закончил) работу над проектом «Кино» – фильмом, смонтированным из отснятых школьниками любительских роликов. В 2005-м «Жмурки» были холодно встречены публикой и критиками («И не вина эстета Балабанова, что воспитала его страна, где литература всегда была важнейшим из искусств, анекдот оказывался востребованнее комикса», – писала тогда Елена Фанайлова<sup>9</sup>).

<sup>8</sup> «Счастливые дни» (1991) сняты по мотивам нескольких произведений Беккета, «Замок» (2004) – экранизация Кафки, «Груз 200» (2007) – адаптация «Святынища» Фолкнера, «Морфий» (2008) – это Булгаков, незавершенная «Река» снималась по мотивам якутской прозы Вацлава Серошевского, «Я тоже хочу» переключается с «Пикником на обочине» Стругацких, в разных фильмах режиссера можно заметить следы влияния Лескова, Томмазо Кампанеллы, Владимира Набокова, Кнута Гамсуна и многих других писателей.

<sup>9</sup> Сеанс. 2006. № 27/28.



22



23



25



26

Однако позднее, когда интернет с его визуальным потоком начал подминать под себя логоцентрическую российскую цивилизацию, у «Жмурок» оказалось неожиданно много поклонников; в интернете и сегодня можно купить куклу «Саймон-башкотряс», большеголового человечка с лицом Дмитрия Дюжева (илл. 24), – мерчендайзинг, который трудно представить в связи с любым другим отечественным фильмом<sup>10</sup>.

Сам Балабанов, как известно, создал универсальный символ эпохи – Данилу Багрова, нежного убийцу с лицом актера Сергея Бодрова, который до самого конца ассоциировался со своим персонажем. Первый «Брат» (1997) был показан в «Особом взгляде» Каннского фестиваля и во многих странах вышел в прокат; вероятнее всего, его видели и в Голливуде. Сравнение Багрова с Джейсоном Борном, сыгранным Мэттом Деймоном («Идентификация Борна», «Превосходство Борна», «Ультиматум Борна»), можно иногда встретить в иностранной критике: оба они – простые ребята, соседские парни с загадочным прошлым, обученные убивать, оба носят свитер грубой вязки – именно этот символ выдает в двух символических персонажах конца XX – начала XXI века братьев (илл. 25 и 26).

<sup>10</sup> Впервые подобные куклы появились в Америке в начале 1960-х годов и изображали знаменитых бейсболистов. Впрочем, англоязычная «Википедия» утверждает, что самое раннее упоминание стоит искать в «Шинели» Николая Гоголя: «Воротничок на нем был узенький, низенький, так что шея его, несмотря на то что не была длинна, выходя из воротника, казалась необыкновенно длиною, как у тех гипсовых котенков, болтающих головами, которых носят на головах целыми десятками русские иностранцы». Выходит, что из гоголевской «Шинели» вышла не только русская литература, но и один из элементов западной поп-культуры.



3.

### Фильм как музей

В конце 2012 года Питер Гринуэй прочел в московском «Манеже» лекцию «Репродукции теперь лучше оригинала»<sup>11</sup>, в которой повторил свой обычный тезис об остаточной литературоцентричности кинематографа и добавил несколько новых – о членении визуального потока, созданного в кино за сто с лишним лет его истории, на отдельные образы: «Нынешние музеи стали современными кафедральными соборами: именно там

---

<sup>11</sup> Полит.ру. 2012. 18 дек.

творится настоящая история, там образы собираются, сливаются вместе, и мы используем их для того, чтобы создать полную картину мира. Как известно, библиотеки – это хранилища книг. <...> Музеи же собирают картины, другие предметы искусства, которые хранят в себе образы. И я считаю, что работа музеев не менее важна, чем работа библиотек. <...> С другой стороны, можно сказать, что кинофильм – это музей образов, которые содержат в себе какое-то послание. Поэтому образы как составная часть кинематографа меня интересуют больше, чем содержание, то есть именно визуальная сторона. <...> Современный человек эпохи лэптопа привык к тому, что все, что ему показывают в кино, он может видеть на экране своего компьютера. Он привык к «Человеку-пауку», к «Аватару», ко всему тому, что можно назвать постлукасовским периодом «Звездных войн». <...> Есть некоторые вещи, картины, образы, которые нам знакомы. Не обязательно ехать в Милан, чтобы увидеть «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи. Если вы не видели ее в оригинале, вы наверняка видели ее на рождественских открытках, на шоколадных обертках или где-нибудь еще – вам знаком этот образ. Так же вам знакомы такие образы, как отдельные кадры из «Аватара», из «Титаника» и т. п. Почему же мы не можем использовать огромный накопленный вокабуляр кинематографа и совместить его с еще более огромным вокабуляром, который нам дает история живописи?»

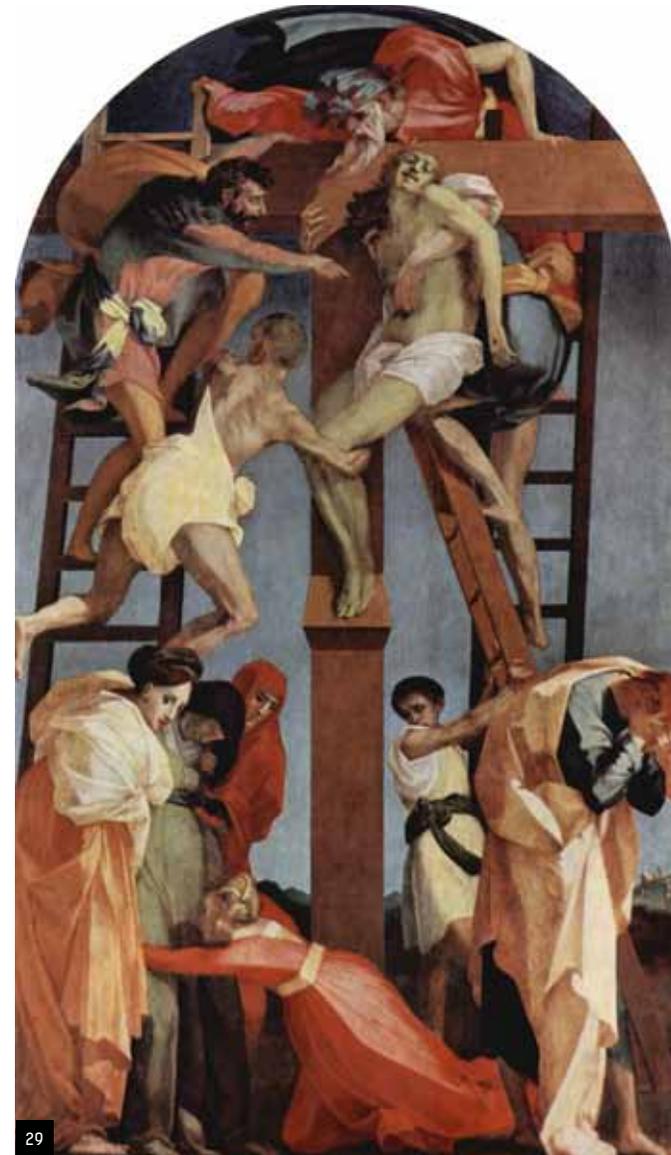
Гринуэй задает вопрос, на который давно есть ответы, и они продолжают поступать: как история живописи каждодневно – тайно или явно – проникает в кино, так и сам кинематограф стал открытым музеем образов, библиотекой мемов, постоянно всплывающих в визуальном потоке. Режиссер Катрин Брейя как-то раз сказала<sup>12</sup>, что не читала Ветхий Завет, но у любого человека западной цивилизации библейские образы записаны на подкорке; это интернациональный язык, которым необязательно владеть в совершенстве, чтобы в сидящих друг напротив друга ангеле и Деве распознать сюжет Благовещения.

<sup>12</sup> Кувшинова М. Катрин Брейя: «Я шут современной Европы». Интервью с К. Брейя // Известия. 2004. 15 мар.



Сознательные цитаты из классической религиозной и нерелигиозной живописи в кино можно искать и находить бесконечно. В режиссером альманахе «Ро.Го.Па.Г.», снятом на заре этого жанра в 1963 году и названном по первым буквам имен звездных авторов<sup>13</sup>, Пьер Паоло Пазолини реконструирует два шедевра маньеризма – два «Снятия с креста», Понтормо и Россо Фьорентино (илл. 27, 28 и 29); этот эпизод ново-заветной истории в пазолиниевской новелле «Овечий сыр» разыгрывает съемочная группа под руководством Орсона Уэллса, в то время как один из непрофессиональных актеров, играющий разбойника, умирает на кресте. Язык библейских метафор и «вокабуляр» классической итальянской живописи был хорошо знаком Пазолини, он использовал его постоянно, но выбор именно этой картины, возможно, объясняется тем, что в альманахе режиссер впервые экспериментирует с цветной пленкой – пока в виде вставок в черно-белый фильм (полностью цветной «Царь Эдип» появится только в 1967-м). У Фьорентино и Понтормо на этих картинах – простые, четкие

<sup>13</sup> Росселлини, Годар, Пазолини, Грегоретти.





30



31

краски без примесей и узоров: синий – это синий, белый – это белый, желтый – только желтый. Для режиссера, привыкшего снимать в ч/б и понимающего, что трансформация неизбежна и надо к ней подготовиться, трудно придумать более подходящей цветовой этюд.

Снятие с креста, мертвый Иисус, Оплакивание – возможно, самые популярные у кинематографистов новозаветные сюжеты: с их помощью легко подчеркнуть трагическое одиночество, величие и избранность героя. Мертвым Христом оказывается



32

главный герой «Линкольна» (2012) Стивена Спилберга, мертвым Христом выглядит отец в «Возвращении» (2004) Андрея Звягинцева (илл. 30, 31 и 32) – русского режиссера, намеренно наполняющего свои работы универсальными библейскими образами, хорошо понятными почти в любой точке мира<sup>14</sup>. Один из фильмов Ким Ки Дука

<sup>14</sup> К религиозной живописи и символике постоянно апеллировал и Тарковский – режиссер-модернист, на которого Звягинцев ориентируется и место которого он сегодня занимает в мировой фестивальной индустрии. Можно пойти



называется «Пьета» (2012) – Оплакивание, и на его плакате повторен известный иконографический сюжет (илл. 33); католицизм – одна из основных религий Южной Кореи, и, возможно, именно эта культурная прошивка позволила корейским режиссерам найти дорогу к западной аудитории быстрее, чем кинематографистам из других

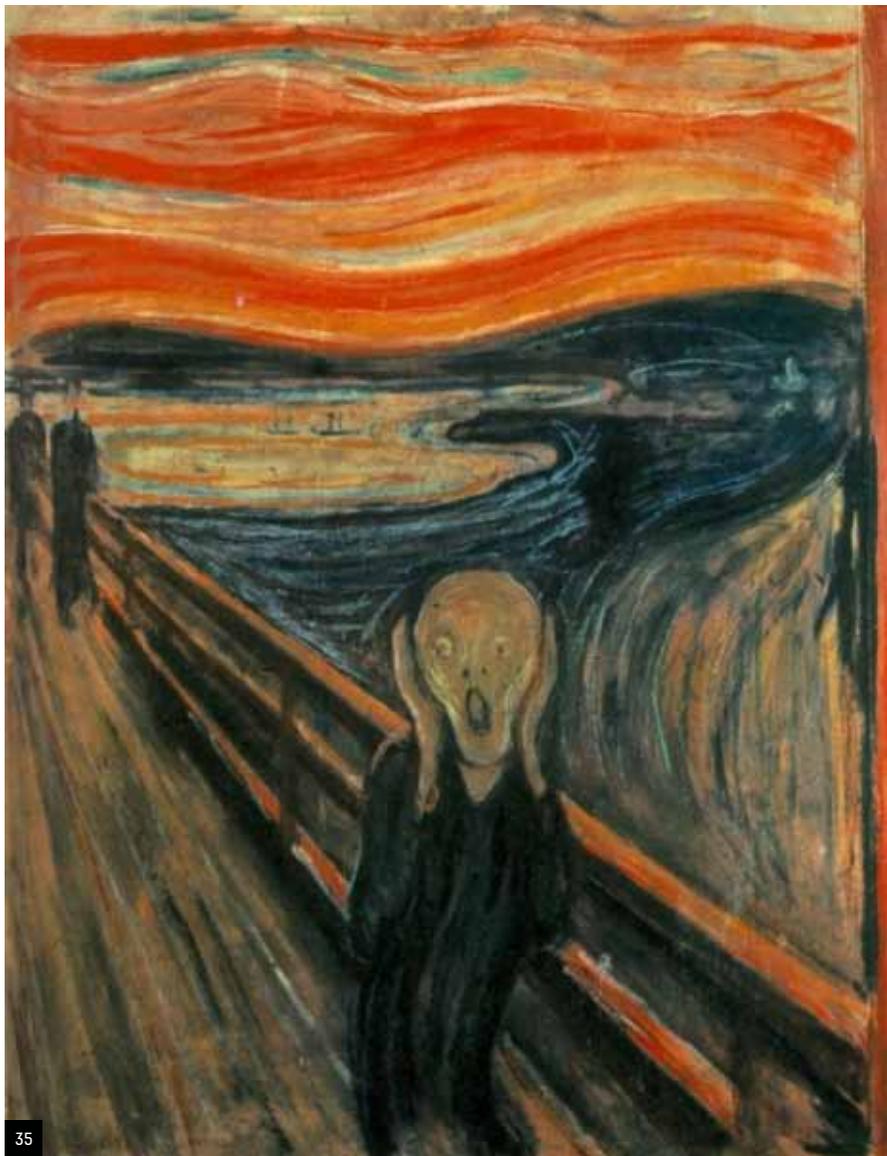
---

далее и предположить, что режиссер-постмодернист – это тот, кто цитирует другие произведения кинематографа, а режиссер-модернист – тот, кто цитирует произведения других, более древних и заслуженных, искусств.



стран Юго-Восточной Азии. Разумеется, язык этот использует не только авторское, но и массовое кино: во втором «Человеке-пауке» (2004) только что остановившего поезд супергероя передают на руках, как снятого с креста Иисуса. Похожие примеры можно приводить бесконечно (илл. 34).

Если забыть об устоявшихся библейских формулах и вспомнить другие живописные сюжеты, то невозможно не вернуться к Гойе и Мунку, мрачным визионерам, повлиявшим как на кино вообще, так и на отдельные фильмы в частности.



35



36



37

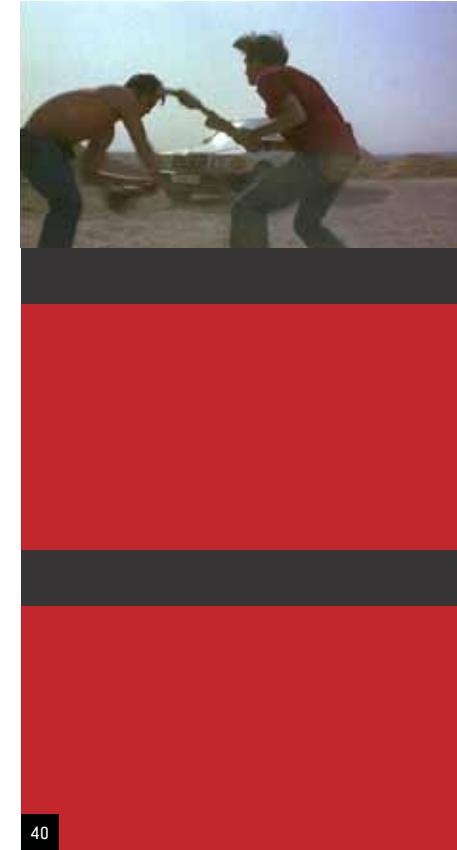


38



39

Самая известная картина Мунка послужила прообразом для маски убийцы из подросткового ужастика «Крик» (илл. 35 и 36); Гильермо дель Торо в своем чудовище Пана из «Лабиринта фавна» (2006) отчасти повторил «Сатурна, пожирающего своих детей» (илл. 37 и 38); Бигас Луна, в 1999 году снявший о Гойе игровой фильм «Обнаженная маха», семью годами ранее, в «Ветчине, ветчине», воспроизводит (и снова как аллерию гражданской войны) драку из «Бычьих пастухов», входящих в число «Мрачных картин» (илл. 39 и 40).



40

Но как кричащего человека не было до Мунка и как до Гойи не было подобного белоглазого Сатурна, так и до Мельеса не существовало селенитов, до Фрица Ланга – города Метрополиса, а до Джеймса Кэмерона – стоящих на корме огромного корабля влюбленных, считающих себя королями мира, а также синих человечков с далекой планеты Пандора (илл. 41 и 42). В 2012 году на фестивале «Артдокфест» был показан документальный фильм Елены Демидовой «Саша, Лена и железный дракон» – это история любви, в прологе которой черно-белая хроника: московские семьи въезжают



в хрущевки. То, что когда-то было счастьем, в наши дни превращается в прах: дома сносятся, и на руинах одного из них останутся двое – небритый спившийся Саша с детским лицом и его подруга Елена, молдаванка, несколько лет назад потерявшая сына-моряка (илл. 43); железный дракон – это сносящий здание кран. Они живут за гранью нищеты, с трудом формулируют свои мысли и чувства, но вспоминают «Титаник»: герой разжал руку только тогда, когда его любимая оказалась в безопасности; образы, порожденные кинематографом, в смысле универсальности сегодня могут уверенно конкурировать с библейскими.

В марте 2013 года интернет-портал Colta.ru опубликовал серию материалов под общим названием «Переоценка ценностей» – в них приглашенные эксперты попытались сбросить с пьедестала незаслуженно популярных авторов и подсветить недостаточно известных. Низвергая Кубрика и Феллини, критик Станислав Битюцкий заметил, что их фильмы «всегда были ценны, скорее, определенными образами, которые там можно почерпнуть (в скольких музыкальных видеоклипах, например, мы встречали кадры из «Космической одиссеи» или «Сладкой жизни»), нежели своей цельностью»<sup>15</sup>. В словах Нелепо слышится протест против неизбежного – происходящего без согласия автора случайного дробления кинематографического произведения на

<sup>15</sup> Переоценка ценностей. Часть первая // Colta.ru. 2013. 22 мар.

фрагменты, которые затем начинают жить самостоятельной жизнью: в других фильмах (особенно в эпоху постмодернизма с его всепоглощающей цитатностью, когда каждая новая картина являлась винегретом из десятков старых), в рекламе, в видео-арте, в анимированных gif на сайте Tumblr и так далее. «Четыреста ударов» – это Жан-Пьер Лео, бегущий по берегу океана; «8½» – финальный шутовской хоровод под музыку Нино Рота; Кубрик – оскал Алекса Делларджа в белом трико или Джек Николсон, прорубающий закрытую дверь комнаты (илл. 44).

Тоска по нечленимому фильму, который был бы равен себе (и был бы вещью в себе) – реакция на перемены, которые за последние десять-пятнадцать лет произошли с кинематографом и его местом на карте пользовательских предпочтений. На протяжении всей своей истории – с момента изобретения – кино было главным развлечением цивилизованного человечества, и только сейчас, на наших глазах, оно таковым быть перестало, сливаясь с громадным потоком визуальности, который бурлит котиками, роликами, вирусными статьями BuzzFeed, твитами, инстаграммами, сериалами, компьютерными играми, спортивными трансляциями и прочим. И каким бы сильным ни было желание киномана защитить кино в целом и каждый фильм в отдельности от неизбежного распада, в реальности цельность кинокартины, ее восприятие в качестве неделимого потока – недостижимый идеал или удел произведений, которые, как Неуловимого Джо, на самом деле никто не хочет ловить и членить. И более того – любовь к произведению в цифровую эпоху выражается именно в его самовольном (и произвольном) дроблении на фрагменты. Сервис 10-секундных замкнутых видео Club полон роликов из нашинкованных фильмов; здесь возникают непрерывность и цельность другого рода – бесконечное повторение действий внутри эпизода, как в фильме Киры Муратовой «Вечное возвращение»<sup>16</sup>.

На бесконечный повтор ставят только то, что действительно любят.

<sup>16</sup> Критик Максим Сухагузов назвал «Вечное возвращение» «фильмом-коубом».





4.

#### Пионеры цифровой эпохи

В 1997 году британский режиссер Бернард Роуз, уже известный как постановщик ужастика «Кэндимен», снял в Голливуде «Анну Каренину» с Софи Марсо в главной роли – фильм не удался ровно по тем же причинам, по которым не удаются почти все экранизации этого романа: при сокращении выпадают важные линии и второстепенные персонажи; неизбежный для массового продукта акцент на первой, более романтической половине, разрушает смысл произведения – никто не понимает, как, начав за здоровье, закончить за упокой и не рассердить продюсеров (илл. 45).



45

Впоследствии Роуз экранизировал Толстого еще трижды, и каждый раз переносил действие в наши дни – в 2000-м вышел «Иван под экстази» («Смерть Ивана Ильича»), в 2008-м – «Крейцера соната», в 2013-м – «День подарков»<sup>17</sup>, адаптация «Хозяина и работника», повести о том, как барин и кучер замерзли в метель (эквивалентом лошади из первоисточника тут становится GPS-навигатор, с которым тоже можно разговаривать, но на который не следует полагаться).

В «Иване под экстази» Роуз хотел показать человека, внезапно осознавшего, что он смертен; фильм начинается с известия о кончине, а предыстория раскрывается во флэшбэке – главный герой умер, еще не появившись на экране (илл. 46). Своего Ивана (или Айвана) Роуз делает голливудским агентом (помимо литературного, у него был и реальный прототип – человек, сотрудничавший со Спилбергом и Скорсезе, но из-за наркотической зависимости потерявший работу и покончивший жизнь самоубийством). Разветвленная система голливудской

<sup>17</sup> Имеется в виду 26 декабря, когда распаковываются рождественские подарки.



46

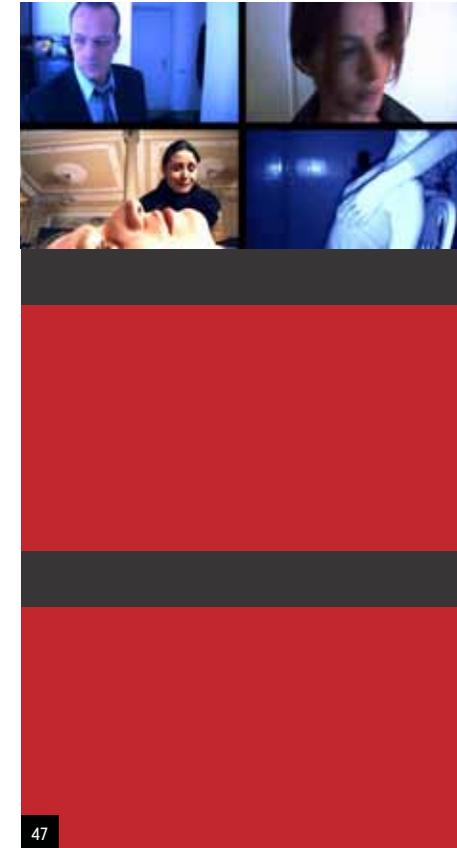
киноиндустрии (от нее Роуз только что пострадал с «Анной Карениной») становится здесь аналогом царской бюрократии (Алексей Каренин, высокопоставленный чин некоего министерства, в присутствии главным образом переключивает бумажки).

Почти одновременно с «Догмой 95» Роуз (как-то раз сравнивший себя с художниками-импрессионистами, клошарами, пошатнувшими монополию Салона на изображение) опубликовал свой собственный, намного менее серьезный манифест под названием Кагма: в нем агенты и менеджеры были запрещены, а кинематографистам полагался хороший обед. Его картины никогда не претендовали на сертификат «Догмы», но в той же степени отвечали требованию момента, что и триеровский «Обет целомудрия». Сегодня Роуз утверждает, что «Иван под экстази» – первый полнометражный фильм в формате HDTV, снятый с использованием цифровой камеры; без сомнения, этот режиссер, уже имевший большой опыт работы в пленочном кино, – отважный пионер цифровой эпохи. «Иван под экстази» – одна из первых (если не первая) попыток работы с эстетикой именно «грязного»

цифрового изображения, со всеми его недостатками, ущербностью, торчащими пикселями и цветовыми искажениями. Уже тогда, в конце 1990-х годов, Роуза не интересовала имитация пленочного изображения цифровыми средствами (тем более что тогда она была невозможна), его интересовало новое, только возникающее кино, которое обещало небывалую свободу творчества, избавленного от ига менеджеров и агентов.

Во всех трех осовремененных версиях произведений Толстого главного героя у Роуза сыграл актер Дэнни Хьюстон; появляется он и у другого пионера цифрового кино (и тоже британца) – Майка Фиггиса, выходца из галереи, который через опыты в театре и на телевидении пришел к полнометражному кино. Оба его фильма начала нулевых, «Таймкод» (2000) и «Отель» (2001), экспериментируют с шершавой цифровой эстетикой и полиэкранностью, которая создает не столько гипертекст в духе Гринуэя, сколько ряды параллельных действий, подменяющих собой традиционный монтаж (илл. 47). Свой ранний переход к цифровому кино Фиггис объясняет экономическими причинами. «Кино всегда было дорогой штукой, – говорил он в одном из интервью<sup>18</sup>. – Надо было искать деньги не только на съемки, но и на проявку, на печать копий. Камеры стоили кучу денег, много весили, с ними было трудно управляться. Я начал подбирать видеокамеру очень давно, но меня долго не устраивало качество: выглядело все очень и очень плохо. Лет двадцать назад компания Sony выпустила аналоговую Video Hi8, картинка оказалась на удивление хорошей, я немедленно стал снимать только на нее. После этого технологии начали развиваться стремительно, а я пристально приглядывался к каждой новой камере на рынке. „Годится ли она для кино?“. Я их покупал, экспериментировал, делал маленькие проекты для инсталляций, но кино продолжал снимать на Super 16 (35-миллиметровые камеры мне всегда казались слишком большими и неудобными), и только в конце

<sup>18</sup> Кувшинова М. Блондинка говорит мне: «Хааай!». Интервью с М. Фиггисом // Seance.ru. 2013. 23 сент.



1990-х – начале 2000-х годов, начал снимать на цифровую камеру полный метр – „Таймкод“ и „Отель“».

По мнению Фиггиса, свобода художника цифровой эпохи – в том числе и свобода от проявочной лаборатории: это было дорого, долго, опасно, сложно, к тому же химикаты постоянно разъедали кожу; теперь, когда пленка-шкура окончательно сошла, кинематограф больше не будет физически проникать в плоть своего создателя.



5.

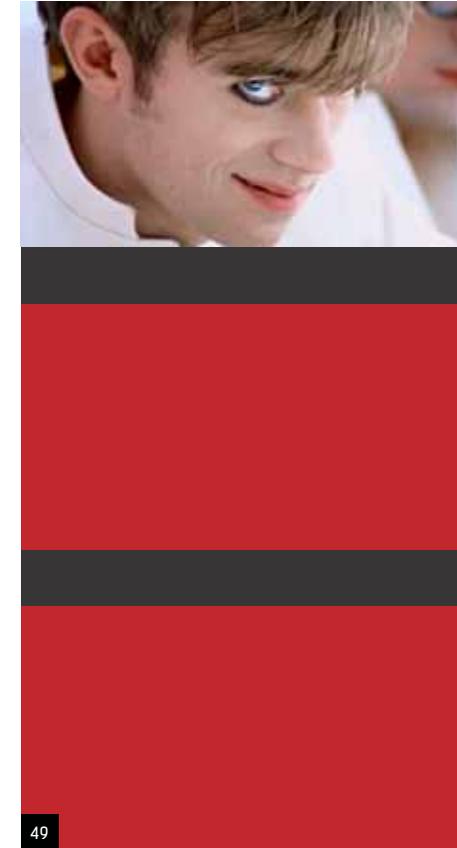
Кино визуального беспокойства

В 2004 году в Венеции осчастливили «Рождение», вторую полнометражную работу режиссера Джонатана Глейзера, который в 1990-е годы снимал музыкальные видео, которые мы знаем как клипы Blur, или Radiohead, или Massive Attack, или U.N.K.L.E., или Jamiroquai). После громкого фестивального провала фильм про мальчика, который пришел к героине Николь Кидман и представился реинкарнацией ее умершего мужа, всплывал на полке уцененных дисков в продуктовой сети «Перекресток», но сегодня, в контексте двух других картин Глейзера – первой и новой,



по поводу «Рождения» все чаще произносят слова «шедевр» и «переосмыслить» (илл. 48). Почему этот фильм приняли так плохо и почему сегодня происходит его переоценка?

В 1995-м компания Ben & Jerry's выпустила клубнично-шоколадное мороженое Cool Britannia, в 1997-м премьер-лейборист Тони Блэр использовал это словосочетание как модернизационный лозунг. Последний поп-культурный феномен XX века, интерпретирующий эстетику 1960-х годов и воскрешающий дух «свингующего Лондона», ввел (или вернул) в международный оборот все то, что мы считаем ярким, современным и одновременно – традиционно британским. Бело-красно-синий паттерн флага, который так хорошо смотрится на футболках и чехлах для айфона; бритпоп, Spice Girls, Робби Уильямс; Бэкхем; Александр Маккуин и Стелла Маккартни; физиологичный арт-продукт братьев Чепмен и Дэмиена Херста; романы Ника Хорнби, побасенки Ирвина Уэлша; кино Дэнни Бойла; Джуд Лоу, Юэн МакГрегор, Роберт Карлайл. «Крутая Британия» была сгустком энергии в ситуации конца века, концентрацией смысла и стиля накануне апокалипсиса.



На исходе десятилетия в большом кино дебютировали Линн Рэмзи и Джонатан Глейзер. Оба – дети шестидесятых, пропитавшиеся атмосферой «крутой Британии». Оба не имеют прямого отношения к арт-индустрии, но используют кинематограф как полигон для современного искусства. Оба занимаются не эстетизацией, а, скорее, эстетической препаратией отвратительного. Оба наследуют Кубрику в его стремлении так строить кадр, чтобы у зрителя оставалось ощущение, как будто на экране бесконечно нарезают золотой шоколадный батон; самая кубрикианская из работ



Глейзера – снятый для группы Blur клип Universal, короткий оммаж «Космической одиссее» и «Заводному апельсину», кадры из которого стали одним из визуальных символов 1990-х годов; две узнаваемо-жутковатые девочки появляются у Глейзера и в клипе Karmasoma для Massive Attack (илл. 49).

Глейзер и Рэмзи – этап развития британского кинематографа, в котором антиподами реалистов и лириков (вроде Кена Лоуча или Майка Ли) были экспериментаторы 1980-х годов: барочный постмодернизм Питера Гринуэя и Салли Поттер времен «Орландо» (1992) сменил аскетизм пионеров цифрового кино – Бернарда Роуза и Майка Фиггиса. Интересно, что актер Дэнни Хьюстон, который играл у Фиггиса с Роузом, появляется и у Глейзера, в «Рождении», в роли растерянного жениха главной героини, неспособной забыть об умершем муже. О Кене Лоуче, при всем несходстве, во время просмотра третьего фильма Глейзера «Побудь в моей шкуре» (2013) вспоминаешь постоянно: он тоже использует непрофессиональных актеров с убийным шотландским акцентом, один из которых – страдающий тяжелым генетическим заболеванием Адам Пирсон. С «Кесом» Лоуча неизбежно сравнивали и «Крысолова» (1999), дебютную картину Линн Рэмзи, действие которой происходит в депрессивном районе большого города. Сама она никогда не считала себя частью реалистической традиции: в том же «Крысолове» есть эпизод, в котором мышь, привязанная к воздушному шару, почти как у Мельеса, улетает на Луну (илл. 50).

И Рэмзи, и Глейзер сняли по три фильма: дебют – с разницей в год, вторую картину – почти сразу вслед за дебютом, и – после долгого перерыва экранизировали современную классику: «Что-то не так с Кевином» (2011) и «Побудь в моей шкуре» (2013); работа над каждым фильмом растянулась на годы.



Фильм Рэмзи «Что-то не так с Кевином» был поставлен по роману американской писательницы Лайонел Шрайвер и принимал участие в конкурсе Каннского фестиваля (илл. 51); Тильда Суинтон сыграла мать, чей сын-подросток расстрелял своего отца, сестру и одноклассников из лука. Текст Шрайвер состоял из писем героини к своему убитому мужу, однако Рэмзи строит картину, развязка которой заранее известна читателям книги, совершенно по-другому – как серию флэшбэков, в которых женщина (и мы вместе с ней) пытается выяснить, как она оказалась там, где оказалась.

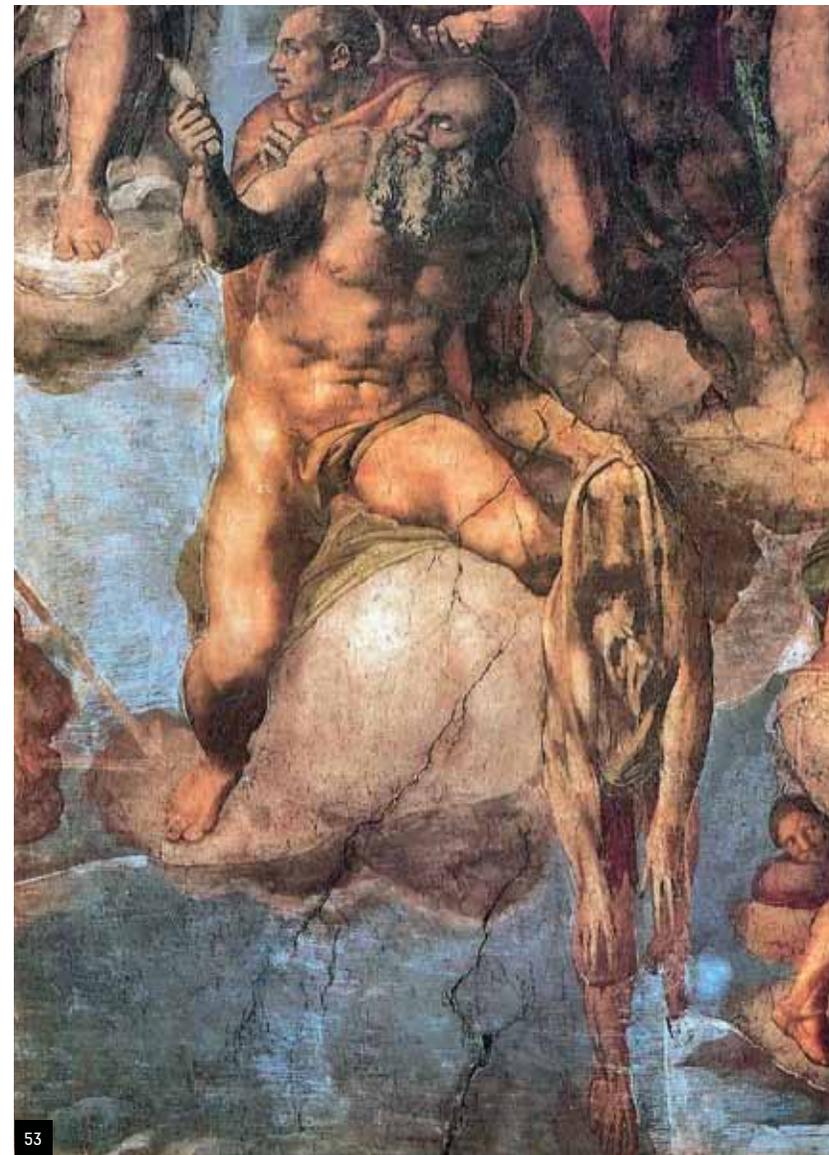
До поступления в киношколу Рэмзи была фотографом, но, едва начав снимать видео, поняла, что один кадр и последовательность кадров – это два разных языка. Однако влиянием фотографии объясняется ее пристальное внимание к деталям и интерес к портретированию на крупных планах; «Кевин» наполнен отталкивающими деталями вроде пугающих фрагментов еды на весь экран – с их помощью Рэмзи транслирует в зал отвращение героини к своему ребенку; кино раздражает зрителя в той же степени, в какой Кевин раздражает мать.



«Побудь в моей шкуре» – роман голландского писателя Мишеля Фейбера, почти сразу после публикации в 2000-м переведенный на русский язык Ильей Кормильцевым. Главная героиня, инопланетная тварь Иссерли, ездит на красной «тойоте» по дорогам Шотландии, подбирая неприкаянных автостопщиков плотного телосложения с целью их переработки в питательную массу для своих соплеменников. Чем ближе финал, тем отчетливее в атмосферном хорроре проступают черты сложноустроенной социальной сатиры: Иссерли гонит от себя мысль о разумности существ, которых на ее планете называют водселями и считают деликатесом. Они ведь ходят на двух ногах, не спят на полу, как нормальные люди, не могут ни сиувить, ни меснишить, не имеют ни малейшего представления о слане, не используют хуншур, а значит, не могут быть разумными. Сама Иссерли стала двуногой (и «уродливой») при помощи мучительного хирургического вмешательства, покрывающую тело и лицо шерсть ей приходится сбривать, а ее далекая родина – сухая, безжизненная твердь, где коррумпированная элита выжимает последние соки из народа.

В книге героиня разговаривает с попутчиками, выясняет, нужны ли они кому-нибудь в этом мире, будут ли их искать, и тем, кого не будут, впрыскивает снотворное через специальный механизм в пассажирском кресле. Полуживые водсели несколько недель содержатся в специальных стойлах на заброшенной ферме, где их подвергают необходимым хирургическим операциям, а потом разделяют и увозят в транспортных кораблях.

В экранизации Глейзера медицинская манипуляция заменена на психологическую: соблазненные героиней Скарлетт Йоханссон мужчины устремляются за ней





в захолустный дом, за порогом которого находится антипространство – их обступают густое черное ничто, и они застывают в нем с выражением недоумения на лицах. Щелчок, и в сгустившейся тьме экрана (как будто плывешь в нефтяном пятне и глотаешь нефть) остается только сдуваемая шкура; она похожа на выпотрошенного святого Варфоломея из Сикстинской капеллы, которого Микеланджело снабдил собственным лицом (илл. 52 и 53).

Эта визуальная интерпретация текста Фейбера – квинтэссенция глейзеровского стиля. Ясное, хотя и неполное представление о тревожащих режиссера идеях можно получить, посмотрев компиляцию из его многочисленных рекламных роликов на Youtube. Отстраненность человека от собственного тела и попытка преодоления этой отстраненности при помощи внезапного рывка из статики. Погружение в воду, субстанцию, которая замедляет движение и не позволяет полностью владеть своей физической оболочкой (илл. 54); интересно, что пластика плывущего сквозь густую темноту человека – одна из тем короткометражки «Пловец», которую Линн Рэмзи сняла для лондонской летней Олимпиады (илл. 55).



Пребывание тела в некоей субстанции есть буквально в каждой работе Глейзера. Уже в его ранней короткометражке «Бассейн» (1993) герой – ныряльщик – плавает в воде, извергает из себя воду и мягкие, будто наполненные жидкостью шары; кожа, шкура, оболочка затрудняет, но не отменяет постоянной анархической диффузии жидкостей.

Вокруг бассейна крутится действие дебютной картины Глейзера «Сексуальная тварь» (илл. 56). В воде же происходит ограбление банка: герой Рэя Уинстона проникает в хранилище, одевшись в водолазный костюм, через расположенные по соседству публичные бани. В «Рождении» из воды возникает младенец, появившийся на свет в тот миг, когда его тезка погибает от сердечного приступа на утренней пробежке. В рекламе телевизора Sony Bravia разноцветная жидкость бьет из-под земли, из труб, окрашивая все вокруг (илл. 57). В рекламе Levi's темой становится пренебрежение физическим препятствием: гонка двоих сквозь стены заканчивается свободным падением и парением в прозрачной среде (илл. 58). В знаменитом клипе Virtual Insanity тело фронтмена Jamiroquai то поддается, то противостоит притяжению вертикальных и горизонтальных поверхностей (илл. 59).

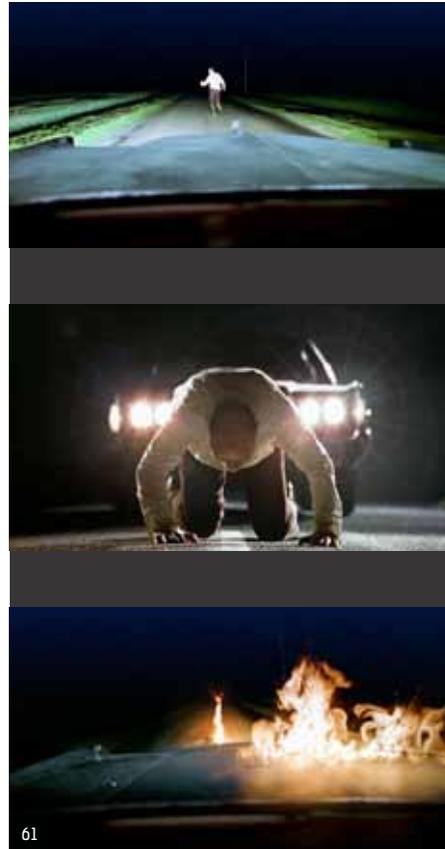


У Фейбера водсели были тушами, у Глейзера они переступают через границу своих тел и превращаются в красную жидкую биомассу, утекающую по трубам в бесконечную темноту космоса, которая, проливаясь на землю, обступает героиню Скарлетт Йоханссон и обволакивает ее жертв.

Экранизируя книгу Фейбера, Глейзер отсекает большинство сюжетных линий: в фильме нет ни второстепенных инопланетян, которые занимаются фасовкой мяса, ни пушистого сына владельца корпорации – бездельника, вегетарианца и гуманиста, – любовь



к которому приближает конец Иссерли. В фильме остаются лишь повторяющиеся действия: подобрать автостопщика, понять, кто он, привезти на ферму. Саспенс у Глейзера возникает при сбоях в отработанном сценарии. Вероятно, монотонность действий, изо дня в день совершаемых Иссерли, и привлекла режиссера в литературном первоисточнике. Повторяющиеся циклы, характерные скорее для видеоарта, чем для полнометражного кино, – важная часть его режиссерского стиля; самый яркий пример – бесконечная прогулка падающего и встающего Дени Лавана в клипе проекта U.N.K.L.E. (илл. 60 и 61).



Устранив из повествования инопланетян, ксеноморфов, Глейзер превращает в квинтэссенцию Чужого существо с внешностью Скарлетт Йоханссон; попутчики видят в ней привлекательную женщину, но не могут разглядеть за оболочкой, шкурой темной материи с непостижимой логикой. Чужим, пенетрирующим жизнь завязавшего поделщика, был герой Бена Кингсли в «Сексуальной твари». Чужой и мальчик из «Рождения». Это самый сложный случай чужого: он сам верит, что не является чужим, и заставляет на время уверовать в это Анну и зрителя.



Почему же «Рождение» так плохо приняли в 2004-м и почему сейчас в англоязычной прессе происходит его активная реабилитация?

Красный фарш, уплывающий в космос, – еще одно приближение Глейзера к идее бессмертия: человек, ставший мясом для твари другого вида, продолжает свое существование в новом качестве (илл. 62). В прежних работах режиссер высказывался на тему намного прямолинейнее: идущего по туннелю Дени Лавана сбивают проходящие мимо машины, но убить его невозможно, как невозможно уничтожить неистового героя Бена Кингсли, который, даже похороненный под толщей воды и земли, продолжает курить и изрыгать проклятия.

«Рождение» было посвящено теме бессмертия целиком: может ли душа одного человека вселиться в другого? Отсутствие однозначного ответа, невозможность найти рациональный выход из полуторачасового экранного морока – одна из главных причин первоначального отторжения картины. Мы не знаем, откуда десятилетний Шон узнал о том, что раньше был в другом теле и по-прежнему любит Анну. Мы не знаем, ошибся ли он, отказавшись от своей любви. Мы не знаем, безумна ли Анна. Выбрать



единственно верный ответ, единственно верную стратегию восприятия для этой картины нельзя, и зрителя охватывает паника.

По-английски это называется *haunting* – «мучительно западающий в память», по-русски можно сказать «ядовитый» – фильмы Глейзера, как ни относиться к ним при первом просмотре, отравляют, навсегда оставляя в нашей шкуре занозы беспокойства. Источник этой тревоги – парадоксальное сочетание холодности и физиологичности, как будто взаимодействие на экране происходит между уже остывшими телами.

Вторая причина, по которой «Рождение» вызвало резкий негативный отклик, – нарушение сразу двух табу. Во-первых, десятилетний мальчик (Кэмерон Брайт) называет себя мужем взрослой женщины. Во-вторых, мальчик этот не мил и не невинен, он выглядит предельно отталкивающим и вспарывает стереотип восприятия. Подсудной порнографии здесь нет: герой Брайта – предельно асексуальная тварь, и слова из эротического словаря в его устах начисто лишены эротического подтекста. Секс у Глейзера – это не удовольствие, не близость

и даже не власть; это выход человека за пределы человеческого, превращение его в сгусток материи. Голая Анна с мальчиком в ванной – это попытка вырваться из границ тела и прикоснуться к трансцендентному; стремление к слиянию с женщиной на красной «тойоте» – первый шаг по пути превращения человека в поглощенную материю.

В холодном физиологичном мире Глейзера, где, кажется, вот-вот проплывет, вильнув хвостом, законсервированная акула Херста, страсть всегда направлена в никуда. «Джеки, я люблю тебя!» – орет перед своей недосмертью герой Бена Кингсли; что-то яростно шепчет в пустоту Дени Лаван, бредущий по туннелю; Анна безумно любит призрака; вождление приводит путников «Шкуры» в пустоту превосходной степени.

Из-за криминального сюжета в 2000-м «Сексуальная тварь» воспринималась как продолжение линии Тарантино, но сегодня понимаешь, насколько этот фильм по ритму отличается от стремительного кинематографа девяностых. Камень катится с горы в бассейн медленно, как в сновидении; тихо проплывает по экрану грабитель в акваланге. В «Рождении» есть крупный план Николь Кидман в оперном театре, который длится почти две минуты, и за это время лицо не очень хорошей актрисы становится порталом в трансцендентное (илл. 63).

В 2000-м Глейзер опередил тренд на замедление времени, который для авторского кинематографа нулевых стал естественным ответом на короткий монтаж 1990-х годов и ускорение жизни за пределами кинозала. В 2004-м, в эпоху шершавого постдогматического реализма, Глейзер слишком изысканно строил кадр и потому казался скорее клипмейкером, чем художником. Сегодня, когда кино оправилось от первого цифрового шока, растерянности перед лицом новых смыслов и технологий, когда включило в себя опыт других визуальных стратегий, впитало и переварило видеоарт, Глейзер возвращается как автор, который в эпоху эстетической смуты оберегал свое искусство как кошмарное сновидение.



6.

Роев ковчег

Почти в самом центре Стокгольма – что нетипично для киностудии – находится маленькая трехэтажная крепость, последний оплот ручного кинопроизводства в Европе. Первая реакция при входе в Studio 24 – рефлекторный испуг: из окна первого этажа, кажется, вот-вот выедет трамвай, который доставлял персонажей фильма «Ты, живущий» (2007) к берегам Леты<sup>19</sup> (илл. 64). Когда-то в здании находился кинотеатр «Пак»,

---

<sup>19</sup> Название картины Роя Андерссона – строка из «Римских элегий» Гете: «Будь же счастлив, живущий, гнездом,



со временем он разорился, а в кинозале теперь съемочный павильон – наклонный пол пришлось переделать, в проекционной будке хранятся старые декорации. От ломбарда, помещавшегося на втором этаже, создатель Studio 24 Рой Андерссон унаследовал огромный сейф, но массивная железная дверь всегда открыта, а золотые и серебряные призы стоят внизу, у самого входа. Режиссер не может назвать точное количество, говорит только, что большинство наград – это «Каннские львы», призы за рекламные ролики.

В Стокгольмской киношколе молодой левак Андерссон конфликтовал со стареющим реакционером Бергманом (и до сих пор не упускает ни единой возможности об этом вспомнить), а потом снял «Шведскую историю любви» (1970), без которой нельзя представить шведский кинематограф последних сорока лет, без которой не было бы ни «Гребаного Омоля» (в нашем прокате «Покажи мне любовь»), ни «Впусти меня» (илл. 65, 66 и 67). После провала «Гилиапа» (1975) он надолго ушел в рекламу,

---

согретым любовью, / В Лету доколь на бегу не окунул ты стопы».



которая отнюдь не была для него путем компромисса – идеальной семьи с идеальной собакой у него не увидишь, скорее наоборот: пожилая дама в фате ломает об голову супруга сковородку (реклама сковородки); женщина, только что купившая микроволновую печь, медленно выгребает пепел из камина в ведро, а потом опрокидывает его на голову (реклама экономичного магазина электроники).

Работа в рекламе не только обеспечила финансовую независимость – она, в конечном итоге, сформировала режиссерский стиль Андерссона. Дебютная



68

«Шведская история любви» по форме была вполне традиционной мелодрамой про отношения двух подростков. Три новых фильма Андерссона – «Песни со второго этажа» (2000), «Ты, живущий» и «Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни» (2014) – это сборник трагикомических анекдотов, тридцать три несчастья маленького неудачника, той самой пожилой невесты, той самой обиженной жены, а также клерков, оркестрантов, психиатров, романтических девиц и многих, многих других. Он создал собственный монохромный мирок без надежды, населенный некрасивыми людьми, которые просыпаются по утрам для того, чтобы с трудом пережить очередной невыносимый день, но из каждого кадра, из каждой абсурдной ситуации у Андерссона парадоксальным образом вырастает нежность ко всему человечеству; похожей структурой, почти в тех же целях и не скрывая влияния Андерссона<sup>20</sup>, воспользовался Дэвид О'Рейли в своем перенаселенном «Внешнем мире».

<sup>20</sup> Терещенко М. Тантрическое самобуйство Дэвида О'Рейли // OpenSpace.ru. 2011. 21 сент.



69

«Живущий» был первым фильмом режиссера, частично смонтированным на компьютере (пришлось пригласить ассистента), «Голубь» – его первая полностью цифровая работа, и это еще один пример (помимо «Я тоже хочу» – последней картины Алексея Балабанова и первой, снятой им на цифру) безболезненного перехода отчетливой режиссерской вселенной в реальность новых технологий. И даже больше – кристальная холодность цифры позволяет Андерссону еще тоньше и строже прорабатывать уровни изображения; полуоткрытая дверь внезапно открывается, и ты замечаешь, что миров может быть много. В «Песнях» и «Живущем» словес тоже чаще всего бывало несколько, но пленка смягчала переходы, заволакивая андерссоновский мир дымкой. И если прежде вторые и третьи планы в его фильмах казались «обманками», фокусами перспективы, свойственными двумерной живописи, то теперь это похоже, скорее, на работу со слоями в фотошопе (илл. 68). Режиссер не использует крупные планы, его задача – увидеть человека, не приближаясь к нему вплотную; ты разглядываешь статичный кадр с тщательно проработанными деталями и вдруг понимаешь, что основное действие происходит не на первом плане, где стоит персонаж и говорит по телефону, а на втором, за окном кафе, где отчаявшаяся танцовщица фламенко пытается добиться взаимности у своего измученного ученика.

Кинематограф Андерссона – изображение, ожившее в статике, как если бы в «Охотниках на снегу» Брейгеля (илл. 69) задвигались сначала собаки, потом птицы, а потом человечки на коньках, и главный герой оказался бы среди этих человечков (совершенно иначе по форме, но похожим по сути образом оживляет чужие картины в своих дигитальных проектах Питер Гринуэй). Самый выразительный



эпизод, наглядно демонстрирующий метод Андерссона, – сцена в длинном, уходящем вдаль коридоре гостиницы, в котором портье постепенно, слой за слоем, отключает освещение.

Фрагментарная структура андерссоновских фильмов не означает отсутствия связей – главы соединяют сквозные персонажи (два друга-коммивояжера, продающие вампирские клыки, жуткие маски и мешочки со смехом; капитан, поневоле ставший парикмахером; пожилой офицер, постоянно не попадающий на важную лекцию), а также пространства, которые мы в разное время видим с разных точек, звуки и музыка, ненавязчиво перетекающие из эпизода в эпизод.

Связанность уже совсем другого порядка можно видеть в одной из самых впечатляющих новелл: шведский король Карл XII (это его в советских учебниках истории рисовали на карте с забинтованной ногой) со всей свитой по дороге в Полтаву заезжает в современное кафе, прогоняет оттуда женщин, заказывает воду и увозит с собой молодого бармена; позднее мы увидим израненного короля уже после поражения. Как и во вселенной Андерссона, в истории все люди и все времена

существуют одновременно, и переключения между слоями могут быть болезненными и внезапными (илл. 70).

Избранная структура – эпизоды разной длины и интенсивности, как связанные, так и не связанные между собой, – позволяет Андерссону свободно перемещаться между буквализмом и символизмом. В некоторых баснях бывает мораль, в некоторых нет; некоторые истории равны себе (человек хотел открыть бутылку вина и умер), некоторые рождаются для того, чтобы стать метафорой. Две самые сильные и очевидные – в финале, в двух главках под общим названием *Ното sapiens*: сначала – конвульсирующая подопытная обезьяна с электродами, вставленными в мозг (разумеется, на съемках использовался робот), потом – гигантский орган, в котором поджариваются на медленном огне и мелодично вопят чернокожие женщины и дети, пока официант подливает бледнолицей публике шампанское. Обе метафоры легко поддаются дешифровке и в рамках трилогии являются рифмами к жертвоприношению девочки и выкинутым на помойку распятиям из «Песен» или к скрытой под скатертью свастике на банкетном столе из «Живущего».

Эти три картины, выпущенные с неслучайным, почти мифологическим семилетним шагом – протокол заседания западной цивилизации в ситуации перемены века. В чумных, пугающих «Песнях» апокалипсис ждали и звали, «Ты, живущий» был тихим постапокалиптическим всхлипом; «Меня никто не любит», – говорила там сквозь рыдания женщина в леопардовой кофте, перед тем как внезапно спеть арию о мотоцикле, и ее слова – концентрат оставленности человека историей, Богом и другими. «Голубь» – кино постапокалипсиса, когда конец света уже прошел, прошел и шок от него, а человек выжил и остался прежним: маленьким, смешным, жестоким, неспособным на эмпатию, но иногда все-таки способным – время от времени на экране возникают персонажи, которые говорят в телефонную трубку: «Я рад(а), что у тебя все хорошо». Один из них сжимает в руке пистолет и уже готов поднести дуло к виску.



7.

Навстречу дигитальному удовольствию

Когда заходишь в зал с картинами Уильяма Тернера (1775–1851), перед глазами выстраиваются квадраты рам с плывущим по центру, или чуть со смещением, яичным желтком (илл. 71 и 72).

«Грязные желтые пятна», – говорит в фильме Майка Ли «Уильям Тернер» (2014) молодая королева Виктория, посетившая выставку в Академии художеств. «Солнце – это бог», – произносит перед смертью сам художник, сыгранный Тимоти Споллом.



«Тернер» – биография гения, который равнодушно пропускает мимо глаз и ушей все, что может повредить его скорлупу с заключенным в нее божественным желтком: истерики давно покинутой любовницы, смерть детей, презрение монархов, насмешки коллег и издевательства толпы, во все времена имеющей один и тот же вокабуляр для описания «дегенеративного искусства».

И это эпическое полотно о зарождении нового взгляда, о неизбежной революции в восприятии, которую Тернер, имеющий глаза, увидел раньше многих других.



В середине фильма герой впервые сталкивается с пароходом и паровозом. Еще час с нарастающим нетерпением ждешь его встречи с фотографией – приходит и она, пока дагерротипом, обнуляя все достоинства академиков, стремительно устаревающих имитаторов реальности. Паровозный дым кольцами тает в небе, и вместе с Тернером мы понимаем, что дальше человеку предстоит сливаться с техникой так же, как раньше, со времен сделанного взошедшим на холм Петраркой «открытия» (см. предисловие), он сливался с природой (илл. 73).

Британский художник умер в 1851-м, в тот год был изобретен мокрый коллодионный фотопроект, он вытеснил дагерротип и применялся на протяжении всего XIX века (и во многом этот век определил); последователи Тернера, импрессионисты, существовали в постоянной полемике с фотографией, пытались проникнуть на недоступные ей территории, за формальные контуры вещей. Еще несколько десятков лет прогресса, и фотография, фотохимический процесс, была повсеместно вытеснена цифрой, процесс адаптации к которой для разных режиссеров проходил по-разному и не всегда удачно.

Как Тернер увидел будущее в паровозном дыму, так и Майк Ли разглядел: живопись его героя без потерь переводится на язык цифрового кино, на язык камеры Alexa; в борьбе цветов за цифровой кадр всегда выигрывает желтый. Фильм Майкла Ли, в котором изображение струится, как почти невидимый шелк, начинается и заканчивается



прозрачным пейзажем с круглым желтым пятном посередине. Тернер видел – а Майк Ли показал, как именно видел, – не на двадцать, на двести лет вперед; наведите свой смартфон на солнечный диск – вы увидите плывущий в океане пикселей желток.

Тот, кто следил за эволюцией изображения в 2010–е годы, мог наблюдать сдвиг, сравнимый с открытием в XV веке законов перспективы; именно тогда, через десять–пятнадцать лет после появления, после дискуссий о том, насколько на большом экране уместны пиксели и желтый цвет, цифровое кино переросло свои первые неловкие опыты. «Тернер», в котором Майк Ли угадывает в художнике из XIX века предтечу новой визуальности, в 2014 году был показан в конкурсе Каннского фестиваля; тогда же в параллельной программе «Особый взгляд» состоялась премьера фильма Джессики Хаузнер «Безумная любовь»: поэт Генрих фон Клейст, одержимый манией самоубийства, вовлекает в свой суицидальный проект скромную мать семейства, страдающую неизвестным, но, кажется, смертельным заболеванием (илл. 74).

В «Лурде», своем втором цифровом фильме (первым, совсем на заре технологий, была «Милая Рита», потом последовал «Отель», снятый на 35 мм), Хаузнер использовала только простые цвета: синий – это синий, белый – это белый, зеленый – только зеленый (как у Россо Фьорентино в «Снятии с креста», повторенном Пазолини в качестве первого этюда с цветной пленкой). Проба палитры – мудрый шаг для пионера цифрового кино (илл. 75). Мозаика простых цветов в «Лурде» сложилась, и в «Безумной



любви» Хаузнер вводит узоры, линии и паттерны, располагая в кадре не столько предметы, сколько пласты изображения. Как поместить героя в полосатом камзоле на фоне обоев в зеленый цветочек, чтобы у зрителя не рябило в глазах? Как линии на детском мячике будут сочетаться с узорами на полу?

Сюжет и диалоги в «Безумной любви» не кажутся важными (хотя синопсиса достаточно для того, чтобы с любопытством ждать развязки); важным кажется неожиданное и тем более глубокое наслаждение от цифрового изображения, которое больше не пытается притвориться пленочным. Произошедшая в нулевые эволюция восприятия сделала свое дело: костюмная драма, рассказанная языком HDR-камеры, больше не вызывает внутреннего протеста, не кажется анахронизмом, как с изобретением фотографии перестали вызывать внутренний протест люди, пойманные в объектив случайно, не стоящие в специальной позе на парадном портрете. Понятно, что не каждый зритель обязан замечать на экране последствия глубоких теоретических изысканий и интуитивных находок талантливого режиссера, но впечатление от фильма складывается помимо осознания приемов, и темнота на финальных титрах «Безумной любви» – это пробуждение от прозрачного дигитального сна, в котором были пережиты мгновения тихого восторга.

Новое цифровое кино оформляется в ситуации пока еще не окончательного исчезновения пленки – к ней время от времени обращаются режиссеры, которым по какой-то причине необходима первичная телесность кино. В каннской программе 2014 года «Безумная любовь», почти лабораторная работа Хаузнер, соседствовала с картиной Бертрана Бонелло «Ив Сен-Лоран», биографией легендарного модельера – гения, гея и наркомана (илл. 76). Этот фильм тоже состоит из узоров и паттернов, но он снят на пленку, предметы и линии здесь переходят друг в друга плавно; так же плавно двигаются герои, которым некуда торопиться. Как всегда у Бонелло, частная история становится поводом для обобщения: порно у него уже бывало метафорой шестидесяти восьмого года («Порнограф»), бордель – метафорой окончания века («Дом



76

терпимости»). В «Сен-Лоране» осенне-зимняя коллекция 1968 года монтируется с кадрами протестов, наркотики неотделимы от 1960-х и 1970-х, СПИД – от 1980-х годов; эскизы и платья, тщательная работа над которыми превращает фильм едва ли не в производственную драму, – не что иное, как форма искусства XX века, такая же, как живопись в XV веке или цифровое кино в двадцать первом.

В нулевые кинематограф расставался со своим физическим телом и обживался в новом – цифровом, и сейчас, по прошествии времени, эта «революция» уже кажется эволюцией. Режиссер Александр Сокуров, одним из первых проверивший возможности нового языка в «Русском ковчеге» (2002), уверен, что «цифра» не принесла в кино радикальных изменений, не принесла ничего принципиально нового – ничего, что не опиралось бы на созданные предыдущими веками визуальные и содержательные традиции.

Сегодня, когда процесс перехода на цифру почти завершен и холодноватая дигитальная рябь уже не режет глаз, с Сокуровым придется согласиться. Если язык цифрового кино еще не до конца освоен, то грамматика его уже понятна. Снова встает вопрос содержания: говорить научились – что сказать?

УКАЗАТЕЛИ И СПИСКИ











Мария Юрьевна Кувшинова

КИНО КАК ВИЗУАЛЬНЫЙ КОД

Выпускающий редактор: Василий Степанов

Художественный редактор: Петр Лезников

Корректоры: Алексей Белозёров, Валентина Кизило

Подписано в печать 07.11.2014

Формат 60 × 84 1/16. Гарнитура Kelson Sans

Усл. печ. л. 17,67. Тираж 2000 экз.

Бумага Maestro Print Syktyvkar 120 г/м<sup>2</sup>

Печать офсетная. Заказ № XXXX

Для лиц старше 16 лет

ООО «Мастерская „Сеанс“»

197101, Санкт-Петербург, Каменоостровский пр., д. 10

+7 (812) 237-08-42

info@seance.ru

seance.ru

ООО «Книжные мастерские»

197101, Санкт-Петербург, ул. Котовского, д. 1/10

Отпечатано в типографии «Моби Дик»

191119, Санкт-Петербург, ул. Достоевского, д. 44

+7 (812) 572-21-21

info@mobyprint.ru

mobyprint.ru