

Н.А. Агафонова

ИСКУССТВО кино

Этапы, стили, мастера

Пособие для студентов вузов

Минск
ТЕСЕЙ
2005

УДК 791.43.03(100)(075.8)

ББК 85.373(0)я73

A23

Рецензенты:

кафедра литературно-художественной критики БГУ;
доктор искусствоведения, профессор *В.П. Прокопцова*;
доктор искусствоведения *А.В. Красинский*

Агафонова, Н.А.

A23 **Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов / Н.А. Агафонова.— Мн.: Тесей, 2005.— 192 с.**

ISBN 985-463-156-7.

Пособие написано в соответствии с авторской программой «История мирового киноискусства» для Белорусского государственного университета культуры.

В книге рассматриваются основополагающие тенденции становления и развития искусства кино от истоков до наших дней, характеризуются его главные этапы, стили, мастера.

Издание может быть рекомендовано преподавателям и студентам творческих вузов, учителям МХК, а также всем изучающим художественную культуру XX столетия.

УДК 791.43.03(100)(075.8)

ББК 85.373(0)я73

ISBN 985-463-156-7

Агафонова Н.А., 2005

© Тесей, 2005

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к третьему изданию	4
Введение	5
Становление кинематографа (1895—1930 гг.): От аттракциона до искусства	7
Зарождение европейского кино	7
Американская кинематография	11
Шведский кинематограф	18
Немецкий кинематограф	19
Кинематограф Франции	25
Советское кино	31
Кино Беларуси 1920-х годов	40
Кино тоталитарной эпохи (1930—1940-е годы): Трансформация экранной образности	44
Эстетические и политические факторы развития европейского кино	44
Творчество Ф. Ланга в контексте немецкого кино 1930-х годов	50
Творчество С. Эйзенштейна в контексте советского кино 1930—1940-х годов	52
Кино Беларуси 1930-х годов	56
Кинематограф США на рубеже 1930—1940-х годов	58
Французский поэтический реализм	59
Итальянский неореализм	62
Киноискусство второй половины XX в. (1950—1980-е годы): Феномен «новых волн»	67
Основные тенденции эволюции европейского кино на рубеже 1950-1960-х годов	67
Кино Италии	68
Кино Швеции	99
Французская «новая волна»	105
Немецкая «новая волна»	НО
Кино Испании	119
Кино Великобритании	127
Кино Японии	133
Польский кинематограф	143
Советское кино	150
Кино Беларуси	155
Искусство кино на рубеже столетий (1980—2000-е годы): Глобализация и интертекстуализация	161
Постмодернизм и кинематограф	161
«Перпендикулярное кино» Дж. Джармуша	166
Вместо заключения	187
Литература	189

*Моему учителю
Ольге Федоровне Нечай*

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ

Учебное пособие «Искусство кино: этапы, стили, мастера», впервые изданное в **1999** г. Областным институтом повышения квалификации и переподготовки руководящих работников и специалистов образования, вызвало широкий интерес по всей Беларуси. С учетом этого в **2001** г. было предпринято его второе дополненное издание. Следуя пожеланиям читателей, автор включила в книгу материалы об испанском, английском, японском киноискусстве, а также составила видеоиллюстративное приложение (три кассеты), которое может использоваться в процессе преподавания соответствующих курсов.

Третье издание книги «Искусство кино: этапы, стили, мастера», вызванное актуальностью спроса на него со стороны студентов, расширено за счет включения нового раздела об основных тенденциях в мировом киноискусстве **1980-2000-х** годов.

Н.А. Агафонова

ВВЕДЕНИЕ

XX в. не случайно отождествляется с кино. Именно оно возглавило иерархию искусств нашей эпохи, изменило направления эстетических поисков, овладело колоссальной аудиторией, в значительной степени трансформировав массовое сознание. Историк культуры, познавая жизнь человека прошлого столетия, прежде всего, пожалуй, обратится не к литературе, не к научно-философским изданиям, а в музей кинематографии, где XX в. представит себя на экране зримо, масштабно, разнообразно.

Киноискусство, являясь составной частью предмета «Мировая художественная культура», до настоящего времени остается трудным разделом для преподавателей. Познания в этой области фрагментарны и поверхностны. В результате сложилась парадоксальная ситуация, когда история самого массового искусства вытеснена на периферию обучения: отсутствуют учебники, иллюстративный видеоматериал, но главное — не сформулирована общая концепция развития кино как целостного художественного процесса. Данное пособие представляет собой попытку систематизированного изложения главных явлений в сфере европейского и американского киноискусства с учетом культурно-исторического контекста. Автор не претендует на всеобъемлющее отражение эволюции киноискусства и ограничивает свой обзор лишь деятельностью ведущих киношкол (французской, германской, итальянской, советской и др.), причем в анализ не включаются документалистика и анимация.

Предлагаемое издание охватывает широкую хронологию: от момента возникновения кинематографа в 1895 г. до настоящего времени. Материал структурирован в соответствии с тремя взаимообусловленными аспектами — этапы, стили, мастера. При этом центральным объединяющим стержнем является творчество режиссеров, которые внесли важнейший вклад в развитие образного языка экрана. Параллельно с художественными достижениями ведущих киношкол Европы в книге рассматривается состояние белорусского кино.

Первый этап истории киноискусства охватывает период с 1895 по 1930 г.: от изобретения «движущейся фотографии» до овладения звуком. Основное внимание здесь уделяется 1920-м годам, когда сформировались первые киношколы (французская, шведская, германская, американская, советская) и кино обрело статус самостоятельного искусства.

Следующий период — 1930-1940-е годы — выпадает на тоталитарную эпоху. Кино было взято под жесткий государственный контроль как средство наиболее эффективной идеологической пропаганды. Одновременно в результате освоения звукозаписи назрела потребность в изменении образного языка кинематографа. Все это способствовало, с одной стороны, жанрово-стилевой унификации европейского кино, а с другой — поиску новых художественных решений игрового фильма. Мощный импульс развитию киноискусства в этот период придали два крупнейших течения: французский поэтический реализм и итальянский неореализм.

Третий этап — 1950-1980-е годы — время так называемых «новых волн», когда молодые режиссеры активно обновляют экранную поэтику как на содержательно-тематическом, так и на формально-семиотическом уровне. Одной из главных особенностей рубежа 1950-1960-х годов является интенсивное формирование киношкол в странах Восточной Европы: польской, венгерской, чехословацкой.

Современный период развития киноискусства — 1980-2000-е годы — характеризуется размытием европоцентризма: ослаблением доминантной функции крупнейших киношкол (итальянской, французской, германской, российской). Одновременно на мировом экране предстают достижения так называемых периферийных кинематографий — датской, финской, гонконгской, южно-корейской, иранской, китайской, мексиканской и др. Такой «крен» сложившейся иерархии в сфере кинематографа вполне адекватен общим процессам глобализации. Отсюда и отчетливое тяготение новой генерации режиссеров, дебютировавших в конце 1980-х годов, к единой постмодернистской эстетике.

Не претендуя на исчерпывающее освещение темы, автор надеется, что данное издание поможет читателю осознать киноискусство как фундаментальную часть мировой художественной культуры -наравне с музыкой, театром, литературой, изобразительным искусством.

СТАНОВЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФА (1895-1930 гг.): ОТ АТТРАКЦИОНА ДО ИСКУССТВА

Зарождение европейского кино

Во второй половине XIX в. (после изобретения фотографии) инженерная мысль сосредоточилась на решении задачи одушевления фотографического изображения. Почти в каждой стране конструкторы работали над созданием аппаратов, позволяющих получить движущиеся снимки людей, животных, предметов. Параллельно со съёмочной камерой был создан проекционный аппарат, воспроизводящий движущееся изображение на белом полотне экрана. Все столичные города наводнили такого рода аппараты, однако из-за своего технического несовершенства они постоянно ломались. И только в 1895 г. труд многочисленных конструкторов был, наконец, доведен до практического завершения. Сыновья Антуана Люмьера — лионского владельца фабрики по производству фотобумаги — запатентовали свое изобретение, которое впоследствии получило повсеместное распространение.

Огюст и Луи Люмьер (соотв. 1862-1954; 1864-1948), пользовавшиеся авторитетом в научной и промышленной среде, беспрепятственно внедрили свою техническую игрушку в повседневную жизнь. Первый публичный просмотр состоялся 28 декабря 1895 г. в Гран-кафе на Бульваре Капуцинов в Париже. Именно с этого момента — первого платного (коммерческого) сеанса, принесшего 33 франка чистой прибыли, — начинается история мирового кино. Братья Люмьер не предвидели триумфального будущего своего детища и рассматривали кинематограф лишь как «живую фотографию» — аттракцион, способный привлекать многочисленных зрителей и приносить существенную прибыль. Однако скоро стало очевидным, что французы открыли путь новому виду искусства.

По сути братья Люмьер положили начало документальному кино. Они снимали на пленку короткие (продолжитель-

ностью несколько секунд) репортажи из будничной жизни города и своей семьи: «Выход рабочих с фабрики», «Завтрак младенца», «Игра в покер», «Прибытие поезда», «Разрушение стены» и др. Эти названия представляли собой сюжет картин, авторы которых не инсценировали события, а лишь фиксировали их с помощью киносъемочного аппарата. Братья Люмьер создавали фильмы без сценария, без декораций, без участия актеров. Одно из немногих исключений — знаменитый скетч «Политый поливальщик», где мальчик-подросток наступает на шланг за спиной садовника, и тот в результате неожиданно обдаёт себя струей воды. Сцена была снята на натуре, а в качестве исполнителей выступили приятели Люмьер.

Естественность экранного образа, отсутствие какого бы то ни было вмешательства создателей фильма в реальный ход события, снимаемого на пленку, — характерная особенность кинематографа Люмьер. Но зрителей прежде всего завораживала специфическая природа экранного зрелища, которая подспудно проявляла себя в незатейливых «движущихся картинках». Оказалось, что изображение может менять свой масштаб (план) в отличие, например, от театрального спектакля, представляя предметный мир и человека как в целом, так и в совокупности отдельных деталей. Именно крупные планы лиц, рук, вещей приводили первых зрителей в трепет, выполняя своего рода функцию фильмов-ужасов. В этой связи следует вспомнить классический пример — ролик «Прибытие поезда на станцию Ля Сиота». Крошечная пульсирующая точка в глубине экрана стремительно разрасталась до размеров локомотива, неотвратно надвигающегося на публику, которая впадала в панику из-за ощущения неминуемой катастрофы. Но ко всеобщему облегчению поезд останавливался, естественно, в пределах экрана. На перроне появлялся железнодорожник и бежал открывать двери вагона, из которых выходили пассажиры и, приближаясь к кинокамере, «теряли» в кадре половину своей фигуры. Другие прохожие, наоборот, сначала возникали на экране частично, а затем, удаляясь от объектива, обретали целостность.

Очевидно, что для братьев Люмьер открытие выразительных средств нового искусства произошло бессознательно. Они устанавливали свою кинокамеру неподвижно и механически фиксировали все, что попадало в объектив. Изменение же

масштаба изображения происходило стихийно, за счет самодвижения реальности — приближения и удаления объектов. Люмьеровские фильмы были очень короткими (15—18 метров) и состояли из одного монтажного кадра.

Вторая значительная персона в истории кинематографа — **Жорж Мельес** (1861-1938). С его именем связано возникновение игрового (в просторечии — художественного) фильма.

Мельес был театральным деятелем и в период первых люмьеровских киносеансов возглавлял Театр Робен Уден, на сцене которого ставил спектакли, насыщенные трюками, волшебными превращениями, фокусами. В кинематографе Мельес поначалу увидел лишь средство для иллюзионистов, способное значительно разнообразить сценическое представление. Но вскоре создание «экранных чудес» целиком захватило французского театрального мага. В 1898 г. недалеко от Парижа в Монтрее он построил первый киносъемочный павильон. Это был обычный зал со сценой, только вместо кресел для зрителей на уровне среднего ряда партера Мельес установил кинокамеру. Используя современную терминологию, можно сказать, что Мельес создавал фильмы-спектакли. В полном соответствии с законами театра он выстраивал на площадке действие, а затем запечатлевал его на киноплёнку. Совмещая в одном лице сценариста, декоратора, режиссера, актера и оператора, Мельес снял около 500 фильмов, среди которых «Путешествие на Луну» (1902), «Путешествие через невозможное» (1904), «Завоевание полюса» (1912).

В предисловии к американскому каталогу своих фильмов (1903) Мельес писал, что помог предотвратить кризис, грозивший кинематографу однообразием картин братьев Люмьер. Действительно, репортажному принципу создания фильмов он противопоставил театральный. Иными словами, изменил качество предкамерной реальности. Если в люмьеровских лентах жизнь представляла в своих естественных формах, то мельесовские фильмы являли собой запечатленное на пленке «рукотворное», поставленное по законам театра зрелище.

Картины Мельеса отличаются богатством выдумки, разнообразием технических решений, размахом декораций, но вместе с тем страдают монотонностью экранного изображения, представленного общими маловыразительными планами. В отличие от фильмов братьев Люмьер, где реальные объекты свободно

приближались и удалялись от камеры, перемещение актеров в студии Мельеса было строго ограничено порталом сцены, а кино съемочный аппарат также оставался статичным. Этот существенный недостаток позволил многим исследователям кино говорить о некинематографичности мельесовских фильмов, ограничивая его вклад в развитие экранного языка изобретением серии трюков (рапид, двойная экспозиция, взаимозамещение предметов в кадре и т.д.).

Однако, несмотря на условно-театральный характер фильмов-феерий, Мельес сделал открытие важнейшего средства кинематографической образности — монтажа. Снимая довольно развернутые сюжеты с завязкой, развитием действия, кульминацией, он не мог уложиться в один монтажный кадр, как братья Люмьер, и вынужден был собирать повествование из нескольких эпизодов. Это и привело Мельеса к использованию последовательного монтажа. Более того, в его творчестве есть примеры, подтверждающие ассоциативный способ мышления. Так, в фильм «Путешествие на Луну», снятый с театральным размахом (колоссальные декорации, костюмы, фронтальные мизансцены), режиссер вводит совершенно инородный документальный кадр (крупный план водной толщи), символизирующий подводное плавание героев. Еще одним доказательством могут служить его так называемые «реконструированные хроники» — «Дело Дрейфуса» (1899), «Коронация Эдуарда VII» (1902). Здесь в качестве художественных элементов Мельес использовал фотографии, опубликованные в прессе.

Таким образом, искусство кино обязано своим появлением деятельности братьев Люмьер и Ж. Мельеса. Их имена олицетворяют два полюса кинематографической образности — фотографичность (документальность, жизнеподобие) и открытую театральность. Вся дальнейшая история игрового кино определяется по сути доминированием той или иной художественной модели. Несмотря на принципиальное различие предкамерной реальности, в лентах французских первопроходцев есть общее свойство — неподвижный съемочный аппарат, равнодушно и беспристрастно запечатлевающий объекты.

Вопреки пессимистическим прогнозам кинематограф не только не устарел как аттракцион, но уже в первые годы XX в. триумфально шествовал по Европе. В различных странах устанавливалось собственное кинопроизводство, возникала сеть ки-

нотеатров. Помимо развлекательной кино выполняло важнейшую коммуникативную функцию, передавая на экраны мира фильмы-репортажи о громких общественных событиях. Постепенно выработалась модель киносеанса: документальная лента плюс две игровых.

До 1914 г. французское кино занимало лидирующее положение в мировом кинопроцессе. Здесь появились первые «кинозвезды» (Андре Дид, Макс Линдер), первые эксцентрические комедии, первые киноимперии «Пате» и «Гомон». Для того чтобы превратить кино из дешевого ярмарочного развлечения в высокохудожественное зрелище, ряд литераторов и театральных деятелей организовали общество «Фильм д'Арт» («Художественный фильм») и занялись экранизациями известных романов с привлечением знаменитых актеров.

Первая мировая война подорвала позиции европейского кино, но не остановила кинопроцесс. Центр его быстро и незаметно переместился на американский континент.

Американская кинематография

Развитие кинематографа в Америке протекало бурно и стремительно в атмосфере интенсивной конкуренции многочисленных киностудий. Одни из них, объединившись в Патентный Трест (*Motion Picture Patent Company*), требовали от владельцев кинотеатров (никельдеонов) лицензии на прокат своих фильмов. Другие — «независимые» — выдвигали более гибкие условия сотрудничества с никельдеонами. Патентная война обусловила значительный подъем кинопроизводства и вызвала эмиграцию самостоятельных студий на запад во избежание штрафных санкций со стороны агентов треста. Самым удобным местом оказалась Калифорния, район Лос-Анджелеса, откуда было рукой подать до мексиканской границы. А идеальные природно-климатические условия (горы, океан, разноплеменное местное население) облегчали создание фильмов, действие которых должно было происходить в разных частях света и в разных слоях общества. Постепенно вслед за «независимыми» на берега Тихого океана устремились и студии, входящие в трест.

Так в 1908 г. возник Голливуд, который уже к 1914 г. стал крупнейшим в мире центром кинопроизводства. Картины снимались практически ежедневно в двух основных жанрах: ковбойские фильмы, позже получившие название вестерна, и комедии — *slapstick comedy* (комедия затрещин).

Ковбойские фильмы были детищем Гилберта М. Андерсона — актера, наездника и постановщика. Неизменным героем этих лент стал мужественный и неустрасимый ковбой Брончо Билли. Сюжет и драматургическая конструкция ковбойских фильмов также были постоянны: положительные персонажи (ковбой, «хороший» шериф, отважная девушка) побеждали отрицательных. Как говорил Брончо Билли, «мы меняем лошадей, но не сценарии». Ковбойские фильмы вывели съёмочную камеру на бескрайние просторы прерий и оживили экран беспрецедентным движением. Именно этот жанр стал первой ласточкой американского кино на европейском экране.

Отцом американской кинокомедии считается Мак Сеннетт. В основе его лент лежал карикатурный показ жизни, где действовало множество уморительных персонажей — тощих и толстых, косоглазых и хромых, медлительных и спорых. До предела насыщая свои картины комическими эффектами, Сеннетт избегал какой-либо назидательности и превращал экранное зрелище в стремительный круговорот событий.

Главной фигурой американского (да и мирового) кино начала XX в. является **Дэвид У. Гриффит** (1875-1948). Он пришел в кино случайно в поисках заработка. Сначала снимался в эпизодических ролях, писал сценарии. Свой первый фильм —



Дэвид У. Гриффит

«Приключения Долли» — Гриффит поставил в 1908 г. История маленькой девочки, похищенной цыганами, длилась на экране около 9 минут. Но за это время автор провел своих героев через равнину, ущелье и водопад. Лента была снята на натуре, что придавало большую реалистичность происходящему. В этом довольно примитивном сюжете тем не менее были заложены две принципиальные особенности: динамичная фабула (высокая плотность событийного ряда) и *harpy*

end (спасение в последний момент), ставшие в дальнейшем каноном голливудского фильма.

Будучи человеком начитанным, Д. Гриффит начал активно обращаться к романам Диккенса, Мопассана, Лондона, Толстого в поисках экранного эквивалента сложных литературных сюжетов. В течение первых четырех лет Гриффит регулярно ставил по два фильма в неделю (продолжительность картин в ту пору не превышала 8-10 минут). Большая часть этой продукции, естественно, представляла собой киномакулатуру. Однако ежедневная работа на съемочной площадке стала для Гриффита мощным профессиональным тренингом. В отличие от своих современников Гриффит не был интуитивным художником. Он тщательно изучал накопленный к тому времени кинематографический опыт, детально продумывал технические и режиссерские приемы. В результате он оказался первым, кто разработал основы новой профессии — кинорежиссуры. Творческий вклад Гриффита в развитие искусства кино определяют четыре основных момента:

- с внедрение в кинодраматургию романной повествовательной конструкции;
- с параллельный монтаж;
- с превращение кинокамеры в активного участника действия;
- с реформа системы актерской игры.

Первые очевидные признаки формирующегося авторского стиля Гриффита проявились в фильме «Телефонистка из Лонсдейла» (1911), где он вел повествование посредством смены различных планов и монтажа параллельного действия. Изменения масштаба изображения он добивался посредством *треллинга* (съемки движущейся камерой). Таким способом погрузив кинокамеру в гущу событий, Гриффит «оживил» ее и наполнил экранный образ эмоциональной силой, чередуя остроту крупных планов с широтой дальних. Одновременно американский режиссер воспитывал нового актера, требуя от исполнителей ролей более утонченной пластической и психологической работы.

Главным результатом всех гриффитовских реформ явился параллельный монтаж. Идею одновременного развития нескольких сюжетных линий он позаимствовал из литературы (прежде всего у Диккенса) и научился повествовать изображе-

ниями, скачкообразно переходя от одного эпизода к другому. Сюжетосложение в фильмах Гриффита обрело многослойность.

События, происходившие в одно и то же время в разных местах, чередовались друг с другом на протяжении всей ленты и пересекались только в финале. Сегодня подобный способ киноповествования является хрестоматийным. Однако Гриффит добивался его внедрения ультимативным путем, так как продюсеры недоуменно возражали против разрушения привычной для тогдашнего зрителя последовательной однолинейной драматургии фильма. К 1913 г. Д.У. Гриффит становится зрелым художником со своим собственным творческим методом. Это позволило ему создать первые в мире монументальные экранные произведения — «Рождение нации» (1914) и «Нетерпимость» (1916).

Фильм «Рождение нации» состоит из двух серий. В первой отражены драматические события Гражданской войны в США 1861—1865 гг.; во второй — тягостное противостояние белого и черного населения южных штатов. До сих пор картина вызывает критику киноисториков с точки зрения своего расистского содержания. Однако следует заметить, что фильм имел ошеломительный успех среди самой широкой аудитории. Значит, авторская концепция соответствовала общественному мнению. И главное — фильм обладает столь очевидной художественной мощью, что способен увлечь и потрясти даже современного зрителя. Создавая образный строй «Рождения нации», Гриффит соединил все элементы в строгом соответствии с кинематографическим языком. Действие этого эпического произведения не только разветвляется на несколько параллельных сюжетных линий, но и подчиняется четкому ритму, то усиливающемуся, то ослабевающему в зависимости от эмоционального накала событий. С поразительным искусством чередуя дальние и крупные планы, динамику и статику, режиссер достигает особой экспрессии батальных сцен. Например, в эпизоде битвы под Питтсбургом колоссальная панорама, открывающая два сближающихся фронта, перемежается с кадрами, где акцентируются ключевые образные детали: рукопашная схватка; знамя, водружаемое в жерло пушки, и т.п. Торжественная интонация военных эпизодов сменяется жесткой иронией в сценах, живописующих ханжество «новой аристократии»: «Почетные черные члены» в Государственном собрании кладут босые ноги на стол, потяги-

вают из плоских фляг спиртное. Тем не менее, общий пафос картины, выраженный в заключительных титрах — «Не надо войны! Свобода и объединение! Сейчас и на будущее!»,— это призыв к созиданию, адресованный всем сторонам.

Художественная ткань «Рождения нации» обладает документальной фактурой: наряду с игровым материалом в фильм включены цитаты из американских газет того времени и фотографии. И еще одна важнейшая черта — для звукового сопровождения изображения Гриффит составил музыкальную композицию из произведений Грига, Вагнера, Шуберта, Россини, Бетховена, Моцарта, а также включил в общий поток фольклорные и солдатские песни, популярные в годы Гражданской войны в США. Фонограмма была записана на грампластинки и сопровождала демонстрацию киноленты.

Если фильм «Рождение нации», с триумфом прошедший на экранах, принес Гриффиту мировую славу, а Голливуду — колоссальный финансовый доход, то следующая картина «Нетерпимость» — «гениальная и безумная», по определению Ж. Садуля,— стала явлением иного порядка. Ее провал в прокате подорвал творческие перспективы американского режиссера, но высокая художественная ценность определила для него почетное место в истории мирового кинематографа. Действительно, можно утверждать, что «Нетерпимость» Д.У. Гриффита открывает антологию киношедевров. Именно в этом произведении автор максимально приблизился к реализации своей мечты: «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».

Фильм состоит из четырех сюжетных пластов: падение Вавилона и его последнего царя Валтасара; распятие Иисуса Христа в Древней Иудее; Варфоломеевская ночь во Франции XVI в.; современная (начала XX в.) драма «Мать и закон». Столь широкий разброс тем призван был работать на единую идею, лаконично выраженную в названии. Гриффит обличает деспотизм и бессмысленность противостояния в любой форме, ибо результатом его становятся невинные жертвы. Обращение к различным эпохам цивилизации было принципиально важным для режиссера, который этим подчеркивал извечный неизменный характер борьбы любви и ненависти, справедливос-

ти и насилия. Чтобы оттенить мысль о повторяемости одних и тех же конфликтов, Гриффит выстраивает композицию картины по принципу симультанности, излагая четыре сюжета не последовательно, а одновременно. Причем переброски во времени и пространстве не регламентированы хронологией. Камера то свободно погружается в Древний Вавилон, то «выскальзывает» на поверхность — в XX в., то оказывается во Франции, то следует на Голгофу вместе с Христом. Подобный мозаичный характер соединения эпизодов не был хаотичным, он был подчинен принципу образного тождества, когда подчеркивается общая сущность происходящих событий: ослепленная ненавистью бесчинствующая толпа, из века в век распинающая своих пророков; невинные жертвы, приносимые на алтарь Нетерпимости — религиозной, социальной, психологической. Ритмическая партитура фильма также усложнена. Каждый из эпизодов, довольно протяженный и развернутый в начале картины, постепенно сокращается, увеличивая темп действия. «Эти разные истории сперва потекут, подобно четырем потокам, на которые смотришь с вершины горы. Вначале эти четыре потока побегут отдельно, плавно и спокойно. Но чем дальше будут они бежать, тем все больше и больше будут сближаться, тем быстрее будет их течение, и, наконец, в последнем акте они сольются в единый поток взволнованной эмоции» (Д.У. Гриффит).

Помимо ассоциативно-тематического монтажа фрагментов режиссер в качестве объединяющего принципа использует пластический рефрен: весь фильм пронизывает один повторяющийся кадр (мадонна качает колыбель), олицетворяющий строки У. Уитмена:

Бесконечно качается колыбель...

Соединяющая настоящее и будущее.

Постановочный размах ленты особенно очевиден в грандиозных вавилонских сценах. Декорации к ним были выполнены в натуральную величину из натуральных материалов, а панорамные съемки осуществлялись с воздушного шара.

Достигнув кульминации в своем творчестве, Д.У. Гриффит открыл в кинематографе возможности художественного языка — прежде всего через монтаж как средство не только смыслового соединения кадров, но и образного режиссерского

мышления, создающего атмосферу, темпоритм и символический надтекст фильма.

Другой яркой персоной американского и одновременно мирового кино начала XX в. является **Чарльз Чаплин** (1889-1977). Он прибыл в США в 1913 г. и поначалу работал в



Чарльз Чаплин

студии «Кистоун» под руководством М. Сеннетта. Первой комической маской Чаплина был шеголь Чез в шикарных сюртуках и цилиндрах, с большими свисающими усами. Постепенно актер пришел к трогательному образу бродяги Чарли: в куцем пиджачке, спадающих брюках, огромных рваных башмаках, но в котелке и с тростью — неизменными деталями джентельменского набора. Раскачиваясь, как утка, его герой зашагал по экранам мира, покоря зрительские сердца.

Первые фильмы Чаплина ничем не выделялись из общего потока короткометражных эксцентрических лент. Это был набор пластических буффонадных «номеров», не связанных между собой внятной драматургией. Но постепенно, переходя к более крупным кинематографическим формам, режиссер и актер Ч. Чаплин научился выстраивать сюжетную логику своих картин, а также психологическую мотивировку поведения персонажей.

Основной комический прием Чаплина зиждется на контрастном соединении бродяги и джентельмена, когда элегантность манер не вяжется с нищенским обликом. Главная же драматическая особенность его лучших произведений («Бродяга», «Золотая лихорадка», «Огни большого города») состоит в «невозможном», алогичном, «противоестественном» сочетании буффонады, эксцентрики, персонажа-маски с утонченной, тщательной психологической проработкой каждого жеста, взгляда, динамического порыва — из-под клоунской маски проступало человеческое лицо. Это позволяло не просто рассмешить зрителя, но и растрогать его.

С точки зрения кинематографической формы чаплиновские фильмы по-мельесовски традиционны: он предпочитал снимать неподвижной камерой и общими планами. Но дина-

мическая фотография в руках Ч. Чаплина превратилась в гуманистическое экранное искусство.

Итак, к 1914 г. новый вид зрелища — кинематограф — завоевал широкую популярность. «Если ты устал от жизни — иди в кино»,— призывала реклама в годы Первой мировой войны. И люди шли в кинотеатры: проливали слезы на мелодрамах, хохотали на комедиях, затаив дыхание, вглядывались в кадры фронтовой хроники. Европейский экран, между тем, заполняла американская кинопродукция.

Шведский кинематограф

После войны европейское кино как самобытное художественное явление начало свое возрождение с территории скандинавских стран.

Становление шведской киношколы приходится на период с 1916 по 1924 г. и связано прежде всего с творчеством двух режиссеров — В. Шёстрёма и М. Штиллера.

Виктор Шёстрём (1879-1960) искал художественные ресурсы кино в драматургии, сюжетосложении, заострении конфликта. Поэтому, естественно, он обратился к литературе Г. Ибсена, А. Стриндберга. Однако режиссер не ограничивался заимствованием той или иной фабулы, а стремился найти экранное воплощение целостной образности первоисточника, воссоздать его специфическую атмосферу. Первым удачным опытом подобного рода стал фильм «Терье Виген» (1916) по одноименной поэме Г. Ибсена, где героями являлись не только благородный рыбак, но и морская стихия. Следующая картина Шёстрёма «Горный Эйвинд и его жена» (1917) имеет трехчастную композицию. При этом каждая часть выписана в новой тональности: первая — в драматической, вторая — в романтической, третья — в трагедийной. И здесь снова мощная драматургическая роль отведена пейзажу — то величественному, то угрожающему. Значительным художественным достижением стал фильм Шёстрёма «Возница» (1920). Драматизм событий здесь усиливается наслоением пластических образов, что отражает психологическое напряжение главного героя, его душевный надлом.

Характерной стилистической особенностью режиссуры В. Шёстрёма является углубленный психологизм. Через длинные статичные планы он обнажал внутренний мир персонажей, открывал их немую драму.

Мориц Штиллер (1883-1928), наоборот, активно оперировал монтажом, добиваясь напряженной динамики кадров. Будучи сторонником визуального фильма, он более свободно обращался с повествованием и сосредоточивался на изобразительно-пластическом языке. Иногда это вызывало несогласие автора литературного первоисточника (как, например, в случае экранизаций романов С. Лагерлеф). Экспрессивная мощь кинолент М. Штиллера («Песнь о багрово-красном цветке», 1918; «Деньги господина Арне», 1919; «Йоханн», 1920) отличалась от более строгих уравновешенных композиций В. Шёстрёма. Однако и в том и в другом случае фильмы полны национального своеобразия и картин скупой северной природы. Натура и декорация в шведских фильмах превратилась из пассивного фона в активный художественный элемент целостного экранного образа. Для этого режиссеры часто использовали тревеллинг и съемки на пленэре.

Таким образом, из общего мирового кинопотока, где преобладали однообразные сюжеты в павильонно-«бутафорском» исполнении, шведские фильмы выделялись своей реалистической экспрессией как на повествовательном, так и на изобразительном уровне. Однако с отъездом В. Шёстрёма и М. Штиллера на работу в Голливуд художественная сила шведского кино заметно ослабла.

Немецкий кинематограф

В 1920-е годы мощный творческий рывок совершает немецкое кино. В поверженной и изолированной после Первой мировой войны Германии возникли экранные произведения, вызвавшие резонанс как на международном кинорынке, так и в сугубо художественной сфере.

Эрнст Любич (1892-1947) считается основателем исторического жанра в немецком кино, хотя более точной формулой его картин является «костюмный фильм». Режиссер не изби-

рает предметом своего художественного исследования исторические события, но облачает в «костюм» той или иной эпохи мелодраматический сюжет. Э. Любич прекрасно владел не просто ремеслом, а мастерством кинорежиссуры. Он безукоризненно следовал жанровым канонам мелодрамы и комедии, чем всегда привлекал к своим лентам широкую зрительскую аудиторию. Но вместе с тем Э. Любич демонстрировал тонкое искусство пластического построения кадра и ритмической организации сцен с симметричным движением сотен статистов. Например, финальный эпизод картины «Мадам Дюбарри» (1919) снят преимущественно на дальних планах. Камера, установленная на уровне третьего этажа дома, охватывает пустынную городскую площадь, в центре которой — черная точка (эшафот). Постепенно площадь заполняется толпой, но мы с верхнего ракурса наблюдаем следующую динамическую композицию: темные волны просачиваются в пространство кадра, пульсируют, накатываются и сокращают светлую территорию площади, стремясь слиться с черной точкой в ее центре. Когда напряжение этого контрастного противостояния достигает предела (весь кадр максимально заполнен колышущейся чернотой (толпой), и лишь белая тонкая лента отделяет точку-эшафот), нож гильотины срывается вниз, и голова мадам Дюбарри слетает с плеч. Другой фрагмент из этого же фильма иллюстрирует иной авторский ход, когда Э. Любич передает внутреннее психологическое состояние персонажа через динамику крупного плана. Режиссер выбирает в белый прямоугольник диафрагмы кисти рук молодого героя. Одновременно с тем, как актер судорожно сжимает пальцы, Э. Любич «сдавливает» рамки диафрагмы, добиваясь пластического, резонанса в композиции эпизода и через него — мощного эмоционального импульса.

Э. Любич открыл для немецкой кинематографии путь на зарубежный рынок и обрел статус «европейского Гриффита». Его фильмы «Мадам Дюбарри», «Анна Болейн», «Жена фараона», «Принцесса устриц» и др. отличались не только постановочным размахом, но хореографизмом внутрикадровых композиций и четко ритмизированным рисунком сюжетосложения.

Однако всерьез о художественных достоинствах германского киноискусства 1920-х годов весь мир заговорил в связи с творчеством режиссеров-экспрессионистов. *Киноэкспрессио-*

низм представляет собой заключительную фазу развития целостного направления в мировой художественной культуре начала XXв. В основе экспрессионизма лежит трагическое мироощущение и, соответственно,— трактовка человека как существа, подавляемого необоримостью Судьбы. «Никогда еще не было эпохи, столь изобилующей кошмарами и смертельным ужасом. Никогда еще мир так не напоминал безмолвную могилу. И никогда человек не был так ничтожен. Он молил о спасении своей души, и вся эпоха наполнялась его мольбой. Искусство соединялось с эпохой, крича во тьме. Оно взывало к духу, моля о помощи,— вот что такое экспрессионизм»,— писал теоретик нового художественного направления Герман Бар.

Первым фильмом, открывшим новое направление, стал «Кабинет доктора Калигари» (1919) **Роберта Вине** (1881-1938). Сюжет картины повествует том, что главный герой — директор психиатрической лечебницы Калигари — манипулирует своим пациентом-сомнамбулой Чезаре, днем демонстрируя его на ярмарке в качестве аттракциона, а по ночам заставляя совершать бессмысленные убийства. Молодой студент, начав частное расследование обстоятельств гибели своего друга, устанавливает истинного виновника преступлений — доктора Калигари. На того надевают смирительную рубашку и изолируют в палате. Однако эта фабула композиционно обрамляется прологом и эпилогом, которые представляют происходящее как результат болезненного воображения рассказчика — студента-следователя. И в заключении его повествования на экране мы видим фойе психиатрической лечебницы, пациентами которой являются и студент, и его невеста, и его собеседник, и Чезаре... Доктор Калигари также входит в фойе, снисходительно улыбаясь, выслушивает обвинения студента в свой адрес и обещает его вылечить. Таким образом, финал картины, с одной стороны, упрощает смысл произведения, позволяя прочитывать сюжет как бред душевнобольного, но с другой — наоборот, усиливает ощущение безысходности и бессмысленности противостояния злодейству, ненаказуемость которого олицетворяет непобедимый доктор Калигари. И в этом метафорическом контексте фигура Калигари приобретает универсальное измерение диктатора, который, реализуя свое маниакальное стремление к абсолютной власти, использует простейший, но

неоднократно апробированный рецепт — устрашение серией немотивированных убийств.

«Кабинет доктора Калигари» является классическим образцом эстетики экспрессионизма не только на тематическом уровне, но и с точки зрения формы. В этой связи следует подчеркнуть, что главными соавторами режиссера стали художники Герман Варм, Вальтер Рериг и Вальтер Рейман. Ибо декорации, костюмы, актерский грим являлись выражением философско-эстетической концепции экспрессионизма. Художественное пространство фильма, смоделированное в съемочном павильоне, отражало распадающийся, «покосившийся» мир. Изображенные предметы (двери, стулья, окна) лишены правильных геометрических форм. Изломанные улицы, хаотичное нагромождение домов, зигзаги лестниц расщепляют композицию кадров, подчеркивая их плоскостной характер. Даже титры в фильме выписаны резким неровным «почерком». В стилистическое единство с декорациями была приведена и актерская пластика: нервозность жестов, эквилибристика походки словно выдают «крохкую» природу человеческого тела. Угрожающе деформированный мир «Кабинета доктора Калигари» аккумулировал атмосферу безысходности и трагического смятения обнаженной души человека. Фильм Р. Вине стал художественным манифестом киноэкспрессионизма и положил начало такой его разновидности, как *калигаризм*, в рамках которого постановщики переносили на экран образы и приемы, заимствованные у изобразительного искусства и театра. Фильм интерпретировался как оживший рисунок. Изобразительная экспрессия кадра и драматургическое разделение повествования на акты превалировали над монтажом.

Выдающимся представителем так называемого *символического киноэкспрессионизма* является **Фриц Ланг** (1890–1976). В 1921 г. он создал фильм «Усталая смерть». По форме это произведение представляло собой четыре вариации на одну тему: девушка безуспешно пыталась спасти от гибели своего возлюбленного. Действие соответственно разворачивалось в четырех условно-географических измерениях — романтическая Германия, мусульманский Восток, карнавальная Венеция и буддийский Китай. Неизменным оставалось лишь повторяющийся финал: смерть побеждала любовь, и под ее

покровом возлюбленные соединялись навеки, «Тот, кто теряет жизнь, приобретает ее», — гласил последний титр фильма.

Центральный образ киноленты — Смерть — лишен традиционно-сказочных аксессуаров. На экране предстает обыкновенный мужчина с неподвижным лицом и трагически-усталым взглядом. Он регламентирует переход в потусторонний мир, где горят тысячи свечей, олицетворяющих человеческие жизни. Гармоничное соединение декораций, актерской пластики, светотеневых и оптических решений позволило режиссеру создать одно из выдающихся произведений немецкого киноэкспрессионизма.

Следующий фильм Ф. Ланга «Доктор Мабузе — игрок» (1922) представляет собой своеобразную интерпретацию «Кабинета доктора Калигари». Мабузе жестоко манипулирует людьми при помощи гипноза. Того же, кто не подчиняется, он убивает. Детективная фабула погружена в мистическую атмосферу, что позволяет характеризовать жанр картины как социальную фантастику.

В 1924 г. Ф. Ланг осуществляет беспрецедентную по масштабам постановку «Нибелунгов». Первая серия «Смерть Зигфрида» характеризуется эпической торжественностью и монументальностью: фронтально развернутые симметричные мизансцены, подчиненные вертикальной доминанте композиции кадров, замедленно-ритуальное движение и т.д. Вторая серия — «Месть Кримгильды» — это ярость противостояния, хаос и праздник смерти. Соответственно деформирована общая изобразительно-пластическая фактура кадров посредством разрушения вертикально-горизонтальных композиционных соподчинений. Идеализируя героев, подавляя настроение обреченности, режиссер воссоздал на экране легендарную атмосферу средневековых преданий и определил свой фильм как «произведение истинно народное, которое является проявлением великого германского духа».

Спустя два года появилась знаменитая картина Ф. Ланга «Метрополис» (1926). Действие происходит в гигантском городе небоскребов, соединенных мостами-автострадами. Всю эту махину приводят в движение рабочие, напоминающие заключенных: покорно опущенные головы, униформа, механические жесты. Метрополис — плод научных изысканий Ротвинга — изобретателя с дьявольским умом. Героиня с

символическим именем Мария пытается гармонизировать жизнь горожан, проповедуя единство «разума и рук» на «территории» сердца. Ротвинг изобретает робота с обликом Марии и с помощью своей марионетки дезорганизует рабочую толпу, провоцируя в ней разрушительные инстинкты. Толпа, боготворившая утешительницу-Марию, теперь слепо следует за новым кумиром — Лжемарией. Доведя ситуацию до апокалипсического накала, режиссер завершает сюжет победой разума и сердца: рабочие стройными рядами следуют за счастливой влюбленной парой — Марией и сыном Фридерсона — владельца Метрополиса. Анализ психологии толпы оказался наиболее ценным содержательным аспектом фильма. С точки зрения формы Ланг продемонстрировал высочайшее мастерство режиссера-экспрессиониста, безусловно владеющего соответствующей изобразительной стилистикой и законами ритмического построения экранного произведения (многочисленные колонны статистов перемещаются среди гигантских декораций; монументальность мизансцен подчеркивается дальними планами; экспрессия «светописи» и междукадровый монтаж предельно усиливают драматическое напряжение эпизодов).

Параллельно с Ф. Лангом в стилистике экспрессионизма создавали свои фильмы Ф. Мурнау («Носферату — симфония ужаса», «Фауст»), П. Лени («Кабинет восковых фигур») и др. К середине 1920-х годов поэтика экспрессионизма обретает черты реализма. В первую очередь, это проявилось на сюжетно-тематическом уровне. Авторы отказываются от фантазмагорических и фантастических историй и обращают свой интерес в область повседневной жизни маленького человека. Заостренность художественных экспрессионистских приемов заметно ослабевает (нет уже драматического антагонизма света и тьмы, нет рельефно-графической деформации изображения, нет философско-эпического размаха). Простота сюжета, правдоподобие социальной среды обусловили привычный стиль актерской игры. Это течение позднего экспрессионизма получило название «*камершпиль*» — *камерный фильм*. Однако мотив неумолимого рока пронизывал камерные драмы, и предметная среда по-прежнему наделялась символическим значением.

Типичным образцом камершпиля стал фильм Ф. Мурнау «Последний человек» (1925). Главный герой — швейцар феше-

небельного отеля — ощущает себя человеком значительным до тех пор, пока носит мундир. После понижения в должности он потерял право носить ливрею, и в этом заключалась истинная драма бедного старика. Окружающий мир для него в одно мгновение становится чужим и даже враждебным. Вращающиеся двери отеля, без устали поглощающие человеческий поток, обретают символическое значение рулетки Судьбы. Да и образ мундира, замещающего человека,— также выразительная аллегория. В фильме нет детальной психологической разработки характера персонажа, однако Мурнау создает символический социальный портрет) обнажая болезненный нерв жестко структурированного немецкого общества. Причем режиссер обходится без единого поясняющего титра, оперируя исключительно выразительностью динамического экранного изображения.

Итак, немецкий экспрессионизм обогатил кино новыми темами и новыми изобразительными приемами. Снимая свои фильмы в павильонах, режиссеры и художники научились создавать в кадре не просто романтическую атмосферу, а целостное символическое пространство, в котором даже ирреальные персонажи оказывались аллегориями устрашающих, но вполне реальных идей. Режиссеры-экспрессионисты впервые целиком подчинили актерскую игру общей образной концепции фильма.

Кинематограф Франции

Французское кино после Первой мировой войны довольно долго находилось в кризисе. Режиссеры, творчески состоявшие в начале века (Л. Фёйад, А. Пукталь), не предпринимали каких-либо радикальных шагов в обновлении художественного языка экрана. С другой стороны, и молодые постановщики не спешили заявлять о своих авторских амбициях. В 1917 г. Луи Деллюк писал: «Франция, которая изобрела кино, создала и сделала его известным, теперь наиболее отсталая страна...» Оставаясь в тени ярких достижений шведских и германских режиссеров, французская кинематография утрачивала свой лидерский статус. Чтобы выровнять ситуацию, творческая общественность предприняла ряд мер с целью возрождения

художественного потенциала своей киношколы. Так во французском кино возникло *течение импрессионизма*, главными представителями которого стали Л. Деллюк, Ж. Эпштейн, А. Ганс, М. Л'Эрбье. Ключом для понимания творческой деятельности так называемой «группы Деллюка» служит основополагающая концепция превращения кинематографа событий и фактов в кинематограф мыслей и настроений. Важно не то, что происходит с героем (событие), а то, о чем он думает (внутреннее состояние). Поэтому режиссеры-импрессионисты мало заботились о сюжете, прибегая в основном к довольно примитивной мелодраматической фабуле. Образ человека в их фильмах смоделирован интроспективно — изнутри своих переживаний, воспоминаний, настроений.

«Сопоставление прошлого и настоящего, действительности и воспоминаний посредством кинообраза — одна из наиболее притягательных тем фотогенического искусства...», — так определял свою творческую задачу Луи Деллюк (1890-1924) и пытался ее реализовать в своих произведениях. Фильм «Молчание» (1920) представляет собой внутренний монолог героя, сидящего у камина и вспоминающего давно минувшие события, острота переживаний которых не ослабла с течением времени. На экране с упорным постоянством появляется неподвижная фигура женщины — жертвы преступления, совершенного героем. С помощью наплыва Деллюк подчеркивает ирреальный характер этого видения, а превращением его в пластический рефрен добивается эффекта метронома, отмеряющего движение минувшего времени, неумолимо вторгающегося в настоящее.

Конфликт воспоминаний и реальности определил поэтику наиболее известного фильма Деллюка «Женщина ниоткуда» (1922). Спустя много лет старая женщина возвращается в дом, где прошла ее молодость и который она оставила ради новой любви. Теперь в этом же доме другая молодая женщина принимает подобное решение — оставить мужа, ребенка и искать счастье с другим человеком. Незнакомка предостерегает ее от этого шага, рассказывая о собственных разочарованиях. Однако, вспомнив все пережитое, женщина ниоткуда вдруг понимает, что короткое счастье стоило такого жертвоприношения. Весь фильм — это драматическое противостояние прошлого и настоящего, далекого «вчера» и конкретного «сегодня».

Значительной фигурой французского киноимпрессионизма был **Абель Ганс** (1889—1981). Свое творческое кредо он сформулировал следующим образом: «Вся жизнь сна и весь сон жизни готовы стать реальностью на кинолентке». Превратить действительность в мечту режиссеру удалось в фильме «Колесо» (1922). События происходят в среде железнодорожников, причем сама среда представлена в своей суровой достоверности (большая часть эпизодов снималась на натуре). В основе сюжета — классическая мелодрама: отец и сын влюблены в девушку-сироту, воспитывавшуюся в их семье. В финале этого соперничества отец слепнет, теряет работу, и единственное, что поддерживает в нем жизнь,— образ возлюбленной. Фабула фильма поглощалась изобразительной экспрессией и «быстрым» гриффитовским монтажом: мельканием мчащихся поездов, семафоров, колес.

Второй представитель импрессионизма — **Марсель Л'Эрбье** (1890-1979) — утверждал, что искусство — это прекрасная ложь. Соответственно задача режиссера заключается в создании красивых, но заведомо неправдоподобных произведений. В своей лучшей картине «Эльдорадо» (1920) Л'Эрбье активно визуализирует традиционно мелодраматический сюжет, добиваясь изобразительной утонченности с помощью наплывов, двойной экспозиции, смены планов. Испанская танцовщица Сибилла, тайно влюбленная в скандинавского художника — жениха богатой испанки, погибает от руки своего любовника. Внешний ход событий зачастую приостанавливается за счет отступления-интроспекции, характеризующих внутреннее состояние героини. Например, «отсутствующая» Сибилла (думающая о своем возлюбленном или ребенке) показана в смутной дымке среди других реальных фигур. В финальной сцене умирающая героиня опирается на колеблющийся холст театральной декорации, на котором отражаются гигантские тени танцовщиц. Таким образом Л'Эрбье символически отрицает объективную реальность как основу киноязыка.

Итак, французские киноимпрессионисты стремились предоставить экран мечтам, снам, игре настроений. Их фильмы отличались прежде всего визуальной образностью. Это была своего рода пленэрная кинопись, когда натурные съемки производились с активным использованием технических приемов: оптической деформации, рапида, двойной экспозиции, что

позволяло достигать иллюзии перехода из прошлого в настоящее, из реальности — в субъективное душевное пространство персонажа. Человек в фильмах импрессионистов сливался с окружающей средой, становясь элементом мировой материи. Художественное пространство кадра моделировалось в первую очередь при помощи естественного освещения, воздушной перспективы и движения. Динамика экранного изображения, достигаемая посредством как тревеллинга, так и межкадрового монтажа, открывала эстетический и драматический потенциал нового вида искусства — кино.

Однако подлинными виртуозами чистой кинематографической формы явились представители *французского авангарда*, пришедшие на смену группе Деллюка.

Провозгласив идею «чистого кино», режиссеры-авангардисты начали создавать фильмы без сюжетов, без героев, без смысла. В поисках специфических особенностей киноязыка авангардисты сосредоточились на изучении ритмических закономерностей движущегося изображения, превратив абстрактные средства экранной выразительности (план, ракурс, динамику) в художественный образ фильма. Отвергая миметическую функцию искусства (т.е. жизнеподобие), авангардисты настаивали на том, что художник должен стремиться проникнуть в глубь предметов и явлений, а не копировать внешний банальный облик действительности, который является лишь ширмой, маскирующей истинную суть мироустройства. Лишь «взламываемая» видимая реальность, автор в состоянии постичь и запечатлеть универсальные законы бытия.

Киноавангард представлял собой направление с многочисленными разветвлениями, куда примыкали в качестве постановщиков не только собственно режиссеры, но и художники, поэты, музыканты. Однако в рамках этого пестрого течения можно выделить три основных доминанты: дадаизм, абстракционизм, сюрреализм.

Бурное нигилистическое движение дадаистов быстрее других исчерпало свой художественный ресурс. Наиболее яркая его представительница Жермена Дюлак (1882-1942) связывала в своем творчестве идеи французских киноимпрессионистов с более радикальными устремлениями киноавангардистов. Ж. Дюлак считала, что фильм должен вызывать у зрителя такое же ощущение, как музыка у слушателя. В своих картинах

(«Приглашение к путешествию», «Пластинка № 927», «Арабеска») она пыталась создать зрительные эквиваленты музыкальных произведений Бетховена, Шопена, Дебюсси, соединяя кадры на основе ассоциаций и мелодико-ритмической закономерности.

Классическими образцами абстракционизма в кино считаются фильмы **Анри Шомета** (1896-1941) «Пять минут чистого кино» и «Отражение света и скорости» (1925). По его мнению, режиссеру следует отделять объекты изображения как от документального, так и от драматического контекста, в результате чего возникает визуальная симфония, а кино становится искусством света, ритма и форм. Например, в картине «Отражение света и скорости» Шомет, используя свет прожекторов и оптические искажения, превратил хрустальные подставки для ножей в груды сияющего хрусталя. Эти кадры он чередовал с изображением лесного массива, снятого из окна движущегося автомобиля. При замедлении скорости темные стволы деревьев «разъединялись» светлыми вертикальными полосами. При быстром перемещении,— наоборот, «сливались» в единую черную ленту.

Еще одним достижением киноабстракционизма стал фильм художника **Ф. Леже** «Механический балет» (1924). Автор перенес на экран в качестве автономных предметов кухонную утварь и с помощью разнообразных ракурсов и тревеллинга «оживил» кастрюли, тарелки, щетки в незамысловатом танце. В качестве своеобразного метронома Леже вмонтировал в свой фильм кадр с девушкой, равномерно раскачивающейся на качелях, а также ввел синкопический ритм за счет эпизода, в котором пожилая прачка тяжело поднимается по ступеням лестницы.

Наиболее продуктивным авангардистским направлением явился сюрреализм. Первый фильм, который был объявлен откровенно сюрреалистическим, назывался «Раковина и священник» (1928) режиссера **Ж. Дюлак**. Однако картину не приняли из-за наивно-поэтической интерпретации фрейдистских символов ни ценители авангардистского искусства, ни автор сценария **А. Арто**.

Истинные же шедевры французского сюрреализма создали иностранцы, работавшие в 1920-е годы в Париже. Американский фотограф **Ман Рей** (1890-1976) стал родоначальником

так называемого «спокойного» сюрреализма. Его фильмы («Морская звезда», 1928; «Тайны замка Дэ», 1929 и др.) — это поток живописных фотографических видений. Основателем резкого (жесткого) сюрреализма явился испанский режиссер Луис Бунюэль, который в сотрудничестве с Сальвадором Дали снял две картины, считающиеся классическими образцами этого направления — «Андалузский пес» (1928) и «Золотой век» (1930).

«Андалузский пес» вызвал бурю споров, протестов и восторгов. Родившись из двух снов (Бунюэля и Дали), фильм, тем не менее, не стал «толкованием сновидений». Другое дело — художественная структура картины, отражающая природу сна. Образы реальные и причудливые переплетаются на экране вне логики причинно-следственных связей, ибо авторы пытаются установить контакт со зрителем не на рациональном, а на первородном уровне ощущений. В этом смысле весьма характерен кадр, запечатлевший ладонь с дырой, из которой выползают муравьи. Образ нацелен прямо в подсознание зрителя: если в венах человека вместо бесшумно перетекающей крови хаотично «толкуются» муравьи, порождая непрекращающийся зуд, то подобное состояние непреодолимого внутреннего дискомфорта способно разрушить человека. А это и есть сюрреалистический эквивалент фрейдистской концепции о разрушающей силе нереализованных желаний.

Фильмы Бунюэля и Дали отразили смутные бунтарские настроения молодого поколения, искренность выражения которых, по мнению французского киноисторика Ж. Садуля, придавала кинолентам трагическую человечность. Это было не веселой импровизацией, бездумным жонглированием метафор, а скорее горьким отчаянием, анархическим бунтом, модернистским вызовом, брошенным обществу.

Мощным кинематографическим аккордом французского авангарда является фильм **Рене Клера** (1898-1981) «Антракт» (1924). Лента создавалась не как самостоятельное экранное произведение, а как фильм для демонстрации в антракте хореографического представления. Но стоило фильму появиться перед



Рене Клер

публикой, как он тут же обрел автономное художественное существование. Пресса запестрела хвалебными отзывами и рецензиями, назвав постановку Р. Клера лучшим фильмом года. Именно «Антракт» знаменует начало французского киноавангарда во всей совокупности его течений и является отражением духа времени — интеллектуального и эстетического бунтарства. Снятый исключительно на натуре, фильм представляет собой карнавальный поток образов «яркой свежести и живой изобретательности» (Ж. Саду ль).

Эксперименты киноавангарда, казавшиеся сначала лишь затеей эстетов, работавших исключительно для снобов, в конечном счете дали столь же плодотворные результаты, как фильмы Деллюка и других французских киноимпрессионистов.

Итак, французское кино 1920-х годов активно экспериментировало с формой экранного произведения. Ослабив художественное значение драматургии, а затем и разрушив линейную структуру повествования, режиссеры превратили ритм и пластику изображения из абстрактного кинематографического приема в сюжетную и смысловую основу для своих фильмов.

Советское кино

Мощными достижениями в области кинематографической формы заявила о себе в 1920-е годы советская киношкола. Хотя содержательно-тематический аспект здесь был ограничен советской идеологией, однако это не повлияло на стилистику фильмов и способ художественного мышления режиссеров. Зарубежные коллеги уважительно называли их «советскими формалистами», подчеркивая новаторскую сущность творчества, а три картины — «Броненосец "Потемкин"», «Мать», «Земля» — включили в список лучших фильмов всех времен и народов.

Советское кино данного периода характеризуется сосуществованием двух художественных тенденций: умеренной (московская группа) и левоавангардистской (ФЭКС в Ленинграде).

В среде московских режиссеров лидировали Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, Д. Вертов, В. Пудовкин.

Лев Кулешов (1899-1970) явился продолжателем бауэровской традиции в российском кино. Фильм он рассматривал как искусство представления для массовой аудитории. В этой связи особенно показательна его лента «Приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) с точки зрения как популярного жанра (приключенческого), так и актерского исполнения с утрированной жестикующей и фиксацией заостренного пластического рисунка. Динамичный сюжет, множество эксцентрических эпизодов, быстрый монтаж определяют игривую легкость этой картины, которая и сегодня способна увлечь зрителя. Значительно более сложной поэтикой обладает фильм «Великий утешитель» (1932), где Кулешов объединил в трагикомической тональности реальность жизни с реальностью вымысла.



Лев Кулешов

Двухмерная композиция фильма, высокая изобразительная культура, слаженность актерского ансамбля позволили режиссеру создать утонченное кинопроизведение — лучшее в его творческой биографии. Тем не менее, Л. Кулешов вошел в мировой кинематографический контекст прежде всего как теоретик монтажа. Дефиниция «эффект Кулешова» прочно отождествляется с базовой концепцией монтажного искусства: в зависимости от последующего кадра изменяется смысловое значение предыдущего. Кулешов не был первооткрывателем монтажных приемов, но он предложил четкую систему доказательств, подтверждающих «сборный» характер кинематографических образов. В своих экранных этюдах «Творимая женщина», «Творимое пространство» режиссер обнажил художественную сущность кино, создавая посредством соединения кадров, запечатлевших элементы различных статисток (силуэт, кисти рук, шаги, лицо), например, достоверный образ женщины, никогда в реальности не существовавшей.

Еще дальше — в область ассоциативного и интеллектуального монтажа — шагнул **Сергей Эйзенштейн** (1898-1948). Выходец из состоятельной семьи рижского архитектора, до революции студент петроградского института гражданских инженеров, солдат Красной Армии во время Гражданской вой-

ны, С. Эйзенштейн осуществил первые попытки в области художественного творчества под покровительством крупного реформатора театрального искусства — В.Э.- Мейерхольда. Еще не задумываясь о кино, С. Эйзенштейн сформулировал свою теорию «монтажа аттракционов», трактуя понятие «аттракцион» как необходимый элемент любого зрелища, который должен быть «рационально проконтролирован и математически рассчитан, чтобы вызвать определенное эмоциональное потрясение». С аттракционом Эйзенштейн отождествлял приемы цирка, эстрады, плакатного искусства, публицистики. Соответственно «монтаж аттракционов» как соединение ударных эпизодов рассматривался им в качестве главного метода создания фильма. Удачным воплощением этой идеи в театральной практике является спектакль С. Эйзенштейна «Мудрец» по мотивам пьесы А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Действо представляло собой совокупность разнообразных «номеров» — акробатики, клоунады, куплетов и даже короткого фильма — «Дневник Глумова».



Сергей Эйзенштейн

Однако театральный эксцентризм с его условно-буафорской эстетикой переставал интересовать Эйзенштейна: он намеревался синтезировать «аттракцион» и достоверность жизненных реалий. Подобные возможности открывал кинематограф, куда С. Эйзенштейн буквально ворвался с дебютной картиной «Стачка» (1925). По общему замыслу фильм должен был открыть целый экранный декалог «К диктатуре» о разворачивании революционной борьбы российского пролетариата, начиная с царских времен. Эйзенштейн снял только три киноленты из всего этого проекта: «Стачка», «Броненосец "Потемкин"», «Октябрь».

«Стачка» не имеет ни четкой фабулы, ни персонифицированного героя. Для съемок в фильме режиссер пригласил людей с улицы, руководствуясь их типажными особенностями, ибо зритель с первого взгляда должен был узнавать рабочего, фабриканта, мастерового или сыщика. Естественно, такого исполнителя невозможно было обременять сложными актерскими задачами, и Эйзенштейн объединял их в массу, требуя

энергичного физического действия и фиксируя характерную жестикуляцию. Весь фильм режиссер выстроил как монтаж аттракционов. Особенно показательна в этом смысле финальная часть, где сталкиваются две параллели на основе символического содержания: кадры расправы казаков над рабочими чередуются с кадрами бойни, где закалывают скот. Безусловно, целью режиссера было не отождествление рабочих со стадом, а создание патетического образа протеста против зверского характера человеческих взаимоотношений. Прием же подобного монтажа «примитивных сравнений» явился новым словом в киноискусстве.

В том же 1925 г. С. Эйзенштейн снял фильм «Броненосец "Потемкин"» — выдающееся произведение мирового экрана (по результатам двух международных конференций в Брюсселе 1952 и 1958 гг.). Причем речь идет не о революционном содержании, а о революции художественной образности в кино.

В основе сюжета — восстание на броненосце «Потемкин» в 1905 г. В основе композиции — классическая пятиактная трагедия. Фильм выглядит как хроника, но действует как драма, т.е. события «нанизываются» на строгий канонический трагедийный каркас. Каждая из пяти частей картины, обладая собственным названием и завершенностью внутреннего строения, одновременно является элементом единой художественной системы фильма. На композиционном уровне это означает, что каждая глава в отдельности имеет свою экспозицию, завязку, развитие, кульминацию и развязку, и в то же время в контексте фильма сама служит экспозицией («Люди и черви»), завязкой («Драма на Тендере»), развитием действия («Мертвый зовет»), кульминацией («Одесская лестница»), развязкой («Встреча с эскадрой»). Органическая стройность произведения проявляется и на ритмическом уровне. Каждая часть распадается на две половины. В точке перелома — пауза (цезура) — фактически один кадр, за которым следует модуляция — переход в иное настроение, иной ритм, иной масштаб образного обобщения. Подобный прием присущ и фильму в целом. Только в качестве цезуры выступает не кадр, а вся третья часть — «Мертвый зовет», которая, помимо прочего, является «сердцевинной» золотого сечения (т.е. классической пропорциональности в строении фильма).

«Броненосец "Потемкин"» — пример прямого выражения пафоса. Весь образный строй картины развивается по принципу «выхода из себя» (*ex-stasis*), т.е. по законам патетического произведения. От акта к акту расширяется пространство события: в первой части действие ограничено «утробой» броненосца; во второй — уже выплескивается на палубу; в третьей — захватывает побережье Одессы и т.д. Количество участников конфликта также увеличивается от эпизода к эпизоду. Соответственно нарастает эмоциональный накал столкновений, учащается ритмический «пульс» фильма. Все элементы картины, связанные в органическом единстве, достигают экстатического предела в кульминационной части — «Одесская лестница».

Не фабула, не герой в традиционном понимании определяют эстетическое своеобразие кинопроизведения Эйзенштейна, а пластическая полифония: повторяемость мотивов, сплетение и расплетение различных «голосов», сквозное движение одного элемента через другой. Пластика в «Потемкине» не иллюстрирует движение готовой фабулы, но сама слагает сюжет. Таким образом реальное содержание кадра, развиваясь, «разбухая», перерастает в монтаж, который здесь оказывается основой формо- и смыслообразования.

В 1927 г. по поручению правительства С. Эйзенштейн поставил фильм «Октябрь», в котором попытался воплотить свою теорию интеллектуального кино. Суть ее заключалась в том, чтобы посредством монтажных секвенций подвести зрителя к тому или иному теоретическому понятию, обобщенному выводу. В частности, эпизод разрушения памятника Александру III олицетворял крушение самодержавия. Повторение его в обратном порядке (памятник словно складывался из обломков) означало попытку реставрации монархии. Символический язык фильма затруднял его восприятие зрителем, и Эйзенштейн больше не возвращался к «интеллектуальному кино», хотя известно, что он всерьез размышлял о возможности экранизации «Капитала» К. Маркса.

Дзига Вертов (1896—1954) в советском кино - фигура сколь значительная, столь и противоречивая. Автор футуристического киноманифеста, изобретатель кинематографической лексики (киноглаз, киноки, кинопись), ярый поклонник нового искусства отказывал в праве на существование... Эйзенштейновскому кинематографу. Зачем эти стилизации реальности, когда

действительность в ее натуральных формах способна стать художественным материалом в руках режиссера? Своим творчеством Вертов старался убедить коллег и зрителей, что истинным произведением киноискусства является лишь документальный фильм.

Однако факт, зарегистрированный на пленку, никогда не был для Вертова самоценным. Поэтому он не создавал репортажей о тех или иных реальных событиях, а подвергал их образному осмыслению и обобщению. Его творческий метод по сути не отличался от Эйзенштейновского: логика и структура повествования были подчинены авторской сверхзадаче, которая реализовывалась через междукрупный монтаж. Будучи талантливым оператором, Вертов изъездил всю страну, отсняв сотни тысяч метров пленки. Из этого богатейшего документального киноматериала режиссер впоследствии выбирал отдельные эпизоды, фрагменты, кадры и затем свободно соединял их в монтажные фразы, создавая обобщенный образ советской страны («Шестая часть мира», «Шагай, Совет!», 1926), советского города («Человек с киноаппаратом», 1929).



Итак, Д. Вертов, оперируя исключительно документальными съемками, создавал поэтический образ действительности на основе монтажного соединения кадров, изъятых из реального репортажного контекста. Это позволило открыть в фотографическом образе с его конкретным и буквальным значением глубину абстракции. Молодой режиссер и не подозревал, какой неожиданный мощный рывок совершил в своей «кинописи». Только в 1950-е годы европейские кинематографисты осознают истинный художественный потенциал вертовской экранной поэзии.

В противовес эстетике Эйзенштейна и Вертова кинематограф **Всеволода Пудовкина** (1893-1953) опирается на индивидуализированного персонажа: «Недостаточно показывать на экране людскую массу, нужно в ней найти человека, героя, которого бы зритель любил или ненавидел». В своей экранной трилогии — «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927), «Потомок Чингис-хана» (1928) — Пудовкин рассматривает одну и ту же тему: как революция трансформирует жизнь че-

ловека. В «Матери» таким человеком является немолодая работница, которая сначала неосознанно выдает сына в руки полиции, а затем вполне сознательно включается с ним в революционное противостояние. Главный герой фильма «Конец Санкт-Петербурга» — запуганный крестьянин, прибывший в большой город и ставший доносчиком ради хлеба насущного. Тюрма и война помогли ему преодолеть внутренний надлом. Наконец, «Потомок Чингис-хана» — это история монгольского партизана, которого англичане хотят посадить на трон в качестве своей марионетки и в котором пробуждается патриотический дух. Художественное исследование судьбы персонажа требовало от Пудовкина соответствующих средств выразительности. И в первую очередь — драматического актерского мастерства. Поэтому режиссер привлекал к съемкам профессиональных исполнителей — представителей мхатовской школы. Наряду с персонажем в фильмах Пудовкина важную роль играет предметный мир: капли воды, разбитые ходики, гигантский чугунный мост, бескрайняя степь и т.п. Причем вещи зачастую приобретают символическое значение (как в немецких фильмах камершпиля). Имеются стилистические особенности и в монтажном искусстве Пудовкина. Его фильмам не свойственны контрастные столкновения кадров в духе Эйзенштейна. Используя метафорическое сопоставление эпизодов, режиссер так «конструировал» повествование, чтобы приоткрыть скрытые пружины события и психологического действия персонажа. По меткому выражению западного критика Л. Муссиака, «фильм Эйзенштейна — это крик, фильм Пудовкина — песнь».

Ярким лирическим представителем советского кино был **Александр Довженко** (1894-1956). В начале 1920-х годов он учился живописи в Мюнхене, а на Одесскую киностудию попал в 1926 г. Снял несколько комических лент и в 1928 г.— первый полнометражный, довольно сложный по форме фильм «Звенигора», где попытался синтезировать эпос, лирику и сатиру. Бесспорным апогеем творчества украинского режиссера стала кинопоэма «Земля» (1930). Сельский парень Василь со своими единомышленниками организует колхоз. Его убивает сын кулака. Фильм заканчивается длинной сценой похорон Василя. Однако тема коллективизации (идеологический миф) вытеснена на периферию сюжета пантеистической философией. Истинным полноценным героем фильма стала земля со своей основополагающей сакральной функцией плодородже-

ния. Даже смерть Довженко трактует как посев, как начало нового жизненного цикла. Так, смерть старика в начале фильма натуральна и естественна, как падение перезревшего яблока. Смерть Василя есть акт жертвоприношения (т.е. взаимообмена энергией), в результате которого земля возносит человека-Бога: в эпизоде похорон Василя гроб в кадре «плывет сам» и молодого лица мягко касаются подсолнечники, яблоневые ветви. Более того, «уход-вознесение» погибшего молодого человека сопровождается рождением его брата. Таким образом, над схематичной прерывистой фабулой Довженко разворачивает мощный философско-художественный надтекст, слагая оду земле в бесконечном круговороте смерти и рождения, посева и плодоношения. Даже характер композиции фильма — рондо — соответствует основному семантическому элементу произведения — «круглый».

Режиссер снимает не события, а состояния (природы, людей), подчеркивая метафизичность бытия. Изображение в картине обретает значительность благодаря подчеркнутой неспешности, медлительности камеры. Сияющая немота сущности визуализируется также и при помощи освещения: свет не падает на лица, предметы, а наоборот, исходит от них, как на иконе.

Поэтический образ земли, созданный Довженко, и сегодня удивительно молод, наивен, страстен, эротичен в самом широком смысле этого слова. В своей кинопоэме Довженко соединил подобно мозаике множество единиц сюжета и изображения, которые связаны не столько логикой фабулы, сколько полисемантикой. И в этом смысле монтаж для автора «Земли» есть средство по преодолению линейности повествования.

Поиском «абсолютно новой» формы были одержимы молодые ленинградские режиссеры, объединившиеся в группу **ФЭКС** (Фабрика Эксцентрического Актера). В 1922 г. они обнародовали свой манифест «Эксцентризизм», где изложили пять основных принципов, базировавшихся, соответственно, на пяти отрицаниях: отрицание прошлого, старого, неподвижного; отрицание высокой («буржуазной») культуры и всяческих авторитетов. Таким образом, в ФЭКС (Г. Козинцев, Л. Трауберг, С. Юткевич и др.) провозгласили главными эстетическими принципами кино клоунаду, спонтанность, карнавализацию. Рассматривая фильм как монтаж трюков, как способ

тиражирования штампов (стереотипов), режиссеры пошли путем реабилитации «чистых жанров» и массовой культуры: «Искусство без большой буквы, пьедестала и фигового листка... Бульвар несет революцию в искусство!».

Первоначально ФЭКС реализовывала свои идеи в театре. В 1922 г. режиссеры «рассказывают навыворот» «Женитьбу» Гоголя. Постановку осуществили за два дня: первый акт репетировали накануне премьеры, второй — перед началом спектакля, пока публика собиралась в фойе, третий — в антракте.

В 1924 г. на экранах появился первый фильм ФЭКС «Похождения Октябрины» — эксцентрическая комедия-шарж. Этот короткий фильм — своеобразная развернутая реклама 1920-х годов. В относительное подобие интриги здесь собраны рекламные лозунги, агитационные и пропагандистские штампы. Например, в одном из эпизодов совершается ограбление при помощи магнита, к которому прилипает сейф, — рекламируется самый сильный в мире магнит. Или поезда, натолкнувшись на резиновый мячик, разлетаются вдребезги, «рекламируя» самую высококачественную резину.

Наиболее значительным кинопроизведением ФЭКС стал фильм «Шинель» (1926). Здесь гоголевский сюжет «аранжируется» по мелодраматическому канону с вплетением криминальной интриги. Картина состоит из двух частей: первая — «интрижная» (нравственное падение Акакия в связи с любовью к роковой красавице); вторая — «шинельная» (история гибели Акакия в связи со страстью к шинели). Изображение в кадре приближается к экспрессионистской стилистике: контрастное освещение резко выделяет из полумрака отдельные предметы, которые участвуют в действии наравне с актерами (например, шинель сама движется и замещает Акакия). Пластика исполнителей деформирована и эксцентрична.

Интересной пробой оказался фильм ФЭКС «Новый Вавилон» (1929) — о героизме и упадке Парижской Коммуны. Ни судьбы фиктивных персонажей, ни карнавальная драматургия исторических приключений не затмили колорит и атмосферу фильма, стилизованную оператором Москвиным в духе импрессионистической живописи Дега, Мане, Ренуара.

Итак, советское кино 1920-х годов, будучи жестко ограниченным тематически и идеологически, тем не менее характери-

зуется богатым разнообразием художественных стилей и жанров. Многочисленные открытия молодых режиссеров в области монтажа позволили кинематографу обрести статус полноценного искусства.

Кино Беларуси 1920-х годов

Все достижения и просчеты белорусской кинематографии этого времени следует рассматривать в контексте единой советской системы. Рождение белорусского кино до сих пор связывается с 1924 г., когда было создано «Белгоскино» — Государственное управление по делам кинематографии при Наркомпросе БССР. Парадоксальным образом началом кинематографического процесса в Беларуси считается учреждение цензурного по сути органа, а не создание первого фильма. Между тем, первые хроникальные ленты были сняты в 1925 г. на Первомайской демонстрации в Минске оператором М. Леонтьевым. А первая игровая картина «Лесная бэль» появилась в 1926 г.

Самой крупной фигурой белорусского кино 1920-х годов является **Юрий Тарич** (1885-1967). Он создал два произведения, значительно опередившие по своей художественной ценности всю остальную национальную кинопродукцию того времени.

Фильм «Лесная бэль» Тарич поставил на основе повести М. Чарота «Свинопас». В героико-приключенческом жанре режиссер рассказывает о партизанской борьбе белорусов в период Гражданской войны. Главный герой киноленты — молодой Гришка-свинопас — энергичен, отважен, порывист. В этой роли снялся непрофессиональный исполнитель Л. Данилов, темперамент которого целиком соответствовал натуре экранного персонажа, умеющего выпутаться из самых безвыходных положений, играючи преодолеть любые опасности.

Одно из главных достоинств картины — подлинность атмосферы. Типичные белорусские пейзажи: лес,



Юрий Тарич

река, сельская улица, крестьянские дома — сочетаются в фильме с выразительными портретами крестьянских лиц. Короткий междукадровый монтаж как бы взламывает изнутри неспешный ритм деревенской жизни и усиливает динамику происходящих событий.

В этой картине Тарич продемонстрировал высокое мастерство кинорежиссуры, поднимаясь в отдельных эпизодах до уровня символично-метафорического обобщения. Например, в сцене публичного расстрела польскими офицерами группы белорусских мужиков Тарич с документальной скрупулезностью «выписывает» мрачный ритуал казни: одинокие фигуры крестьян противопоставлены четкой шеренге солдат; усталые лица молча смотрят в дула винтовок и также молча отворачиваются от ксэндза. Это совершенно конкретное событие режиссер превращает в образ масштабной трагедии: офицер взмахивает шашкой, подавая сигнал к выстрелу,— Тарич выкадрировывает сияющее на солнце лезвие, готовое «вспороть» небо и кроны берез, и трижды настойчиво повторяет этот план, чтобы зритель увидел иной смысл: меч занесен над Беларусью.

В фильме «До завтра» (1929) Тарич впервые коснулся темы раздела Беларуси. Действие фильма происходит на территории Западной Беларуси в первой белорусской гимназии. Персонажи четко разделяются на два непримиримых лагеря: циничные властьпридержащие поляки (начальница приюта и ее сын, офицер полиции, владельцы мясной лавки) и светлые образы учащихся гимназии (Лиза Малевич, Язэп Шумейка). Молодые герои ведут активную подпольную агитацию за воссоединение с советской частью Беларуси. Конфликт стремительно перерастает в антагонистическое противостояние сторон, результатом чего становится сначала исключение из состава учащихся Лизы Малевич, а затем и вовсе закрытие гимназии. Кульминация фильма — суд над Лизой и восстание гимназистов на ее защиту. В финальном кадре героиня, депортируемая на территорию советской Беларуси, искренне улыбается и обещает зрителю: «До завтра».

С привычной достоверностью и точностью деталей режиссер воссоздает на экране жизненный уклад гимназистов. Но более важным достоинством фильма представляется экспрессия пластических решений, метафорический монтаж, позволяющие автору порой достигать эйзенштейновской силы эмоцио-

нального напряжения. Так, сцена разоблачения доносчика Бориса начинается с общего плана класса. Следующий кадр укрупняет надпись на доске: «Даносчыку руо не падаем». Входит Борис и, как обычно, направляется к своей парте. Внезапно он оборачивается и начинает медленно приближаться к доске. В этот момент Тарич использует прием субъективной камеры, отождествляя ее с персонажем. Камера движется рывками, словно взволнованный человек, замирает и «читает» беспощадную фразу, которая «рассыпается» на отдельные слова-кадры. Затем следует изобразительно-монтажная эксплозия. Экран «взрывается» каскадом коротких эпизодов: гневный взгляд Бориса, лица гимназистов, обидная фраза, снова глаза Бориса и опять напряженное молчание класса, пауза-цезура и — яростное негодование Бориса, срывающего с кокарды «Пагону» (эмблему гимназии) и злобно втоптывающего ее в полковицу каблук ботинка.

Юрий Тарич не совершил великих кинематографических открытий, но он блестяще освоил и органично использовал художественный опыт своих выдающихся современников — прежде всего представителей советской киношколы. Он был не только профессионалом, но и, безусловно, талантливым режиссером, значительно опередившим в своем творчестве многих более удачливых соратников. Именно фильмы «Лесная быль» и «До завтра», а не, к примеру, лента В. Гардина «Кастусь Калиновский» (1928) определили художественный уровень белорусского кино в 1920-е годы.

В целом для кинематографа 1920-е годы можно считать «золотым веком», превратившим дешевый аттракцион в самостоятельный вид искусства, а неофитов экрана — в выдающихся мастеров. Гриффит, Чаплин, Ланг, Шёстрём, Клер, Эйзенштейн и другие режиссеры посредством движущегося изображения научились рассказывать сложные разветвленные истории, передавать психологическое состояние персонажа и, наконец, создавать обобщенные художественные образы. Выразительная сила экранного языка достигла в их произведениях непрогнозируемого, неожиданного размаха благодаря пластической экспрессии изображения (композиция кадра, ракурс, план, свет и тень) и междукладовому монтажу (ассоциативно-метафорическому и ритмизированному соединению эпизодов).

Кино не только доказало свое право называться искусством, но и обогатило мировую художественную культуру первыми экранными шедеврами: «Нетерпимость», «Золотая лихорадка», «Кабинет доктора Калигари», «Усталая смерть», «Метрополис», «Антракт», «Броненосец "Потемкин"», «Мать», «Земля» и др.

КИНО ТОТАЛИТАРНОЙ ЭПОХИ (1930-1940-Е ГОДЫ): ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭКРАННОЙ ОБРАЗНОСТИ

Эстетические и политические факторы развития европейского кино

6 октября 1927 г. в Америке состоялся публичный просмотр первого «звукового и разговорного» фильма «Певец джаза» режиссера А. Кросланда. Это сентиментальная история о молодом певце, который ради карьеры бросает гетто, но затем возвращается в синагогу, чтобы петь там вместо умирающего отца. Картина завоевала популярность сразу, хотя по сути оставалась немой. В ней просто было несколько песенных номеров и одна единственная фраза: «Ну-ка, мама, послушай», после которой герой в очередной раз запел. Эти ничего не значащие слова вызвали восторг зрителей, сравнимый с чувством родителей, услышавших первое слово своего ребенка. Немой персонаж заговорил и стал еще ближе, еще понятнее публике.

Два года спустя вся мировая кинопромышленность (за исключением СССР) перешла на производство звуковых лент. Кинематограф возвратился к своему... исходному состоянию — аттракционному зрелищу. «Если ребенку дашь куклу, говорящую "папа" и "мама", пусть даже плохо говорящую, то ребенок уже не захочет никакой другой куклы. Публика — те же дети. И потому я вкладываю капиталы в звук», — вот типичное рассуждение продюсеров тех лет [50, т. III, с. 45].

Однако художественные потери, связанные с постановкой звуковых фильмов, оказались значительно более высокими, чем финансовые затраты на производство «говорящих» картин. Звук спровоцировал повсеместное снижение, порой катастрофическое, уровня искусства кино. «Как искусство самостоятельное, как способ оригинального образного высказывания, фильм умер вместе с немым кино», — категорически утверждал уже в 1949 г.(!) драматург П. Стиже [66, с. 75].

Ничего удивительного, что режиссеры, создавшие шедевры немого кино, поднявшиеся в нем до границ совершенства, весьма настороженно, а иногда и резко отрицательно отнеслись к экранному новшеству. Проблема оказалась более серьезной, чем представлялась извне. Суть ее заключалась в том, что кино изначально оперировало не только изобразительным, но и звуковым[^]) образом, который складывался из шумов реальной действительности, речи персонажей и собственно музыки. Уже на первых сеансах «движущаяся фотография» сопровождалась музыкальным аккомпанементом тапера или даже целого оркестра. Слово было представлено титрами, а иногда и напрямую озвучено. Так, при показе участникам международного конгресса деятелей фотографии в июле 1895 г. в Невиле фильма братьев Люмьер, где было заснято прибытие делегатов, приветственно снимавших шляпы перед камерой, мэр города «озвучивал» их жест словом «здравствуйте», замаскировавшись за экраном. Наконец, шумы также возникали в восприятии зрителя благодаря динамическому экранному пейзажу (накатывающиеся на берег волны, склоняющиеся до земли под натиском ветра кроны деревьев) и пластическому рефрену. Например, в фильме «Мать» Пудовкина есть характерный эпизод: Ниловна сидит в пустой комнате у изголовья умершего мужа; входит Павел и, задав банальный вопрос, молча располагается в отдалении. Эта недолгая сцена трижды перебивается крупным планом рукойника, с которого, медленно набухая, скатываются в таз капли воды. Таким способом автор вызывал в подсознании зрителя хорошо знакомый назойливый «стук» неисправного водопровода.

Изображение в немом кино не было немым. Открытие звукозаписи лишь материализовало, сделало реальным звуковое пространство. И перед режиссерами встала сложная эстетическая задача: уравновесить на экране два интенсивных художественных объема — изображение и звук, согласовать ритм визуального и звукового образов, сохраняя при этом экспрессивную силу фильма. Камнем преткновения на этом пути явились не шумы, не музыка, а слово, которое уничтожало молчаливый язык жеста, метафоры, ассоциативного монтажа. В этой связи кино даже разделили на звуковое и говорящее. Именно «говорящий» фильм вызывал общее негативное отношение. «Говорящий фильм? — не терплю их. Они уродуют древнее искусство пантомимы. Они отрицают высокую силу молчания»,—

констатировал в одном из своих интервью Ч. Чаплин. «Говорящие фильмы? — вторил ему Р. Клер.— Это грозные монстры, из-за которых кино станет убогим театром, театром для убогих» [66, с. 75].

Итак, слово, будучи чрезвычайно мощным выразительным средством, целиком определяя искусство литературы, доминируя в драматическом театре, воспринималось режиссерами как величайшая угроза кино. Однако неизбежность звуковой экспансии вынуждала постановщиков искать адекватные решения. Одни пошли по пути наименьшего сопротивления и начали снимать музыкальные комедии, адаптируя к экрану театральные банальные оперетки и мюзиклы, положив тем самым начало теории, согласно которой фильм считался «законсервированным театром» — средством фиксации и сохранения спектакля. Соответственно, звук — лишь механическое дополнение старого немого фильма. Другие впадали в противоположную крайность, ратуя за примат звука над изображением, которое, будучи усиленным словом, музыкой и шумами, остается визуальной приманкой, тогда как смысловая ценность экранного произведения концентрируется в звуковом образе. Согласно этой точке зрения, изображение в фильме играло прикладную роль, лишь иллюстрируя звук.

Однако ни одно из подобных радикальных воззрений не стало доминирующим, ибо кино — это синтез визуальных и акустических элементов. К такому выводу постепенно приходили ведущие мастера экранного искусства. Так, исходя прежде всего из акустической природы звучащего слова, Б. Балаш существенно сместил акцент данной проблемы: не что, а как говорит человек с экрана — звук речи, изменение интонаций важнее, чем содержание. Следующим шагом было осознание художественного значения паузы в диалоге. Впервые ценность молчания героев открыл американский режиссер К. Видор в фильме «Аллилуйя» (1929): смертельное состязание двух соперников происходит в тяжком молчании, прерываемом импульсивными вздохами и далеким «всхлипыванием» какой-то птицы. Подобная звуковая партитура делала кадр более выразительным, чем традиционный способ иллюстрирования ударов.

Следующей серьезной попыткой освоения нового способа выразительности явилось обнародование манифеста о звукозрительном контрапункте (1928), авторами которого были со-

ветские режиссеры — С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров. Их идея состояла в том, что звук не может повторять содержание визуального образа, но должен его дополнять даже тогда, когда источник звука не находится в обозримой близости и связь изображения со звуком является чисто рациональной: человек, сидя на концерте в филармонии, слышит не музыкальные инструменты, а плач жены, которую покинул. Эта теория не нашла повсеместного применения, однако ее авторы указали одно из направлений устранения возникшего эстетического противоречия, хотя на тот момент не имели совершенно никакого опыта работы в звуковом кино.

Итак, звуковой образ фильма, получив к 1930 г. возможность быть слышимым, коренным образом повлиял на всю эстетику кино: драматургию, монтаж, актерское мастерство, темпоритмическую организацию. В целом форма кинопроизведения упростилась, экспрессия изображения заметно снизилась, а развитие художественного языка фильма замедлилось. Трансформация киностилистики осуществлялась в следующих направлениях:

С преобразование способа повествования;

Л смена типа героя, точнее — образа человека.

В 1920-е годы сюжетосложение велось через монтаж изображений. Режиссер был активным творцом образной системы фильма, подчиняя ее развитию собственной (авторской) мысли. В поэтической стилистике немого кино легче создавались обобщенные, символические, универсальные персонажи. Все это позволяет говорить о преобладании лироэпического принципа повествовательности в кинематографе 1920-х годов. В 1930-е годы ситуация принципиально изменилась — доминирующим стал эпико-драматический принцип повествовательности. Герой персонифицировался, «вышел из толпы», обрел имя и лицо, социальный статус и заговорил, сразу подчинив себе художественную структуру фильма. Теперь сюжет строился в соответствии с действиями (поступками) персонажа, а эпический масштаб кинопроизведения соотносился с его конкретной судьбой. Режиссер, «вытесненный» с экрана, вынужден был «растворяться» (отождествляться) с главным героем и соизмерять монтажный ритм фильма с темпом речи действующих лиц. Произносимое слово потребовало большей временной протяженности, а изображение, соответственно, — внутрикадровой статичности.

Таким образом, кинематограф на рубеже 1920-1930-х годов переживал интенсивную художественную мутацию. Эта внутренняя трансформация совпала с мощным внешним давлением. Характер исторического процесса определил социально-политические факторы влияния на кино. Распространение и укрепление тоталитарных режимов в Европе непосредственно отразилось на творчестве режиссеров. Определив кино «важнейшим из искусств», руководители государств прежде всего видели в нем мощное средство идеологической пропаганды, т.е. манипуляции массовым сознанием. Поэтому кинопроцесс был взят под жесткий государственный контроль в СССР, Германии, Италии, Испании и др. Именно государство начало выступать в роли единственного заказчика, продюсера и ценителя экранных произведений, определяя круг тем, типы героев, характер конфликтов, приоритетные жанры.

В связи с такой жесткой регламентацией кинематограф, независимо от принадлежности к той или иной школе, поразительно стандартизировался с точки зрения как содержания, так и формы. Тематическая направленность фильмов (немецких, советских, итальянских и т.д.) определялась двумя главными векторами: героическое прошлое страны (Первая мировая война, мобилизовавшая дух нации, — в Германии; Октябрьская революция — в СССР, эпоха Античности — в Италии) и славное настоящее (построение «нового порядка»). Конфликт, получая идеологическую окраску, отражал антагонистическое противостояние противоборствующих сторон. Соответственно, герои были четко разделены на «положительных» и «отрицательных». Положительные персонажи (большевики, коммунисты — в советском кино; фашисты — в германском и итальянском) олицетворяли мощь государства, правильность политического выбора. Индивидуальные характеры не разрабатывались, речь отличалась призывными интонациями, однако четко прописывался социально-идеологический статус экранного героя, что придавало ему плакатную ясность и схематичность. Отрицательные персонажи (например, кулаки — в советском кино, евреи — в немецком), наоборот, выглядели более живыми, достоверными и... привлекательными. Поскольку они априори были негативными героями, у актеров появлялась большая свобода в выборе пластических и речевых красок.

Параллельно с регламентацией творческой деятельности кинематографистов усилилось наступление цензуры. Так, в

Германии был запрещен для показа американский фильм Л. Майлстоуна «На западном фронте без перемен» (1930), поставленный по одноименному роману Э.М. Ремарка, как «оскорбляющий достоинство немецкого народа». Одновременно была снята с экрана картина А. Дюпона «Два мира», потому что евреи там «изображались более благожелательно, чем австрийские офицеры». «Народу нужны фильмы, которые будут воспитывать его в духе уважения к дисциплине и готовности к борьбе», — так оценивал роль кино один из лидеров нацистской партии Фрик. Примером экранной интерпретации подобного тезиса может служить лента режиссера Г. Штейнхофа «Юный гитлеровец Квекс». В соответствии с однозначным делением персонажей на «черных и белых» коммунистическая молодежь в этом фильме выставлена в самом худшем свете на фоне дисциплинированных, опрятных и героических юношей из гитлерюгенд.

В Италии родственник Муссолини — сценарист и публицист, контролировавший кинопроцесс, сформулировал десять заповедей развития национального кинематографа, среди которых особо примечательна одна: «зрители не имеют права уходить из кинотеатра во время демонстрации итальянского фильма — нравится он им или нет; хождение в кино на итальянские фильмы является патриотическим долгом каждого итальянца». А образно-содержательной основой итальянского кино была... война. «Войну я рекомендую каждому. Война была для нас спортом — самым прекрасным видом спорта», — заявлял Алессандрини, автор «идеологически правильного» фильма «Пилот Лучано Серра» (1937).

Еще одним ярким образцом официозного кино явился фильм А. Блазетти «Старая гвардия» (1935), возвышенно рассказывающий об итальянских фашистских боевых отрядах, действовавших в начале 1920-х годов во Флоренции.

В СССР существовали те же модели, но лишь с измененной окраской. Творчество режиссеров корректировалось Сталиным че-



Алессандро Блазетти

рез так называемый государственный заказ и личное приятие или неприятие фильма. Так, известная музыкальная комедия Г. Александрова «Веселые ребята» (1934) была благосклонно оценена критикой лишь после того, как вождь обронил: «А ничего, веселый фильм». И напротив, документальная картина Д. Вертова «Колыбельная» (1937), не понравившаяся Сталину, фактически подытожила творческий путь мастера. Несвоевременное устремление режиссера делать фильмы о судьбах ничем не выдающихся «маленьких» людей открыто противоречило сложившимся к тому времени канонам. На советском экране господствовала историческая личность в мифологизированном ореоле, и это подтверждалось простым перечнем названий — «Чапаев», «Петр Первый», «Александр Невский», «Щорс», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Валерий Чкалов», «Иван Грозный», «Мичурин» и т.п. А если главным героем фильма становился «человек из народа», то это, как правило, была история его восхождения к вершине государственной власти: «Член правительства», «Трилогия о Максиме», «Светлый путь» и др.

Однако в отдельных своих произведениях художники пытались противостоять усиливающимся тоталитарным тенденциям. В странах с более мягким режимом (Франция, Италия) даже сформировались целые художественные направления: соответственно — поэтический реализм и неореализм. В СССР, Германии, где тиски тоталитаризма были сильнее, это творческое сопротивление носило фрагментарный характер и косвенно выразилось в некоторых фильмах крупных мастеров.

Творчество Ф. Ланга в контексте немецкого кино 1930-х годов

Ситуацию в германском кино можно проиллюстрировать на примере произведений выдающегося режиссера Ф. Ланга, творческая судьба которого завершилась благополучно, ибо он успел иммигрировать из нацистской Германии. В 1931 г. Ланг поставил фильм «М». История создания ленты имеет специфические особенности в контексте тоталитарной эпохи. Персона-

чально режиссер предполагал назвать картину «Убийцы среди нас». Но к его продюсеру обратился эмиссар нацистской партии и предупредил, что фильм под этим названием не появится на экране. После того как были получены разъяснения о содержании и героях будущей ленты, а также изменено название, работа над фильмом возобновилась. Сюжет был написан на основе уголовной хроники по материалам судебного процесса о детоубийце. Однако режиссер отклонился от классической схемы полицейского фильма, в результате чего образ преступника обрел драматические и даже трагические черты: он одинок, он психически болен, он преследуем полицией и одновременно — своими, которые также стремятся его «обезвредить». Таким образом, палач трансформировался в жертву. Фильм «М» получился гораздо более сложный по теме и предвещал надвижение морального кризиса в немецком обществе. Главным эстетическим достоинством фильма стало сочетание изображения и звука по принципу контрапункта. Так, в монтажной секвенции, когда «загнанный» герой прячется от преследователей в подворотнях темных улиц и холодных подвалах, звуковой доминантой выступает «грохот» сердцебиения.

В 1933 г. Геббельс предложил Ф. Лангу портфель министра кинематографии. Режиссер, пообещав подумать, собрал материал неоконченного фильма «Завещание доктора Мабузе» и уехал во Францию, а затем в США. Эта картина, с одной стороны, стала логическим продолжением ленты «Доктор Мабузе — игрок» (1923), а с другой — несла в себе (в завуалированной форме) идеи политического характера и даже политические сопоставления. Пирамиду героев фильма венчает Мабузе. Формально он пациент клиники для душевнобольных, но фактически — злой демон, который раскручивает молох террора, ретранслируя свои безумные идеи через врача клиники — профессора Баума. Убийства, поджоги, катастрофы, наслаиваясь и нагромождаясь, вот-вот приведут ко всеобщему хаосу, но разоблачение Баума останавливает эту тенденцию. «Я хотел обнажить в своем фильме замаскированную нацистскую теорию уничтожения всего, что ценно для народа... Когда все рушится, и люди погружены в отчаяние, тогда гитлеровцы пытаются спасти общество с помощью своего "нового порядка"» [50, т. III, с. 175].

Творчество С. Эйзенштейна в контексте советского кино 1930—1940-х годов

Из опыта советского кино этого периода наиболее показательны в своем сопоставлении три последних картины С. Эйзенштейна. «Бежин луг» — редкий в кинематографе пример, когда фильм имеет две даты рождения (1935 и 1937 гг.). В основе сюжета — интерпретация истории Павлика Морозова, причем авторы целиком сохранили идеологическую формулу. Тем не менее, художественный совет в 1935 г. картину не принял. Эйзенштейн переработал фильм целиком, сменив исполнителя роли отца-кулака и придав этому образу более агрессивные черты. Однако на этот раз (в 1937 г.) картина была не просто отклонена, а казнена: изображение с пленки смыли. И только благодаря монтажёру сохранилось большое количество кадров, которые в 1960-е годы были смонтированы в фотофильм (изображение статично), позволяющий судить как о художественном уровне «Бежина луга», так и о причинах его запрета.

По сути Эйзенштейн переместил конфликт произведения из социальной плоскости в философскую, что придало всем образам более глубокое измерение. Главный герой Степок выписан в духе «луча света в темном царстве»: белокурый мальчик с вечно вздыбленной челкой и в неизменно белой рубашке существует в затхлом мрачном мире отца как посланник новой светлой жизни. Видимо, этот ангельский ореол персонажа и его «неадекватные» действия, определившие метафорическую суть картины, не позволяли превратить «Бежин луг» в киноплакат. Конфликт фильма складывается из трех этапов противостояния и всякий раз разрешается через образ Степка, который снимает напряжение, не позволяя враждующим сторонам сцепиться в жестокой схватке. В кульминационном эпизоде смертельно раненый Степок, выхватив ружье из рук отца, не совершает ответный выстрел, а забрасывает оружие в рожь и сам падает навзничь. Столь настойчивое и мудрое «непротивление злу насилием» со стороны мальчика-подростка, прописанное Эйзенштейном в качестве символического надтекста фильма, со всей убедительностью приводит зрителя к христианскому выводу — не убий!

Фильм «Бежин луг» с традиционной для С. Эйзенштейна экспрессивностью киноязыка мог стать выдающимся произведением советского мастера, сопоставимым с «Броненосцем "Потемкиным"». Художественная сила и неоднозначность образного строя картины вскрывала трагическую суть социалистической эпохи, в которой господствовала не мораль, но идеология. Это и предрешило судьбу фильма «Бежин луг».

Следующая лента Эйзенштейна вышла на экраны в 1938 г. и была удостоена Государственной премии и многочисленных хвалебных отзывов. Однако с художественной точки зрения «Александр Невский» — наименее убедительное экранное произведение выдающегося режиссера. Открыто бутафорская природа картины совершенно не соответствовала стилистической концепции драмы-хроники, которую развивал в своем предыдущем творчестве С. Эйзенштейн. Композиции кадров утратили свою рельефность: ни острых ракурсов, ни контрастного освещения, ни выразительных деталей. Фронтально выстроенные мизансцены, преобладание маловыразительных средних планов, бравурность актерских интонаций, условно-сказочные костюмы — все это придавало экранному зрелищу лишь оперную декоративность и... не совпадало с музыкальной экспрессией С. Прокофьева. Музыкальные темы были настолько самодостаточны в своей выразительности, что не нуждались в изображении. Например, в наиболее яркой сцене Ледового побоища складывается ощущение, что не композитор иллюстрирует эпизоды, а наоборот — режиссер иллюстрирует музыкальные темы. Хотя в процессе создания фильма Прокофьев решал прикладную задачу: после просмотра смонтированных отрывков сочинял к ним музыку. Доказательством этой неожиданной аудиовизуальной несовместимости стал тот факт, что музыка С. Прокофьева очень быстро обрела статус самостоятельного художественного произведения в виде кантаты «Александр Невский».

Думается, что фильм С. Эйзенштейна «Александр Невский» был вынужденным компромиссом мастера с властью. В случае неприятия и этой картины режиссер как минимум был бы лишен возможности работать в кино.

Последнее произведение — «Иван Грозный» (1947) — явилось для С. Эйзенштейна подведением творческих и жизненных итогов. Известно, что в январе 1941 г. режиссеру передали

предложение Сталина экранизировать историческую тему Ивана Грозного. «Эпоха консолидации» (1939—1941), пришедшая на смену «большому террору», требовала квазиисторического оправдания кровавых репрессий: сталинский «большой террор» должен был найти свои политические традиции в разгуле опричнины, а сам Сталин — в наделенном абсолютной властью Иване. С. Эйзенштейн попытался обратить внешний заказ в суверенную творческую деятельность. Кроме того, режиссера с юности «тревожила» странная историческая и одновременно мифологическая фигура царя. Первой сценой, зародившейся в сознании режиссера и ставшей импульсом к вызреванию режиссерского замысла, была сцена покаяния и исповеди Ивана: «после кровавого похода опричников на Новгород царь Иван в Успенском соборе, расprostертый перед фреской Страшного суда, приносит Небесному Царю свои раскаяния в злодействах, совершенных во имя великого дела».

Таким образом, Эйзенштейн, соглашаясь на сталинский заказ, не брался за апологию тотальной власти, а задумывал показать трагедию автократии, в которой идеологическую тему «цель оправдывает средства» заменяет нравственная тема искупления. Соответственно, режиссер обратился к композиции триптиха, где намеревался развернуть идею во всем ее трагическом противоречии: первая серия — образ «добротого царя», вторая — «одинокотого монарха», третья — «поверженного духа». И, как отражение, — судьба фильма: первая часть удостоена Сталинской премии, вторая — запрещена, третья — и вовсе смыта (за исключением нескольких чудом уцелевших эпизодов).

Поэтика «Ивана Грозного» определяется многослойной структурой конфликта. Внешний (антагонистический) — это противостояние царя и бояр. Внутренний (психологический) развивается на личностном уровне главного героя — царь и человек. И, наконец, в символично-метафорическом надтексте фильма можно обнаружить сложные и странные параллели судеб героя и автора. Если проследить фабулу первого уровня, то на экране предстанет лишь типичная дворцовая драма с хитросплетениями интриг в борьбе за трон (доминирующее место событий — царские палаты).

Нарастание психологического напряжения в фильме связано с развитием внутреннего конфликта: «По какому праву меч

карающий заносишь?»,— риторически вопрошает царь Иван и... принимает на душу свою грех новых расправ. В данном ключе трансформировано и художественное пространство фильма. Все кульминационные всплески: венчание на царство («Один править буду»), у фоба Анастасии («Прав ли я? Не Божья ли кара?»), ссора с Митрополитом («Отныне Грозным буду!»), убийство брата кровного Владимира Старицкого — сосредоточены в соборе. Собор — храм Бога, царские палаты — храм государя. Таким образом С. Эйзенштейн увязывает в художественном контексте фильма взаимоисключающие устремления равноангельского жития и безбожия. В данной тональности задана и световая формула экранной образности: люди и тени. Причем по мере развития сюжета царство Ивана Грозного превращается в царствование Теней.

Наряду с историко-политическими ассоциациями в картине (особенно во второй ее части) весьма ощутим эффект автопортретизма, когда режиссер в определенной степени самоотождествляется с персонажем. Вся драма одиночества Ивана пропитана эйзенштейновским личностным ощущением «затравленности» и экзистенциальной отчужденности.

С точки зрения художественной фактуры фильм предстает как синтез искусств. «"Иван Грозный" — это и драма, и фреска, и архитектура, и опера...— и однако же это настоящий фильм... вмещающий в себя мысли, взоры, движения и ритмы, оказавшиеся недоступными для других искусств»,— отмечал известный французский режиссер Э. Ромер [29, с. 85]. Следует подчеркнуть, что в данном случае музыка С. Прокофьева вошла в ткань картины как абсолютно однородный элемент нерасторжимого целого.

Таким же образным слагаемым стал цвет. Во второй части фильма в сцене царского пира, и одновременно пирровой победы, режиссер вводит символическо-цветовую трактовку темы через драматическое сплетение золотого (власть), красного (кровь) и черного (смерть). Причем черное постепенно поглощает весь колорит.

С. Эйзенштейн умер в 1948 г., признавшись в одной из дневниковых записей, что работа над «Иваном Грозным» была для него «довольно сложным способом обходного типа самоубийства» [28, с. 332].

Кино Беларуси 1930-х годов

Кино Беларуси характеризуется проявлением общих тенденций: с одной стороны, освоение звукозрительной образности, с другой — полная идеологизация содержания фильмов. Ю. Тарич в 1930 г. создал первую звуковую кинопрограмму «Переворот». Применение звука поначалу носило технико-экспериментальный характер и являлось чисто иллюстративным. Просто озвучивались немые фильмы, причем отдельные реплики персонажей, шумы и музыка по существу не дополняли художественный образ. И только в 1932 г. режиссер В. Корш-Саблин снял полноценный звуковой фильм под названием «Первый взвод». Авторы впервые предприняли попытку включения звука в художественную ткань картины как выразительного элемента. Наиболее интересен в фильме музыкальный образ, созданный тогда еще малоизвестным композитором И. Дунаевским. Он активно использовал мелодии белорусских народных и солдатских песен. Впоследствии И. Дунаевский написал музыку почти ко всем фильмам В. Корш-Саблина («Золотые огни», «Искатели счастья», «Дочь Родины»).

Одновременно с постановкой «Первого взвода» на студии велась работа по созданию фильма «Поручик Кижэ» (1933). Соавторами режиссера А. Файнциммера стали яркие деятели советской культуры: писатель Ю. Тынянов (автор сценария) и композитор С. Прокофьев. «Поручик Кижэ» — уникальный пример гротесковой стилистики, гармонично сочетающей сюжет о приключениях несуществующего офицера («лицо секретное и фигуры не имеет») с заостренной пластической выразительностью кадра и сатирической музыкой. Но как у *всякого* яркого произведения тех лет, судьба картины была сложной. Руководство белорусской киностудии резко отрицательно отнеслось к фильму, упрекая постановщиков в формалистическом экспериментировании. В советском кино как раз в ту пору шла кампания по



Александр

Файнциммер

борьбе с формализмом, жертвой кото-

рой, в частности, стал С. Эйзенштейн. Специфическая жанровая природа фильма «Поручик Киж» требовала адекватных приемов, совокупность которых авторы и применили в процессе создания своего экранного произведения. Представляется, однако, что была более существенная причина для резкой критики фильма. Несмотря на то, что события развивались в эпоху Павла I, они легко проецировались на советскую реальность, высвечивая абсурд действий власти и ее бюрократического аппарата.

В 1933 г. режиссер Э. Аршанский, отринув штампы плакатно-декларативного кино, создал картину «Дважды рожденный» — проникновенное повествование о человеке в эпоху «великого перелома». Главный персонаж фильма Григорий Лопух представлен в исполнении белорусского актера В. Крыловича человеком несуетным, основательным, цельным. Контекст колхозной жизни, в которую вынужден встраиваться герой, авторами картины прописан фрагментарно. Это позволяет сконцентрировать художественную силу на воссоздании душевного состояния Григория Лопуха. Неспешный темп экранного повествования удивительно созвучен ментальное™ героя.

В 1936 г. вышла сатирическая картина В. Корш-Саблина «Искатели счастья», получившая признание широкой публики и завидное экранное долголетие.

1930-е годы дали первый импульс развитию детского кино в Беларуси. Режиссеры Ю. Винокуров, Г. Кроль сняли фильмы о «взрослых» детях, вовлеченных в борьбу за обустройство новой жизни. Но поистине привлекательными экранными персонажами для девочек и мальчишек того времени стали герои ленты И. Бахара и Л. Молчанова «Полесские робинзоны» (1934).

Следует отметить, что киностудия «Советская Беларусь» до 1939 г. существовала на территории ленинградской студии. Этот факт имел двоякое значение для развития белорусского кино. С одной стороны, оно подпитывалось русской общекультурной традицией, но с другой — быстро теряло белорусский колорит. Именно к этому времени относится начало порочной практики приглашения на главные роли в белорусские фильмы российских актеров, которые, естественно, приносили свой национальный темперамент, свою речь, свое мироощущение. Эта традиция сохранилась и по сей день, что негативно

сказывается на формировании национальной исполнительской школы в области экранного искусства.

Кинематограф США на рубеже 1930-1940-х годов

В Соединенных Штатах в 1930-1940-е годы появилась серия политических фильмов, обличавших нацизм. Апогеем этого течения стал фильм Ч. Чаплина «Великий диктатор» (1940). Картина выстроена на фарсовом сопоставлении двух персонажей — еврейского парикмахера Чарли и диктатора-антисемита Аденоида Хинкеля, которые внешне абсолютно схожи. Множество непредвиденных событий и недоразумений достигают кульминации в финальной сцене, когда парикмахер, одетый в мундир диктатора, обращается к многотысячной толпе с призывом к миру и любви к ближнему своему. «Великий диктатор» стал для Чаплина прощанием с немым кино. Роль парикмахера он исполнял в традициях пантомимы, а в роли диктатора «заливал» экран монологическим потоком.

В 1941 г. в Америке появился поистине новаторский и важный для эстетики киноискусства фильм О. Уэллса «Гражданин Кейн». Это история газетного магната, который, умирая, обронил фразу «бутон розы». Репортер, пытаясь разгадать тайну затворнической жизни миллионера, беседует с четырьмя людьми, близко знавшими покойного. В хронологической последовательности на экране разворачиваются эпизоды детства, юности, зрелости и старости Кейна. Сюжетосложение фильма напоминает движение к линии горизонта, когда иллюзия сокращения расстояния лишь маскируется динамикой ходьбы. Также и Уэллс, используя геральдическую структуру «фильм в фильме», всего только увеличивает масштаб первоначально предложенного сюжета.

Режиссер начинает свое экранное произведение демонстрацией репортажной ленты о жизни Кейна. Этот десятиминутный микрофильм, созданный в документальной стилистике, есть своеобразный дайджест (сжатое изложение) сюжета макрофильма под названием «Гражданин Кейн». На протяжении последующих 100 минут режиссер лишь «одевает» множеством «лепестков» предложенную в первой части «сердце-

вину» (фабулу-репортаж). Вскрывающиеся нюансы биографии героя ничего не добавляют к сути его характера. Его образ остается расплывчатым и неопределенным. Более того, зритель так и не получает буквальную разгадку таинственного словосочетания «бутон розы», собственно и ставшего поводом для исследования феномена Кейна. Хотя очевидно, что аллегория нераскрывшегося цветка коррелирует с художественно-смысловой цельностью картины О. Уэллса. Эффект постоянно ускользающей истины, как основа смыслообразования в фильме «Гражданин Кейн», непосредственно зашифрован в образе бутона. При этом пластический язык изображения зиждется на принципе «раскрытия бутона». Каждый значимый эпизод буквально разворачивается движущейся камерой от единичной детали до многофактурной композиции. Соответственно в кадре возникает и «самопроизвольно» выстраивается прямая перспектива, которая моделирует пронзительную глубину пространства: от исходной точки-«сердцевины» (пластической детали) к расходящимся от нее последовательно укрупняющимся «лепесткам»-образам.

Соединение в одном кадре сверхдального и сверхкрупного планов не является открытием О. Уэллса. Достаточно вспомнить контрастные построения С. Эйзенштейна. Но американский режиссер шагнул дальше - преодолел скульптурную статику визуальной образности Эйзенштейна, опираясь на динамику внутрикадрового разворачивания композиции. «Роль этого фильма в развитии техники экранного повествования можно сравнить только с переломом, который произвел Пруст в литературе»,— считает польский киноисторик Е. Теплиц [50, т. IV, с. 63].

Французский поэтический реализм

В начале 1930-х годов во Франции началась так называемая поставангардистская реакция. Рассматривая абстрактное кино лишь как лабораторный эксперимент, новые режиссеры (Ж. Виго, Ж. Дювивье, М. Карне) в своих фильмах возвращаются к сюжетности и ставят перед собой главную художественную задачу — показать красоту обыденной реальности. В ка-

честве главного героя в их фильмах выступает «маленький человек», зачастую представитель социальных низов.

Данная тенденция впервые ярко обозначилась в творчестве **Жана Виго** (1905-1934), хотя он успел снять только две игровых картины. Фильм «Ноль за поведение» (1932) был запрещен за свои бунтарские мотивы и вышел на экраны только в 1945 г. Весь пафос ленты был направлен против тотальной власти взрослых и создан как воплощение грез гонимого судьбой ребенка. Эстетика фильма опирается на поэтическое мироощущение Виго: реальность постепенно теряет документальную достоверность и трансформируется в ирреальный, полуфантастический мир. Последняя картина Виго — «Атланта» (1934). Это лирическое киноповествование о жизни-путешествии маленького экипажа баржи. На заре звукового кино, когда фильмы тонули в плотном потоке диалогов и монологов, Ж. Виго в своем произведении открыл эстетическую ценность паузы и заставил ее «звучать» во всей художественной силе. Трогательность, искренность, ясность, мягкий юмор определяют атмосферу картины. Главные герои — молодые супруги Жан и Жюльетта, старый матрос папаша Жюль — персонажи абсолютно реалистические, живущие мелкими заботами и тихими радостями повседневности. Баржа, олицетворяющая для героев и дом, и работу, также вполне могла вписаться в реалистический пейзаж, однако античное имя «Атланта» наделяет ее символическим статусом бегущей, скользящей по волнам.

Подобное утонченное соотношение реализма и поэзии затем закрепится в термине «*поэтический реализм*». Художественное течение с одноименным названием наберет полную силу во второй половине 1930-х годов и станет выдающимся явлением не только французского, но и всего европейского кинематографа тех лет.

Безусловным лидером французского поэтического реализма, соединившим в своих фильмах простоту и ясность повествования с изысканностью изображения, является **Марсель Карне** (1909-1997). Первый огромный успех режиссера связан с выходом картины «Набережная туманов» (1938). Преследуемый полицией дезертир Жан и несчастная потерянная Нелли переживают короткие минуты счастья в номере грязной портовой гостиницы. Из маленького окна они с надеждой смотрят на корабль, на котором герой должен уплыть в безопасную страну. Это судно, поблескивая на солнце и «прорываясь» сквозь туманную мглу, олицетворяет для влюбленных реаль-

ность мечты о счастливой и спокойной жизни. Однако напрасной оказывается попытка вырваться из замкнутого круга: корабль уходит из порта без пассажиров.

Фильм был снят в павильоне, и портовый город, где происходят события, был плодом поэтического воображения авторов, а подлинность жизненных реалий обманчива. Два года спустя, когда Франция была оккупирована, М. Карне упрекали в том, что пессимизм картины «Набережная туманов» заразил французов разрушительным скептицизмом. В ответ режиссер написал: «Искусство кино — это зеркало эпохи, в которой мы живем... ее характерные черты: беспокойство и потерянности» [50, т. IV, с. 88]. После «Набережной туманов» конструкцию фильмов Карне стали называть архитектурной. В них все было точно рассчитано: композиция каждого кадра, значение каждого слова, монтажный ритм.

В 1939 г. Карне снял картину «День начинается», где реальность также оборачивается поэтическим созерцанием, величественной картиной страдающего человечества. Свои последние ленты режиссер снял в период фашистской оккупации и смог в них противостоять общему упадку французской культуры. В 1942 г. появляется фильм «Вечерние посетители», в котором аллегорические образы олицетворяют идею сопротивления, противостояния силой духа.

Высшим художественным достижением М. Карне, образцом его творческого стиля и своеобразным итоговым манифестом французского поэтического реализма явился фильм «Дети райка» (1944). Произведение воплощает собой изысканную зрелищность, одухотворенность фактуры, поэзию чувств. Париж 30-х годов XIX в. раскрывается перед зрителем как увлекательный и таинственный мир. Главная героиня фильма — красавица Горанс, в которую влюблены все: актер-мим, неудачливый писатель, вор, крупный чиновник и миллионер. Но сердце девушки отдано площадному актеру-миму. Однако, как во всякой романтической истории, герои вынуждены расстаться. Эпизод их прощальной встречи после нескольких лет разлуки, когда Горанс стала богатой дамой, а мим Батист — известным актером, помещен режиссером в контекст карнавала. Женщина удаляется, растворяясь в праздничной шумной толпе, а мим в своем отчаянном порывистом преследовании «увязает» в плотном хороводе масок: жизнь как театр.

Карне создал пышный экранный дивертисмент, сочетая мелодраму, возвышенный романтизм, пантомиму со сценами

из реальной жизни (народные театры, турецкие бани, воровские притоны). «Дети райка» — это образец такого стиля, где занимательная интрига сочетается с изяществом изображения. «Лебединой песней черно-белого кино» назвал этот фильм впоследствии итальянский режиссер М. Антониони [1, с. 74]. Для жителей разоренной войной Европы кинематограф М. Карне поистине был сном наяву, спасительным воспоминанием чуда жизни, иллюзией, более желанной, чем реальность.

В рамках французского поэтического реализма были созданы фильмы утонченной стилистики, объединяющей прекрасное с невероятным. Все слагаемые кинематографической образности (изображение, звук) и каждый кадр в целом были насыщены поэзией. Следует лишь еще отметить ведущую роль Ж. Превера — сценариста основных фильмов М. Карне. Для него кинематограф и поэзия были тождественными понятиями.

Итальянский неореализм

Самым значительным явлением в области мирового киноискусства в начале 1940-х годов стало возникновение и бурное развитие итальянской киношколы на базе художественного направления, позже получившего определение «неореализм».

В конце 1930-х годов официальный кинематограф под покровительством Муссолини выпускал довольно однообразную экранную продукцию по трем жанрово-тематическим направлениям: милитаристские фильмы, воспевавшие войну; «фильмы белых телефонов» — салонные мелодрамы и комедии из жизни высшего света; костюмные фильмы о прошлом Древнего Рима. Пассивное сопротивление государственной цензуре оказывало так называемое «направление каллиграфистов». Эти эстетствующие интеллигенты упорно уходили от окружающей действительности и предпочитали экранизировать классическую литературу, занимаясь поиском изысканных форм. Прямое творческое сопротивление формировалось в среде студентов Римского экспериментального киноцентра, который осуществлял подготовку режиссеров, операторов, актеров. Выпускники киноцентра к началу 1940-х годов, не имея финансовых возможностей для съемки фильмов, активно

занились кинокритикой. На страницах журналов «Кино» и «Белое — черное» они подвергали жесткому анализу продукцию официозного кино и подготовили теоретическую почву для возникновения неореализма. Подъем антифашистского движения в 1943 г. сопровождался появлением первых фильмов в новой манере.

«Наваждение» (1943) Л. Висконти — мелодраматическая история с многочисленными сюжетными изгибами. Режиссер впервые показал на экране не «экспортную» туристическую «страну солнца и песен», а серую удушливую жизнь итальянской провинции. Благодаря «Наваждению» в итальянском кино появился новый мотив дороги, выжженной солнцем, пыльной, тоскливой, по которой бредет герой в поисках себя.

«Дети смотрят на нас» (1943) В. де Сики — попытка показать процесс распада буржуазной семьи, увиденной глазами ребенка. Молодая критика восторженно встретила этот фильм, назвав его «призывом к совести, правдивым документом, в котором фашизм, его риторика, его "достижения" и его лживая мораль откровенно игнорировались» [23, с. 16].

Третий фильм — провозвестник неореализма «Прогулка в облаках» (1942) А. Блазетти — лирическая комедия, основанная на искренних чувствах и поступках героев, движимых обычным человеческим состраданием к случайной попутчице. Эта картина была прямым противопоставлением лицемерным взаимоотношениям социальных «верхов».

Итальянский неореализм возник под влиянием движения Сопrotивления. Первоначально его художественное кредо исчерпывалось триединством: антифашизм — Сопrotивление — неореализм. После освобождения Рима в 1944 г. молодое кино выходит из подполья. Появляется ряд документальных картин де Сантиса, Антониони, Висконти и др. о жизни бедняков. В игровом кино поначалу преобладает тема героического антифашистского Сопrotивления.



Роберто Росселлини тальной манере на месте реальных собы-

Манифестом неореализма первых послевоенных лет стал фильм «Рим — открытый город» (1945) Роберто Росселлини (1906—1977). Фильм снимался в докумен-

тий без участия известных актеров. Более того, в качестве исполнителей выступали преимущественно непрофессионалы. Проповедуя возврат к люмьеровской стилистике, Росселлини в 1946 г. снял свой следующий фильм «Пайза» (искаженное «земляк»). Это серия кинорассказов о шести этапах освобождения Италии. Автор ленты отказался от услуг киностудии и актеров, от костюмов и даже от сценария. Все необходимое он черпал из бесед и встреч с реальными участниками тех событий, снимая эпизоды непосредственно в казармах, на улицах, в монастырях. Пренебрежение «красивой фотографией» становилось здесь специфическим эстетическим приемом.

Тема освобождения поднималась в целой серии картин других итальянских режиссеров: «Солнце еще взойдет» А. Вергано, «Жить в мире» Л. Дзампа, «Трагическая охота» Д. де Сантиса. Однако довольно скоро интерес кинематографистов сосредоточился в сфере острых социальных проблем первых послевоенных лет — безработица, отсутствие жилья, голод и т.п. «Никакой уступки красивости!» — под таким девизом молодые режиссеры начали реализацию главных принципов неореалистической эстетики. В основе сюжетов лежали подлинные истории, факты газетной хроники. Героем фильма становился, по выражению сценариста Ч. Дзаваттини, любой итальянец, «взятый наугад из телефонной книги». Кинокамера, вышедшая из павильона, погрузилась на дно социальной жизни — в мир «униженных и оскорбленных». На экране стали преобладать непрофессиональные исполнители с характерным типом внешности и специфической (иногда диалектной) разговорной речью.

В 1948 г. итальянский неореализм как художественное направление достигает апогея. Практически одновременно на экране появляется ряд ярких фильмов разных авторов, объединенных единой эстетикой: «Горький рис» Дж. де Сантиса, «Под небом Сицилии» П. Джерми, «Земля дрожит» Л. Висконти.

Сюда же входит и знаменитая тетралогия **Витторио де Сики** (1901—1974). В первой ее части — картина «Шуша» (1946) — описываются драматические приключения маленьких бездомных чистильщиков обуви, попадающих в конце концов в тюрьму. Второй фильм — «Похитители велосипедов» (1948) — острая социально-психологическая драма об отчаянной борьбе за выживание «маленького» человека. Единственное, что удерживает его на краю пропасти, — любовь и сострадание семилетнего сына. Наря-

ду с действующими персонажами в картине присутствует метафорический герой — велосипед. Для бедной итальянской семьи это и реликвия, и кормилец, и символ лучшей счастливой жизни. Третья картина — «Чудо в Милане» (1950) — в жанре сказки повествует о борьбе безработных за свои права, в которой им помогают ангелы и волшебство. Этот фильм стал первым очевидным свидетельством трансформации стилистики неореализма, перехода его в так называемую «розовую фазу», что вызвало враждебный тон отдельных критиков — апологетов традиционного неореализма. Видимо, поэтому последнюю картину тетралогии — «Умберто Д.» (1951) — В. де Сика снова снял в остродраматической манере: одинокий старик, живущий в беспросветной нужде, единственный выход видит в самоубийстве.



(
Витторио де Сика

Итак, в середине 1940-х годов на смену напыщенной риторике официального итальянского кинематографа пришел лаконичный, сдержанный язык неореализма. Как любое явление, этот стиль прошел различные этапы художественного развития: становление (начало 1940-х годов), расцвет (1945—1949 гг.), художественную трансформацию (первая половина 1950-х годов) и закат на рубеже 1950—1960-х годов.

Так называемый «розовый неореализм» отражал позитивные изменения социальной жизни Италии начала 1950-х годов, когда безработица перестала носить тотальный характер и быт людей более-менее налажился. Однако это отражение было не прямым, а косвенным. Герой оставался представителем низкого сословия, но сюжеты уже были придуманными. Среда, в которой разворачивались события, реконструировалась в павильонах и обрела явно декорационную природу. И главное — модуляция в фильмах напряженной драматической тональности в лирико-комедийную интонацию. Таким образом, если в начале 1940-х годов итальянские режиссеры взяли курс «Вперед к Люмьерам!», т.е. в качестве базового художественного принципа провозгласили документальную достоверность и правду жизни, то в 1950-е годы они постепенно начинают

дрейфовать к мельесовскому полюсу, возвращаясь в киносьемочный павильон.

Кино тоталитарной эпохи (1930—1940-х годов) отказалось от экспрессии формы «немого» периода. Причиной тому было изобретение звукозаписи, что позволило звуковому образу фильма существовать в реальном воплощении шумов, диалогов, музыки. Ритм киноповествований определился временной длительностью звучащего слова, изображение тяготело к статичности.

Государственная монополизация кинопроизводства привела не только к жесткой регламентации содержания (темы, конфликты, герои), но и к упрощению всей образной системы фильмов (так называемой простоте и доходчивости формы). Это значительно сузило творческий потенциал режиссеров, вынужденных работать в соответствии с идеологическими требованиями диктаторской власти. Кинематограф по сути превратился в агитационно-пропагандистское средство, а фильмы все более напоминали экранный плакат. В результате к концу 1930-х годов европейское киноискусство оказалось в состоянии «клинической смерти», из которого его вывели французский поэтический реализм и итальянский неореализм. Эти художественные течения не только оказали решающее воздействие на развитие соответственных киношкол, но и придали мощный импульс всему мировому кинопроцессу.

КИНОИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в. (1950—1980-Е ГОДЫ): ФЕНОМЕН «НОВЫХ ВОЛН»

Основные тенденции эволюции европейского кино на рубеже 1950—1960-х годов

К середине 1950-х годов в европейском киноискусстве вновь обозначился упадок. На фоне динамичной посттоталитарной реальности изящные образы французского поэтического реализма, застывшие в своем художественном развитии, обретали признаки обветшалых театральных декораций. В среде итальянских неореалистов разгорелись острые дискуссии о перспективах данной эстетики, вызванные очевидным кризисом неореализма и утратой им доминирующей роли в итальянском кинематографе, ибо, по меткому определению М. Антониони, «проблема велосипеда была решена». Режиссеры начинают искать новые темы, открывать иные аспекты бытия человека в мире. Это вызывает переход от социального реализма, когда главный конфликт обращен вовне и сосредоточен на линии взаимодействия человек—общество, к реализму экзистенциальному, когда через внутренний конфликт героя исследованию подвергаются причины его душевной и духовной дисгармонии.

Передача «потока сознания» персонажа, блуждание в лабиринте его воспоминаний, фантазий и грез привели к примату внутреннего действия, разрушению традиционной линейной наррации и формированию сферической модели повествования с ее многослойной одновременностью. В очередной раз изменяется сам принцип повествовательное™ в полном соответствии с гегелевской формулой (тезис—антитезис—синтез): от лирико-эпического в 1920-е годы, через эпико-драматический в 1930—1940-е годы к лирико-драматическому в 1950-е годы. Таким образом, автор-режиссер снова выдвигается на первый план

экранного произведения, разворачивая в фильме мощное символично-метафорическое пространство. Все это потребовало корректировки кинематографического языка в первую очередь за счет значительного удлинения монтажных кадров (приоритет внутрикадрового монтажа). В звуковой партитуре начинают преобладать шумы живой реальности, порой оттесняя на второй план диалоги и музыку. Важное место в художественной ткани фильма приобретает цвет, наделенный драматургической и символической функцией.

Следующей важной особенностью европейского кинематографа рубежа 1950—1960-х годов явилась масштабная смена творческих поколений — так называемая *«новая волна»*. Молодые постановщики привнесли свое мироощущение и собственный образный язык. Фильмы наиболее радикальной части новой генерации европейских режиссеров, воспевавших дух бунтарства и нигилизма, сформировали кино контестации — поистине интернациональное течение, объединившее представителей различных киношкол (П. Пазолини, Ж.-Л. Годар, Р.В. Фассбиндер, Л. Андерсон и др.).

Значимым событием в истории художественной культуры стало формирование в середине 1950-х годов восточноевропейских киношкол: венгерской, польской, чешской. Их выход в авангард европейского кинопроцесса сопровождался возникновением нового направления — «кино расчета» — политическое фильма об эпохе сталинизма.

Кино Италии

Безусловным лидером мирового киноискусства в 1950-1960-е годы оставалось итальянское кино. В этот короткий период оно достигает расцвета за счет творчества трех выдающихся мастеров.

Лукино Висконти (1906—1976) создал собственный стиль в киноискусстве с титаническим размахом. Будто ваятель, он «высек» на экране многофигурные композиции, через которые развернул трагические семейные саги. И словно композитор, сочинил реквием на смерть аристократизма. Трагедийный пафос, живописно-пластическая утончен-

ность произведений обозначили место Л. Висконти среди «протагонистов культуры»¹.

Масштаб его творческой личности определили два потока времени: собственно период творчества — 1940-1970-е годы и прошлые исторические эпохи, нашедшие отражение в литературе, музыке, драматургии. Элитарное воспитание и образование (Висконти — потомок древнего герцогского рода) сделали его утонченным ценителем красоты и гармонии, которые обусловили главные принципы киноэстетики итальянского мастера.



Висконти

В 1943 г. итальянский неореализм «произнес» свое первое веское слово. И слово это было от Л. Висконти. Фильм «Наваждение» (1943) противопоставил бутафорски-благополучным фильмам эпохи Муссолини неожиданно горькую драму беззащитного человека. Герои фильма Джованна и Джино пытаются преодолеть горечь и пустоту провинциальной жизни через взаимное чувство. Однако Джованна замужем. Это обстоятельство подталкивает влюбленную пару на преступление: они провоцируют автомобильную катастрофу, в результате которой гибнет муж Джованны. Одновременно герои утрачивают искренность и теплоту взаимоотношений. Тем не менее, судьба дарит им еще один шанс: примирившиеся влюбленные решают поискать более счастливое место для жизни... Но их автомобиль летит под откос. Этот довольно витиеватый сюжет спроецирован на серый однообразный пейзаж. Натурой послужила долина реки По с ее вечной сыростью и туманами. В работе над «Наваждением» Л. Висконти понял, что «человеческое существо... является тем единственным "предметом", который наполняет собой кадр. Самый простой жест, шаг человека, импульсы и вибрация, которые от него исходят, способны придать поэзию и трепетность предметам, его окружающим» [23, с. 70].

В 1948 г. появляется картина Висконти «Земля дрожит», которая наряду с другими фильмами ознаменовала кульминацию неореализма. В центре сюжета — бедная семья рыбаков,

¹ Главных действующих лиц, лидеров.

которая пытается выпутаться из нищеты. Однако все попытки самостоятельного бизнеса терпят крах. Одновременно распадаются внутренние семейные связи. Висконти снимал ленту на Сицилии в старом рыбацком поселке. В роли актеров выступали местные жители. На премьере фильма знатоков поразила пластическая выразительность картины: динамичные композиции кадров, трагическая напряженность пейзажей, изобразительная сила света и тени. Именно уникальный синтез суровой хроникальности жизни и поэтической силы изображения выдвинул это произведение на авансцену итальянского киноискусства. В фильме «Земля дрожит» впервые проступили стилеобразующие черты авторского почерка Висконти. Полифоничная драматургическая структура со множеством лейтмотивов требовала крупной повествовательной формы (около трех часов). Неторопливость экранной наррации придавала действию ритм реальной жизни и достигалась с помощью длинных монтажных планов. Организовав внутрикадровое движение кинокамеры, режиссер заставил ее внимательно «вглядываться» не только в лица, но и в предметы, объединяя в единой динамичной композиции различные, порой несоразмерные элементы.

Следующий фильм Висконти «Самая красивая» (1951) явился компромиссным шагом. Сюжет, предложенный продюсером, не соответствовал эпическому масштабу кинематографа режиссера. Он согласился на постановку этой грустной комедии в духе «розового неореализма» только потому, что на главную роль была приглашена Анна Маньяни. Режиссер предоставил актрисе «играть себя» в предложенных драматических обстоятельствах.

В 1950-х годах Висконти начал отдаляться от эстетики неореализма. Однако точка была поставлена лишь в 1960 г. картиной «Рокко и его братья». Сюжет киноромана воплощает тяжелый процесс адаптации крестьянской семьи в Милане. Однако социальный контекст здесь слабо обозначен, ибо режиссер снова сосредоточивает внимание на центробежном характере внутрисемейных отношений. Пятиактовая композиция фильма подчеркивает обособленность героев — каждая часть названа именем одного из братьев. Причина распада этой по сути патриархальной семьи кроется не столько в экономических обстоятельствах, сколько в фатальной закономерности бытия: человек противостоит собственной судьбе до тех пор, пока

хватает физических и душевных сил. В фильме боксерский ринг — не просто рабочая площадка для Рокко и его брата Симонэ, но прозрачная аллегория сущности жизни. Осмотрительность и умение держать удар не гарантируют от нокаута.

Драматические импульсы фильму придают и сложные сюжетные перипетии, и изобразительная стилистика, и мастерство актеров. Строгость экранного повествования поддерживается графической ясностью внутрикадровых композиций. И только кульминационные моменты характеризуются неожиданным взрывом пластической экспрессии.

Основное трио персонажей — Рокко, Надя, Симонэ — воплотили на экране соответственно А. Делон, А. Жирардо, Р. Сальваторе. В то время они не были известными исполнителями. Именно режиссерский талант Висконти поднял актеров до настоящих соавторов фильма. Яркий дебют на европейском экране стал для них мощным профессиональным трамплином.

Картина «Рокко и его братья» подытожила важную часть творчества Л. Висконти. Он держался в группе неореалистов и во время его «чистых» форм, и в период «порозовения». Этот выдающийся режиссер сочинил пролог («Наваждение») и перевернул последнюю страницу («Рокко и его братья») триумфальной истории нового художественного направления — неореализма. Поэтика обнаженной правды, стремящаяся освободиться от всех видов художественной условности, постепенно исчерпала свой эстетический ресурс. Л. Висконти одним из первых ощутил необходимость кардинальной смены экранного языка. Достигнув предела натуральности в фильме «Земля дрожит», режиссер обратился к опыту сверхусловного театрального зрелища.

Авторскую формулу Л. Висконти итальянские критики определяют как «опера смерти». Оперность (высокое зрелище) не просто придала его фильмам мощный импульс театральности, но и стала базовым принципом киностилля. В своих лучших произведениях итальянский режиссер воплотил мечту Р. Вагнера, гармонично соединив драму, изображение, музыку, архитектуру. Накал страстей, разрушающий человека, эпоху, культуру, обрамлен у Висконти масштабной декоративностью, словно живописное полотно позолоченным багетом.

Первая попытка Висконти решительно размежеваться с неореализмом произошла в 1954 г., когда режиссер снял картину «Чувство». По жанру — это острая мелодрама. По форме —

грандиозное красочное зрелище с богатыми костюмами и интерьерами. Страсть, связавшая графиню Ливию и австрийского лейтенанта Франца Малера, вынуждала героиню к многочисленным душевным и материальным жертвованиям. Однако в результате их любовь обесценилась, засияв фальшивым блеском корыстного расчета. Комментируя свой режиссерский замысел, Висконти подчеркивал, что фильм «Чувство» напрямую зависит от его театрального опыта: «Начало картины ярко это показывает. Мы видим представление оперы на сцене, и опера эта словно перешагивает рампу и повторяется в реальной жизни. Ибо сюжет "Чувства" — не что иное, как мелодрама. Поэтому я начал с эпизода в театре... Когда я приступил к съемкам, понял: та атмосфера, которая должна поддерживаться на протяжении фильма,— это атмосфера итальянской оперы» [7, с. 220]. Кстати, в итальянском языке слово «*melodramma*» прежде всего обозначает «опера» и в первую очередь связывается с именами Верди и Пуччини.

В Италии опера — искусство, понятное очень широкому кругу зрителей, и ее система условностей обрела устойчивость. Итальянский кинематограф интенсивно развивал эту традицию в начале века, создавая с соответствующим размахом экранные колоссы по произведениям Д'Аннунцио. Неореализм оттеснил подобное зрелище на периферию кинопроцесса. Л. Висконти придал новый художественный импульс этой важной традиции итальянской национальной культуры.

Картина «Чувство» стала новой художественной декларацией режиссера: представление современности в образах прошлого; дробление сюжета на акты и сцены; постепенное «вызревание» трагизма изнутри персонажей; живописно-драматическая роль среды, атмосферы, музыки. Наследник своего сословия, Л. Висконти вывел на экран в качестве героев представителей аристократии и обострил проблему угасания духовности, носителем которой в лучшие времена своей истории являлось это сообщество.

Окончательным и бесповоротным разрывом Висконти с традициями неореализма стал фильм «Леопард» (1962), получивший главный приз на Каннском кинофестивале и ставший своеобразной визитной карточкой мастера. Действие 3,5-часового киноромана происходит в 1860—1862 гг. на Сицилии во время гражданской войны за объединение итальянских земель. На этом историческом фоне разворачивается семейная хрони-

ка княжеского рода Салины. Глава дома — дон Фабрицио — воспринимает политические перемены, знаменующие закат эпохи аристократии, с философским спокойствием. Он не стремится вписаться в новую социально-историческую ситуацию, не торгует своим именем и авторитетом.

Фильм снимался в натуральной среде, что потребовало от постановщиков деликатного труда по восстановлению фасадов, интерьеров, костюмов, причесок, даже блюд. Тональность картины определяет эллегическая грусть. В атмосфере дома Салины витает призрак заката. В его отблесках деформируются устойчивые традиции утонченного и прекрасного мира. Предчувствие, предвидение смерти (заката эпохи) — одна из главных тем «Леопарда» — достигает апогея в сцене большого бала, который становится образом уходящей эпохи. Прошлое справляет свой прощальный ритуал. В этом эпизоде постепенно выкристаллизовывается кульминация всего кинопроизведения. Вальс князя с Анджеликой — очаровательной неопиткой, «безродной» представительницей богатой буржуазной семьи, символизирует торжественное отступление старости перед молодостью. Один круг замыкается, второй — начинает свой бег. Последний вальс последнего аристократа неожиданно приоткрыл и духовную мощь, и... зыбкость величавой жизни на склоне эпохи процветания. Молчаливый танец князь Салина завершает длительным благодарственным поцелуем руки Анджелики. И это прекрасное мгновение, «остановленное» статичной декоративностью крупного плана, символизирует финал — финал эпохи утонченного аристократизма и начало жестокой, лживой эры толпы.

Эпизод бала снимался в залах единственного уцелевшего дворца в Палермо. Многочисленные статисты были одеты в костюмы, соответствующие историческому времени фильма. Их прически и даже макияж стали примером блистательной стилизации. Кстати, среди гостей князя Салины были реальные представители древних сицилийских семей. Банкетные столы «прогибались» от серебряной посуды, заполненной необычной едой, специально приготовленной лучшими итальянскими поварами.

Операторы снимали залы дворца с трех камер, соединяя в едином потоке события, диалоги и сценографию. Медленное движение камеры и длинные монтажные кадры определили неспешный ритм кинопроизведения, приблизили экранные

композиции к идеально-застывшему мгновению живописной образности. Подчеркнутый эстетизм смягчает мотив одиночества и одновременно усиливает декадентскую атмосферу «Леопарда». Элегично-меланхолическая интонация не только определяет тональность этой отдельной картины, но и отражает мироощущение Л. Висконти: «Я, подобно Томасу Манну, весьма склонен к декадансу. Я пропитан декадансом. Манн — декадент от немецкой культуры, я — декадент от культуры итальянской» [8, с. 254]. Вообще в творчестве Висконти удивительно переплелись две духовные традиции: с одной стороны, интенсивный итальянский мелодраматизм, мелодизм и красочность образной фактуры, с другой — мрачный, «болезненный» романтизм немецкой культуры, которая представила универсальные ценности европейского духа, но также и мысль о его тотальном упадке. Художественным подтверждением такого синтеза является немецкая трилогия Л. Висконти.

Первый фильм цикла «Гибель богов» (1969) представляет собой монументальную экранную фреску. Традиционная для Висконти тема распада аристократической семьи вписана в конкретное историческое время укрепления фашистской диктатуры в Германии 1930-х годов. Действительно, драматургическую ось кинопроизведения удерживают два рубежных события — поджог Рейхстага и «ночь длинных ножей». С точки зрения политической стратегии эти акции были этапами уничтожения оппозиции. Но в фильме они — лишь эмоциональный камертон, символический фон трагедии шекспировского масштаба. Первоначальная аллюзия — трон в крови — постепенно замещается полифонией тем, мотивов, интермедий, под густой паутиной которых кристаллизуется ужасающий образ Власти.

Семья фон Эссенбек представлена одновременно тремя поколениями во главе с седым и элегантным бароном Иоахимом. Рядом с ним — племянники Герберт и Константин — разные по характеру, социально-политическим и моральным ориентациям. Еще более очевиден контраст между внуками Иоахима фон Эссенбека: Гюнтером и Мартином. На этом фоне персонафицируется центральная идея кинопоэтики *Висконти* — противостояние гармонии и фальши, красоты и брутальности.

Картина «Гибель богов» выразительно разделяется на пять актов, каждый из которых, в свою очередь, складывается из отдельных сцен — преимущественно дуэтов. В первой части

Висconti неторопливо выписывает семейный портрет фон Эссенбек в интерьерах фамильного замка на первом этапе перелома власти. В результате провокаций, циничных манипуляций и банального убийства фактическим главой дома становится посторонний человек — Фредерик Врукман. Во второй части фильма, начинающейся траурной процессией погребения старого барона, суета вокруг Трона перерастает в открытую психологическую войну. Подчеркивая центробежные тенденции, режиссер выводит большинство сцен за пределы родового замка. Подобная экстраполяция действия присуща и третьей части экранного произведения. Но тут уже принципиально изменяется характер конфликта и, соответственно, — темп его развития. Противостояние достигает открытого антагонизма: единственной движущей силой становится ненависть. Четвертый акт фильма решительно сокращает пространство действия, снова возвращая героев в родовую замок за обеденный стол. Междоусобная война значительно сузила семейный круг. Новый виток борьбы за Трон связан с восхождением на пирамиду власти Мартина — натуры экзальтированной, перверсивной (извращенной), жестокой. В пятой части картины пересекаются все основные мотивы, обобщая образную философию целого фильма. Дом Эссенбеков снова собирает гостей. Однако былой уют разрушен: тут толкнутся незнакомые люди в черной униформе. Да и само событие траурное — брак-погребение.

В художественной ткани картины переплелись многочисленные метафоры и аллегории. Причем главные из них существуют не в качестве поэтического рефрена, а разворачиваются по законам драматургии — от экспозиции к кульминации и развязке. Характерный пример — семейный обеденный стол. В первых кадрах ленты он торжественно-пустынный, накрытый белоснежной накрахмаленной скатертью. Мажордом расставляет визитные карточки с именами гостей. В следующий раз обеденный стол предстает в роскоши сервировки, собрав вокруг себя всех представителей богатого и сильного аристократического рода. Камера любовно разглядывает серебряную посуду, хрустальные фужеры, букеты цветов, экзотические фрукты и прекрасные лица гостей. Четвертый акт фильма снова начинается семейной трапезой. Тут стол символизирует смену власти: на месте убитого Иоахима сидит Фредерик Врукман, повторяя соответственный властный жест: трижды стучит ладонью по столу, который словно

«съежился» в напряженной атмосфере ожидания очередных потрясений. И, наконец, когда Мартин займет традиционное хозяйское место, «застолье» окажется совершенно безлюдным: ни блюд, ни цветов, ни семьи. Его троекратный удар ладонью по столу символизирует власть над пустотой.

Следующую ленту немецкого цикла «Смерть в Венеции» (1971) мастер снял без эпического размаха. В основе сюжета — одноименная новелла Т. Манна.

Профессор Ашенбах приезжает на отдых в Венецию и неожиданно влюбляется в подростка Тадзе. Это чувство стоит композитору жизни. Сохраняя главные нити манновского сюжета, Висконти сплетает кружевной образ Красоты в ее противоречивых ипостасях и неоднозначных проявлениях. Именно на таких пересечениях «набухает» центральный конфликт фильма — между красотой и... красотой. Божественная природная красота соперничает с красотой рукотворной, искусственной. Первая отражена в ангельском лице мальчика Тадзе; вторая — в композиторском таланте Ашенбаха — творца музыкальной экспрессии. Обе ипостаси красоты испытываются неизбежностью дисгармонии, тотальным наступлением фальши. Философское противоречие тем и мотивов усовершенствовано амбивалентностью образной системы фильма, когда трансформация происходит незаметно. Так, традиционная для Висконти тема фальши сначала вкрадливо «вползает» в художественное пространство картины, затем расширяется и постепенно подчиняет себе партитуру света, цвета, звука и даже структуру фильма.

Кинопроизведение «Смерть в Венеции» выразительно разделяется почти на две равные части, и граница между ними символизирует переход от возвышенного аполлонизма к дионисийской чувственности. Прозрачно-акварельный образ Венеции (первая часть) растворяется в болезненных изломах грязных улиц (вторая часть); ясность дня — в устрашающей черноте ночи; «сладкая жизнь» — в «невыносимой легкости бытия». И лишь в финале вся образная система фильма очищается, отторгая пряную оболочку дисгармонии. Ашенбах-человек умирает, Ашенбах-композитор обретает бессмертие.

«Смерть в Венеции» — величайшее творение Л. Висконти. Высшее художественное мастерство итальянского режиссера проявилось во всем построении фильма: гармонии сюжета с динамической живописностью среды, ее атмосферы, человече-

ких обликов — с пейзажем и интерьером. Пространственный и временной ритм связывают музыку Малера с пластикой, движением света и цветодинамикой.

Заключительная часть немецкой трилогии — «Людвиг» (1972) — повествует о драматической судьбе последнего баварского короля, одержимого почти религиозной верой в красоту и искусство. Однако эта картина не обладает утонченной строгостью двух предыдущих. Монументальная декоративность образов здесь довлеет над их драматической силой.

Фильм Л. Висконти «Семейный портрет в интерьере» (1974) мог бы служить эпиграфом к творчеству мастера и одновременно расцениваться как прощание: с возвышенным одиночеством, с любовью к прекрасной традиционной культуре, с неприятием агрессивной эпохи потребления, с красотой молодости, которую ему уже никогда не дано будет понять.



Микеланджело Антониони

Творчество **Микеланджело Антониони** (р. 1912) целиком находится в орбите экзистенциальной философии и эстетики. Свой первый игровой фильм «Хроника одной любви» режиссер снял в 1950 г. Это был довольно сложный сюжет с детективной окраской. Пользуясь услугами сыскного агентства, миланский миллиардер стремится

Узнать Факты Юношеской биографии своей жены. Но по сути — стимулирует возобновление ее добрачной любви. Игра провоцирует трагедию. Точный расчет оборачивается полным крахом. Любовь упорно доказывает свою невозможность, ибо приближение к цели вызывает конфронтацию с реальностью, с партнером и, в конце концов, — с собственной мечтой. Движение навстречу, таким образом, оказывается... отдалением.

При работе над картиной «Хроника одной любви» Антониони понял, что самое важное для художественного исследования — это сфера человеческой души. Режиссер начинает пристально вглядываться в героя, в его внутреннее пространство, подыскивая адекватные способы киноповествования. Он ориентирует камеру на максимальное внимание к персонажам, чтобы «ухватить» мгновения глубинного психологического конфликта. Соответственно удлиняются монтажные кадры,

корректируется техника актерской игры в сторону уменьшения внешних эмоциональных проявлений.

Таким образом сформировалась поэтика внутреннего неореализма, определившая начальный период творчества режиссера и наиболее органично проявившаяся в фильме «Крик» (1957). Главного героя Альдо внезапно оставила любимая жена. Он покидает поселок и отправляется куда глаза глядят. Но попытка оторваться от прошлого еще сильнее тянет назад. Альдо возвращается — замыкается круг, и круг этот оказывается пустым: в финальном эпизоде герой падает наземь с башни, словно с высоты собственного самоотрицания.

В «Крике» душевное состояние героя объективируется через экранное изображение: каждый пейзаж фильма, каждый обыденный предмет пропитаны тоской. Внутренние переживания Альдо открываются без помощи воспоминаний, снов, фантазий. Он просто не видит, не ощущает внешнего мира, живя измерением собственной опустошенности. «Крик» не был типичной социальной драмой, в которой людские трагедии спровоцированы несовершенством экономики или права. Фильм Антониони стал первой в итальянском кино экзистенциальной драмой. Углубленное исследование движений человеческой души приоткрыло режиссеру уникальное зыбкое пространство субъективной реальности, в масштабах которой пресловутая «правда жизни» оказалась весьма приблизительной, ограниченной большим количеством допущений и погрешностей. Далее в своей знаменитой тетралогии М. Антониони предельно актуализирует проблему жизни в неопределенности, интерпретируя ее с четырех разных сторон.

Первая часть «Приключение» (1960), по словам Антониони, является *quallo alia rovescia* (криминалом навыворот). Одна из героинь неожиданно исчезает во время прогулки на безлюдном острове. Однако это происшествие становится не завязкой детектива, а причиной совсем иной драмы: поиски пропавшей девушки трансформируются в любовное приключение ее возлюбленного Сандро и подруги Клаудии. «Несколько дней назад при мысли, что Анна, возможно, погибла, мне казалось — сама погибаю. Сейчас даже не плачу. Все происходит с пугающей легкостью — даже избавление от боли», — с удивлением признается Клаудия. Именно этот эффект нейтрализации чувств режиссер делает определяющим в поэтике «Приключения», подчиняя ему сюжет, диалоги, изображение. Антониони

отказывается от фабульной модели традиционного повествования, логика которого опирается на взаимосвязь событий и психологические мотивировки. Ни длинные планы, ни слова героев не объясняют событий, а лишь акцентируют внимание на их парадоксальности. Молчание обретает большую значимость, чем диалоги. Оцепенение проникает во все «тело» фильма, отражаясь в статике мизансцен, монтажном ритме.

Вторая часть тетралогии «Ночь» (1961) является не просто максимально концентрированным изложением антониониевской темы, но и ее модуляцией. Герои «Приключения» переживают болезнь чувств, однако еще не утратили способности любить, сочувствовать, удивляться. Персонажи «Ночи» перешли в новую фазу — атрофии чувств.

История, рассказанная режиссером в этой ленте, мало отличается от его других сюжетов. Однако полифонизм, экстраординарная красота и утонченная форма поднимают этот фильм до поэтического творения. Сгущение переживаний, их переплетение и рассеивание создают кружевную ткань картины. Джованни и Лидия предстают хорошей семейной парой с равными взаимоуважительными отношениями: ни споров, ни интриг, ни обид. Однако за этой «глянцевой обложкой» — мертвая любовь, мертвый брак. В фильме доминирует «чистое описание» — камера фиксирует несущественные предметы, случайные лица, фрагменты пейзажа. Лидия и Джо-Еанни существуют параллельно, независимо от того, находятся они рядом или на большом расстоянии. Такое синхронное движение олицетворяет невозможность «пересечения» — встречи двух душ. Образ параллельной жизни обретает в фильме многогранную трактовку. Буквально — это модель взаимоотношения героев. Философски — экзистенциальное ощущение себя в мире. На уровне эстетики — стремление к симметрии в композициях кадров, в монтаже, в сопоставлении персонажей.

Смысловое развитие образов определяется контрастностью, которая одновременно является структуро- и формообразующим элементом кинопроизведения. Белый полдень трансформируется в темный вечер, который замещается глухой чернотой ночи и возвращается серым утром в финале. Это не только отражение времени, но и символ круговорота жизни. Модуляции черно-белого пронизывают картину насквозь: от контрастных костюмов, противопоставления типажей, через контрапункт света и тени до тончайших метаморфоз реальное-

ги и пульсации чувств. Освещение также подчеркивает диалектический характер образности, преображая личность в тень, а фон — в реальность. Подобные многочисленные вариации катализируют экзистенциальное напряжение. Жизнь ассоциируется с игрой в классики — блужданием по расчерченным квадратам. (Кстати, это один из центральных мотивов фильма.) Кажется, определишь цель: достичь конкретного квадрата. Но по мере приближения он утрачивает свою притягательность, ибо, как заметил Ж.П. Сартр, «исполнение желаний означает не их удовлетворение, а только необходимость странствия от мечты к мечте в постоянном поиске и тоске по лучшей жизни» [33, с. 70]. В целом фильм «Ночь» — это сложная комбинация мотивов (не мотиваций!), метафор, аллегорий.

Третья часть — «Затмение» (1962) — стилистическое продолжение предыдущей картины. Экспозиция фильма представляет собой молчаливое расставание героини Виттории с возлюбленным. Основная часть — новое любовное приключение с биржевым маклером Пьеро. И целиком предсказуемый финал, по содержанию повторяющий начало картины.

До какой черты могут сближаться люди в любви, не жертвуя своей индивидуальностью? Как может человек любить и одновременно оставаться самим собой, если его душа и тело становятся заложниками чувств? Эту дилемму и пытаются решить Виттория и Пьеро. И решают — каждый в свою пользу, обнажая не собственную душевную немочь, а скорее устойчивую неспособность к любви, которая стимулируется рационализмом или интуицией.

В «Затмении», также как и в «Ночи», Антониони активно визуализирует поставленную проблему через функционирование черно-белой гаммы. Антонимичность этого соединения распространяется на широкий круг ассоциаций: день и ночь, село и город, природа и техника, грохот и тишина. Весь фильм — это бесконечное чередование дня и ночи. Свет дня притягивает конкретностью, ясностью видимых предметов, событий, но одновременно «колет глаз» поверхностным, однозначным визуальным слоем реальности. Темнота, наоборот, придает ей объем, загадочность и одновременно прячет в себе трагедии, угрожающие тайны, увеличивает дозу риска. Все неустойчиво, ненадежно, неточно, непредсказуемо, как на той бирже, где идет колоссальная по масштабам игра в атмосфере нервной лихорад-

ки и бессмысленной страсти. Взаимоотношения героев фильма — это столкновение более натурального, более хрупкого мира (Виттория) с предельно рациональным (Пьеро). Пытаясь найти баланс между двумя крайностями, они обнаруживают невозможность приближения к «золотой середине», к тому тончайшему дефису в сочетании черного и белого.

«Красная пустыня» (1964) замыкает четырехактовую экзистенциальную драму М. Антониони. Душевный дискорд Джулианны (главной героини) приобретает патологическое измерение. В результате автомобильной катастрофы разбалансирована психика женщины, которая переживает настоячивые приступы страха и тотального одиночества. Однако на протяжении фильма режиссер опровергает зависимость душевной болезни Джулианны от несчастного случая. Нервный кризис героини спровоцирован распадом контактов между людьми. Ни прагматичный подход мужа Уго, ни психологическая терапия друга Каррадо не дают Джулианне реальных шансов для поддержания внутреннего равновесия. Никто не способен ей растолковать гнетущих противоречий жизни. Никто... кроме маленького сына, который с детской искренностью доказывает матери: «К одному прибавить один будет один». Мальчик наносит на стекло водную каплю, потом еще одну — на пластине по-прежнему остается единственная (только более крупная) капля. Этот эпизод фильма является определяющим для понимания доминантной темы тетралогии М. Антониони. Любить — значит стать частью своего избранника и частью общего чувства. Однако никто из героев не отваживается на подобное самопожертвование. Все они готовы скорее поглотить, «затмить» партнера, нежели с ним идентифицироваться. Джулианна из «Красной пустыни», также как и все героини предыдущих картин, инстинктивно сопротивляется тому, чтобы «раствориться» в чувствах к мужу, сыну, Каррадо. А между тем, это и есть единственный выход из ее душевной болезни. Нервные взрывы, страх, тоска — внешние проявления внутреннего состояния героини. Истинная причина ее кризиса расшифровывается посредством небольшой авторской ремарки — сказки про девочку, которая живет на необитаемом острове, где «все поет». Художественное решение этого микросюжета оппонирует общей тональности фильма. Индустриальным пейзажам с резкими красными и охровыми цветами противостоит голубая вода и розовый песок фантастической лагуны. Желез-

ным монстрам кораблей — белый парусник. Скрежету, стону, гудкам труб — женское соло (единственная музыкальная тема в звуковой партитуре картины). Девочка на острове — образ абсолютной свободы от реальности, тоска по идеалу... одиночества. «Раздвоение» Джулианны — это раздвоение мечты и действительности, которая привязывает к себе многочисленными обязанностями. Волшебный остров — всего только мираж среди «красной пустыни, полной человеческих костей». Именно такую трактовку дал Антониони заглавию своего первого цветного фильма.

Итак, М. Антониони, работая над тетралогией, завершил анализ проблемы существования человека, развив мотив одиночества от случайного приключения до духовной опустошенности. Тяжелый путь постижения «норм» бытия: мимолетное оцепенение перед банальностью истин («Приключение»), устойчивое ощущение фальши, искусственности жизни («Ночь»), инстинктивное сопротивление чувствам («Затмение»), полная утрата душевного равновесия («Красная пустыня») — проходит женщина — главная героиня всех четырех фильмов. Именно женский тип, как наиболее натуральный, близкий природе, поставил режиссер в центр экзистенциальной драмы, что помогло максимально обострить ее. Ибо женщину, которая руководствуется не рациональными формулами, а душевными импульсами, атрофия чувств приводит к саморазрушению.

Развернув тему неопределенности человеческих чувств в масштабе драмы отдельного персонажа, режиссер направился в глубь проблемы неопределенности бытия. Этот этап творчества мастера — экзистенциальный реализм — открывается фильмом «*Blow up*» (1967), в котором М. Антониони целиком переходит от визуально-звукового описания отчуждения к художественно-символической его интерпретации.

Главный герой фильма — фотограф — случайно снимает в парке влюбленную пару. Заинтригованный волнением сфотографированной девушки, которая настойчиво требовала негатив, герой, максимально увеличив кадры, обнаруживает следы преступления. В подтверждение своей догадке он находит в вечернем парке мертвое тело сфотографированного мужчины. А возвратившись домой, обнаруживает, что негатив и все снимки бесследно исчезли из лаборатории. После блуждания по ночным клубам

герой снова направляется к месту происшествия, однако не обнаруживает никаких примет случившегося.

М. Антониони сочиняет не историю из жизни фотографа, а экранный текст, смысл и структура которого определяются на абстрактном уровне. Семиотика «*Blow up*» (фотоувеличение) буквально базируется на фотоувеличении. Оно представлено в различных ипостасях: как технологический процесс и как центральный художественный образ, воплощается в крупных компонентах произведения (сюжет, композиция, персонажи) и мелких малозаметных элементах интерьеров, костюмов, цифр.

Увеличение фотографий, снятых в парке, составляет главную часть фильма. Выбирая отдельные детали из общей композиции кадра, увеличивая их и сопоставляя, герой слагает фотонovelлу, которая сначала демонстрирует «счастливый финал» идиллической сцены в парке, а затем опровергает его, проявляя трагический смысл произошедшего. Таким образом М. Антониони снова отстаивает экзистенциальный тезис: ничто не есть только тем, за что себя выдает. Исходя из этого принципа, режиссер выстраивает в фильме сложную систему опровержений, которая становится эквивалентом псевдореальности, где легко замещаются негатив и позитив, истина и фальшивка. В таком случае, способно ли искусство отражать объективный характер бытия, или творческий процесс — это лишь субъективная интерпретация внешних событий? Свое художественное исследование данной проблемы Антониони не случайно предпринимает через фотографа, творческая деятельность которого опосредована техническим инструментом. Аппарат (точнее — объектив) предназначен способствовать объективизации реальности. Фотограф уверен, что снимает идиллическую сцену в парке. В момент фотографирования — собственно творчества — он фиксирует на пленку влюбленную пару. Однако в процессе интерпретации: «расщепления» и новой сборки кадров, герой открывает сущность сцены и третьего ее участника (убийцу), который прячется в кустах.

Эффект «расщепления» (демонтажа) срабатывает и на уровне персонажей, каждый из которых обретает вес только в общей совокупности. «Дело доходит до интерперсонажа, значительно более полезного для анализа, чем предыдущее мифическое понимание индивидуальности характера» [42, с. 228]. Интерперсонаж «*Blow up*» — фотограф. Прямо или косвенно, формально или по сути он спроецирован на все окружение, что

обеспечивает устойчивый зеркальный эффект. На принципе взаимоотражения базируется и композиция картины. Смысловые и фабульные узлы размещены симметрично по обеим сторонам «границы» кульминации (процесс фотоувеличения снимков), которая рассекает фильм на две крупные части: в первой — постепенное развертывание, кристаллизация, дешифровка событий и смыслов; во второй — их стремительное «свертывание».

Следующей вершиной М. Антониони в разработке экзистенциальной проблематики стал фильм «Профессия: репортер» (1976). Известный журналист Дэвид Локк, странствуя по Северной Африке, случайно становится свидетелем смерти соседа по отелю. Воспользовавшись шансом, Локк изменяет документы и распространяет весть о собственной гибели. Отождествляя себя с умершим Робертсоном, Локк соответственно втягивается в его бизнес — торговлю оружием. Различные персоны начинают тотальное преследование героя, и, в конце концов, он умирает при невыясненных обстоятельствах в маленькой провинциальной гостинице. Как обычно у Антониони, фабула не играет значимой роли. За банальными событиями маскируется трагедия *hollow-man* (человек-дупло). Уже первые кадры фильма характеризуют бессмысленность жизни героя и жесткое ощущение им своей никчемности. Блуждая по бездорожью какой-то Североафриканской страны, репортер собирает материал для документального фильма. Он делает свою работу профессионально, но без увлеченности. И когда его автомобиль завяз в песке безграничной пустыни, обессиленный Локк выкрикнул желтому зною: «Мне все равно!»... Стоять или идти, жить либо умереть. Безучастное состояние героя маскируется инерцией привычек: командировки, репортажи, статьи. Разорвать этот круг Локк стремится через смену своей личности. Принимая образ Робертсона, он не просто ставит точку в жизни репортера Локка, а пытается избавиться от себя старого, «стереть» свои черты и обрести новое качество.

Процесс «выхода из себя», попытка диалектического самоотрицания являются главной темой фильма «Профессия: репортер». Если человек будет способен переступить через себя, тогда перед ним откроется трансцендентная перспектива. Однако возможным (хотя небезопасным) оказывается лишь избавление от социальной оболочки. Отрицание же индивиду-

альной природы (нескольких привычек), наоборот, стимулирует энергию самоидентификации: через внешность «Робертсона» все настойчивее проступает Локк. Таким образом, герой, уходя от себя, буквально несетя по кругу. В конце концов, он возвращается в отель — прибежище скитальца, дом транзитного пассажира, где начал жизнь под именем Робертсона и где, как Робертсон, с ней распрощался. Возможно, Локк был убит подручными Робертсона. Но по сути репортер сам устроился на кровати именно в той позе, в которой когда-то нашел труп Робертсона. Финал картины лишен конкретных (видимых) происшествий. Закадровое развитие фабулы позволяет зрителю проникнуть сквозь внешнюю криминальную окраску до более глубокого уровня реальности. Абсолютная смертельная тишина, доминирующая в длинной последней сцене фильма, символизирует немую бескомпромиссность рока. Тяжеловесное, однако непрекращающееся движение камеры словно олицетворяет разъединение души и тела. Приподнявшись над кроватью Локка, камера медленно направляется в сторону окна, спокойно преодолевает решетку и устремляется из гостиничной клетки в пространство двора. Описав круг, камера снова заглядывает в комнату Локка через окно, издали бросая последний прощальный «взгляд» на его бездыханное тело.

Традиционный для М. Антониони мотив отождествления, идентификации в фильме «Профессия: репортер» обретает категорический смысл — изменение либо смерть. Изменение собственной сущности невозможно, как невозможно вырастить цветущий сад в бескрайней африканской пустыне. Философско-художественным свидетельством тому стала неудачная попытка Локка.

Образная система кинематографа М. Антониони базируется на эстетике минимализма, т.е. на ограничении традиционных выразительных возможностей экрана. Отрицание напряженной драматургии, изобразительных и звуковых эффектов позволило наполнить конкретные видимые образы абстрактным содержанием. События в фильмах М. Антониони не имеют никакого значения и внутренней динамики. Они целиком растворяются в неторопливом развитии главной темы о фатальности бытия, о тотальном одиночестве человека. Изобразительная стилистика режиссера стимулирует визуальное мышление зрителя. Самое существенное в картинах Антониони прячется за кадром. Камера намеренно рассеивает внима-

ние нейтральными ракурсами, средними и общими планами. Во внутрикадровых композициях персонажи обязательно уравновешены со средой. Звуковой образ фильмов М. Антониони прежде всего складывается из шумов живой реальности: шорох листьев, скрип дверей, стук каблуков, лязг индустрии, монотонное гудение зноя и т.п. Музыка, наоборот, играет скромную роль. Ее короткие «фразы» целиком растворяются в целостном звукообразе, также как и диалоги персонажей. Куда более значимой становится пауза, многоточие.

Поэтика кинематографа М. Антониони формируется «между строк» — на парадоксальной идентификации персонажей и событий, амбивалентной связи значений, контрастных взаимоопровержениях, рифмуемости деталей и молчаливых диалогах, на устойчивых мотивах, которые проникают из одного фильма в другой. Герои М. Антониони всегда лимитированы собственным «Я», ибо лишены жизненной силы. И по закону самосохранения попытка их сближения оборачивается конфронтацией и неожиданным разрывом. Внутреннее оцепенение персонажей диктует фильмам темп *andante*: статичность мизансцен, длинные монтажные кадры. А настойчивое совпадение финала с экспозицией в большинстве картин Антониони создает образ круга — символ отчуждения. Разорвать его не в силах никто, даже сам автор.

Федерико Феллини (1920—1993), также как Висконти и Антониони, открыл новое направление для итальянского киноискусства в его постнеореалистической фазе. Он дебютировал картиной «Огни варьете» (1951), в которой поведал о заблуждениях и разочарованиях малой актерской группы. Этот короткий фильм явно был насыщен биографическими мотивами автора, который в молодости путешествовал с подобной группой. Первым полнометражным фильмом Феллини стал «Белый шейх» (1952), где режиссер впервые использовал геральдическую структуру «фильм в фильме» и где приоткрыл необъяснимую магию кино, возникающую из осколков примитивно-бутафорских сцен.



*Федерико Феллини
и Джульетта Мазина*

На первом этапе творчества Ф. Феллини (1952—1957), по мнению П.П. Пазолини, сформировалась поэтика «индивидуального реализма», т.е. реализма отдельного человеческого существа — одинокого, затерянного, отчаявшегося и радующегося в загадочном и непонятном мире. «Реальная действительность Феллини — это таинственный мир, или ужасающе враждебный, или невероятно сладостный. И человек у Феллини — это столь же загадочное создание, которое живет, отдавшись на милость этому ужасу и этой сладостности» [23, с. 356]. Таковыми персонажами являются и Джельсомина из фильма «Дорога» (1954), и Кабирия из картины «Ночи Кабирии» (1957).

«Дорога» с первых кадров опровергала ожидания тех, кто собирался увидеть в ней репортаж из жизни бродячих клоунов. Описал тут Феллини холодный мир, в котором люди существуют бесконечно далеко друг от друга и парадоксальным образом умудряются усиливать свое одиночество: «Прежде всего необходимо научиться такой простой вещи, как сосуществование одного человека рядом с другим» [23, с. 301]. Грозный силач Дзампано, разрывающий цепи своими мускулами, не в состоянии разрушить тончайшую стену отчуждения между ним и маленькой, неказистой, беззаветно преданной Джельсоминой. Напротив, душевное послание хрупкой девушки столь мощное, что мелодия, которую она сочинила, не только живет после смерти клоунессы, но вытесняет слезы из глаз Дзампано.

Еще более заострил образ «мира без любви» режиссер в фильме «Ночи Кабирии». Смешная и трогательная проститутка Кабирия — единственное существо среди многочисленных персонажей, которая хотела бы любить и жить для любви. Но всякий раз искренность ее чувств становится залогом жестокого обмана. Однако в состоянии полного краха, безысходности и пустоты душа героини оставляет свидетельства своей необоримости. Так, в последнем кадре фильма бездомная и одинокая Кабирия, давась слезами, бредет по ночной дороге в никуда... И тем не менее одаривает зрителя своей улыбкой — простым и мудрым посланием от одного человека к другому.

В фильме «Ночи Кабирии» отчетливо проступила тенденция соединения естественных человеческих чувств с искусственными театральными формами: театрализация внутрикадрового пространства; комический чаплиновский контрапункт (оборванец в роскошном доме, наивный человек на сверхопас-

ной территории и т.д.). Кроме того, в картине очевидно ослабление причинно-следственных связей между эпизодами — повествование носит новеллистический характер, когда сюжет представляет собой избранные главы из жизни немножко сумасшедшей и немножко святой героини.

Следующее кинопроизведение Ф. Феллини — «Сладкая жизнь» (1958) — открывает самый значительный период творчества режиссера, который условно называют «магический реализм».

Композиция «Сладкой жизни» выстроена не вокруг отдельного персонажа, а представляет собой своеобразный экранный дивертисмент, состоящий из многочисленных сцен беззаботной жизни респектабельных социальных слоев: мир кинозвезд и пресса, костел и «золотая молодежь». Пестрое и постоянно меняющееся поле обзора, персонажем-проводником по извилистым тропкам которого является журналист Марчелло (М. Мastroяни), не вызывает оптимистического настроения. Под язвительным названием Феллини представил различные формы навязчивых идей, разъедающих общество, лишённое материальных забот. Режиссер не видит отблесков надежды даже там, где намечены позитивные сдвиги (как в случае с образом философа Штейнера). Этот большой и иро*ничный фильм стал символом мудрого отрицания, ибо выразил потерянность творца-художника в своем перегруженном, перенасыщенном мире, где есть все, кроме... идей. Отчетливый вкус горечи сладкой жизни разлит во всем художественном пространстве картины не с позиции автора-судьи, а с точки зрения автора-участника.

В следующем фильме «8^{1/2}» (1962) Ф. Феллини, поставив в центр внимания кинорежиссера в ситуации творческого кризиса, рассматривает кино как искусство сомнения. «Никогда еще кинематография не посыпала себе голову пеплом. Безжалостной критике подвергнута не какая-нибудь махинация по производству кинозвезд, но само право творческой личности на высказывание» [66, с. 202]. Если художник является частью того же мира, то вправе ли он его критиковать? И чтобы откровенно его описывать, какие условия должен соблюдать автор? В этой связи символичен начальный эпизод фильма (сон): в тоннеле среди длинной вереницы заблокирован автомобиль, водитель которого, теряя сознание, никак не может выбраться из удушающей западни.

Композиция фильма напоминает конус, направленный острием вниз. Единственная точка, из которой вырастает вся художественная ткань картины,— Гвидо Ансельми — *alter ego* Ф. Феллини.

Главный герой — кинорежиссер Гвидо — пребывает в состоянии творческой опустошенности. Где-то в глубине сознания вырывает замысел нового фильма. Режиссер «нащупывает» образы, атмосферу будущей картины. То погружаясь в воспоминания детства, то следуя порыву фантазии, Гвидо собирает осколки реальности прошедшего и настоящего в единый поток авторского вымысла. В фильме нет связного логического сюжета, нет повествования. Скольжение по волнам авторского воображения представляет по сути попытку примирения противоречий в духе образа роскошного гарема, где Гвидо все имеет и ни за что не платит. Путешествие в лабиринте собственного «Я» изящно и легко выстроено по принципу выдвигающихся стаканов, когда совершенно стираются переходы и грани между объективными образами и их субъективной интерпретацией. Финал картины представляет собой грандиозный хоровод, где воссоединились персонажи, исполнители, фантомы авторской фантазии и сам режиссер. Большинство критиков расценивают этот эпизод как «радостное примирение с жизнью». Однако другие (Е. Плажевски, А. Вернер) трактуют его как признание героем своей творческой немочи. «Если режиссер проиграл, то чему он хочет нас научить?», — неожиданно спрашивает у Гвидо журналист [68, с. 53]. С честью проигрывать — отвечает своим выдающимся кинопроизведением Ф. Феллини.

В 1974 г. Ф. Феллини снял фильм «Амаркорд» и организовал его премьеру у себя на родине в местечке Римини. Жители собрались в кинотеатре в ожидании увидеть историю своего городка, однако после сеанса публика удрученно молчала. Кто-то объяснил Феллини: «Мы ничего и никого тут не узнаем». Вместо фактографии событий на экране возник калейдоскоп гротескных образов, вместо Римини — анекдотически-забавный мир итальянской провинции, а вместо традиционного повествования — воспоминание чувств. Структура фильма напоминает круговорот эпизодов-новелл — довольно продолжительных и совсем коротких,— каждый из которых может стать экспозицией, кульминацией или развязкой. Персонажи являют собой галерею человеческих типов, а не индивидуальных характеров. Подчеркнутая искусственность среды (бутафорский

снег, пластиковое море), с одной стороны, усиливает условный характер образов, но с другой — оправдывает авторское право на иллюзион, на магическое жонглирование всеми элементами кинозрелища. Жизнь в «Амаркорде» представлена как опера-буффа. Феллини совершенно свободно сплетает причудливо-фантастические (павлин на бутафорском снегу), любовно-гиперболические (Градиска, балет турецких наложниц) и комедийно-героические (психическая атака фашистской власти посредством патефона и наказание виновников касторкой) мотивы.

Маленький и пестрый провинциальный мир, поданный в сочных эксцентрических этюдах, вдруг консолидируется в едином порыве. Все горожане от мала до велика бегут к причалу, чтобы посмотреть на проплывающий огромный корабль — символ «настоящей» жизни, проходящей мимо. В молчаливом благоговении персонажи провожают взглядом шумное нарядное судно, которое по сути — лишь красочная декорация «большого» мира, но для героев «Амаркорда» — прекрасный миф о сладкой жизни.

Третий период творчества Ф. Феллини — жестокая сказка — открывает фильм «Репетиция оркестра» (1979), где в форме телевизионного репортажа представлена репетиция симфонического оркестра. Интервьюируя музыкантов и дирижера, автор изучает характер взаимоотношений (симпатии и антипатии) между инструментами и между людьми. Однако это будничное занятие (и репортаж, и репетиция) превращаются в грандиозную метафору о распадающемся мире. Тема разрушения прописана Феллини извне и изнутри. Содрогается и раскалывается храм, в котором идет репетиция. Оркестранты воют друг с другом и с дирижером. Когда обе эти параллели резонируют в кульминации, когда на алтарь тотального противостояния принесена невинная жертва в лице добродушной незащитной арфистки, только тогда являет себя гармония — невидимая сущность мира. Обессилевших от борьбы персонажей среди руин объединяет музыка. Но это духовное равновесие продлится лишь мгновение... В черном пространстве последнего кадра снова раздастся гневный монолог недовольного дирижера.

В картине «Город женщин» (1980) Ф. Феллини в форме сновидения героя представляет женскую цивилизацию. Режиссер любит женщин и страшится их, покорно склоняет голову

перед женской властью и злобно иронизирует над этой фантомной силой. А на экране тем временем рассыпаются фейерверком причудливые образы, фантастические сцены, гротескно-сатирические детали.

Заканчивает своеобразный триптих Феллини фильм-притча «И корабль плывет» (1984), представляющий образ современной цивилизации как паноптикум (собрание диковинных существ и человеческих «восковых фигур»), выброшенный в океан с печальной миссией — развять прах былого величия. Здесь, как и в «Амаркорде», для организации образного пространства режиссер использует художественную модель оперы-буффа.

Последняя картина Ф. Феллини «Голос Луны» (1990) — это поэтическая импрессия неожиданных проблесков фантазии и отдаленных ассоциаций, произвольно взаимозамещающихся в потоке экранных образов.

Крупнейший мастер мирового кино Ф. Феллини синтезировал в своем творчестве традиции комедии дель'арте и неореализма, живописный язык Х. Босха, элементы повествовательной стилистики Д. Джойса и философские категории К. Юнга. Своей щедрой фантазией он создал театр масок «человеческой комедии». Фильмы Феллини открыто условны. Это стихия карнавала с неукротимым дионисийством, свободной импровизацией, гиперболизацией, гротеском, буффонадой, эксцентрикой. Поэтому его кинопроизведениям присуща «ярмарочно-барочная модель эпизодического повествования» [64, с. 229], где отсутствует непрерывность рассказа, линейная драматургия и психологическая глубина в разработке характеров-персонажей. Творить из хаоса Космос — в этом видел смысл своего творчества Ф. Феллини — не философ, но великий маг и гипнотизер.

Бернардо Бертолуччи (р. 1941) называют последним императором великой итальянской киноимперии. Он дебютировал... томиком стихов «В поисках тайны» (1962) и стал известен как молодой поэт из Пармы, пытающийся освободиться из-под влияния своего отца - известного публициста и художника. Выросший в сельской местности Бертолуччи не стремился в «римский ад», но судьба распорядилась так, что свой полнометражный дебютный фильм он снял в «Вечном городе». Сюжет «Костлявой кумы» (1962) представляет собой следствие по делу об убийстве проститутки. Свидетельские показания трех героев

(мелкого ворюшки, ловеласа и солдата) превращаются в своеобразную исповедь об утраченных днях жизни. Фильм «Костлявая кума» опирается на эстетические принципы неореализма: герои - представители социальных низов; натурные съемки; непрофессиональные исполнители, говорящие на римском диалекте. Одновременно в своей дебютной картине Бертолуччи использует нарративный метод «Гражданина Кейна» О. Уэллса. При этом итальянский режиссер более рельефно прописывает идею субъективности правды.

В 1964 г. вышла следующая лента Бертолуччи - «Перед революцией», стилистика которой заимствована из французской «новой волны». Эта драма о нерешительном поколении, к которому принадлежал и сам режиссер: «Я родился слишком поздно, чтобы участвовать в таких событиях как, например, кино «нагой будничной правды». Одновременно, родился слишком рано, чтобы целиком отдаться бунтарской страсти борцов, призывавших в 1968 г. к социальной революции». Фильм «Перед революцией» отчетливо отразил это противоречие. Главный герой Фабрицио - интеллигентный образованный молодой человек, симпатизирующий левой идеологии. Он переживает три глубоких разочарования: друг-коммунист покончил с собой; учитель-коммунист не смог дать внятное объяснение о способах реализации утопического образа мироустройства в реальности; признание тетки Джини квази-коммунистки в том, что для нее идеология существовала лишь на каникулах. В результате Фабрицио женится на девушке из богатой семьи, заканчивая таким образом свой «бунт» против мешанской морали и освобождаясь от левых убеждений.



Бернардо Бертолуччи (второй слева)

Картина вызвала поток критических статей, провалилась в прокате, что обусловило трехлетнюю паузу в творчестве Бертолуччи. Следующий фильм «Партнер» (1968) засвидетельствовал глубокий внутренний кризис режиссера. Отталкиваясь от повести Достоевского «Двойник» Бертолуччи попытался воссоздать на экране драматическую ситуацию взаимозамещения персонажей, что привело к разрушению их личностей. Но язык картины оказался слишком герметичным, образный строй – разбалансированным, а смысловой массив – тяжеловесным. «После 1968 г. я открыл индивидуальный уровень любой политической революции: я хотел, чтобы революция помогла не бедным, а лично мне. Я хотел изменить мир для себя». Откровенно расставив все точки над «и», признавшись в собственной бунтарской несостоятельности, Бертолуччи снял фильм «Стратегия паука» (1969) по мотивам рассказа Борхеса. В нем проблема «раздвоенности» решается режиссером по принципу *self-replication* (самовозражения, самоопровержения). Главный герой Атос Магнани приезжает в провинциальный городок с целью выяснить обстоятельства гибели своего отца, который, по расхожей версии, был замучен фашистами в 1936 г. Встречаясь с людьми, близко знавшими отца, любившими его и сотрудничавшими с ним, Атос однако не может найти ответ на вопрос: кто был его отец – герой или предатель, антифашист или фашист. Истина ему открывается внезапно: отца убили друзья за предательство, а затем, следуя его же совету («так будет выгодно для всех»), создали миф о его героической смерти. Взволнованный таким открытием, Атос стремится рассказать правдивую версию событий, но быстро осознает, что борьба с легендой и историей безрезультатна. Чтобы отчетливее подчеркнуть дуалистический характер событий и явлений, их зависимость от контекста, Бертолуччи «раздваивает» образ главного героя: отец и сын, существующие в различном историческом времени, внешне идентичны. И тот, и другой носит имя Атос Магнани, одет в один и тот же костюм, одинаково пострижен. Эпизоды-ретроспекции, где действует Атос Магнани-отец, зачастую незаметно перетекают в эпизоды с Атосом-Магнани-сыном. Эта зыбкость сюжетосложения усиливается пластической образностью фильма с доминированием общих планов и длинных панорам. Детали, частности, конкретность исчезают, растворяются в художественном пространстве, полном недосказанности, иллюзий, ми-

фов, ошибок. Последние кадры ленты «Стратегия паука» представляют одинокого героя, сидящего на пустынном перроне в ожидании поезда. Железнодорожные рельсы едва угадываются среди высокой травы... «Кто хотя бы раз вступил в страну теней, не может больше ее покинуть», — прокомментировал в одном из интервью режиссер этот финал.

В 1970 г. вышла на экран, пожалуй, самая мощная картина Бертолуччи «Конформист», поставленная по мотивам одноименного романа А. Моравиа. В истории кино это еще один яркий пример «преодоления сопротивления» литературного материала. Эстетико-философский уровень фильма превзошел художественный масштаб литературной первоосновы.

«Конформист» объединяет в себе формулу фильма-дороги и *flash-back* (воспоминание). Главный герой Марчелло Клеричи едет в автомобиле, перетасовывая в памяти близкие и далекие события своей жизни. Таким образом, настоящее время в фильме практически целиком поглощается прошлым, вчерашним. Интроспективный анализ психологии героя через серию его собственных воспоминаний не дает однозначного ответа на вопрос, почему он - благополучный и в целом независимый человек - добровольно пришел на службу фашистскому режиму Муссолини. Из-за убеждений? Из-за денег? - Нет. Скорее - из страха одиночества, точнее - из страха остаться без покровительства отца. Слабый человек Марчелло Клеричи, в отрочестве утративший взаимопонимание с родным отцом, будучи студентом, нашел замещение в лице своего учителя профессора Квадри и всерьез занялся философией. А когда тот эмигрировал из муссолиниевской Италии, Марчелло интуитивно потянулся к образу дуче - отцу всей нации и, соответственно, стал фашистом. Ключом к разгадке этой сложной траектории душевной трансформации героя *служит отнюдь* не банальный конформизм. Он лишь маскирует, микширует центральную болевую точку, закодированную в образе-эпизоде «мадам Баттерфляй». Будучи подростком, Марчелло выстрелил в юношу-гомосексуалиста. Грех того непреднамеренного убийства спровоцировал комплекс вины и одновременно - вынужденное стремление героя быть сильным («право иметь»). Однако слабый Марчелло мог ощущать себя сильным только в тени истинно, реально сильного отца, учителя или вождя. Все это психоаналитическое построение, вытканное в фильме из полунамёков, едва уловимых деталей, текучих напластований,

прерывающихся мотивов, конфликтующих цветовых линий (желтого и синего), синкопического ритма повествования внешне рушится, опровергается финальной секвенцией. Марчело Клеричи случайно сталкивается со своей «жертвой» — гомосексуалистом, которого, как выясняется, он не убил. Это потрясающее героя личное открытие вписано в контекст конкретной исторической ситуации — свержения и полного развенчания Муссолини. Таким образом, герой Бертолуччи оказывается на руинах собственных заблуждений, мифологем, оправданий. Но главное — беспомощным, слабым, одиноким: в отсутствие любви и смерти.

Герой следующего фильма Бертолуччи «Последнее танго в Париже» (1972) — пятидесятилетний Пауль отчаянно пытается найти спасение (начать все сначала) в любви. Однако итог этих тщетных усилий — смерть. Настоящее ускользает, исчезает в тени прошлого, и герой теряет витальную силу. Его несвобода — увязание в паутине собственных ошибок, разочарований, утрат, предательств — порождает острое желание прорыва, своего рода выхода из себя (*ex-stasis*). Подобный душевный кризис своих персонажей Бертолуччи традиционно интерпретирует через мотивы сексуального подавления и освобождения. Но в картине «Последнее танго в Париже» режиссер предельно гипертрофирует эту идею через серию перверсивных эротических фантазий Пауля и Жанны — по сути малознакомых партнеров, случайно столкнувшихся в пустынной квартире. Человек, представленный через призму Эроса, по мнению итальянского режиссера, — это способ разоблачения скрытых и прямых репрессивных социальных механизмов. В символично-метафорическом надтексте фильма жизнь человека представлена как макабрический балет. Центральным семантическим эпизодом служит сцена на подиуме, где проходит конкурс бального танца. «Пронумерованные» пары четко выстраивают пластический рисунок танго. Это регламентированное движение людей-«манекенов» нарушают Пауль и Жанна, танцующие «не в ногу». Без приглашения врываясь в парад-танго, они импровизируют, своевольничают, дразнят окружающих. Их эквилибристика мало напоминает танго, но их эмоционально насыщенный танец — живой и чувственный на фоне натюрмортной стилистики «коллективного творчества».

В 1977 г. Бертолуччи снял фильм «XX век» в сотрудничестве с американским продюсером. Сам режиссер называет эту ленту «тотальной» и «проклятой». Он едва справился с монтажом материала. Результатом стала невиданная для кинофильма протяженность - пять с половиной часов. В основе сюжетосложения лежит принцип саги: судьбы двух семей (помещика и батрака) в контексте изменяющейся социально-исторической действительности. Малооригинальная фабула компенсирована широкой гаммой аллегорий и метафор, феерией цвета, натуралистическими сценами и ... оптимистической интонацией.

В 1970-е годы Бернардо Бертолуччи вошел в число лидеров итальянского авторского кино. Однако следующее десятилетие отмечено в его творчестве лишь двумя постановками с диаметрально противоположным результатом. Фильм «Трагедия смешного человека» (1980) не вызвал никакого резонанса и был скоро забыт. Режиссер попытался поднять тему терроризма, но не нашел для нее адекватного художественного решения. Лента стала подтверждением очередного кризиса Бертолуччи, что спровоцировало настороженное к нему отношение со стороны продюсеров. Ситуация коренным образом изменилась благодаря знакомству Бертолуччи с молодым английским кинодеятелем Д. Томасом. Режиссер, наконец, смог выехать из Италии и одновременно получил 24 миллиона долларов для съемок фильма «Последний император» (1987).

Основой сюжета этой картины послужила биография последнего китайского императора Пу И («Сын Неба»), взшедшего на трон в 1908 г. в трехлетнем возрасте. Его дворец, состоявший из 9999 комнат, был окружен высокой стеной, за которую было запрещено выходить. Маленького императора обслуживали 3000 слуг-евнухов. В 1912 г., когда Китай стал республикой, Пу И был фактически лишен власти, но *оставлен* «царствовать» в пределах своего Дворца. В 1924 г. последний император был выдворен из Китая и назначен японцами марионеточным правителем Манчжурии. После окончания Второй мировой войны в 1945 г. Пу И находился некоторое время в заключении в СССР и снова был передан китайским властям. Он стал рядовым гражданином своей страны после «коммунистического перевоспитания» в лагере для политзаключенных. До своей смерти (1967) Пу И работал садовником в ботаническом саду.

Эта фактография послужила для Бертолуччи поводом к созданию фильма, тематика которого по сути охватывала масштабный круг проблем: человек и общественная система, личность и государство. Главный герой Пу И воплощает на экране нарицательный образ заключенного (взяня) — традиций, ритуалов, политической целесообразности, собственных комплексов.

«Последний император» — кинопроизведение редкостной зрелищности — интерпретирует устойчивые для итальянского режиссера мотивы: об истинности и фичии, о насилии и свободе, об одиночестве человека и тщетности его усилий. Важнейший символично-метафорический рефрен фильма — отъединение, отторжение, разрыв («отдираание от сердца») — пронизывает все рубежные эпизоды, фиксируя момент транспонирования одной драматургической волны в другую — еще более эмоционально напряженную. Эти сцены-расставания с любимой кормилицей-«бабочкой», умирающей матерью, «высшей наложницей» (второй женой), первой женой, превращенной в безумную старуху-наркоманку и др. последовательно нанизаны на сюжетный каркас и формируют главный смысловой уровень картины. «Последний император» — это фильм о несвободе человека, о бутафорской природе его жизни. Не случайно Бертолуччи сопоставляет в картине два внешне различных, но в основе своей схожих пространства: огромный перегруженный роскошью дворец китайского императора и тесные комнаты «временного содержания». И здесь, и там Пу И — пленник, заложник. Точнее — марионетка грандиозного спектакля, постановщик которого История.

Лента «Последний император» стала голливудским колоссом, фильмом-супергигантом, в создании которого принимали участие 19000 статистов. Картина Бертолуччи была высоко оценена Американской киноакадемией и получила девять Оскаров.

1990-е годы в творчестве Бертолуччи открываются насквозь экзистенциальным фильмом «Расколотое небо». Главные герои Портер и Кейт отправляются в странствие по Африке. Цель их поездки, равно как и маршрут не определены: «Мы — путешественники. Мы можем не вернуться домой». И они действительно никогда не возвратятся. Портер умирает от лихорадки. Кейт попадает в гарем к арабу. Желтые раскаленные дни сменяются синими холодными ночами. Между ними прорва вре-

мени, забвение, затерянность в бескрайнем пространстве. «Мы думаем, что жизнь - это мир, который принадлежит нам. Но наша память хранит не так уж много... Сколько моментов из детства вы помните? Сколько прекрасных моментов из детства? Попробуйте, сосредоточьтесь — может пять-шесть? Может и меньше. Сколько раз вы видели солнечный восход или полную луну? Может раз двадцать? А может жизнь такая штука, которая ограничивает нас узкими рамками?» — произносит некто финальный монолог в картине.

В 1993 г. Бертолуччи снял голливудский по стилистике фильм «Маленький Будда», а еще через два года предпринял попытку возвращения к художественным истокам, сняв ленту «Ускользящая красота» (1995). Этот фильм наполнен «ароматами» лучших традиций итальянской киношколы и тихим перекатывающимся эхом от кинопоэтики Висконти к Антониони, от Пазолини к Феллини и к... Бертолуччи образца 1970-х. Пожалуй, впервые в своем творчестве режиссер выразил ностальгию не по современности (как в предыдущих картинах), а по прошедшему.

Движение вспять, начатое картиной «Ускользящая красота», Бертолуччи продолжил фильмом «Мечтатели» (2003). Синдром молодежного бунтарства 1968 г. вплотную приблизил итальянского режиссера к себе самому. «Мечтатели» — это автопортрет стареющего режиссера. Нераздельное трио персонажей представляет собой три ипостаси Бертолуччи, в личности и биографии которого удивительно переплелись интеллектуальное—сексуальное, мужское—женское, европейское—американское. Как в портретной живописи нет сколько-нибудь развернутого сюжета, так нет его и в «Мечтателях». Тут нет и образа времени, хотя период «молодёжных бунтов» — 1960-е годы — отчетливо декларирован. Но в картине есть ускользящая красота юности, материализующаяся в «барочной телесности» изображения. И есть также признание режиссера собственной слабости: он так и не стал отчаянным революционером в духе своего наставника П.П. Пазолини, а лишь на время «прислонился» к движению европейских контестантов (борцов). В этом смысле «Мечтатели» возвращают к одному из первых фильмов Бертолуччи — «Перед революцией».

Блистательный наследник классической итальянской киношколы Бернардо Бертолуччи соединил в своей поэтике элементы «оперности» Л. Висконти, экзистенциальный пессимизм

М. Антониони, антимещанскую историографию П.П. Пазолини. Добавив к этому цитатность в духе Годара и голливудские стандарты зрелищного кино, Бертолуччи создал так называемое «неясное кино», которое подчинено расслаивающемуся прошлому и наплывающим одновременно воспоминаниям о нем.

Кинематограф Бертолуччи открыто иллюстрирует внутренний дискомфорт режиссера, которого сам итальянский мастер никогда не скрывал: «Я стремлюсь идентифицировать себя со всеми героями. Именно поэтому никогда не создаю абсолютно отрицательных. Ведь даже в самых гадких есть нечто от меня, и им я хочу дать искупление». Если прочертить диаграмму творчества Бертолуччи, то легко заметить ее разбалансированность: взлеты чередуются с провалами, интенсивность постановочной деятельности сменяется протяженными «застойными» паузами.

Подобно Пазолини, который стремился соединить в кино христианство с марксизмом, Бертолуччи утверждает, что синтезировал фрейдизм и марксизм. Анализируя его картины неизбежно следует искать опору в философии З. Фрейда, К. Юнга, Э. Фромма. Режиссер не раз признавался: «Для меня кино есть вопрос жизни и смерти... Снимаю каждый фильм так, будто он последний. Поэтому мне ничего более не остается, как бесстыдно заниматься собой» [64, с. 250].

Безусловно, итальянское кино не исчерпывается фильмами Л. Висконти, М. Антониони, Ф. Феллини, Б. Бертолуччи. Под сенью творчества этих выдающихся мастеров выросли поколения талантливых итальянских режиссеров (Э. Скола, В. Дзурлини, М. Феррери, Л. Коменчини и др.), подаривших мировой художественной культуре серию блистательных экранных произведений. Однако практически все они остались новаторами в рамках своей локальной киношколы.

Кино Швеции

Как и после Первой мировой войны, по окончании второй начался ренессанс шведского кино. Кинематографисты примкнули к общехудожественному течению фюртиотализма, которое сформировалось как творческий протест молодых художников и литераторов против социального неравенства. Однако

в отличие от традиционной платформы социального реализма шведский фюртиотализм был в значительной мере пропитан философией экзистенциализма.

Экранным манифестом фюртиотализма стала лента **Альфа Шёберга** (1903—1980) «Травля» (1945). Исследование конфликта личности и общества Шёберг продолжил и в начале 1950-х годов в своих фильмах-экранизациях. «Фрекен Юлия» (1951) — адаптация стриндберговской «Госпожи Юлии» — вибрирует напряженным внутренним мелодраматизмом. В атмосфере короткого, нервного скандинавского лета аристократка вступила в любовную связь с лакеем, а затем покинула жизнь самоубийством. Однако не собственно интрига является в картине главной, а способ художественного исследования психологических причин, приведших к трагической развязке. Параллельно с традиционным приемом чередования эпизодов настоящего времени и воспоминаний героини Шёберг иногда соединяет в одном кадре образы прошлого и сиюминутного. Так, героиня, сидя в кресле, рассказывает о своем детстве, а на втором плане она сама, будучи еще девочкой, проходит с матерью через комнату. Подобное пластическое решение придает эмоциональность изображению. А. Шёберг продолжил поиск своеобразных эстетических приемов в фильмах «Отец», «Судья» и др.

Не умаляя значения творчества А. Шёберга, А. Маттсона, А. Саксдорфа, следует подчеркнуть, что синонимом шведского кино по сей день остается **Ингмар Бергман** (р. 1918).

Сын пастора, рано подвергший сомнению веру отца, сохранил интерес к глубинным тайнам бытия: смысл жизни и смерти, предназначение человека среди людей, противостояние унижению и страху. Свою жизнь в искусстве Бергман делит между



Ингмар Бергман

театром, литературным творчеством, кинематографом и телевидением. Европа узнала этого режиссера в 1957 г., когда на кинофестивале в Каннах с огромным успехом прошел его фильм «Седьмая печать», хотя к тому времени Бергман снял 18 фильмов. Таким образом, кинокритика

начала изучать его творчество ретроспективно, отталкиваясь от произведений более поздних и более зрелых.

Становление творческого мастерства шведского режиссера (1946—1954) происходило в контексте фюртиотализма. Наиболее яркие четыре картины этого периода: «Тюрьма» (1949), «Летний сон» (1950), «Лето с Моникой» (1952), «Вечер шутов» (1953) — объединены атмосферой угрюмого романтизма. Бурные и короткие романы, которые переживают герои, не приводят к умиротворению и успокоению, а заканчиваются спазматическим конфликтом полов. Кошмары воспоминаний и метафизический страх перед будущим парализуют надежду на счастье. «В своем тотальном пессимизме зашел Бергман так далеко, что его начали упрекать в навязчивости манеры» [66, с. 187]. Тем не менее, в ранних картинах режиссера достаточно явно ощутима и интонация квиетизма (пассивности, непротivления). Бергман идеализирует смирение и терпение, показывая, что бунт лишь ухудшает ситуацию бунтовщиков.

«Седьмая печать» (1957) открывает главный этап в творчестве шведского режиссера, когда он вырабатывает собственную художественную формулу — так называемую драматическую сонату. Фильм является сложным и многозначным произведением. Ценность его определяется не только философской глубиной содержания, но поэтико-метафорической интерпретацией основных экзистенциальных мотивов. «Этот фильм является аллегорией на очень простую тему: человек, его вечные поиски Бога, и смерть, как единственная определенность», — писал И. Бергман [66, с. 261].

Рыцарь, возвращающийся из крестового похода, вступает на путь поиска правды о вечности и встречает Смерть, которая предлагает сыграть в шахматы на его жизнь. Проклятые вечные вопросы Рыцаря висают в воздухе. Смерть тоже не знает ответов. Она может лишь собрать персонажей жизни в последнем танце на фоне торжественного пейзажа. Однако отложенная шахматная партия допускает единственное исключение: от хоровода смерти оторвалась семья дорогих сердцу Бергмана бродячих комедиантов, которым удалось сохранить простую радость жизни.

В 1957 г. шведский режиссер снял «Земляничную поляну» — фильм, ставший выдающимся произведением мирового киноискусства. В рамках одного дня из жизни старого профессора Борга

автор разворачивает многослойную панораму человеческой души. Здесь Бергман впервые последовательно заявил о том, что тайна существования, его исключительность дана человеку только в личностном непрекращающемся самопостижении. Неожиданная душевная встряска, которую переживает уважаемый профессор медицины, спровоцирована отнюдь не внешними обстоятельствами, а открывшимися застарелыми внутренними «ранами». Прошлое, казалось бы со стерильной тщательностью нейтрализованное врачом Боргом, вдруг проступает на периферии сознания (в страшных сновидениях) и внутрисемейных отношений (холодных, формальных, по-медицински безэмоциональных). Движущая сила «Земляничной поляны» — время. Не физическое, символическое отрицание которого подано в образе циферблата без стрелок, но субъективное время героя, где смешались осколки прошлого в его бесчисленных проекциях на настоящее. Так, в сценах воспоминаний рядом со своими юными ровесниками профессор остается в реальном почтенном возрасте. А случайная попутчица — молодая игривая Сарра — абсолютно идентична той далекой Сарре, в которую много лет назад был влюблен Борг.

Уже на излете своей внешне респектабельной жизни профессор Борг испытывает неожиданный страх перед тем, что подверг анестезии свое сердце, боясь дестабилизирующего влияния любви. Одиночество, еще накануне бывшее предметом гордости и самоуважения, вдруг представилось ему трагическом символом скорбного бесчувствия.

Переадресовав из социальной и теософической сфер риторические вопросы ущербной экзистенции непосредственно человеку, Бергман в последующем творчестве сосредоточился на психологическом анализе феномена любви—ненависти. Чтобы максимально заострить проблему, режиссер подвергает ее детальному художественному исследованию на линиях самых близких родственных связей между сестрами, супругами, детьми и родителями.

В фильме «Молчание» (1963) две сестры поставлены в ситуацию предельного непонимания. Оказавшись в стране, где говорят на иностранном языке, героини открывают возможность коммуникации с чужими людьми хотя бы посредством жеста и интонации. В то же время наладить диалог между собой им не удастся ни при помощи обидных слов и упреков, ни при помощи молчания.

Картина «Персона» (1966) также решена как психологический поединок двух женщин — пациентки и медсестры. Однако по сути — это долгий, тяжкий и не всегда успешный путь к себе как к Другому. Его проходят обе героини, достигая момента идентификации. Здесь Бергман даже прибегает к открытому формальному приему слияния в одно обобщенное лицо «фрагментов» лиц двух героинь.

Фильм «Шепоты и крики» (1972) объединяет на время трех сестер в родительском доме. Мучительная смерть одной из них ничего не изменяет в жизни двух других. Они остаются безупречно вежливыми, красивыми, молчаливыми и затерянными в своих отдельных жизнях. Строгая торжественность мизансцен, актерской пластики, монтажного ритма и красно-черно-белой цветовой гаммы создают ясность художественной формы кинокартины. Однако красное марево, окутывающее каждую монтажную секвенцию и размывающее мраморную статику женских лиц, «расплавляет» образную систему, словно вырывая еще живую кровотокающую душу из жестких тисков экзистенциальной регламентации.

Действие фильма «Осенняя соната» (1978) разворачивается преимущественно в диалоге — дуэте матери и дочери. Два лица как две музыкальные темы, то звучащие параллельно, то сплетающиеся между собой, то диссонирующие, то резонирующие в гармонии. Тончайшая расстановка акцентов, психологических нюансов порой приводит к порывистому эмоциональному крещендо, а затем — к мгновениям успокоительного примирения. Полифония душевных состояний героинь является главной художественной ценностью картины.

«Фанни и Александр» (1982), по словам И. Бергмана, — последний его фильм. Действительно, с тех пор шведский режиссер не снимал произведений для большого экрана, хотя продолжал работу в театре и на телевидении. «Фанни и Александр» вполне может рассматриваться как своеобразное подведение итогов. Здесь синтезированы все основные мотивы бергмановского кинематографа в универсальном сопоставлении жизни и искусства. Искусство жить Бергман выдвигает на первый план картины в противовес своей традиционной теме. По стилистике «Фанни и Александр» неожиданно близка феллиниевскому мироощущению: тут много юмора, пышных форм и сочных красок. Этот фильм — «свободное травестирирование фрагментами биографии, а вернее — перенесение биографии в

сферу мифа, мифа художника» [68, с. 39]. Мир детства с его фантазиями, таинственными инстинктами, обещаниями и надеждами в лице Александра и его сестры спроецирован на два сказочно контрастных жизненных уклада. В доме отца-пастора господствует аскетизм, моральные запреты и карающая рука господня. Дом бабушки — это мир радостного творчества, полный ошибок и греха, но также любви, сострадания и прощения. Это ясный мир Рождества, освещенный блеском искусства.

Итак, И. Бергмана всегда интересовал индивидуальный человек — сильный, слабый, исключительный, заурядный, проклятый, благословенный,— взятый в контексте семьи, где имеют место самые иррациональные и чудесные явления — любовь, ненависть, рождение, смерть, созревание души и тела. Отсюда в его фильмах приоритет внутреннего действия, достигающего своей кульминации в экспрессии диалога и крупном плане лица героя (актера). Человеческое лицо в киноискусстве Бергмана обретает абстрактно-символическое значение. Занимая весь экран, оно предельно обнажается во множестве своих воплощений: от имманентных (равнодушие, ложь, игра) до трансцендентных (вера, тоска, любовь).

В 1960-е годы в шведский кинематограф пришло новое поколение режиссеров, сформировавших направление *«нового шведского кино»*, для которого характерно максимально реалистическое изображение жизненных конфликтов при помощи документальных средств выразительности (репортажность, натуральная среда). Подобная стилистика была продиктована желанием молодых режиссеров противопоставить собственную художественную программу изысканной субъективно-психологической поэтике фильмов предыдущего поколения (в первую очередь, Бергману). Поэтому ленты «нового шведского кино» отличались нарочитой заземленностью, будничностью тематики и безыскусностью экранного языка. Характерно, что наиболее яркие фигуры «нового шведского кино» (Б. Видерберг, Й. Доннер, В. Шеман) начинали свой творческий путь в кинокритике. Так, автор довольно резкой монографии о Бергмане **Йорн Доннер** (р. 1933) поставил фильм «Любить» (1964), в котором противопоставил бергмановской идее любви—ненависти концепцию любви как спасения от одиночества и патологических страхов. **Вильгот (Давид) Шёман** (р. 1924) снимал свои картины через

призму биологизации социальной жизни. Господство секса и политики как тождественных явлений определяет стилистику его фильмов — «Моя сестра, моя любовь» (1966); «Я любопытна: желтый» и «Я любопытна: синий» (согласно цветам шведского государственного флага); «Пригоршни любви» (1974) и «Линус» (1979) (о социал-демократическом движении в Швеции начала XX в.). Бу Видерберг (р. 1930), начав с малого реализма пролетарских предместий («Детская коляска» (1962), «Привет, Роланд!» (1966), постепенно подошел к широкой проблематике больших социальных потрясений («Одален-31» (1968), «Джо Хилл» (1971)).

В 1970-е годы в шведском кино заявила о себе большая группа режиссеров-женщин — С. Остен, Г. Линдблум, И. Хельнер. Постановками занялись и выдающиеся (бергмановские) актрисы: И. Тулин («Расколотое небо»), Л. Ульманн («Исповедальные беседы»).

Французская «новая волна»

Если шведская и итальянская киношколы выдвинули мастеров мирового экрана, предложивших масштабные философско-эстетические произведения, то французы инициировали смелые поиски кинематографической формы. В результате возникло большое количество талантливых экранных этюдов. Однако во многих случаях пестрота непривычных средств не прикрывала банальности содержания, а собственно творчество подменялось дискуссиями о «моральности отъезда камеры» и «философии панорамирования».

В 1958 г. во французской кинематографии появилось течение «новая волна», которое отвергло каноны старого кино, презрительно именуя его «дедушкиным». Выражение «новая волна» возникло во французской прессе, которая назвала так группу молодых кинематографистов, поставивших на рубеже 1958—1959 гг. свои первые полнометражные фильмы.

Данное направление в европейском кино было самым масштабным явлением подобного рода; только за первые четыре года на экране появилось 97 дебютных произведений. Однако молодые режиссеры не были связаны общей художествен-

ной программой, хотя их фильмы обладали несомненным эстетическим сходством. Их объединяли:

s стремление отражать на экране «живую жизнь»;

• / новая концепция личности и новый тип героя (утверждая самоценность индивидуального бытия человека, «новая волна» вывела на экран героя-аутсайдера, который игнорирует социальные нормы для максимальной самореализации; характер персонажа, как в экзистенциализме, означает сложившегося, а не становящегося человека);

s импровизационность при съемках, т.е. утверждение новой природы предкамерной реальности (в противовес традиции поэтического реализма) через натуру, естественные интерьеры и свободный тревеллинг;

/ отсутствие жесткой привязанности траектории движения съемочной камеры к герою (она иногда «пускает его из виду», провоцируя асимметричность внутрикадровых композиций);

s нетрадиционная организация художественного материала на основе базовой концепции «камера-перо», т.е. разработка таких выразительных средств кинорассказа, которые приближаются к письменной речи по богатству нюансов и передаче невидимого. Эту идею еще в 1948 г. высказал А. Аструц: «Новый век кинематографии будет леком камеры-перо. Это значит, что фильм постепенно освободится от тирании зрелищности, от образов самих себя, от завершенности фабулы и конкретности событий, чтобы стать субтильным и эластичным средством повествования, как язык письма» [66, с. 213].

Все эти качества придавали легкую небрежность почерку режиссеров, что было очень свежо, привлекательно и воспринималось как творческая находка.

В рамках «французской новой волны» можно выделить три основные группы. К *первой* принадлежали профессиональные режиссеры (А. Рене, П. Кастан, А. Варда), которые пришли из документального малобюджетного кино. Они активно сотрудничали с представителями «нового романа» (М. Дюра, Н. Саррот, А. Роб-Грийе), осваивая кинематографическими средствами основные элементы этой литературной эстетики: пунктирность и недосказанность повествования; «фотографическую фиксацию» реальности; отрицание надменной позиции

автора, знающего лучше читателя (зрителя) и своих героев, и саму жизнь.

Фильм **Алена Рене** (р. 1922) «Хиросима, любовь моя» (1959) является новаторским в области киноязыка. Автор уравнивает две трагедии — в Хиросиме и Невере. Атомный взрыв разрушил огромный город и генофонд целого народа. Трагическая любовь к немецкому солдату испепелила душу героини. А. Рене не только сопоставляет, но и плотно переплетает эти темы по принципу размывания, взаиморастворения реального и ирреального, личностного и исторического, чувственного и рационального, документального и игрового. Порывая с хронологией, опуская мотивацию поступков героев, режиссер достигает уникального художественного эффекта, когда изображение становится... слышимым, а звуковой образ визуализируется. В результате процесс человеческого мышления становится сюжетом фильма. Подобного совершенства А. Рене достигает и в следующем своем произведении «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961).

Ф. Трюффо также блистательно применяет этот способ наррации в картине «Жюль и Джим» (1961).

Аньес Варда (р. 1928) в фильме «Клео: от 17 до 19» (1962) разворачивает подробнейший психологический документ, неотступно следуя за героиней и регистрируя мельчайшие детали ее поведения. Эта картина — редкий пример в киноискусстве, когда реальное время зрителя (продолжительность сеанса) практически целиком совпадает со временем героя.

Таким образом, режиссеры, вышедшие из документального кинематографа, совершенно отошли от хроникальное™, оказавшись на стороне субъективного психологизма, эстетизировали не факты и события, а перемену чувств и настроений. Апофеозом этой тенденции стал фильм без героя, «фильм про ничто» — «Корабль Ночь» (1978) М. Дюра.

Противоположную сторону представляла группа документалистов *Cinema-Verite* (киноправда): Ж. Руш, К. Маркер и др., исповедывавших своего рода фанатичный объективизм. В своих фильмах («Хроника одного лета», «Прелестный май») режиссеры стремились исследовать реальность без какого-либо вмешательства. Схватить жизнь «горячей», постичь аутентизм человеческого существования они пытались с помощью скрытой ручной камеры и высокочувствительной пленки, не требовавшей искусственного освещения.

Третью группу «новой волны» составили журналисты и кинокритики (К. Шаброль, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, Э. Ромер), хорошо знавшие киноклассику и выросшие, по определению Ж.-Л. Годара, в Музее кино. Во главу угла своего кинематографа эти режиссеры поставили молодежный анархизм. В лице своих героев авторы отстаивали право на бунт — жестокий, нелюбезный, символизирующий абстрактную свободу действия. «Дети Маркса и кока-колы» (Годар) не стремились что-либо реформировать. Они были нигилистами, не принимающими на себя никаких обязательств, и исповедовали идею «немотивированного акта»: немотивированность преступления, немотивированность риска, немотивированность благородства. Таков подросток Антуан из фильма «400 ударов» (1959) Ф. Трюффо, таков Мишель из картины Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании» (1960). Романтическим апофеозом бунтаря-одиночки стал фильм Годара «Безумный Пьеро» (1965), когда герой, обмотав свое тело лентой из динамита, доходит до абсолюта отрицания — отрицания себя.



Франсуа Трюффо

Франсуа Трюффо (1932 — 1984) в первых картинах («400 ударов», «Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим») активно исповедовал художественные принципы «новой волны». Но с течением времени режиссер становится «благоразумен, скромн и классичен в той же мере, в какой был неистов и несправедлив в своих критических статьях» [15, с. 122], что доказывают его изящные мелодрамы («Украденные поцелуи» (1968), «Зеленая комната» (1978), «Последнее метро» (1980), «Соседка» (1981).

Клод Шаброль (р. 1930) постепенно ушел от вызывающего образа французской провинции с ее скукой, дикостью и девальвацией человеческой жизни («Красавчик Серж» (1959), «Кузены» (1959), «Мясник» (1970) в область криминальной драмы.

Жан-Люк Годар (р. 1930) остается наиболее яркой личностью из всего поколения французской «новой волны». Шаг за шагом он выработал своеобразный острый стиль, выражающийся в дискретности (прерывистости) повествования и

изображения. Незавершенные эпизоды монтируются в импульсивном ритме, изобразительный образ зачастую асинхронизируется со звуковым. В своих фильмах («Мужское — женское» (1966), «Китайка» (1967), «Страсть» (1982), «Имя: Кармен» (1983), «Новая волна» (1987) режиссер использует нетрадиционную драматургию, где чередуется уличная разговорная речь с литературными цитатами. Словом, Годар обрушивает на экран массу неупорядоченных изображений и звуков, вовлекая их в единый поток, который возмущает, иногда трогает или волнует, а порой и смешит. «Связность творчества Ж.Л. Годара — в самой его бессвязности; он непредсказуем, он противоречит другим и самому себе» [15, с. 120].

Эрик Ромер (р. 1920) практически с первых короткометражных картин («Вероника и ее скряга» (1958), «Булочница из Монсо» (1962) развивает женскую тему в кино, предпринимая глубокий анализ женской души и женской психологии. В 1970-е годы он снял цикл из трех фильмов под общим названием «Моральные истории» («Моя ночь у Мод», «Колено Клер», «Любовь после полудня»); в 1980-е — новую серию картин «Комедии и поговорки» («Паулина на пляже», «Зеленый луч», «Друг моей подруги»). Это творческое наследие режиссера позволяет определить специфику его авторского стиля. Его герои — самые обычные люди в самых обычных жизненных ситуациях — много размышляют и мало двигаются. Действие сконцентрировано в характере диалогов, способе



*Эрик Ромер (слева),
Жан-Люк Годар*

их построения. Однако речь персонажей не открывает «золотых истин», ибо слово не выражает мысли, а служит средством передачи внутреннего сомнения. Композиция большинства фильмов Ромера подчинена форме личного дневника: сумма дней (диалогов) героя, что, в свою очередь, определяет рубленный ритм повествования. «Вы говорите, что мои фильмы литературны: вещи, о которых я говорю, могут быть изложены в романе... Но я не говорю, я — показываю» [67, с. 7].

Оценивая общий вклад «французской новой волны» в историю кино, представители разных творческих поколений расходились во мнении. Молодежь поддерживала бунтарский дух и авангардистский порыв начинающих режиссеров. Корифеи французской кинематографии, наоборот, приуменьшали интеллектуальное и гуманистическое значение новых фильмов. Так, Ж. Кокто, задавая вопрос: «Чего хочет "новая волна"»? , тут же на него и отвечал: «Места после старой» [66, с. 208]. Однако бесспорно, что «новая французская волна» вынесла на экран множество незнакомых ранее человеческих типов, заметно обновила галерею лиц французского кино, изменила представление о красоте и киногеничности, о современном социопсихофизическом облике артиста. Классическим примером стал Ж.П. Бельмондо, чье появление на экране поначалу воспринималось как вызов канонам кинематографического героя [43, с. 7].

Классический период «новой волны» охватывает шесть лет. В 1959—1960 г. появилась серия фильмов, ставших своеобразным художественным манифестом этого течения: «Красавчик Серж» и «Кузены» К. Шаброля, «400 ударов» Ф. Трюффо, «Хиросима, моя любовь» А. Рене, «На последнем дыхании» Ж.-Л. Годара. А уже в 1964 г. на экраны вышел фильм «Париж глазами...» — плод коллективного труда лидеров «новой волны» Годара, Шаброля, Ромера, Руша. Собрал под общим названием шесть самостоятельных новелл, авторы «дописали» последнюю разрозненную главу «французской новой волны», которая в середине 1960-х годов растворилась в общем кинематографическом потоке. Одни ее представители оказались безнадежно забытыми, другие достигли в своем творчестве высокого класса.

Немецкая «новая волна»

В германском кинематографе вплоть до начала 1960-х годов господствовала ситуация творческой неопределенности: кинопродукция была пестрой по тематике, но абсолютно безликой. Из кризиса немецкое кино вывела группа молодых режиссеров, провозгласившая отказ от штампов и схем «кинематографа отцов».

Новая немецкая волна состояла из двух поколений. В первую входили те, кто изложил свои художественные намерения в Оберхаузенском манифесте 1962 г. (Э. Рейтц, Х.Р. Штробель, П. Шамони, А. Клуге). Это поколение режиссеров-шестидесятников получило название «*молодое немецкое кино*».

Констатируя, что традиционный немецкий фильм умер, авторы манифеста однозначно отрицали сентиментализм и демагогию германского кинематографа 1940—1950-х годов. В противовес ему они намеревались радикально изменить язык своих фильмов: обновление формы повлечет трансформацию содержания. В качестве положительного героя режиссеры вывели на экран молодого человека — молчаливого, «тихого» нигилиста, а главным негативным «персонажем» в их картинах выступала эпоха экономического чуда. Начинающие постановщики решительно отмежевались от «идейного» кино, ибо любая идеология, на их взгляд, тоталитарна.

Из группы так называемых оберхаузенцев широкую международную известность получил **Александр Клуге** (р. 1932) и как режиссер, и как автор статей по эстетике кино. Свои картины он создает на основании собственной теоретической концепции.

А. Клуге считает режиссера лишь инициатором и посредником в кинематографическом материале, но не автором окончательного решения. Автор фильма — зритель, который монтирует фильм в своем воображении. Поэтому для Клуге прежде всего важны характеры, которые он создает, и экранная среда, в которой существует его герой, а не сюжетные перипетии. Зритель должен понимать скрытые (движущие) мотивы, но не собственно действия персонажей.

Фильмы А. Клуге («Акробаты под куполом цирка: беспомощны» (1967), «Крепкий Фердинанд» (1976) называют *dryly* (сухими, скучными) комедиями. Режиссер иронизирует над немецкой философской традицией, над политическими ситуациями, над социальными формами. Художественная природа его экранных текстов тяготеет к сложным

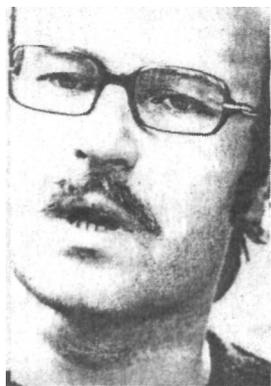


Александр Клуге

коллажам. Здесь скупость фабулы соединяется с импровизированными диалогами актеров-непрофессионалов, документальный (реалистический) материал смешивается с сюрреалистическим, факты — с фикцией. И поверх всей этой структуры «нанизаны» многочисленные политические и визуальные цитаты: репродукции фотографий, рисунков, фрагментов театральные спектаклей, кинофильмов. Звуковой образ картин А. Клуге также насыщен разнообразием проявлений — закадровый авторский комментарий накладывается на монолог героя, *который* частично прописывается в титрах (как в немом кино). Сложная материя афоризмов, ассоциаций, смыслов, чувств и фантазии превращает режиссерский стиль А. Клуге в «провокационно-фрагментарный антимеритод» [61, с. 71], истоки которого сам автор видит в творчестве С. Эйзенштейна и Ж.-Л. Годара.

Вторая генерация молодых немецких режиссеров (постоберхаузенская группа) — Ф. Шлендорф, В. Херцог, Р.В. Фассбиндер, В. Вендерс — появилась на рубеже 1960-1970-х годов и получила название «новое немецкое кино»-. Их творческая деятельность оказалась более плодотворной и фактически обеспечила весомое положение германской киношколы в мировом киноискусстве.

Фольк Шлендорф (р. 1939) начинал свой путь в кинорежиссуру во Франции, работая ассистентом у А. Рене и Л. Малля. Главный принцип творчества Шлендорфа — опора на национальную идентификацию. «Фильм *должен быть* как можно более конкретен. Это значит, чтобы быть интернациональным, немецкий фильм *должен быть особенно* (подчеркнуто) немецким» [61, с. 93]. Лучшие картины Шлендорфа («Жестяной барабан» (1979), «Любовь Свана» (1983), «Смерть коммивояжера» (1986) являются адаптациями литературных произведений. Но это не «драматизированная литература», а интеллигентная интерпретация литературных текстов. В своих фильмах он излагает сюжеты частной жизни, за которой реально присутствует социальная реальность. Главное свойство поэтики кинематографа Шлендор-



Фольк Шлендорф

фа — гиперболизация, достигающая порой гротескной экспрессии. Создавая уникальную комбинацию истории и эстетики, немецкий режиссер всегда оставляет героя главным посредником для эмоциональной связи со зрителем.

Вернер Херцог (р. 1942) создает свои кинопроизведения как откровения человеческого существования, как знаки и символы жизни, которые более важны, чем сама жизнь. «Мои фильмы не показывают реальность как таковую. Мои фильмы — это реальность мечты» [61, с. 113]. Киноповествование Херцога тяжеловесно и затруднено. Здесь являются себя одновременно парадоксальная простота и усложненность, рациональность формы и мистическое содержание. Главная проблема, которую исследует немецкий режиссер, — духовные и социальные корни одиночества. Его герой исключен из жизни. Это некое инородное существо — «волчий ребенок», выросший за пределами общества, в котором вдруг оказался. Одновременно, по своей внутренней сути персонаж Херцога — своеобразный антигерой: хладнокровный либо вдохновенный фанатик.



В лучших своих фильмах («Агарра, гнев Божий» (1972), «Каждый за себя, и Бог против всех» (1974), «Строшек» (1977), «Войцек» (1978), «Фицкарральдо» (1982) автор устремляется в глубь сознания героя, проводя почти сюрреалистическое исследование его чувств, иллюзий, размышлений. Вместе с тем, Херцог отрицательно относится к психологическому кино (в частности, к творчеству Бергмана), ибо не «препарирует» психику персонажа, а лишь доказывает, что человек, живя в своей субъективной реальности, не может быть для художника мериллом объективного постижения действительности.

Важнейшим пластическим образом в киноискусстве В. Херцога является ландшафт. Аляска, греческие острова, джунгли Амазонки, пустыня Сахара и другие экзотические пейзажи символизируют то время, когда планета не была тотально универсализирована. Тропический пленэр, олицетворяющий таинство мира, непостижим для человека, который, тем

не менее, одержим вероломной мечтой в его проникновение. Натура поглощает героя так же, как поглощает цивилизацию (хотя человек остается пленником противоположного мнения). Экзотический ландшафт и романтическое безумие персонажей превращают фильмы немецкого мастера в аттракционное зрелище.

Кинофилософия В. Херцога опирается на триединство: природа—человек—культура. Природа — творение Бога. Культура — творение человека. А человек есть уникальное создание и того и другого.



*Райнер Вернер
асс ин ер*

Райнер Вернер Фассбиндер (1946—1982) — наиболее противоречивая фигура «нового немецкого кино». Его фильмы, по признанию автора, являются документами его собственной личности. Большую часть картин режиссер снял в жанре социально-психологической драмы, акцентируя внимание на деструктивной природе человеческого общества. Размышляя над постоянными германскими проблемами: фанатизм и расизм, ксенофобия, жесткая социальная иерархия и отчуждение, Фассбиндер достигает мощного обличительного пафоса. Его киноповествования обладают парадоксальным художественным свойством: на стереоти-

пах мелодрамы и гангстерского фильма выстраивается острое социально-критическое содержание. В кинематографе Фассбиндера изощренной формой эксплуатации человека выступает власть, общественное положение и любовь. Наиболее ярким выражением этой идеи стал фильм «Замужество Марии Браун» (1979) — жестокая и трогательная история маленькой женщины, превратившейся в «хищную» фрау. Заканчивая фильм аллегорическим эпизодом (фешенебельный дом Марии Браун разлетается на куски в пламени взрыва), автор явно пророчит крах своей благополучной стране. «Я — немец, снимающий немецкие фильмы для немецкой аудитории», — признавался режиссер [61, с. 143] и в большей части экранных произведений («Катцельмахер» (1969), «Боги чумы» (1970), «Кулачное право свободы»

(1974) яростно стирал внешний лоск с облика любимой и ненавистной Германии.

Вместе с тем, в творчестве Р.В. Фассбиндера есть произведения иного художественного свойства. «Горькие слезы Петры фон Кант» (1972), «Китайская рулетка» (1976), «Марта» (1977), «Больвизер» (1980) — изысканные по стилистике театрализованные психологические драмы. Отсутствие динамичного сюжета, камерный характер действия компенсированы здесь монументально-декоративной статикой мизансцен, утонченностью пластического образа и высоким актерским мастерством (в первую очередь Маргит Карстенсен).



Вим Вендерс

Самый поэтический режиссер нового немецкого кино **Вим Вендерс** (р. 1945) дебютировал в 1971 г. картиной «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым ударом». Но уже в следующем фильме «Алиса в городах» (1973) Вендерс предстает сформировавшимся художником с собственной философской концепцией и оригинальным авторским стилем.

«Алиса в городах» — лиричное и искреннее повествование о сложном процессе сближения двух людей: тридцатилетнего журналиста и маленькой девочки. Волей обстоятельств молодой человек вынужден взять на себя роль то ли брата, то ли попечителя случайной попутчицы, оставленной матерью ему для присмотра. Совместное странствие по Европе двух чужих, разных по возрасту людей открывает для обоих тихую радость человеческой дружбы. Расставание героев не провоцирует ни душевного надлома, ни громкого сожаления, ибо Вендерс толкует неизбежность одиночества как закономерность человеческого существования. Поэтому его герои, в отличие от персонажей М. Антониони, И. Бергмана, Р.В. Фассбиндера, не только не страдают в своем кругу отчуждения, но даже и не пытаются из него вырваться.

Настоящей поэмой одиночества стала картина «В беге времени» (1977). Киномеханик и его внезапный попутчик (психолог) колесят по дорогам Германии. Грузовик — единственное

пристанище героев: здесь читают, работают, спят, совершают утренний туалет, размышляют, слушают музыку, иногда разговаривают. Большая часть времени проходит в молчании: у одного — это профессиональная «болезнь» шофера, у другого — результат пережитой семейной катастрофы. Два героя в бесконечном параллельном движении олицетворяют и сладость, и горечь одиночества. Их объединяют интерьер автофургона, случайные люди, остро нуждающиеся в помощи, прошлое, ставшее личной Историей, наконец, сюжет самого фильма. Но все эти преходящие мгновения не изменяют сущности их жизни — бесконечного скольжения в пространстве бытия.

Фильм «Париж, Техас» (1984) — по форме традиционная мелодрама, рассказывающая о скитающемся по свету в поисках сбежавшей жены мужчине. Однако встретив ее и разрушив стену молчания, он навсегда исчезает из ее жизни. Картина является очередной вариацией В. Вендерса на тему отчуждения. Молчание становится здесь определяющей метафорой девальвации слова в современном мире и одновременно — спасительного внутреннего самопознания.

В 1987 г. на мировой экран вышла картина «Небо над Берлином» — одно из выдающихся произведений современного киноискусства. История Ангела, «ушедшего в люди» под воздействием любви, изложена режиссером с фотографической достоверностью изображения без каких-либо экранных трюков. Просто никто из персонажей (за исключением детей) не различает Ангелов-хранителей, блуждающих в пространстве Берлина, до предела заполненном отзвуками памяти, обрывками судеб, прерывистыми потоками мыслей множества людей.

В сложной полифонической ткани своего произведения режиссер прописывает две главные темы: ангел Дамиэль и цирковая гимнастка Марион. Дамиэль олицетворяет духовное начало, метафизическое парение вне времени и пространства. Марион — живой человек со своими внутренними противоречиями, страхом и земным притяжением. Движение этих противоположностей навстречу друг другу по сути и слагает поэзию картины. Символическое разделение верха и низа закреплено также в двухчастной композиции фильма. Эстетика первой части сдержанная и строгая в своей графической ясности; вторая, наоборот, чувственно-живописная, обостренно-эмоциональная.

Сюжетное пространство фильма вбирает в себя ряд своеобразных подтем, играющих вспомогательную роль и не имеющих драматургического развития: ангел Кайзель — метафизический соратник Дамиэля, Коломбо (актер П. Фальк) — бывший ангел, старик-ученый, пытающийся реконструировать историю, дети, олицетворяющие земную вечность. Совокупность этих мотивов не только обогащает художественную ткань фильма, но и оттеняет тему ангела Дамиэля, который, полюбив цирковую гимнастку, начинает свое нисхождение — обретение плоти. Тема Марион, наоборот, постепенно вбирает «небесные» черты. Их первоначальное сближение намечено в пространстве цирка, когда гимнастка с искусственными крыльями репетирует номер, а Дамиэль, устроившись под куполом, лишь движением глаз повторяет траекторию колеблющейся трапеции. Затем — в гримерной, когда ангел становится незримым и молчаливым собеседником девушки. А она ощущает лишь легкое колебание воздуха вокруг себя и внезапное внутреннее утешение.

Затем образ сближения Вендерс выстраивает по принципу инверсии: сначала — гримерка, потом — арена. Дамиэль, снизу наблюдая за Марион, исполняющей воздушно-акробатический этюд, невольно повторяет маятникообразное движение трапеции (единственную опору гимнастки), перемещаясь то вправо, то влево вдоль арены.

Первое «реальное» объединение персонажей происходит на маргинальной территории — во сне циркачки. За облаками она различает лик Дамиэля, касается его руки.

Окончательное воссоединение Марион и Дамиэля, человека и ангела, совершается на земле. Но это не окончание, а начало новой истории — истории Адама и Евы, что подтверждает нетрадиционный финальный титр картины: «продолжение следует...»

Постепенное сближение Дамиэля и Марион автор кинокартины прописывает как процесс их последовательной взаимоидентификации. В первом цирковом эпизоде девушка репетирует номер на трапеции с бутафорскими крыльями за спиной. «Это крылья ангела», — поясняет ассистент, требуя от Марион гимнастической легкости и изящества. Затем, когда она покидает арену в непривычном для себя костюме, кто-то из артистов восклицает: «Смотрите, ангел уходит!» А реагирует на брошенную фразу... ангел Дамиэль, который, следуя за

девушкой, принимает на свой счет подобный комментарий. Его растерянный, удивленный и одновременно восторженный взгляд выдает мгновенное внутреннее смятение: неужели его мечта стать человеком уже сбылась? Но минутное заблуждение рассеивается, как только Дамиэль осознает, что шутка адресована Марион.

Еще один характерный пример отождествления главных персонажей связан с символической вариацией образа одиночества. В центре круга, возникшего на пустыре после отъезда шапито, сидит Марион, погружившись в себя. А когда через некоторое время режиссер снова возвращается к этой же композиции, то центром ее является Дамиэль-человек в медитативно-отстраненной позе.

Завершающие эпизоды картины В. Вендерса «Небо над Берлином» констатируют объединение двух главных тем подчеркнутой строгостью образного решения. Долгий монолог девушки сменяется монологом бывшего ангела. Марион и Дамиэль, дополняя друг друга, обретают цельность. Герои не просто «укрупнены» в композиции финальных кадров — они вынесены за пределы суетного мира. Их темы освобождены из полифонического экранного потока и заполняют собой все художественное пространство: любовь торжествует над зыбкостью бытия. Более того, В. Вендерс уравнивает антонимическую конструкцию фильма, умиротворяет извечный антагонизм духа и плоти, мужчины и женщины, начала и конца, жизни и смерти.

В. Вендерс в своем удивительно теплом послании напоминает современному человеку, живущему в ожидании Апокалипсиса, простые вечные истины любви — любви к жизни. Дамиэль, превратившись в человека, впервые узнает, как зябнут руки и что такое глоток горячего кофе, с восторгом начинает различать цвета, отмерять шагами расстояние, чувствовать ход времени. И к этому потоку таинств бытия режиссер добавляет искусство кино, посвящая картину «Небо над Берлином» «всем бывшим ангелам, особенно Ясудзиро (Одзу), Франсуа (Трюффо) и Андрею (Тарковскому)».

Режиссерский стиль В. Вендерса — это завораживающее движение. Длинные проходы и проезды героев не только составляют ритмическую особенность его фильмов, но и несут важный образный смысл. «Я всегда использую связь между движением и эмоцией. Иногда я думаю, что эмоции в моих

фильмах приходят только через движение, а не возникают с помощью персонажей» [61, с. 174]. Движение — естественное состояние всех героев Вендерса. Они странствуют в огромных пространствах, из которых ушла душа,— в «пустынях» мегаполисов. И в этих молчаливых путешествиях без цели они ищут путь к себе. Движение — есть самопостижение, молчание — способ услышать в громыающем, перегруженном мире тихий голос собственной души.

Кино Испании

Киноискусство в Испании вплоть до начала 1950-х годов оставалось колоссом на глиняных ногах. Несмотря на внушительное производство (около 50 фильмов в год) испанский кинематограф ничего не смог предложить за исключением тривиальных фольклорных мотивов и плоской пропаганды. На этом однородно-сером фоне первые скромные комедии Х.А. Бардема и Л.Г. Берланги были восприняты не просто как новаторство, но и как бунтарство. Фильмы «Эта счастливая парочка» (1951), «Добро пожаловать, мистер Маршалл» (1952) действительно обозначили рубеж в развитии тематики и стилистики испанского кино. Режиссеры словно приоткрыли окно в испанскую реальность: авторитарный режим Франко, существующий взаймы и тешащий себя яркими снами.

Хуан Антонио Бардем (р. 1922) и **Луис Гарсия Берланга** (р. 1921) стали крупнейшими мастерами первой генерации в испанском кино, заимствовав основные мотивы итальянского неореализма. Они стремились отразить жизнь не только социальных «верхов», но и «низов» через пафос разоблачения несправедливых законов общественного устройства, позволяющих манипулировать человеком. Общей была и форма воплощения этих идей — гротеск, «черный юмор», «эсперанто» (соединение фарса и трагедии). Стремясь обойти цензуру, режиссеры выработали «эзопов язык» — своеобразный метод использования метафор, аллюзий, намеков. Х.А. Бардем создавал в своих лентах обобщенный социальный портрет Испании, передавая атмосферу и условия, формирующие личность. Л.Г. Берланга, наоборот, интересовался психологи-

ей конкретного человека и тщательно прорабатывал характеры своих персонажей.

По признанию самих авторов сюжеты их «грубых испанских комедий» были проявлением бессильной злости. Через экранную карикатуру проступали черты франкистской действительности. Зажатые цензурой испанские режиссеры лишь заставляли колыхаться в беззвучном смехе зрительские плечи. В конце 1950-х годов Х.А. Бардем, характеризуя состояние испанского кино, довольно жестоко отмечал: «После шестидесяти лет развития испанский кинематограф политически неэффективен, фальшив в социальном плане, интеллектуально нездоров, ничтожен эстетически и рахитичен индустриально» [63, с. 83].

Однако уже к середине 1960-х годов этот кризис был преодолен благодаря новому поколению режиссеров. Творчество Б. Патино, М. Камусы, К. Сауры и других ознаменовало переход от схематичного «черного реализма» к общеевропейской эстетике кинематографа «новых волн». «Новое испанское кино» впитало художественный опыт старшего поколения режиссеров, французской «новой волны» и литературного течения «объективной прозы», сложившегося в Испании в 1950-е годы. Тональность фильмов молодых режиссеров определило усиление антитоталитарной интонации — протест против губительного влияния франкизма и политического конформизма. В отличие от Бардема и Берланги представители «нового испанского кино» пренебрегали занимательностью сюжетов и массовыми жанрами. Естественно, их фильмы подавлялись цензурой и не окупались. В результате к концу 1960-х большинство молодых режиссеров ушли в коммерческий кинематограф. Но те, кто остался, освоили специфику символично-метафорической киноречи, воссоздавая на экране атмосферу затхлой провинциальности, царящей в стране: несвобода, скука, опустошенность.

Кинобум середины 1960-х захватил не только Мадрид. Ярким явлением стала «барселонская школа», открыто противопоставившая себя официальному государственному кинематографу Франко. Главным тезисом Манифеста независимого кино (1967) стала идея свободы от политического и бюрократического давления.

Постфранкистскую историю испанского кино начала в 1975 г. «генерация невинных», создавшая кинолетопись поколения, родившегося на рубеже 1920—1930-х годов. «Генерация

невинных» — это явление, объединяющее не столько режиссеров, сколько снятые ими фильмы: «Дух улья» (В. Эресе, 1973), «Выкорми воронов» (К. Саура, 1975), «Одинокие на рассвете» (Х.Л. Гарей, 1977), «Гарри Купер, который на небесах» (П. Миро, 1980), «Демоны в саду» (М. Арагон, 1982) и др. Поэтому чаще употребляется термин «кинематограф поколения». В основе этих лент лежит общий художественный прием: эпоха гражданской войны и послевоенные годы представлены через восприятие детей — главных персонажей картин. Они смутно понимают происходящее, однако сполна ощущают трагизм времени. Взрослые же герои фильмов «генерации невинных» — интеллигенты, «дорогие никчемные люди», смиренно живущие под грузом привычных представлений и вынужденного конформизма, не желающие перемен ни в собственном, ни в общественном существовании. У них нет никакой альтернативы, нет ничего кроме одиночества и бездействия. Таков и мир, их окружающий, — запуганный, ханжеский, косный. Пространство безликих улиц, пыльных пустынных дорог и сумрачных замкнутых домов символизирует изолированную Испанию. Распахнуть окна и двери — значит вырваться из всеобщего летаргического оцепенения, расщепить вакуум несвободы, подставить лицо солнечному свету и свежему ветру. На подобное действие способны лишь малолетние герои картин. Режиссеры настаивают на автобиографичности своих произведений для целого поколения, возмужание которого прошло при франкизме.

Наиболее крупным представителем испанской школы в европейском кино 1970—1980-х годов являлся **Карлос Саура** (р. 1932). В юности он серьезно занимался фотографией и журналистикой. Закончил Школу кино (была закрыта в 1971 г. из-за неблагонадежности) и преподавал в ней. Творчество К. Сауры — это поиск архетипа испанской души. Поэтому герои его лент олицетворяют не индивидуальный, а национальный характер и темперамент. К. Саура дебютировал в 1959 г. картиной «Беспризорные», где представил в качестве персонажей хулиганов и бомжей — людей, не властных над своей судьбой и словно запрограммированных на зло. Опираясь на художественные достижения Л. Бунюэля и Дз. Вертова, Саура выработал ряд собственных стилистических приемов.

В 1965 г. на Берлинском кинофестивале Серебряного Медведя удостоился фильм К. Сауры «Охота», сделав имя поста-

новщика широко знаменитым. По оценке самого режиссера, все его последующие произведения вырастают из «Охоты». Фильм, описывающий послевоенную ситуацию в Испании, опирается на тщательное изобразительное решение (выразительные композиции кадров, утонченная игра света и тени), придающее изысканность пластическим образам.

Затем были сняты самые значительные картины: «Сад наслаждений» (1970), «Анна и волки» (1972), «Выкорми ворон» (1975), «Элиза, жизнь моя» (1977), «Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1982). Смещение фантазии и реальности, ассоциативный монтаж позволили режиссеру создать многоплановые образы с неясными зыбкими контурами. Балансируя на грани яви и сна, правды и фикции К. Саура обычно сочиняет набросок истории. Сюжетосложение в его фильмах носит импульсивный характер, а фабула сколь невыразительна, столь и многозначна. Эстетический стержень, сквозной мотив его произведений — игра, которая становится двигателем драмы, катализатором эмоций и метафорическим приемом. «Все мои фильмы — это "игра". Это значит, что герои моих фильмов все время кого-то или что-то интерпретируют. Многие вещи опускаю: реализм, глубину психологии, но не "игру», — признается режиссер [63, с. 153]. Действительно, фильмы К. Сауры напоминают траекторию раскручивающейся спирали, когда сначала невинная игра (или репетиция балетной труппы) постепенно становится реальностью и порой переходит в трагедию. Например, в картине «Сад наслаждений» мальчишеская игра в войну не только заканчивается кровавым побоищем, но и имеет символическую природу. Режиссер подает противостояние двух «линий фронта» как наступление желтых щитов на красные (цветов испанского государственного флага). Подобная композиция подчеркнута условна, но вместе с тем отражает горькую сущность гражданской войны.

В середине 1980-х годов эстафету в испанском кино приняло новое поколение режиссеров — «дети *Movida*». Их общество сложилось под влиянием поп-культуры и выдвинуло нового лидера. П. Альмодовар, перешагнув границы собственной страны, начал путешествие в пространстве европейского киноискусства. Испанская публика с восторгом принимала его фильмы («Пеппи, Люси, Бом и другие девушки», «Женщины на грани нервного срыва», «Высокие каблуки») потому, что наконец смогла увидеть ленты без воспоминаний о граждан-

ской войне и генерале Франко. А ценители экранного искусства стали величать Альмодовара «Бунюэлем в стиле панк».

Таким образом, испанское кино в центре своей галактики по-прежнему сохраняет имя **Луиса Бунюэля** (1900—1983), хотя собственно испанских картин в его творчестве немного. Этот «великий скиталец кино» (по определению французского критика Ж.П. Жанкола) начал заниматься кинорежиссурой в рамках французского авангарда 1920-х годов и блестяще финишировал в 1970-е снова в Париже.



«У» Бунюэль

Примкнув к «группе с улицы Бломет», куда входили Л. Арагон, А. Арто, А. Бретон, С. Дали, Бунюэль воспринимал сюрреализм как поэтическое, революционное и моральное движение. Пафос его первых лент был нацелен против угнетения и насилия, против несвободы человека, скованного мифами, фарисейской моралью, религиозными догмами. «Мы огульно отвергали все устоявшиеся ценности. Наша мораль опиралась на другие критерии. Она воспевала страсти, мистификации, черный юмор»,— признается режиссер на страницах своей книги «Мой последний вздох». Сюрреализм научил Бунюэля свободно проникать в глубины человеческого сознания, обращаться к иррациональному, темному, импульсивному, таящемуся в глубине человеческого «Я». Если «Андалузский пес» и «Золотой век» были сняты с мальчишеским озорством, открытым вызовом, то следующий фильм — «Земля без хлеба» (1932) можно считать своего рода социальной акцией. Одновременно эта документальная картина стала рубежом, перешагнув который, Бунюэль «замолчал» на 15 лет. Впервые испанский режиссер снял фильм у себя на родине. Недалеко от Мадрида он обнаружил почти первобытное поселение. Его жители производили впечатление ужасающей нищеты, дикости и убожества. Естественно, что такое кино не могло появиться на экране. Фильм был расценен «как оскорбляющий честь Испании» и впервые показан спустя пять лет во Франции (в разгар гражданской войны в Испании). Однако не жесткая реакция на фильм официального Мадрида принудила Бунюэля к многолетнему странствию. По-видимому, он пережил крах своей революционной философии, согласно которой человека лишь следует подтол-

кнуть к внутреннему освобождению и он самореализуется как личность. Работа в реальных обстоятельствах на съемках фильма «Земля без хлеба» открыла Бунюэлю горькую истину о том, что человеку не нужна свобода. Самым скорбным озарением режиссера стала безропотная покорность людей. Они и не думали возмущаться и сопротивляться собственному вырождению. Как отметил О. Пас, «если темой двух первых фильмов Бунюэля служит борьба человека с действительностью, которая его душит и уродует, то тема "Земли без хлеба" — это отупляющее торжество той же действительности» [27, с. 24].

Разочарованный и не желающий снимать* кино Л. Бунюэль вернулся в Париж, а затем отправился на американский континент. И только в 1947 г. появился очередной его фильм «Большое казино», открывший мексиканский период творчества испанского режиссера. Теперь его фильмы, утратив дух юношеского бунтарства, были направлены на разоблачение «злой и безобразной человеческой фальши» (Г. Миллер). Например, в картине «Забытые» (1950) беспризорный подросток Педро, ложно обвиненный в воровстве, получает кредит доверия от директора колонии в виде суммы денег, отданной на хранение. Однако их крадет другой малолетний заключенный Хайбо. Из-за нестерпимого стыда Педро совершает побег. Его настигает Хайбо и зверски убивает. Труп Педро находит супружеская пара, которая в свое время привечала одинокого мальчишку. Но человеческое сочувствие уступает место инстинкту самосохранения. Чтобы избежать неприятностей следствия, бывшие утешители тайно выбрасывают на свалку труп несчастного Педро.

В 1959 г. фильмом «Назарин» Л. Бунюэль открывает своеобразный экранный триптих об обреченных идеалистах. Цикл продолжили ленты «Лихорадка пришла в Эль-Пао» (1960) и «Виридиана» (1961). Первая картина была снята в Мексике, вторая стала результатом совместного мексиканско-французского производства, третья — оказалась новой попыткой возвращения в Испанию.

Все три фильма основаны на опровержении мифа о человеческой добродетели, способной изменить несправедливое мироустройство. Герои-праведники терпят поражение во всех своих начинаниях. Их благие намерения оборачиваются адом прежде всего для них самих. Добрые дела не разрешают, а нао-

борот — усугубляют конфликты. Жестокая диалектика все превращает в противоположность: великое — в ничтожное, святое — в кощунство, естественное — в карикатурное и наоборот. Так, Виридиана, устраивая в унаследованном от дядюшки замке пансионат для обездоленных, едва не становится их жертвой. Респектабельный дом превращается в дешевый кабаk, тайный ужин — в открытую вакханалию, люди — едва ли не в монстров. В итоге девушка, которая вела полумонашеский образ жизни, садится за карточный стол. По-испански язвительная «Виридиана» балансирует на грани «брутальной комедии» и «черной мессы». Появление этой картины снова сопровождалось негодованием чиновников и давлением цензуры. Тем не менее она была удостоена главного приза Каннского кинофестиваля.

С 1964 г. Л. Бунюэль обосновывается во Франции. В его последних фильмах: «Дневник горничной» (1964), «Дневная красавица» (1967), «Скромное обаяние буржуазии» (1972), «Призрак свободы» (1974), «Этот смутный объект желания» (1977) бунтарь-одиночка уступает место блистательному мастеру парадокса. Но по-прежнему главной темой остается лицемерие человеческих отношений как на межличностном, так и на социальном уровнях. И по-прежнему сохраняется излюбленный прием — гротеск. Большую заостренность приобретают так называемые бунюэлизмы (парадоксальность и амбивалентность экранной образности). Критика снова заговорила о «привкусе жестокости» в его картинах, не учитывая «исконно испанскую природу, сугубо испанскую складку его дарования» [24, с. 77].

В фильмах Л. Бунюэля нет индивидуализированных персонажей. Его герои — представители определенного социума — запрограммированы соответствующей идеологией, обычаями, мифологией. Нелепость и абсурдность этих программ, идеалов, ценностей разоблачает режиссер в своих произведениях. Бунюэль развенчивает не только общество, но и человека, который с удовольствием погружается в эту липкую сеть. Отсюда и хитросплетения постоянных сюжетных мотивов — социальных (полиция, армия, терроризм, костел) и психологических (тайные нереализуемые желания, ощущение смерти, сновидения). Усложненность аллегорий, аттракционный характер бунюэлевских образов и идей оттеняется простотой киноязыка: преобладание средних и общих планов, нейтральных

ракурсов, снижение художественной функции музыки. Наиболее ярким примером этой поэтики может служить картина «Скромное обаяние буржуазии».

Респектабельные приятели собираются пообедать, но всякий раз их трапеза, едва начавшись, прерывается неожиданным поворотом событий. Композиция фильма представляет собой три вариации на эту тему, разделенные пластическим рефреном — дорогой, по которой быстрым шагом движутся главные герои. Первая вариация решена как последовательное изложение ряда эпизодов. Вторая имеет более сложную структуру. Здесь линейность повествования постоянно нарушается многочисленными отступлениями: воспоминаниями, рассказами, сновидениями. Причем их пересечения образуют витиеватые конструкции из микросюжетов. Третья вариация уже целиком приобретает характер фантазмагорического аттракциона. Развязка наступает неожиданно с пробуждением господина посла — одного из главных героев. Он с криком подсакивает в постели посреди ночи и затем устраивается на кухне, с наслаждением поглощая остатки ужина. Такой сюжетный ход позволяет весь фильм трактовать как сон голодного человека. Тем более, что все эпизоды картины в той или иной степени оттеняют абсурдность ситуации: мадам Синешаль отправляется с друзьями в ресторан едва ли не в пеньюаре, в кафе в разгар летнего дня нет никаких напитков, пастор «по-совместительству» нанимается садовником, а посол Республики Миранда — наркокурьером. Явь растворяется в сновидениях.

Фильм «Скромное обаяние буржуазии» — типичный образец сюжетосложения, при котором в качестве конструктивного драматургического принципа используется аттракцион, т.е. эпизод-микросюжет, притягивающий внимание своей исключительностью, невероятностью или парадоксальностью. Являясь частью фильма, он подчинен сквозному действию, но одновременно обладает художественной самостоятельностью и служит инструментом образного возведения в степень, многократно умножая эстетическую силу кинопроизведения. Такой бунюэлевский «монтаж аттракционов» определяет и специфику авторского мышления, и способ экранного повествования.

Творческая эволюция Л. Бунюэля началась с задиристых коротких фильмов, а закончилась язвительной улыбкой «папы киносюрреализма» (Е. Плажевски).

Кино Великобритании

Британский кинематограф полвека сохранял репутацию «дремлющего», «нерешительного». Подобные определения имели достаточно оснований. Недооценка нового искусства самими кинематографистами, их долгое противостояние Голливуду сковывали развитие британского кино. Хотя его первые шаги были многообещающими. Например, именно англичанин Д. Смит в своих фильмах 1900 г. («Бабушкина лупа», «Что видно в телескоп») по сути ввел впервые серию крупных планов. Однако существенного значения своему открытию не придал.

В ряды ведущих кинематографических держав Англия вошла только в 1930-е годы. Но, несмотря на рост кинопроизводства, эстетический уровень фильмов оставался посредственным. Режиссерские приемы представляли собой сумму заимствований из американских, французских и немецких картин. Так, А. Корда, явно под влиянием творчества Э. Любича начал снимать костюмные фильмы: «Частная жизнь Генриха VII» (1933), «Частная жизнь Дон-Жуана» (1934), «Рембрандт» (1936).

Наиболее значимой фигурой этого времени в английском кино являлся Альфред Хичкок (1899—1980). Он дебютировал еще в 1926 г. картиной «Жилец», а к середине 1930-х уже стал признанным мастером экранного детектива, перенеся в кино этот традиционный для английской литературы жанр. Причем А. Хичкок заимствовал манеру рассказов Честертона с характерной для них запутанной интригой и загадочной атмосферой действия. Творческим кредо режиссера стал его собственный тезис. «Кинематографический сюжет — это жизнь, из которой изъяты все элементы скуки». Мастер сложной интриги А. Хич-



Альфред Хичкок

^ ^ щ ^ в ш ^ ш ^ ш к ^{кок} > У^{мел}о обыгрывающий дета-
,. i ли, привнес в свои фильмы
«J 1930-х годов («Человек, который
Щ слишком много знал», «39 ша-
! гов», «Леди исчезает») ирони-
i ческие, жанрово-пародийные
l элементы. Это достоинство
' исчезло из его картин после пе-
реезда в Голливуд в 1940 г. Там

определяющим стал новый прием — *caspenс* по Хичкоку, когда об опасности, подстерегающей героя, известно зрителю и тот напряженно ожидает, не попадет ли в расставленные сети персонаж.

В 1940-е годы британский кинематограф выдвинул новые режиссерские имена: Х. Дженнингс, Д. Лин, К. Рид. Стремясь привнести в свои фильмы больше достоверности, они активно использовали приемы документальной стилистики. Так, картина Х. Дженнингса «Слушайте Британию» (1942) представляет собой попытку рассказать о войне с помощью симфонии звуков этого времени.

Драматургической основой фильма Д. Лина «Короткая встреча» (1945) служит не событие, а смена настроений героев, разнообразные оттенки их чувств. А. Базен поставил эту картину в один ряд с лучшими произведениями итальянских неореалистов.

К. Рид в своей кинотрилогии «Выбывший из игры» (1947), «Павший идол» (1948), «Третий человек» (1949) заставил задуматься о судьбе личности в условиях «вывихнутой» эпохи. Его резкая манера киноповествования, сочетающая трагизм и иронию, лирику и гротеск, соответствовала ожиданиям зрителей послевоенного времени.

Скептически настроенная британская публика приветствовала жестко критические фильмы, в том числе и выполненные в комедийном жанре картины Александра Маккендрика «Виски в изобилии» (1949), «Человек в белом костюме» (1952). В середине 1950-х годов Д. Лин, К. Рид, А. Маккендик переехали в Голливуд.

В 1950—1960-е годы заявило о себе новое поколение режиссеров. На английском экране появилась серия фильмов, снятых группой «Свободное кино» при поддержке Британского киноинститута. Участники группы (Л. Андерсон, Т. Ричардсон, К. Рейш, Дж. Флетчер и др.) декларировали свою независимость от коммерческого кино и стремились отразить проблемы будничной жизни англичан. Их художественная программа выполнялась в течение четырех лет под девизом «смотри на Англию». В 1958 г. группа прекратила свое существование, лишившись финансовой поддержки Британского киноинститута. Однако ее лидеры (Т. Ричардсон, К. Рейш и Л. Андерсон) составили ядро нового направления, получившего название «*молодые рассерженные*». Их фильмы объеди-

нял обличительный пафос, направленный против установившихся норм мышления и социального поведения. Авторы подвергали резкой критике систему образования и религию, общественный прогресс и социальное неравенство, государственную мораль и духовные ценности. Герои картин «молодых рассерженных» все отрицают: и старое, и новое. Их протест перерастает в анархический и обреченный на поражение бунт. Именно бунт стал и философией, и эстетикой, и главной темой «молодых рассерженных». В наиболее ярких своих картинах: «Оглянись во гневе» (1958), «Комедиант» (1961), «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» (1962) Т. Ричардсона; «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960) К. Рейша и др., авторы рассказывают о молодежи, стремящейся вырваться из тисков общественного устройства, требующего покорности и полного повиновения.

Представители нового творческого поколения британского кино уверенно следовали провозглашенному эстетическому принципу: доверие к действительности в сочетании с поэтическим откликом на предмет изображения. Стремясь сорвать пелену фальши с реальности, «молодые рассерженные» представили на экране образ «серой» Англии во всей ее будничной неприкрашенности и богатстве человеческой жизнестойкости, обнаруженной в разломах официального фасада британского образа жизни.

С течением времени в кинематографе «рассерженных» отчетливо проступили элементы сатиры. А в творчестве **Линдсея Андерсона** (р. 1923), например, они разрослись до масштабов мстительного сарказма. Так, в фильме «Эта спортивная жизнь» (1962) режиссер вскрывает природу жестокости, как цепной реакции. Общий для кинематографа «рассерженных» конфликт — столкновение безысходно унылого обывательского существования и анархического бунта «жизненной силы» — тут разрешается трагически. Дружелюбные и привлекательны парни-регбисты калечат друг друга в азарте спортивной схватки. Таким образом, Л. Андерсон попытался преобразовать мотив «лишнего человека» в мотив «лишней энергии».

В следующей своей знаменитой картине «...если» (1969) режиссер представляет бунт в колледже как результат неприятия тупого консерватизма. Специфические способы воспитания британского характера автор сопоставляет с са-

тирическим социальным портретом, объединяя в лице студентов и их наставников начало и результат эволюции гражданина. И когда в финале взбунтовавшиеся ученики обрушивают шквальную стрельбу на праздничную процессию, состоящую из военных, профессоров, духовенства, они истерично пытаются разбить «зеркало», где уже угадываются их собственные черты.

В 1973 г. Л. Андерсон снял фильм «О, счастличик!» — своеобразную философскую басню о Кандиде XX в. Используя в качестве сюжетного хода формулу Вольтера, английский режиссер предложил свою вариацию тезиса «мир Запада — наилучший из миров». Едкая сатирическая тональность картины смоделировала своеобразный смысловой парафраз: «мир Запада — наилучший из мифов».

Апофеозом обличительного накала Л. Андерсона стала лента «Госпиталь Британия» (1982), само название которой является ядовитой характеристикой страны.

В целом английское кино 1970-х годов резко выделяется гротескными приемами и обилием «черного юмора». Так, известный американский режиссер С. Кубрик именно в Британии снял знаменитую картину «Механический апельсин» (1971) о тотальной жестокости как генетическом свойстве человека и, соответственно, социума. Мастер эффектных живописно-пластических решений К. Рассел создал цикл фильмов («Любители музыки» (1970), «Малер» (1974) и др.), где биографии мастеров искусства трактуются в гротескной тональности. Но наиболее ярким свидетельством этой тенденции стали киноленты, снятые клоунской группой «*Monty Python's*»: «За священной чашей» (1973), «Жизнь Браена» (1979), «Смысл жизни» (1983). Острый пародийный стиль здесь вплетается в эстетику абсурда.

1980-е годы выдвинули новых лидеров — Д. Джармена, П. Гринуэя. Их кинематограф приобрел огромную популярность в мире, несмотря на то, что авторы избегали компромиссных художественных решений и сохраняли позицию аутсайдеров.

Питер Гринуэй (р. 1942) — режиссер, художник, сочинитель каверзных историй и «фальшивых документов», философ «кино идеи». Он начал снимать короткие фильмы еще в то время, когда был студентом факультета живописи и намеревался посвятить себя искусству сценографии. «Жаждал делать кино,



Питер Гринуэй

которое бы не было иллюстрацией предшествующего текста, которое бы не было подчинено ни актерам, ни интриге, которое бы не подводило к катарсису ни меня, ни кого-либо иного (кино не является терапией — оно, как и жизнь, заслуживает лучшего)... Хотел воспользоваться эстетикой, которая прежде всего опирается на формальные принципы композиции и выкадровки, направляет внимание в сторону метафоры. Фильм — это не живопись, и не потому, что в одном случае образ движется, а в другом — нет. Стремился исследовать их родство и различия, изучая формальные проблемы монтажа, темпа, временных интервалов, повторений, тематических вариаций» [65, с. 10].

Первая лента, которую Гринуэй посчитал возможным представить зрителю, так и называлась «Интервалы» (1973). Фильм был снят в Венеции, однако в нем отсутствуют характерные узнаваемые черты этого города: архитектурные памятники, каналы. Центральным визуальным образом фильма стал скупой анонимный пейзаж: обветшалое здание, в котором размещается парикмахерская, и фрагмент стены с граффити и обрывками реклам. Неподвижная камера фиксирует прохожих, взлетающую стаю птиц. Этот черно-белый фильм продолжительностью 7 минут по сути представляет собой повторение одного и того же аудиовизуального образа в различной ритмической организации. Главная идея — динамика образа, которая достигается исключительно за счет внутрикадрового движения и междукадрового монтажа. Перемещение объектов перед камерой различается по скорости, направлению, характеру и представлено как на общих, так и на средних планах. Быстрый монтаж коротких эпизодов чередуется с длинными монтажными кадрами. Ритмический рисунок, создаваемый пластическими средствами, согласовывается со звуковой дорожкой-«азбукой», где рецитации итальянского алфавита прерываются набором слов, начинающихся на общую букву. В финале звучит фрагмент из «Четырех времен года» А. Вивальди.

Долгое время ленты Гринуэя («Окна» (1975), «Дорогой телефон» (1976), «Прогулка через Н» (1978) и др.) в той

или иной мере оставались опытами абстрактного кино, где автор исследовал специфику «диалога» изображения и звука. И лишь в 1980 г. режиссер завершил период экспериментов фильмом «Падения», полным каламбуров, лексических игр, абсурдных фантазий.

В следующей картине «Контракт рисовальщика» (1982) уже явно ощущается поворот к фабульной конструкции: усиливается драматургическая роль событий и персонажей. При этом живописные внутрикадровые композиции довлеют над повествовательностью, а реальность растворяется в эффектной театрализации, т.е. «виртуализируется», раскрываясь лишь в рисунках, выполненных с натуры молодым художником.

По убеждению П. Гринуэя, искусство кино не говорит языком объективной реальности. Зритель должен помнить, что фильм — это прежде всего условная художественная конструкция. Поэтому режиссер сосредоточивает усилия на создании тотального аудиовизуального образа. Его эксперименты в сфере электронного кино («Ад Данте» (1985), «Книги Просперо» (1991), «Книга-подушка» (1997) открывают новые перспективы для экранной культуры.

Художественные решения П. Гринуэя приобретают характер палимпсеста (старинная рукопись, где поверх старых слоев письма наносятся новые). Эту многослойность режиссер создает, активно вербализуя изображение, а слово (как устное, так и письменное) наделяя пластическими функциями. Отсюда — распространенный в его последних фильмах прием наложения строк текста на визуальный образ или (фильм «Ад Данте») трансплантация искусствоведческого комментария с помощью системы полиэкрана в художественную ткань произведения. Плоский экран у Гринуэя — «расслоившееся» неоднородное пространство, в котором проступают удвоенные геральдические композиции, изображение прозрачно и призрачно, а на его поверхности то и дело мерцают самопишущие строки.

Итак, миф о безликости и вечном упадке английского кино родился в... Англии. Щедрый на похвалы в адрес иностранных фильмов, британские критики были демонстративно равнодушны к своим. Отчасти поэтому проследить развитие британского киноискусства сложно. Тем более, что многие режиссеры, создав две—три ярких картины, замолкали на годы. Так произошло с Д. Лоузи — автором блистательного «Слуги» (1963). Подобная судьба постигла и Т. Дэвиса после

картины «Далекие голоса, застывшие жизни» (1988). В обоих случаях режиссеры создали пронзительный образ близкого и отталкивающего, уютного и холодного отчего дома, за которым легко угадываются черты их родной страны.

Кино Японии

Открытие европейцами японского киноискусства, полвека существовавшего в полной изоляции от мирового экрана, произошло в 1951 г., когда главный приз Венецианского фестиваля получил фильм А. Куросавы «Расёмон». Открытие же Запада через кино в Японии состоялось сразу после завершения Второй мировой войны: поток западных (в первую очередь — американских) фильмов хлынул в Японию в 1945 г. С одной стороны, это способствовало быстрой трансформации общественного сознания: «Первое, что мы усвоили из американских фильмов, был быстрый темп жизни. Затем — живость и готовность действовать. Наконец, мы научились позитивному, целеустремленному, а порой и воинственному отношению к жизни, научились высоко ценить свое человеческое достоинство и не бояться никого, короче говоря, — их здоровой философии выживания в этом мире...»

С другой стороны, зарубежные фильмы вынудили японских режиссеров к сравнению и переосмыслению собственного творческого опыта. Структура кинопроизводства в Японии была изменена по аналогии с Голливудом: «большая шестерка» (шесть крупных кинофирм) плюс «независимые режиссеры». Это стимулировало рост кинопроизводства. Американское влияние сказалось и на содержании японских фильмов. Снимались многочисленные картины, осуждающие милитаризм и шовинистический самурайский дух. Символом демократизации японского кино стали так называемые *kissing films*, ибо ранее сцены с поцелуями вообще исключались как западные и антияпонские.

Одновременно в японском кино 1950-х годов проявилось влияние итальянского неореализма, эстетика которого оказалась актуальной для страны. Однако неореалистические тенденции не получили масштабного развития и носили фрагментарный характер. Отдельные независимые режиссеры сняли несколько фильмов в этой стилистике. Например, лента

Тадаши Имаи «Однако живем» (1952) является японской вариацией «Похитителей велосипедов» В. де Сика.

Высшим художественным достижением «японского неореализма» можно считать картину К. Синдо «Голый остров» (1960), которую также называют японским парафразом фильма «Земля дрожит» Л. Висконти. В центре сюжета — повседневная жизнь крестьянской семьи с тяготами земледельческого труда, тихими радостями и горьким привкусом будней. Чередуются поры года — сменяются циклы человеческой жизни. Суть в фильме выражена не словом, не страстями — только движением, только ритмом этого движения с повторяющимися характерными амплитудами. «Голый остров» — своего рода пластическое рондо. Именно музыкальностью изображения и повествования фильм К. Синдо сближается с произведением итальянского режиссера.

Однако в целом влияние извне на японское кино было незначительным. Основные тенденции его развития во второй половине XX в. были связаны с двумя традиционными жанрово-тематическими направлениями: исторической и семейной драмой.

Историческая драма уходит своими корнями в театр Кабуки. Ее эволюция в японском кино начиналась с односложных героических сказок, где главным героем выступал сильный и преданный самурай, жертвовавший собой и своей семьей из верности господину. Фильмы несли на себе печать утрированной манерности Кабуки и исповедовали феодальную философию. Самурай олицетворял сильного японца, противостоящего всему инородному. В период американской оккупации (1945—1952) историческая драма подвергается жесткой цензуре. Например, было запрещено вводить в фильмы сцены на мечтах, как противоречащие идее антимилитаризма.

Первый дерзкий художественный эксперимент в области исторической драмы осуществил А. Куросава в картине «Расёмон» (1950), отойдя от схематизма и пытаясь создать сложное полифоническое произведение. Однако, несмотря на европейский успех, в Японии лента была воспринята сдержанно.

К середине 1950-х годов приоритет исторической драмы с ее феодальным духом был восстановлен, что свидетельствовало о реанимации идеи «сильного японца». Однако уже в 1960-е годы этот жанр начинает угасать, а в 1970-е — окончательно утрачивает свое лидерство в кинопроизводстве. Быстрое эко-

номическое развитие страны, превращение Японии в одно из ведущих государств освобождает граждан от комплекса неполноценности. Соответственно трансформируется тональность исторической драмы. Ярким примером тому служит знаменитый фильм М. Кобаяси «Харакири» (1962). Это история упадка самурайского клана. Автор предпринял художественную атаку на «святой кодекс» чести воина — бусидо, который, по мнению режиссера, противоречит современной жизни. Действие традиционно разворачивается в XVII в.— эпоху междоусобных войн. Но самурай здесь не предстает могучим правдоискателем. Наоборот — он становится на низкий путь шантажа.

Жанр семейной драмы восходит к театру Симпа, где разыгрывались мелодрамы и любовные трагедии. На экране подобные сюжеты появились с возникновением японского кино. А своего расцвета семейная драма достигла на рубеже 1950—1960-х годов. Как и предполагает жанровое определение, фильмы повествуют о взаимоотношениях отцов и детей. Лидерами этого направления в японском кино были режиссеры М. Нарисе и Я. Одзу.

Ясудзиро Одзу (1903— 1962) в своих картинах повествует о будничной жизни японской семьи. Причем Одзу впервые создал образ «неблагородного» отца — слабого, безвольного и неавторитетного человека. Такая трансформация типа героя отразила социальные изменения, произошедшие в стране, где ранее доминировали патриархальные устои и, соответственно, вертикальная связь отец—сын. К концу 1950-х эта традиция несколько модифицировалась: учитель—ученик, покровитель—подопечный. Покровитель курирует жизнь ученика, а тот должен проявлять безоговорочные верность и послушание, как того требует долг признательности. И в своих лучших фильмах «Токийская повесть» (1953), «Ранняя весна» (1956), «Доброе утро» (1959), «Вкус сайры» (1962) Я. Одзу критически переосмысливал традиционную иерархию покорного подчинения сына отцу.



Ясудзиро Одзу

В своей стране Я. Одзу был признан самым японским режиссером. Действительно, стилистика его киноповествований полностью соответствует национальному менталитету. Традиционный японский стиль — уравновешенность и созерцательность — строится на естественной непосредственности взгляда, на сбалансированных общих планах, в которых человек не выделяется из окружающего пространства. Семейные конфликты в фильмах Одзу решаются в результате бесед, а не волнующего действия. Герои лишены драматической страстности — они спокойны, неторопливы. Режиссер предпочитал выстраивать фронтальные мизансцены, когда «вытянутые в ряд» персонажи осуществляют синхронные движения: поворачивают головы в одном направлении, наклоняются под одним углом. Добиваться от исполнителей подобного ритмического единства Одзу мог часами. Известно, например, что однажды он сутки снимал сцену, в которой актриса М. Ёсикава должна была помешать в чашке чай два с половиной раза, при этом повернув голову налево. Режиссер добивался, чтобы движение взгляда актрисы совпадало с поворотом головы, и ничто не опережало друг друга. Камера в лентах Одзу преимущественно статична и чаще любит общие планы, нежели всматривается в детали. Это позволяет более достойно представить участников действия во всем спокойствии и красоте японского интерьеря.

В середине 1960-х жанр семейной драмы трансформировался в «современную драму». Переход на более широкое тематическое поле осуществило новое поколение японских режиссеров. *«Молодое японское кино»* выступило против архаизации образа страны и воплотило в себе эстетические тенденции общеевропейского экрана, связанные с бунтарскими мотивами «новой волны». Проблема самоидентификации героя — «кто я?» — стала центральной в фильмах С. Судзуки, Н. Осимы, С. Иمامуры. Фундаментальные проблемы человеческого бытия: власть и манипуляция, свобода и одиночество, любовь и страдание — рассматривались через призму сексуальных отношений мужчины и женщины.

Нагисе Осима (р. 1933) — типичный представитель японской «новой волны». Герои его фильмов характеризуются «преступным» поведением. Отвергая путь исправления, режиссер ставит проблему права человека на бунт: стремясь к свободе, он неминуемо нарушает закон. С первых своих постановок («Улица любви и надежды» (1959), «Захоронение солнца»

(1960), «Смертная казнь через повешение» (1968), «Дневник вора из Синдзюку» (1969) Осима проводит данную философию в жесткой, а порой и агрессивной, манере. Так, в фильме «Повесть о жестокой юности» (1960) юноша вступает на преступный путь вымогательства, сознательно увлекая за собой свою подругу. Причем молодая пара не представляется ни жертвами общественного устройства, ни отважными бунтарями.

В 1970-е годы Н. Осима снял нашумевшую дилогию «Коррида любви» (1976) и «Империя страсти» (1978). Сила страсти никогда не была доведена на экране до такого предела, за которым уже ничего не остается. Здесь любовь не является символом жизни, наоборот — становится олицетворением небытия. Она самодостаточна и конечна в своей всеразрушающей (не всеокрушающей!) силе.

Сёхэй Имамура (р. 1926) считается основоположником плебейско-прагматического стиля в японском кино. Его интерес сосредоточен на эпохе конца XIX — начала XX вв., когда японская деревня еще сохраняла свой патриархальный уклад. Главным героем большинства лент Имамуры «Японское насекомое» (1963), «Глубокая жажда богов» (1968), «Месть принадлежит нам» (1979), «Легенда о Нараяме» (1983), «Черный дождь» (1989) является женщина, олицетворяющая жизнеспособность и жизнестойкость всей среды. Для Имамуры женщина — жрица старого, единого социального мироустройства, разрушение которого породило лишь более мелкие его ячейки — семьи. Но в этих семьях роль женщины осталась неизменной. В своих фильмах режиссер воссоздает эту модель, во главе которой женщина-жрица — одновременно и ужасная, и прекрасная, ибо символизирует собирательный образ ценностей, раздавленных процессом модернизации японского общества.

Художественная специфика фильмов Имамуры опирается на принцип антонимичности: притяжение—отталкивание, любовь—ненависть. В своих первых лентах автор тяготел к однозначности, разделяя черты человеческого характера на положительные и отрицательные, прогрессивные и реакционные. Позже он приходит к анализу психологии низших сословий, а затем — рассматривает их как часть патриархальной среды, сосредоточивая свои творческие усилия на создании ее целостного образа, где жизнь человека сливается с природой.

Акира Куросава (1910—1998) — самый неапонский из японских режиссеров, космополит, взрастивший себя на

французской живописи, немецкой музыке, русской литературе и американском кино. В переводе с японского языка «Акира» означает «солнце и луна», «Куросава» — «темная долина». «Его фильмы — это драмы бурных страстей, роковых столкновений. Преувеличение, акцентирование придают им еще более яркую окраску» (Имамура). Атмосферу событий усугубляют неуравновешенность, иступленный темперамент героев. Они «блуждают» среди субъективных версий, взаимоисключающих идей, безумных гипотез, собственными усилиями открывая смысл существования и самостоятельно определяя свой выбор.

Первые фильмы А. Куросава снял в 1940-е годы, предпочитая жанр социальной драмы. Кинолента «Самые красивые» (1944) исполнена антимилитаристского пафоса. В центре сюжета — судьба девушек, работающих на военном заводе. Красота и обаяние молодости постепенно поглощается унылой монотонностью производственного процесса. Героини утрачивают жизнерадостность и привлекательность, не только превращаясь в придаток заводского конвейера, но становясь безликим «механизмом» государственной машины.

В картине «Великолепное воскресенье» (1947) Куросава выбирает совершенно иную тональность, рассказывая о юных влюбленных, пытающихся радостно провести выходной, не имея ни денег, ни пристанища. В финале, когда герой для своей избранницы дирижирует воображаемым оркестром в парке на заброшенной эстраде, в пространстве кадра действительно начинает звучать «Неоконченная симфония» Шуберта.

По мере того, как Япония укреплялась экономически и стирались социальные контрасты, Куросава все чаще начал обращаться к жанру исторической драмы. Первым значительным произведением в этом ряду является «Расёмон» (1950). Четверо очевидцев убийства самурая (его жена, его дух, знаменитый разбойник и крестьянин) дают противоречивые показания не потому, что хотят запутать следствие. Просто их субъективная интерпретация произошедшей в лесу трагедии мотивирована мощным индивидуальным ощущением внутренней силы, \ в реальности обернувшейся банальной слабостью. Все соучастники нарушили самурайский кодекс чести бусидо, и именно этот унижающий достоинство японца факт каждый из персонажей тщательно пытается закамуфлировать. Философия субъективности правды, лежащая в основе произведения, сближает его с американской картиной «Гражданин Кейн» О. Уэллса.

В 1954 г. Акира Куросава создает блистательный экран-ный рассказ «Семь самураев» о военных приключениях японских рыцарей, защищающих крестьян от набега грабителей в разорительную эпоху гражданских войн XVI в. Результатом этих благородных действий становится масштабная трагедия.

Следующим шагом на пути творческой эволюции японского режиссера стало обращение к драматургии В. Шекспира. В 1957 г. Куросава снимает фильм «Трон в крови» — самурайскую версию «Макбета». Действие снова происходит в XVI в. Воюя за трон, Васидзу и Асадзи посягают на основы японской морали и веры. Драму власти Куросава окунул во мглу, дождь и серость. Замок — приземистое сооружение, как кочка, выпирающееся из земли посреди леса, и сам лес — непроходимая чашоба, тонущая в тумане и наводненная стаями летучих мышей, символизируют демоническое начало. Трагические сцены, снятые общими планами в эстетике внутреннего оцепенения (герои подолгу молча сидят на циновках в мрачной пустоте) сменяются серией экспрессивных эпизодов, когда воины на лошадях, как замороженные кружат на одном *месте*. Они бессильны вырваться из тумана, несмотря на свирепые глаза и грозное оружие — знаки смерти и знаки величия.

Обратившись к пьесе Шекспира, Куросава не только уменьшил количество действующих лиц, но и значительно переработал текст, пытаясь совместить традиционные приемы японского театра Но и западную кинематографическую стилистику. Грим персонажей соответствовал характеру масок театра Но, походка — определялась специфическим ритуальным шагом. Актерская игра также была развернута в широком диапазоне: от невероятного безразличия, внутренней медитативной успокоенности до бурно-истеричных взрывов. Отсутствие крупных планов в фильме режиссер компенсировал импульсивным междукадровым монтажом.

Однако достичь подлинного синтеза драматической поэтики театра Но с элементами классической европейской культуры Куросаве удалось лишь спустя много лет. Пытаясь найти точки соприкосновения восточной и западной художественной традиции, режиссер трижды экранизировал произведения русской литературы: «Идиот» (1951), «На дне» (1957), «Дерсу Узала» (1975). В первом фильме страстность Достоевского предстала на экране в японском облачении. Во втором, трактуя

пьесу Горького как трагикомедию, Куросава перенес действие в романтическую эпоху позднего феодализма. Сохранив весь текст литературного первоисточника, режиссер изменил тональность фильма на жизнеутверждающую. Экранизация романа Арсеньева «Дерсу Узала» была совместным советско-японским проектом в период затянувшегося творческого кризиса Куросавы. Здесь режиссер продемонстрировал свое высокое профессиональное мастерство, не претендуя на оригинальность художественных решений.

С 1965 г. Акира Куросава сохраняет четкий ритм творчества, снимая очередную картину раз в пять лет: «Красная борода» (1965), «Додэскадэн» («Под стук трамвайных колес») (1970), «Дерсу Узала» (1975), «Тень воина» (1980), «Ран» (1985), «Сны» (1990).

В этом перечне своеобразной кульминацией стали фильмы «Тень воина» и «Ран», в которых мастер достиг художественной и философской цельности. Действие этих двух картин разворачивается в эпоху средневековых войн. В первом случае Куросава поднимает экзистенциальную проблему идентификации. Безымянный вор вынужден был стать двойником умершего князя и исполнять эту роль по завещанию в течение трех лет. Однако герой переживает преобразование собственной внутренней природы, как будто дух князя постепенно завладел его телом. Сюжет фильма «Ран» (Хаос) — интерпретация классической трагедии В. Шекспира «Король Лир». Здесь тема власти становится центральной наряду с мотивами любви и предательства, смирения и отщепенства.

При всей очевидной несхожести оба фильма имеют общее эстетическое основание, единую модель образной системы: нарративную и темпо-ритмическую структуру двойного-феерического Но, разработанную еще в XIV в. Пьеса двойного-феерического Но включает повествование одного и того же события с разных точек зрения, и через эти рассказы герой постепенно идентифицирует (познает) себя. Причем первая половина действия разворачивается в действительности, а вторая — во сне. Соответственно изменяется характер повествования — от объективного к субъективному и нереальному, что закреплено в композиции дзё—ха—кю. Дзё — введение, ха — развертывание, кю — стремительное завершение. Временная протяженность трех частей соотносится приблизительно в пропорции 1:3:1.

На примере обоих фильмов Куросавы можно проанализировать функционирование модели двойного-феерического Но. Однако наиболее интересной для этого представляется картина «Ран», где классический европейский сюжет разворачивается по законам японской театральной драматургии.

...Князь Хидетора разделил свои владения между тремя сыновьями, чем спровоцировал кровавую вражду за право возглавить семейный клан. Сеть предательств и измен, сплетенная в доме Хидеторы, провоцирует тотальную трагедию, в результате которой гибнут и правые, и виноватые.

Экспозиция (дзё) протяженностью 23 минуты включает не только представление главных участников будущего конфликта, но и сжатый вариант целостного сюжета. Причем предвидение драматических событий состоялось во сне старика Хидеторы.

Центральная часть фильма (ха) явно расслаивается на три уровня (го-дан), как того требуют каноны двойного-феерического Но. Трагедия, переживаемая Хидеторой, предстает все более ужасающей и многогранной именно в своем поступательном углублении. Первоначально Хидетора, униженный сговором двух старших сыновей Таро и Жеро, сам демонстративно удаляется из их замков с отрядом самураев. Впоследствии ситуация повторяется, но на ином витке противостояния. Новое прибежище Хидеторы — замок любящего младшего сына Сабуро — превращается нашествием войск Таро и Жеро в пылающий ад. Чудом уцелевший в этой схватке полубезумный старик лишь в сопровождении шута покидает свой сожженный приют. Наконец в третьем го-дане Хидетора проходит тяжкий путь осознания собственных грехов. Он скитается на развалинах замка семьи Цурумару, которую сам погубил в одной из многочисленных войн, и открывает страшную истину: «Я в Аду! В самой глубокой пропасти Ада».

Заключение фильма (кю) выстроено в стремительном темпе: все многочисленные сюжетные линии мгновенно (в течение 20 минут) находят свое трагическое завершение.

Помимо композиционной структуры Куросава использует в картине специфический для театра Но повествовательный ритм, когда длинные статично-ритуальные сцены внезапно прерываются резкими динамическими рывками либо в пластике, либо в речи персонажей.

Изобразительная стилистика фильма «Ран» соответствует японской разновидности картин макимоно (горизонтально

развертывающийся свиток). Однако монтаж кадров выполнен режиссером в соответствии с традициями американского кино. Причем зачастую укрупнение изображения (например, смена планов от дальнего к среднему) осуществляется за счет быстрого пунктирного соединения монтажных кадров.

Последний фильм А. Куросавы носит название «Сны». По признанию автора, человек бывает гениален, когда спит. Сюжет картины представляет жизнь человека как четыре иллюзии, четыре уровня сновидения: ребенка, юноши, мужчины и старика. Конечно, здесь ощутимы отзвуки буддистской философии («Жизнь есть сон»). Но и Шекспира снова следует припомнить:

*Мы созданы из вещества
того же,
Что наши сны, и сном
окружена
Вся наша маленькая жизнь.*

У. Шекспир <Буря>

Акира Куросава в своем творчестве попытался соединить два альтернативных подхода: исследовать конкретный поступок человека в конкретной ситуации и дать моральное толкование внутренней человеческой природе. «Сохранилось ли человеческое в человеке?» — центральная проблема фильмов режиссера. Он искал ответ на этот вопрос в жанре современной драмы, сочетая филантропию с идеями социально-разумного индивидуализма. В своих исторических драмах Куросава обнажил парадоксальное двуличие человеческой природы, искусно объединив лучшие черты самурая и специфику этого персонажа с сюжетами общечеловеческой значимости.

Особенности художественного стиля Куросавы определяются синтезом японского мироощущения и классических приемов западного кинематографа. В отличие от традиционного сдержанного восточного киноязыка экранная образность А. Куросавы характеризуется пафосом и избыточностью. Сюжетосложение ведется по законам произведений крупных форм с разработкой главной и побочных тем. «Хорошей структурой для сценария является симфония с ее тремя или четырьмя движениями и изменяющимися темпами», — писал режиссер. В целом, Куросава отводил важную роль классической музыке, которая, по его убеждению, в сочетании с изображением создает новый эффект

и приобретает особый смысл. Так, в картине «Ран» режиссер использовал музыкальные цитаты из произведений Малера и Грига, что расширило эпический и трагический масштаб фильма. Энергичный, виртуозный монтаж, присущий Куросаве, позволял ему достигать не только повествовательной динамики, но и мощной художественной экспрессии.

Польский кинематограф

Знаменательным событием в эволюции киноискусства середины 1950-х годов стало формирование киношкол восточно-европейских стран.

В Польше кино считалось низким искусством вплоть до 1939 г., хотя собственное кинопроизводство в стране сформировалось в начале XX в. Первые фильмы, заставившие переоценить отношение к десятой музе, вышли на экран в 1948 г.: «Последний этап» (реж. В. Якубовска), «Непокоренный город» (реж. Е. Зажицки), «Пограничная улица» (реж. А. Форд). Эти картины называли польским мартирологом. В них отразилась судьба народа, пережившего ужасы гитлеризма. Художественная природа этих произведений формировалась на принципах документализма: сюжеты основывались на реальных событиях, хроникальность определяла изобразительную стилистику.

После провозглашения в 1949 г. соцреализма единственным творческим методом обнадеживающие тенденции в польском кино угасли до середины 1950-х, когда наступило время политической либерализации. В 1955 г. дебютировали выпускники киношколы в Лодзи, воспитанные в «реальном социализме», теоретические доктрины которого контрастно расходились с жизнью. Молодые режиссеры, окрыленные «оттепелью», обратились к острейшим социально-историческим темам, провозгласив свое творчество катализатором общественной мысли. «Польский кинематограф либо будет социальным, либо его не будет вообще!» — таков был девиз поколения, положившего начало течению, которое европейские критики объявили *«школой польского фильма»*.

Первым фильмом нового направления стала лента А. Вайды «Поколение» (1955). По сценарию предполагалось, что картина будет своего рода каталогом добродетелей коммуни-



*Анджей Вайда с женой
Кристиной Захватович*

тической молодежи. Однако **Анджей Вайда** (р. 1926) откорректировал сюжет, сократив количество героических поступков. Благодаря этому главный герой — подросток — обрел неоднозначность характера, открывая для себя противоречия человеческого существования: любовь, борьбу, сомнение.

В 1956 г. появилась вторая картина А. Вайды «Канал» — еще более цельная по содержанию и форме, где автор впервые обратился к теме Варшавского восстания, замалчиваемого все предыдущее десятилетие. На примере трагических историй любви молодых людей, загнанных в грязь и смрад городской канализации, режиссер создает экранную притчу о своем народе, брошенном Историей в подземелье собственной страны, но сопротивляющемся до конца.

В 1958 г. А. Вайда снимает очередной фильм «Пепел и алмаз», ставший символическим заключением его первой своеобразной трилогии. (Позже он назовет эти картины «драмой в трех актах».) «Пепел и алмаз» поднимает тему бессмысленности братоубийственной борьбы, в которую вступают между собой поляки разных политических ориентации. Действие фильма разворачивается в провинциальном городке 8 мая 1945 г. Главный герой Мачек (боец Армии Краевой), отстаивающий идею независимой Польши, противопоставлен коммунистической власти в лице Шуки, реконструирующей страну по модели СССР. Однако Вайда не создает политический памфлет. Он выстраивает сложный символично-метафорический образ отчаянной схватки человека с Историей. Печальный итог такого героизма выписан в пронзительно-экспрессивном финальном кадре: Мачек, корчась от боли, умирает в беспомощной эмбриональной позе на гигантской свалке — современной Голгофе для вечно «распинаемого» мессии.

Трилогия Вайды насквозь пронизана романтическим реализмом, эмоциональным видением истории. Художественная природа этих картин обусловлена мощной драматической

конструкцией, экспрессией изображения и звука. Режиссер нашел ряд выразительных пластических синонимов ценностям социального и индивидуального бытия: любовь, ненависть, героизм, смерть.

Другим лидером «школы польского фильма» в 1950-е годы был **Анджей Мунк** (1921—1961), работавший в стиле провокационного гротеска. В первом своем фильме «Человек на распутье» (1956) он проводит своеобразное следствие по делу о смерти старого железнодорожника, уволенного с работы с формулировкой «враг народа». Три свидетеля поочередно восстанавливают события. Умерший оказывается жертвой слепой доктрины.

В 1957 г. А. Мунк снимает свое самое значительное произведение — «*Eroica*», в котором в гротескной форме исследует абсурдность и иррациональность героизма, ибо люди, по определению автора,— лишь печальные статисты Истории. В этой двухчастной «героической симфонии» режиссер представляет спонтанный, биологический героизм (как средство агрессивной самозащиты) и героизм кастовый (по кодексу групповой чести).

А. Мунк в своем последнем фильме «Щербатое мое счастье» (1959) в жанре трагифарса разворачивает 20 лет польской истории как серию унижительных приспособлений главного героя к очередной Власти.

Первая генерация «школы польского фильма» в лице А. Вайды, А. Мунка, В. Хаса, Е. Кавалеровича в своих лентах запечатлела биографию поколения, юность которого совпала со Второй мировой войной. Их искусство — своеобразная исповедь: беспощадная, подчас жестокая, но искренняя. В лучших произведениях этих режиссеров конкретное историческое время восходит в универсальное, действующее «на все времена». Размышления авторов обретают обобщенный характер: судьба личности в ситуации особой социальной угрозы, судьба народа и история, природа подвига и патриотизма. История предстает у них как непредсказуемый и абсурдный механизм, который манипулирует человеком, не оставляя ему шанса распорядиться собственной судьбой и судьбой страны. Их анализ одновременно наивен и глубок, предельно эмоционален, романтически взволнован. Отсюда — экспрессивная поэтика фильмов с мощным метафорическим надтекстом. Произведения молодых режиссеров, отразив самые

жгучие проблемы своего времени, вызвали огромный резонанс как в Европе в целом, так и в Польше.

В начале 1960-х годов в «школе польского фильма» наступает период «новой волны». На экранах появляются фильмы молодых режиссеров, которые не были связаны с войной личной памятью, но также искали правду о себе, анализируя моральные проблемы «реального социализма» на основе текущей жизни. Однако в стране наступало политическое «похолодание», в кинематографе усиливалась цензура, «неправильные» с идеологической точки зрения фильмы отправлялись «на полку». Невозможность полноценного творческого высказывания о нравственных проблемах польского общества и гражданина вынудила лидеров второй генерации «школы польского фильма» — Р. Полянского, Е. Сколимовского — к эмиграции. На Западе они стали видными фигурами современного кинопроцесса.

В 1967 г. Е. Сколимовски снял картину «Руки вверх!», которая открыла новое направление — «кино расчета». Следующий фильм такого рода появился лишь в 1976 г. Это была лента А. Вайды «Человек из мрамора». Но основная масса картин создавалась уже в начале 1980-х: «Был джаз» (Ф. Фальк), «Мать Каролей» (Я. Заорски) и др.

«Кино расчета» — это явление не только художественное, но прежде всего социальное. Это реакция на интеллектуальный, духовный и моральный кризис эпохи сталинизма. Режиссеры в своих фильмах рассчитываются с прошлым, обращаясь к замалчиваемым фактам и событиям близкой истории 1940—1950-х годов. Разоблачая «культ вождя», анализируя влияние тоталитарной системы на индивида и общество, кинематографисты рассказывают о духовной деградации последнего, о психологическом и интеллектуальном опустошении жизни, о дегуманизации и деформации человеческих отношений под нажимом идеологии. Для «кинематографа расчета» характерна формула политического фильма. Режиссеры менее всего думали о психологической характеристике героев, стремясь максимально заострить социальную сторону конфликта. Вместе с тем, эти картины становились и своеобразным нравственным счетом, который предъявляли авторы себе за столь долгое и покорное молчание о жестокой эпохе сталинизма.

На рубеже 1960—1970-х годов очередное молодое поколение польских режиссеров снова обратилось к кардинальным социально-политическим проблемам, обогатив их психологической и философской проблематикой. Следующая фаза эволюции польского кино характеризовалась появлением нового течения — «кино морального непокоя», которое сигнализировало о нарастании противоречий, и даже несовместимости жизни, отдельного человека и общества («Шанс» Ф. Фалька, «Провинциальные актеры» А. Холланд, «Структура кристалла» К. Занусси, «Кинолюбитель» К. Кесьлевского). Герой этих фильмов осознанно или интуитивно идет по пути самоидентификации, поиска своей нравственной первоосновы, несмотря на аморальность общества, в котором он живет.

Кшиштоф Занусси

(р. 1939) дебютировал фильмом «Структура кристалла» (1969), в котором впервые поднял «стыдливую» тему профессиональной карьеры при социализме. Сюжет построен на споре физика и философа, олицетворяющих две позиции. Физик уехал учительствовать в сельскую



*Кшиштоф Занусси
и актриса Кристина Янда*

школу, оставив науку. Философ, наоборот, занялся научно-исследовательской деятельностью. Их выбор напрямую был обусловлен моральными издержками научной среды и степенью возможного личного конформизма.

В картине «Иллюминация» (1973) режиссер снова обратился к проблеме нравственности и благоразумия в лице молодого польского ученого, который ищет правды любой ценой. Эту же тему Занусси заостряет и в картине «Защитные цвета» (1976), пытаясь наметить неуловимую грань, разделяющую достоинство и подлость на территории так называемого интеллигентского компромисса.

Фильмы К. Занусси тяготеют к жанру психологической драмы, где автор исследует диалектику рационального и духовного в человеке. Главным ориентиром для своего кинематографа польский режиссер избрал творчество И. Бергмана.

Кшиштоф Кесьлевски (1941—1996) долгое время находился в тени своих коллег (К. Занусси, А. Холланд), которые практически с первых творческих опытов обрели широкую известность. До 1982 г. К. Кесьлевски снимал фильмы в контексте нравственных поисков своего поколения. Одна из его картин того времени «Происшествие» (1982) была отправлена «на полку», ибо представляла довольно нелицеприятный портрет польского общества. По сути «Происшествие» — это интерпретация темы конформизма в трех вариациях. Главный герой, как миллионы поляков в 1970-е годы, ищет свою нишу в довольно ограниченной социальной сфере: партийный функционер, диссидент, обыватель-нигилист.

В 1984 г. Кесьлевски снял ленту «Без конца» на основе реального судебного процесса против организаторов забастовки 1981 г. Однако неожиданно он оттеснил острую социально-политическую проблематику на периферию сюжета и заговорил о любви, которая не имеет временных пределов, тогда как «военное положение» преходящее.

Переломным в творческой судьбе К. Кесьлевского стал 1988 г., когда на экранах появился его «Декалог» — десять коротких фильмов, интерпретирующих вечные моральные постулаты: чти отца своего и мать свою, не убий, не укради, не прелюбодействуй и т.д. Причем режиссер предлагает обыденные ситуации, в которых человек внезапно ощущает такие тонкие грани аморального существования, совершенно неразличимые в привычной будничной суете.

После «Декалога» Кесьлевски отходит от проблем взаимодействия человека и власти, социума и индивида, сосредоточивая свой творческий интерес на единственном направлении: взаимоотношения человека с человеком. Так появляются выдающиеся произведения польского мастера — «Двойная жизнь Вероники» (1991) и трилогия «Три цвета» (1993). Гуманистический пафос этих фильмов исходит из идеи сверхценности, единственности личности независимо от ее социального и интеллектуального статуса. Преобладание крупных и сверхкрупных планов в изобразительной стилистике К. Кесьлевского словно отождествляется с образом мироздания, сконцентрированном в единичном (единственном!), пусть и мельчайшем фрагменте универсума.

Герои Кесьлевского — современные обыватели мира — существа одуховленные. Их душевное пространство режиссер постигает не с помощью острого «скальпеля» психоаналитика, не с позиции строгого судьи, а через милосердие и сострадание. «В этой жизни человеку нужно за что-нибудь держаться», — эта мысль пронизывает все картины Кесьлевского, модулируя в опорный мотив его кинематографической поэтики — мотив страховки. Для одних персонажей в качестве таковой выступает творчество, для других — дело, для третьих — существование, для иных — флейта, книга, фрагмент мелодии, ставшие талисманом. Но для всех без исключения — любовь (в самом широком христианском смысле этого слова), посредством которой, по Кесьлевскому, только и возможно реализовать вечные и недостижимые мечты цивилизации о свободе, равенстве, братстве. Лаконизм, напряженная спрессованность его повествований, порой переходящих в проповедь («Три цвета: синий»), вовлекает зрителя в мощный поток очищающих чувств и продолжительных размышлений, далеко выходящих за рамки киносеанса.



Польские режиссеры: Анджей Жулавски, Анджей Вайда, Агнешка Холланд, Роман Полянски, Рышард Бугайски и Кшиштоф Кесьлевски

Советское кино

Возрождение художественного потенциала советского кино во второй половине 1950-х годов было также связано со смягчением политической обстановки в стране после смерти Сталина. Преодоление эстетики официозного, бесконфликтно-парадного кинематографа 1940-х годов осуществлялось через общую гуманизацию и новаторское обновление киноязыка. Отчетливо обозначился интерес к судьбе обычного человека, к его простым чувствам и повседневной жизни: «Чужая родня» (1956) М. Швейцера; «Большая семья» (1954), «Дело Румянцева» (1956), «Дорогой мой человек» (1958) И. Хейфица; «Человек родился» (1956) В. Ордынского и др. В этих фильмах авторы ориентируются на неприхотливое безыскусное повествование, тщательную разработку психологических характеристик. Картины пронизывают общая просветленная, лирико-романтическая интонация, прямолинейный, но искренний пафос утверждения душевной щедрости, доброты, чистоты и верности чувств. Особенно очевидны эти тенденции в трансформации военной тематики, когда авторы отказываются от героико-патриотической тональности, от батальной стороны проблемы, размещая своих персонажей за линией фронта в пространстве перекрещивающихся личных судеб («Летят журавли» (1957) М. Калатозова, «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрая и др.). Уникальным художественным примером синтеза всех средств обновления советского экрана на рубеже 1950—1960-х годов служит картина М. Калатозова «Летят журавли» — единственный фильм в истории отечественного киноискусства, получивший «букет» главных наград престижного Каннского фестиваля (за лучшую режиссуру, операторскую работу и актерское мастерство).

«Летят журавли» — фильм на военную тему, как написано в старых учебниках. Эта серьезная суровая тема решена в «низком» жанре мелодрамы, в основе которой традиционный любовный треугольник. О подобной вольности невозможно было и мечтать еще в начале 1950-х — в период так называемого малокартинья.

Второй аспект связан с типом героя. Центральный персонаж фильма — Вероника — представлена через динамику сложных внутренних противоречий. Неоднозначность ее по-

ступков, смятение души, череда повторяющихся ошибок — все это «очеловечивало» экранный образ, разрушая канон тоталитарного кино, когда индивидуальность героя замещалась конструированием типического социально-классового характера.

И, наконец, экспрессивная образность фильма: откровенное форсирование выразительных средств (планы, ракурсы, монтажный ритм), невероятная подвижность кинокамеры зримо воплощают психологическое состояние персонажей. Пластическая энергия фильма «Летят журавли» реализует идею «внутреннего монолога» героя на уровне не столько актерской игры, сколько операторского и режиссерского мастерства, когда, по выражению С. Эйзенштейна, «аппарат скользнул вглубь персонажа».

Таким образом, политические изменения в стране позволили вывести советский кинематограф в конце 1950-х годов из состояния «клинической смерти». Второе творческое дыхание обрели режиссеры среднего поколения — Г. Козинцев, И. Хейфиц, М. Ромм, М. Калатозов, подготовив мощный художественный трамплин для старта молодой генерации.

«Новая советская волна» заявила о себе в начале 1960-х годов. Это было первое поколение советских режиссеров, творческое мышление которых сформировалось не только под воздействием традиций локальной отечественной киношколы, но и под очевидным влиянием лидеров европейского киноискусства того времени: М. Антониони, И. Бергмана, Ф. Феллини, А. Курасавы. Многочисленные дебюты молодых сразу обозначили две главные художественные тенденции, которые впоследствии и определяли духовно-эстетическую ценность советского кино, несмотря на ущемление прав этого искусства в пользу идеологии.

Поэтико-документальное направление объединяло довольно широкий круг режиссеров: Г. Данелия, М. Хуциев, О. Иоселиани, А. Герман, В. Шукшин. В своих фильмах они опирались на «жизнеподобные» принципы сюжетной организации драматургического материала, соединяли приемы игрового и документального кино. Добиваясь впечатления естественно протекающей жизни, режиссеры погружали актерское действие в реальную среду и прибегали к услугам «скрытой камеры». Ослабление фабулы, тяготение к внутрикадровому монтажу создавало новый повествовательный ритм кинопроизведений «Застава Ильича» (1964), «Июльский дождь» (1967) М. Хуци-

ева; «Я шагаю по Москве» (1964) Г. Данелия; «Листопад» (1968) О. Иоселиани. Режиссеры дистанцировались по отношению к событию через второй поэтический план, т.е. вели разговор «не на тему» в разнообразных лирических отступлениях. Но суть в том, что авторское пространство выстраивалось не с помощью вербальных средств (например, закадровый комментарий), а через оператора. Рассуждение становится изображением, а действием — настроением автора и психологическое состояние героя, пребывающего в постоянном движении. Текучесть визуально-повествовательной фактуры, доверительная лирическая интонация придают этим картинам мягкую поэтичность и одухотворенность.

Поэтико-живописное направление представлено творчеством Т. Абуладзе, С. Параджанова, А. Тарковского, А. Сокурова. Их фильмы опираются на условные притчеобразные сюжеты. Образный строй усилен звуко-зрительными метафорами, аллегориями, символами. Изобразительные решения отличаются подчеркнутой живописностью (либо графичностью), порой декоративной броскостью («Тени забытых предков» (1965), «Цвет граната» (1969) С. Параджанова; «Иваново детство» (1962) А. Тарковского; «Мольба» (1968) Т. Абуладзе и др.).



Андрей Тарковский

Андрей Тарковский (1932-1986) снял лишь семь полнометражных фильмов («Иваново детство», «Страсти по Андрею», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение») и вошел в историю европейского киноискусства. Его произведения, глубоко русские по сути, являются одновременно философско-художественными посланиями человечеству. Он обратился к искусству, поскольку оно направлено к Истине, Идеалу, Абсолюту, которых человек никогда не достигнет, но стремление к которым только и способно придать существованию содержание и смысл. Выработав собственную эстетическую модель — исповедь-проповедь, А. Тарковский призвал современного человека к самосозиданию. Ибо для него крушение личности равнозначно концу света: «Апокалипсис — это образ человеческой души» [25, с. 62].

Поэтика фильмов Тарковского опирается на символическое триединство: Дом — Человек — Жертвоприношение. Каждое слагаемое интерпретируется автором с позиции универсальной ценности. Родительский дом, семейный очаг как духовное начало личности. Храм — дом народа. Природа, Космос — дом цивилизации. Совокупный образ человека у Тарковского обретает библейские черты возвращающегося блудного сына (Например, последний эпизод фильма «Солярис», решенный как парафраз картины Рембрандта «Возвращение блудного сына», прямо ретранслирует эту идею). Но возвращение (преодоление, возрождение) возможно лишь через покаяние, через жертвоприношение. И каждого своего героя Тарковский проводит через этот сакральный спасительный акт. На алтарь веры (общегуманистической, общекультурной) кладется высшая ценность, каковой обладает тот или иной его персонаж: жизнь (маленького Ивана из «Иванова детства», одуховленной Хари из «Соляриса», автора из «Зеркала», писателя Горчакова из «Ностальгии»), талант художника (Андрей Рублев перестает писать иконы, Андрей Горчаков — книги), малый мир дома («Жертвоприношение», «Сталкер»). Эта художественная концепция триединства вызрела у русского режиссера постепенно, в процессе творчества и привела его к смелому намерению снять «Новый Завет».

Восприятие кино, по Тарковскому, — это погружение в «запечатленное время», которое вбирает и субъективное пространство воспоминаний, снов, и глубоко личные поиски утраченного. Поэтому общение с автором через его экранные произведения превращается в своего рода медитацию, но не в интеллектуальные упражнения по дешифровке символов и метафор.

На рубеже 1950—1960-х годов кардинальным принципом формирования художественной системы советского кино становится исследование внутреннего мира человека. Соответственно изменяется принцип повествовательности, трансформируясь из эпико-драматического (1930—1940-е годы) в лирико-драматический, т.е. «я» режиссера снова занимает определяющее место в композиции фильма, в его поэтике. На экране появляется молодой герой (*alter ego* режиссера), вступающий в самостоятельную жизнь. Для него начинается процесс постижения законов и таинств индивидуального и социального бытия. Ему присуща душевная открытость и ощущение своей

отдельности при сохранении чувства общности поколения. Основной сюжетный мотив — движение — ассоциируется с динамикой самопознания и предощущением лучшей жизни. Отказ от бытописания активно романтизирует среду, время «оттепели», дружеские отношения персонажей.

В первой половине 1960-х годов в советском кинематографе намечается тенденция «кино *расчета*» («Чистое небо» Г. Чухрая, «Люди и звери» С. Герасимова, «Тишина» В. Басова). Однако мотивы сталинского террора прописаны здесь едва уловимыми намеками в отблеске позитивных перемен, провозглашенных XX съездом КПСС. Первое полноценное кинопроизведение, избличившее трагедию тоталитаризма в сложном символическо-метафорическом ключе, появилось в 1986 г.— «Покаяние» Т. Абуладзе. В целом «фильм расчета» в советском кино не приобрел такого внушительного социально-художественного статуса, как, например, в венгерском или польском.

К середине 1960-х годов все более ощутимым становится давление цензуры. Кинематографистов призывают искать положительного героя — труженика и борца за дело социализма. На советском экране постепенно утверждается так называемый производственный фильм. В то же время появляется феномен *полочного кино*. «Нейтрализуются» наиболее яркие кинопроизведения, в которых авторы продолжают анализировать противоречивый внутренний мир советского человека и скрытые мотивы его поведения: «Проверка на дорогах» и «Мой друг Иван Лапшин» А. Германа, «Комиссар» А. Аскольдова, «История Аси Клячиной...» А. Михалкова-Кончаловского, «Короткие встречи» К. Муратовой и др. За этими названиями — трагические судьбы режиссеров, которых лишали права снимать, и драмы актеров, чьи лучшие работы были «сброшены» в архив советской художественной культуры. Полочное кино прорвалось на экран во второй половине 1980-х и потрясло своей масштабной образностью не только кинематографистов, но и широкую зрительскую аудиторию.

В 1970-е годы на советском экране господствует тридцатилетний герой. Распадается общность поколения. Все более ощутимой становится серая монотонность жизни и склонность к конформизму. Режиссеры маскируют очевидные социально-психологические проблемы современности под жанром грустной комедии или за классическими литературными текстами («Осенний марафон» (1978) Г. Данелия; «Из жизни

отдыхающих» (1980) Н. Губенко; «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977), «Несколько дней из жизни Обломова» (1980) Н. Михалкова и др.).

На рубеже 1970—1980-х годов герой (уже сорокалетний) становится типичным аутсайдером («Пять вечеров» (1979) Н. Михалкова; «Отпуск в сентябре» (1979) В. Мельникова; «Полеты во сне и наяву» (1983) Р. Балаяна). Авторы этих картин стихийно обращаются к эстетике экзистенциальной драмы, исследуя отчужденность и бессмысленность существования своих персонажей. Атмосфера удущья, просачиваясь во все «поры» фильма, генерирует интонацию абсурда и безысходности. Хотя, безусловно, истоки душевного дискомфорта видятся авторам в «застойном» советском социуме, который незримым контекстом присутствует в лучших лентах тех лет.

И, наконец, в конце 1980-х режиссеры решительно переходят в жесткую тональность, обличая затхлость, убогое однообразие советской действительности («Маленькая Вера» (1987) В. Пичула; «Меня зовут Арлекино» (1988) В. Рыбарева; «АССА» (1989) С. Соловьева). На экран возвращается двадцатилетний герой. Он бунтует. Он все беспощадно отрицает. Он вызывающ и дерзок в своей откровенности. И он снова ждет — ждет перемен.

Итак, эпоха советского кино закончилось фильмами, которые критики назвали «черная волна». Затем началась другая история — история постсоветского кино.

Кино Беларуси

Общий художественный уровень белорусского кино второй половины XX в. определяется темой Великой Отечественной войны. Первый значительный фильм о войне — «Константин Заслонов» был снят в 1949 г. режиссерами А. Файнцimmerом и В. Корш-Саблиным. Затем появились широко известные картины «Красные листья» (1958) В. Корш-Саблина и «Часы остановились в полночь» (1958) Н. Фигуровского. Все эти ленты были созданы в традициях тоталитарной поэтики — плакатность, декларативность. Упрощенная фабульная конструкция, тип героя — уверенного бесстрашного борца, прямолинейный

антагонистический конфликт, однозначность образной фактуры превращали эти фильмы в пропагандистский памфлет.

Во второй половине 1960-х годов, когда на экраны выходит серия фильмов молодого поколения режиссеров белорусской «новой волны» — В. Турова, Б. Степанова, В. Четверикова, И. Добролюбова, военная тематика обретает иное художественное измерение. Картины молодых были сняты в новой стилистике, которая формировалась под воздействием общих позитивных перемен в советском кино на рубеже 1950—1960-х годов, а также в соответствии с личным опытом военного детства. Именно эмоциональная память авторов становится своеобразным эстетическим камертоном в фильмах «Через кладбище» (1964) и «Я родом из детства» (1966) В. Турова, «Иван Макарович» (1968) И. Добролюбова [49, с. 125-128]. Война здесь уже не рассматривается как череда патриотических акций и безусловных побед. «Линия фронта» пролегает в душах героев, пронзая их частные судьбы «обстрелом» Истории. Такой поворот в осмыслении военной темы во многом обусловила проза В. Быкова, к которой начали активно обращаться режиссеры. В кинематографе возник целый пласт картин — экранизаций произведений выдающегося белорусского писателя. Однако далеко не во всех лентах постановщики сумели раскрыть быковскую «горькую правду». Сбиваясь на сюжетный пересказ той или иной повести, режиссеры зачастую утрачивали эмоциональное напряжение прозы Быкова.

Первой адекватной адаптацией повести В. Быкова стала одноименная кинокартина Б. Степанова «Альпийская баллада» (1965) — история любви, стремительно развернувшаяся в экстремальных условиях смертельного преследования. В фильме рассказывается история побега из концлагеря во время Второй мировой войны итальянки Джулии и белоруса Ивана Терешки. Несмотря на гибель главного героя, картина всем своим образным строем демонстрирует победу любви и жизни над войной и смертью. Фильм отличается выразительностью пластического языка. Оператор А. Заболоцкий придал альпийской природе роль полноценного героя, создав на экране пейзажную симфонию, в которой изобразительный мелодизм и ритмическую экспрессию обрели горные вершины, стремительные водопады, небо, облака, утренний туман, колючий снег, капли росы и... половецкие цветы.

В кинодилогии «Знак беды» (1985) режиссер М. Пташук не только сконцентрировал усилия на пересказе основных коллизий сюжета В. Быкова, но и заострил внимание на психологии героев — Степаниды и Петрака Богатыко. Причем, составив «семейную пару» из Н. Руслановой и Г. Гарбука, режиссер достиг неожиданного для себя эффекта: сопоставил два национальных характера. Русская актриса предстала в роли Степаниды мощной, безудержной, взрывной. Белорусский актер, опираясь на свой темперамент, создал образ тихого, робкого, покорного человека. И тогда как героиня Руслановой предсказуема в своей заданности, герой Гарбука дан в развитии через эволюцию «выпрямляющейся» души.

В 1989 г. режиссер А. Мороз попытался перевести на экран одни из шедевров В. Быкова «Круглянский мост». Автору удалось, блуждая в лабиринте психологии персонажей, выйти на уровень писательского размышления о долге, о нравственности подвига, о ценности каждой человеческой жизни даже в ситуации войны.

Однако безусловной художественной вершиной экранной интерпретации прозы В. Быкова остается российский фильм — «Восхождение» (1977) Л. Шепитько. Режиссер сумела создать такой мощный ассоциативно-метафорический образ противостояния Добра и Зла в их диалектической неоднозначности, что В. Быков признал художественное превосходство кинопроизведения над литературной основой — повестью «Сотников».

Еще одна военная глава в белорусском кинематографе связана с именем А. Адамовича. Его романы-хроники, собравшие документы и факты фашистского геноцида на белорусской земле, стали литературной основой как для документальных фильмов (цикл В. Дашука «Я из огненной деревни», 1975—1976), так и для игровой картины Э. Климова «Иди и смотри» (1985). В этой ленте хатынская трагедия, поданная через восприятие подростка Флеры, разрабатывается авторами в пастозной, тяжеловесной, апокалипсической тональности.

Удачным результатом сотворчества белорусских писателей и режиссеров на поприще военной тематики стали телефильмы «Руины стреляют...» (1970—1972) И. Чигринова и В. Четверикова, «Свидетель» (1985) И. Козько и В. Рыбарева. Опираясь на принципы документально-игрового ведения действия и эстетизацию документа, авторы развернули на

экране образ войны, «раздавляющей» гуманистическое основание человеческой жизни.

Отдельный пласт достижений в белорусском игровом кино связан с экранизациями крупных литературных произведений И. Мележа, В. Короткевича, В. Адамчика.



Виктор Турон

Экранная трилогия В. Турова «Полесская хроника» (1982-1985) представляет собой адаптацию классических романов И. Мележа «Люди на болоте», «Дыхание грозы», «Метели, декабрь». По признанию режиссера, он не делал экранизацию, а взял из отраженной в романе жизни слой, который был ему особенно интересен как человеку, как белорусу, как гражданину своей страны [49, с. 158]. Наиболее цельная первая часть кинотрилогии, где вдохновенно воспет белорусский край, несуетность народ! ой жизни, сила любви и поэзия труда. В эпическом размере киноповествования доминирует лирическая интонация. Неторопливое развитие действия сопровождается созданием специфической атмосферы каждого эпизода с помощью музыкально-пластических средств.

Наиболее трудным для кинематографистов оказался перевод на экран литературного языка В. Короткевича. Первым был экранизирован роман «Христос приземлился в Городне». Фильм режиссера В. Бычкова «Житие и вознесение Юрася Братчика» появился в 1967 г. Однако на экран он не вышел и был отправлен «на полку», где пролежал 20 лет. «Запрет фильма был не случайным, а закономерным. Своей "несимметричностью", исключительностью героя и обстоятельств, отрицанием всего официального и канонического, метафоричностью, дерзостью, иронией он выбивался из застойной атмосферы и противоречил ей» [4, с. 115].

Самой спорной и одновременно наиболее удачной экранной интерпретацией прозы В. Короткевича считается фильм В. Рубинчика «Дикая охота короля Стаха» (1979). На основе сюжета повести авторы картины выстроили готический кино-

роман с серией странных событий, окутанных таинственной атмосферой старинного замка. Постановщики активно использовали изобразительные средства кинематографической выразительности, придав экранным портретам, интерьерам, пейзажам ирреальные и загадочные черты.

В 1982 г. появился фильм «Чужая вотчина» режиссера В. Рыбарева, ставший не только оригинальной кинематографической транскрипцией одноименного романа В. Адамчика, но и самобытным художественным произведением. Авторы картины создали цельный образ белорусской жизни с ее пассивной созерцательностью, покорным ожиданием и понурым мироощущением. Достоверность фактуры, строгая графика кадра, светотеневой контрапункт способствуют документально-художественной реконструкции времени и пространства. Хотя действие фильма происходит на территории Западной Беларуси в конце 1930-х годов, сила художественной типизации подчиняет сюжетные события логике философско-эстетического обобщения, когда «чужой вотчиной» становится родная земля.

Есть в белорусском кино и опыт создания фильмов, тяготеющих к тенденции «кино расчета». Режиссер М. Пташук снял ленты «Наш бронепоезд» (1988), «Кооператив "Политбюро"» (1992), которые довольно органично вписываются в эту общую тенденцию восточно-европейского кинопроцесса 1950-1980-х годов.

С начала 1990-х годов белорусское игровое кино вошло в полосу затяжного кризиса. Характерным явлением становится переход ведущих операторов к режиссерской постановочной деятельности: Ю. Марухин («Мать Урагана»), Д. Зайцев («Хам», «Цветы провинции»), Ю. Елхов («Аномалия», «Анастасия Слуцкая»). Хотя внешне фильмы отличаются тематическим и жанровым разнообразием, но все отчетливее становится тенденция эстетической девальвации лент.

Мозаичность, калейдоскопичность кинопроцесса 1990-х годов во многом обусловлена коммерческим давлением. При этом одна из определяющих причин кризисного состояния белорусского игрового кино все-таки лежит в иной плоскости. Это синдром «советскости». Нежелание(?), неумение(?) режиссеров рассказать о белорусах: их истории, культуре, миропонимании — приводит из года в год к созданию художественно бесперспективных экранных шаблонов в духе «застойного»

советского кино 1970-х годов. Началом преодоления этой «болезни» могло бы стать возвращение кинематографистов к классической национальной литературе Я. Баршевского, Я. Купалы, Я. Коласа, В. Короткевича, В. Быкова и др.

В целом «расхожанные» 1990-е годы обнажают характерную символику перехода. Представительство «новой волны» 1960-х годов в белорусском кино закончилось. Так, И. Добролюбов, сняв фильм с характерным названием «Эпилог» (1994), фактически прекратил заниматься режиссурой.

В 1994 г. В. Туров выпустил курс молодых режиссеров, впервые подготовленных в стенах Белорусской академии искусств. Время ухода мастеров (Ю. Марухин, Б. Степанов, В. Туров, А. Карпов, М. Пташук) совпало с профессиональным взрослением их учеников. И. Волох, Р. Грицкова, А. Кудиненко, О. Марченкова, М. Субботин, Е. Трофименко и др. с равным умением способны создавать как игровые, так и документальные картины. Если их творческий потенциал окажется плодоносным, то белорусское киноискусство обретет новый эстетизм.

ИСКУССТВО кино НА РУБЕЖЕ СТОЛЕТИЙ (1980—2000-Е ГОДЫ): ГЛОБАЛИЗАЦИЯ И ИНТЕРТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ

Постмодернизм и кинематограф

В конце XX в. киноискусство утратило свои лидерские позиции в мировой художественной культуре, уступив место новым видам экранного творчества: сначала — телевидению, затем — видео, а в настоящее время — дигитальному (цифровому) искусству.

С другой стороны, к середине 1980-х годов завершилось долгосрочное противостояние голливудской и европейской моделей кинематографа. Очевидным сегодня является преимущество американской модели: кино — это индустрия, а фильм — товар. Голливудское кино превратилось в мегастиль. Японские, российские, польские, французские, тайваньские, белорусские и др. режиссеры стремятся снимать так называемые блокбастеры — ленты с однотипными сюжетами, героями, простой жанровой кодификацией, мощными аудиовизуальными эффектами, безотказными монтажными приемами. Такого рода кино рассчитано на потребление массовой аудиторией и удивительно соотносится с хорошо знакомой формулой: национальное по форме, голливудское по содержанию.

Европейская модель, означающая кино — искусством, а фильм — художественным произведением, также изменила свой масштаб. Доминирование традиционно ведущих европейских киношкол (французской, итальянской, германской, российской) на рубеже XX—XXI вв. нейтрализовалось своего рода многообразными «периферийными вспышками»: фильмы из Гонконга, Ирана, Китая, Мексики, Финляндии, Дании, Сербии, Боснии, Южной Кореи составляют сегодня предмет главного притяжения и для кинематографистов, и для зрителей. Этот «сад расходящихся тропок» адекватен нашей эпохе глобализации, ее «сетевой» природе.



Эмир Кустурица

Примером «отдаленного аутсайдерства» является творчество боснийского режиссера **Эмира Кустурицы** (р. 1954), который позиционирует себя в качестве продолжателя традиций европейского авторского кино. Но при этом не соглашается со статусом нового Феллини. Хотя не замечать отголосков, аллюзий, интонаций и стилистических цитат из кинопроизведений итальянского мастера в фильмах Э. Кустурицы невозможно, как, впрочем, невозможно отрицать влияния на его кинематограф чехословацкой «новой волны», «школы польского фильма» и др. Он учился режиссуре в пражской киноакадемии (FAMU). Его первый полнометражный фильм «*Sjecas li se Dolly Belt?*» («Помнишь ли Долли Белл?») (1981) получил главный приз в номинации «лучший дебют» на Венецианском кинофестивале. Следующая картина «*Otac na sluzbenom putu*» («Когда отец на службе») (1985) выиграла Пальмовую ветвь в Каннах. Очередной фильм «*Dom za vesanje*» («Время цыган») (1989) также с успехом прошел на Каннском фестивале, получив награду за лучшую режиссуру. Далее последовали знаменитые ленты «*Arizona Dream*» («Мечты в Аризоне») (1993), «*Podzemlje: Bila jednom jedna zemlja*» («Подполье») (1995), «*Crna macka, beli macor*» («Черная кошка, белый кот») (1998).

Очевидное завоевание лидерских позиций в европейском киноискусстве тем не менее не изменило статус Кустурицы как режиссера-одиночки. Критики пророчили ему трон, опустевший после ухода А. Тарковского. Однако боснийский режиссер предпочел оставаться странником (номадом) — вроде Л. Бунюэля (кстати, жанровую формулу своих экранных произведений Кустурица определяет как «сюрреалистическая комедия»). Он снимал свои фильмы в Югославии, США, Франции, Германии, сочетая режиссуру с деятельностью рок-музыканта. И всегда подчеркивал свою отдельность, даже чужеродность. Э. Кустурица по-прежнему гордо несет знамя ностальгирующего по Югославии, хотя покинул свою страну в 1988 г. Проживая во Франции,

он подчеркивает, что больше всего любит Италию. Подобные «смещения», диспропорции поддерживают имидж Кустурицы как «чужого среди своих» — режиссера, не вписавшегося в рамки своего поколения, но при этом ставшего автором нескольких ярких страниц в истории современного киноискусства.

Многообразные видовые, жанровые, стилистические, семантические переплетения отличают поэтику постмодернистского кино. Процесс его развертывания зачастую вызывает пессимистические прогнозы со стороны критиков, культурологов, искусствоведов. Главной настораживающей тенденцией «растекающегося» экранного искусства большинство аналитиков считают сращивание высокой и массовой культур. Однако представляется, что это явление закономерного синтеза этих извечно оппозиционных уровней.

На смену распространенной в 1960—1980-е годы дефиниции «авторское кино» пришел термин «артхауз». Таким образом, функция режиссера как автора фильма снижена не только в сфере голливудского мегастилия, но и на подчеркнуто элитарном артхаузнном уровне. Это значит, что зрителю становится важна прежде всего маркировка, бренд (голлиуд или артхауз). Однако ни один из них не гарантирует высокого художественного стандарта. Суть в том, что сегодня размежевание проходит не между элитарным и массовым кино, а внутри каждого из них. Как неоднократно подчеркивал У. Эко, есть низкая и высокая (пошлая и качественная) массовая культура. Подобную пропорцию можно также обнаружить в сфере элитарного искусства.

Постановщики пытаются найти такие художественные приемы, такое «двуязычие», чтобы посредством своих фильмов наладить одновременную коммуникацию как с так называемым неискушенным зрителем, так и с «высокособым» интеллектуалом. Другое дело, что подобного рода опыт нередко оказывается малозначительным, примитивным и даже агрессивным.

Среди режиссеров, которые избрали основой своей эстетики травестирирование (обыгрывание) шаблонов массового кинематографа, следует назвать американцев Д. Линча и К. Тарантино, а также испанца П. Альмодовара. Ленты первых двух, безусловно, выбиваются из контекста голливудского фильмейкерства, но вряд ли что-либо добавляют европейской традиции. Интертекстуальный массив в них ограничен лишь кодом «попсовой» коммерческой «жвачки для глаз».



*Педро Альмодовар
и актриса Виттория
Абриль*

Действие всех картин П. Альмодовара разворачивается в Мадриде — городе, в котором одни живут как в 1940-х годах, другие — как в 1960-х, а иные — и вовсе чувствуют себя как в Нью-Йорке.

Образ мегаполиса — центральный в творчестве кинорежиссера из Гонконга **Вонг Кар-Вая** (р. 1958). Но так же, как и у Альмодовара, в фильмах Кар-Вая («Когда текут слезы», «Дикие дни», «Чунгинский экспресс», «Падшие ангелы», «Счастливы вместе», «Настроение любить») город-герой презентован лишь мерцанием ускользающей сущности и повседневной жизнью персонажей — «одиноких бегунов на длинную дистанцию». Герои Вонг Кар-Вая — «маленькие люди», рядовые обыватели, блуждающие по лабиринту мегаполиса, априори являются гражданами мира и одновременно — *Nobody* — отторгнутыми крупными «Броуна». Гонконгский режиссер в своих кинолентах аккумулирует характерные интонации так называемого «экстаза коммуникации», когда не существует технических преград для виртуального (но не реального) соединения людей: близкие голоса, однако далекие жизни. Никто другой из современных режиссеров не смог воссоздать столь адекватный

Более интересен в своих лучших картинах («Женщины на грани нервного срыва», «Матадор», «Кика», «Все о моей матери») **Педро Альмодовар** (р. 1949). В его фильмах сталкиваются, накладываются, взаимопроникают живописная форма и банальное содержание, пастиширование рекламы, моды, шоу-бизнеса, средств массовой информации (то, что в совокупности производит массовую культуру) и утонченное стилистическое цитирование классиков мирового киноискусства — С. Эйзенштейна, Л. Бунюэля, М. Антониони. Альмодовар — мастер экранных коктейлей: дешевые сюжеты в духе бульварной литературы он интерпретирует параллельно в нескольких жанрах, шокирующие аттракционные эпизоды наполняет сентиментальностью, а сюрреалистические деликатесы преподносит в духе испанской художественной традиции. Его герои комично перверсивны, беспомощны и страстны

аудиовизуальный образ эпохи глобализации и на этом витке вновь акцентировать экзистенциальную проблематику в искусстве. Хрупкость, непрочность и ожидание определяют атмосферу картин Кар-Вая. Соответственно, «эффект разрыва» является формообразующим началом его фильмов, стимулируя зеркальность (взаимотражаемость) событий и персонажей, ритмизируя построение дискретного изобразительного ряда — так называемую клиповость. Видимо, поэтому Вонг Кар-Вая называют «режиссером неустойчивости» (по аналогии с «живописцем неустойчивости» Пикассо). Притягательность его кинолент в том, что все заканчивается, практически не начавшись. Фильмы Кар-Вая — словно картины на снегу: бликуют и тают. Они в художественно полноценной форме воплощают «эстетику поверхности» — базовую концепцию искусства постмодерна.

В то время, когда, по мнению современного французского философа Ж. Бодрийара, ничего не осталось для повествования, а все лишь для показа, и цивилизация неумолимо погружалась в мир виртуальных миражей, на мировом экране вспыхнули несколько картин («Европа», «Рассекая волны», «Идиоты», «Танцующая во тьме») датского режиссера **Ларса фон Триера** (р. 1956). Его творчество — насквозь европейское. Своеобразным трамплином для режиссерского восхождения Триер называет мощную кинообразность своего соотечественника К.Т. Дрейера (1889— 1968). Вместе с тем, в экранных произведениях Л. фон Триера отчетливо слышны «отголоски» итальянского неореализма, «новой французской волны». Он возглавил единственное альтернативное голливудским моделям течение в европейском киноискусстве последних трех десятилетий — «Догма-95».

Манифест «Догмы-95» опирается на базовый эстетический принцип — ограничение художественных и технических ресурсов при создании фильма («Творческий потенциал рождается из ограничений!»). Отсюда в лентах «догматов» феномен «любительской камеры», отсутствие спецэффектов, искусственного освещения и закадровой музыки. Однако тотальный реал-



Ла́рс Фо́н Триер

лизм (порой, его называют «хищным») «Догмы» — это всего лишь игра по установленным правилам. Игривый характер Триера подтверждается всем стилем его поведения: то он приписывает к своей фамилии аристократическое «фон»; то выступает на Каннском фестивале в смокинге К.-Т. Дрейера, приобретенном на аукционе; то, декларируя свое острое неприятие американского кино, приглашает на главную роль кинозвезду Н. Кидман («Догвилль»).

«Заразив» идеями «Догмы» плеяду молодых, режиссеров, сам Триер снял только одну картину целиком в духе пропагандируемой поэтики («Идиоты», 1998). Быстро осознав, что стремление создать «чистый», «нагой» фильм, безоглядно пробивающий реальность для достижения правды, является, по сути, способом модификации условности, без которой не существует ни одного произведения искусства, молодой датский режиссер двинулся в радикальном направлении постмодернистского синтеза крайностей. Смысловый пафос его фильмов уже спровоцировал не одну философско-религиозную дискуссию, ибо святость своих героинь Триер измеряет глубиной их грехопадения. Одна пускается в блуд для спасения мужа («Рассекая волны»), другая убивает полицейского ради спасения сына («Танцующая во тьме»). Категорическим императивом кинофилософии Триера становится Любовь и Вера, выкованные в неистовом противостоянии чистой души и «нечистого» демонического социума. С точки зрения формы Триер также способен совмещать несовместимое: например, «одеть» трагедию в жанровый «костюм» мюзикла («Танцующая во тьме»). И, наконец, датский режиссер умеет, грамотно и абсолютно рационально рассчитать (прямо по-голивудски!) траекторию эмоциональных «ударов» зрителя и привести его (в отличие от современных американских постановщиков) к катарсису.

«Перпендикулярное кино» Дж. Джармуша

Своеобразной фигурой киноискусства эпохи постмодернизма является **Джим Джармуш** (р. 1953). По рождению американец, по происхождению европеец Дж. Джармуш в своих фильмах уравнивает духовную разновекторность Нового и Старого света. Свой путь в кино он прокладывал в 80-е годы



Джим Джармуш

XX в. Кино в тот период фатально стремилось в ловушку общего кризиса. Вперед решительно выдвинулся «класс продюсеров», и царствование свободного автора-режиссера закончилось, в том числе и в европейском киноискусстве. Какой ход в этой ситуации предпринял неофит Джармуш, мироощущение которого формировалось под воздействием европейских и японских мастеров экрана, а не голливудских соотечественников? Он декларировал независимость и строил новое «перпендикулярное» кино. Молодой режиссер вместе со своими

единомышленниками Рудольфом и Ли начал «выворачивать наизнанку» мифологию американского экрана с позиций... нео-реализма, точнее — «серого реализма». Их взгляд на Америку был осознанно противопоставлен традиционно распространенным «розовым» голливудским стереотипам.

«Моя семья происходит из Чехии, Германии, Ирландии. Такой винегрет и есть чем-то специфически американским», — заметил в одном из интервью режиссер. С юности его притягивала музыка и литература. Однако вояж в Париж привел его в Музей кино и — к новому увлечению. Вернувшись на родину, Джармуш начал серьезно учиться сценарному мастерству и режиссуре. Сначала снимал видеоклипы, затем — четыре года совместной работы с Н. Реем в «большом кино» и, наконец, первый самостоятельный полнометражный фильм «Бесконечные каникулы» (1980).

В этой картине наиболее примечательным художественным элементом является... персонаж. Это, по сути, предтеча нового типа героя — фланера — «маленького человека» эпохи глобализации, блуждающего в ризоматическом пространстве мегаполиса и переживающего свою экстерриториальность как привилегию, как проявление независимости. Алли Паркер — американский парень, не имеющий ни дома, ни дела, ни какого-либо постоянного занятия. «В определенном смысле я — турист... Не мечтаю о работе, доме или о том, чтобы платить налоги». Алли путешествует без цели, без желания познавать мир и черпать новые впечатления. Он не знает, где будет ночевать и как долго задержится в своем временном пристанище.

Перемещаясь с места на место, Алли не ищет смысла существования или счастья. Он даже не ждет перемен, а лишь пытается реализовать свою внутреннюю необходимость: убежать от одиночества. «Входя в очередную комнату, интересуюсь, какая тут лампа или телевизор. Но очень быстро очарование новизны исчезает. Окутывает нас тогда страх, панический страх... В конце концов, что-то нам подсказывает: в дорогу...» Алли убежден, что лучше всего одиночество как результат собственного выбора, а не осознания фатальности алиенации. Намереваясь покинуть Новый свет и отправиться в Старый, герой встречает в порту своего европейского *alter ego* — молодого француза. Узнав, что Алли направляется в город, который он покинул, француз замечает: «Париж будет твоим Вавилоном». Диалог европейца с американцем, представленный Джармушем уже в первом фильме, далее станет семантической осью его художественного творчества. Варьирование и модуляции диалога культур Европы и Америки, Запада и Востока определяют его кинематографическую интонацию.

Дж. Джармуш — дитя постиндустриальной эпохи, режиссер постмодернистского времени. Когда наступает инфляция художественных приемов, форм, кодов, когда доминирует принцип, что все возможно, однако... все уже было, — остается жонглировать образами из кинематографического собрания сочинений, надеясь на то, что из этого чуть-чуть блеснет жизнь.

Именно это «чуть-чуть жизни» определяет атмосферу следующего фильма американского режиссера «Страннее, чем рай» (1984). Его герои будто находятся в летаргическом оцепенении. Ничто: ни гнев, ни радость, ни приключение — не стимулирует их активности, не разрывает эластичного кокона молчания. Трио персонажей: Вилли, Эдди и Эва, «парализованные» фатальной, экзистенциальной немочью, хорошо понимают свою «незначительность» и «неважность». В прямом смысле слова они и не герои, а рядовые представители народонаселения Америки с «серыми» интересами, «серым» сознанием, «серой» культурой. Они не ищут смысла бытия, не блуждают в лабиринте самопостижения, не открывают путей социального усовершенствования. По сути, они счастливые люди, не ощущающие на своих плечах тяжести мира. Никакие утраты или приобретения не оставляют следов в их душах. Переворачивается день-кадр, день-страница, и исчезают иероглифы искушения. Подобные знаки герои просто не умеют читать.

Любая азбука для них чужая... Не умножая знания, не умножаясь скорбь.

Вилли, Эва и Эдди живут в США, но они не коренные американцы, а эмигранты из Европы. Вилли покинул Будапешт лет десять назад. Прибытие его двоюродной сестры Эвы из Венгрии собственно и составляет завязку фильма, композиция которого слагается из трех частей — «Новый Свет», «Год спустя», «Рай». Эта иерархия представляет своеобразный дайджест Америки как Земли Обетованной с учетом перемены места действия. В первой части это Нью-Йорк (бизнес-центр мирового масштаба). В средней — глухая провинция (штат Охайо), в финальной — райский уголок Флориды (Майами-бич). Однако герои вместо «восхождения» будто стоят на одном месте: разговоры по телефону, вечера у телевизора, игра в карты, *fast food*. Однообразие действий Вилли, Эвы и Эдди отражает гарантированный минимум комфорта американской повседневности. Дж. Джармуш иронизирует над этой чертой американского образа жизни посредством аллегории — «телеужин». Это пища и для тела, и для души. «Здесь есть все, что нужно — мясо, картошка, десерт,— объясняет Эве Вилли, разрывая фольгу на упаковке,— не надо готовить и не надо мыть посуду». А чтобы получить эмоциональный заряд, достаточно включить телевизор, где каждый вечер вам предложат необходимое разнообразие: футбольный матч, триллер, мюзикл. Эва и Вилли часами смотрят телевизор, и на их лицах, как на экране, скачут световые блики. Только по смене характерных звуковых клише (а не по выражению лиц персонажей, например) можно догадываться о чередовании жанров зрелищ. В своей остроумной монтажной секвенции (серии средних планов с почти неизменной внутрикадровой композицией) Джармуш достигает бодрийаровского пафоса: не зритель смотрит телевизор, а TV смотрит на зрителя: «бежит через тебя, как магнитная лента, лента — а не образ»¹.

Мир, в котором живут Эва, Вилли и Эдди, одноцветный. Это его качество обусловлено не географией, не климатом, а мироощущением героев. Они просто не различают цвета из-за своего эмоционального дальтонизма. Даже в райском Майами они не находят ни розовых фламинго, ни красавиц в бикини, ни щедрого солнца. И никакое перемещение в пространстве го-

¹ Цит. по: Godzic W. *Ogłądanie i inne przyjemności kultury popularnej*. Krakow, 1996. S. 21.

родов не дает им информации больше той, которую они почерпнули с экрана телевизора. В таком контексте насквозь метафоричной является сцена «экскурсии» на озеро в Кливленде: среди белой мглы, заполнившей экран, стоят спиной три серо-черные фигуры, пошатываясь от пронизывающего ветра. Озеро, естественно, красивое, однако ни герои, ни зрители ничего не увидят кроме снежной пустыни. «Тут настоящее болото»,— констатирует Эдди. По сути, каждый из героев существует сам по себе. Несколько раз общее стремление увидеть что-нибудь новое собирает молодых людей в дружеский треугольник, чтобы снова потом «рассыпать» по бескрайней территории тоски.

Джармуш акцентирует банальность своих персонажей, фиксирует нудное однообразие их экзистенции и... настойчиво отказывается от аттракционных приемов. Тут нет ни зрелищное™, ни визуальной масштабности. Кинокамера направлена исключительно на персонажей и, так же как и они, не замечает окружения. На экране преимущественно оцепенелые фигуры героев и их безучастные лица, по которым пробегают тени то телевизионных или кинематографических отражений, то автомобильных трасс. Пустынные улицы, дороги, подворотни разрушают традиционное представление о сияющих огнями мегаполисах и провоцируют эффект дежа вю: «Эта комната выглядит знакомой... странно, надеешься увидеть что-нибудь новое, а видишь везде одно и то же».

Кинематограф Дж. Джармуша нередко называют «анатомией скуки», однако фильм «Страннее, чем рай» скорее выполнен в жанре скучной комедии. Один из самых смешных эпизодов — сцена в кинозале, где герои смотрят так называемый боевик. О сути происходящего на экране можно догадаться лишь через поток звуков, ибо в кадре все время остаются неподвижные лица Вилли, Эвы и Эдди, по которым мельтешат световые пятна созерцаемого ими кинозрелища. Молодые люди механически жуют попкорн, не выражая никаких эмоций и не ощущая никакого «вкуса» от киножвачки.

Герои фильма Джармуша оставили Старый Свет и перебрались в США не в поисках лучшей жизни, не с целью разбогатеть. Их выбор не может быть измерен категорией пресловутой американской мечты или нравственным критерием ответственности. Их жизнь такая, какая есть. Серая? Это их несколько не тяготит. «Тетушка — это все, что осталось от нашей семьи»,—

замечает Вилли, имея в виду свои венгерские корни. Эта пожилая неуклюжая женщина из Кливленда действительно напоминает «осколок империи»: разговаривает исключительно по-венгерски, готовит на обед суп, излишне опекает взрослую Эву... Тем гротескнее звучит в ее устах типично американская фраза: «Я победила!» (*I am a winner!*) — по результату... карточной игры. Странный конгломерат европейской ментальное™ и американского стиля жизни выбран Джармушем в качестве камертона, настраивающего картину на едва смешное, едва грустное звучание. В таком же ключе задана и центральная песня фильма «/ *Put a Spell on You Screamin*» в исполнении Дж. Ховкинса. Его одинокий голос, рвущийся из магнитофона, то набегает напористо-крикливыми волнами, то дробится на осколки иронично-пересмешистых каскадов. Экранное повествование Джармуша также пульсирует за счет введения многочисленных черных ракордов — кадров без изображения, но с эхом звукового образа предыдущего эпизода.

Фильм «Страннее, чем рай» был снят на остатках ленты, которые подарил начинающему американскому режиссеру в 1982 г. известный мастер «нового немецкого кино» В. Венд ере после не очень удачного завершения своего кинопроекта «Положение дел». Это обстоятельство определило специфическую фрагментарную стилистику картины Дж. Джармуша как своего рода «записок на манжетах».

Сюжет следующего фильма Джармуша «*Down by Law*» (1986) также лишен динамического развития событий. Ритм кинонаррации остается дискретным, а герои — среднестатистическими американцами. Дзек, Джек и Роберто по стечению обстоятельств оказываются в одной тюремной камере. (Кстати, название фильма «*Down by Law*» соответствует сленговому выражению «надежные парни» («свой в доску»). Эти незнакомые между собой парни вынуждены терпеть общую скуку заточения и друг друга. В отличие от Эвы, Вилли и Эдди герои этого фильма не аллегорически, а буквально поставлены в ситуацию «*killin' the time*». Минуты, часы молчания прерываются вспышками агрессии. Когда, например, Дзек выцарапывает на стене камеры знак очередного наступившего дня, Джек кричит: «Не понимаешь, что этим еще больше его растягиваешь для нас!» Вспыхивает по-мальчишески дерзкая драка, итоги которой (взъерошенные волосы, синяк под глазом, разорванная одежда) зафиксированы в следующем кадре. Лишь благодаря

юмору, находчивости, темпераменту итальянца Роберто очередное эмоциональное раздражение не перерастает в отчаянную схватку. Он со своим плохим английским, путаясь в словах и именах Джека и Дзека, наконец налаживает элементарную коммуникацию.

Дж. Джармуш, заинтересованный условностью и музыкальностью языка, активно применяет его материю для достижения комизма и юмора в своих фильмах. В большинстве случаев режиссер использует прием деформации — легкого искажения произношения, в результате чего слово приобретает иное значение. В «*Down by Law*» подобным «транскриптором» является итальянец Роберто, который едва не на каждом шагу изобретает речевые каламбуры. Так, зарифмовав глагол «*scream*» (визжать) и существительное «*ice-cream*» (мороженое), новоиспеченный эмигрант увлек декламацией своих хмурых сокамерников Дзека и Джека. Герои хором горланили эту фразу, выводя из равновесия стражников и изменяя общее настроение: от агрессивного молчания до громкого смеха и даже пения. В другом случае Роберто, нарисовав на стене окно, допытывается у своих партнеров о грамматических тонкостях. «Как правильно по-английски сказать: смотрю в окно? Или: смотрю на окно?» В ответ слышится бурчание: «В данном случае надо сказать: смотрю на окно». Действительно, сконструированный Джармушем ситуационный контекст (нарисованное на стене окно) обнажает условность лингвистической константы (ведь правило требует использования предлога «в»).

«Прелюдия» заточения (тюрьма) сменяется традиционной для кинематографа Джармуша темой странствия. Тройка персонажей учиняет побег: блуждает по канализационному каналу, продирается сквозь сплетенный кустарник, застревает на дырявой лодке среди водной глади, коротает ночь в пустой охотничьей сторожке... В серой мгле экрана утро фактически отождествляется с вечером. Будто разбухшее от сырости пространство окутывает мокрой тяжестью три фигуры в тюремной одежде. Снова господствует молчание, снова Роберто гасит нетолерантность Джека и Дзека. В конце концов лесная дорога приводит героев к мини-отелю. Тут и заканчивается странное путешествие трех случайных попутчиков. Финал картины представляет собой экранный парафраз стихотворения Роберта Фроста «*The Road Not Taken*» («Непройденный путь»). Совпадение имени американского поэта и героя-италь-

янца вряд ли случайно. Знаток и ценитель литературы Дж. Джармуш в лице своего персонажа демонстрирует европейский уровень культуры. «Ваших поэтов знаю лишь в переводе», оправдывается Роберто. Не получив, впрочем, ответа Дзек на свой вопрос, любит ли тот Роберта Фроста, Роберто цитирует по-итальянски «*The Road Not Taken*». Мысль автора стихотворения о неизбежности выбора, его случайности и необратимости венчает идея утраты отринутой возможности, которая никогда больше не повторится. Произведение американского поэта словно материализует внутреннее раздумье героев о собственных перспективах. Долго лавируя, они подходят к тому месту, откуда веером расходятся их пути: Роберто остается с хозяйкой гостиницы, Дзек на первом же перекрестке сворачивает налево, Джек, соответственно,— направо. Однако выбор этот для героев не омрачен философским императивом Р. Фроста. Скользя по поверхности, они не углубляются в подтексты бытия.

Построение мизансцен в фильме «*Down by Law*», утонченный психологический рисунок взаимоотношений персонажей и абсолютно естественное существование актеров в кадре, казалось бы, должны диссонировать с художественным аскетизмом изображения и намеренным техническим несовершенством съемок. Однако «серое» поле сюжета «раскрашивает» авторский юмор. Импульсивное сцепление эпизодов придает синкопический ритм драматургии картины. Эти режиссерские приемы позволяют усилить художественную экспрессию, так сказать, на пустом месте. «Непритягательность» образности фильмов Дж. Джармуша подчеркивается черно-белым изображением. Эпизоды ленты буквально являются эпизодами (сценами) из жизни героев и обособлены друг от друга черными ракордами. Эти «черные квадраты» символизируют бездну времени: то ли часы, то ли дни, а возможно и годы. В этом течении утрачиваемого с легкостью угадывается многократный повтор типичных «пресных» событий жизни. Кажется, будто время утратило конкретное измерение или вовсе исчезло. Почти исчезает и пространство. Реальность лишена характерных признаков жизни из-за фрагментарности натуры, интервьюеров, ограниченного количества действующих лиц.

Все это порождает ощущение герметичной капсулы, в которой существуют персонажи: однообразие, одиночество, отчуждение. Но эти устойчивые мотивы кинопоэтики М. Антониони и

В. Вендерса у Дж. Джармуша смодулированы в юмористическую тональность, что придает фильмам американского режиссера специфическую внутреннюю легкость. Жизнь — это не борьба, не самоедство, не служба (ради идеи или денег). Жизнь — это существование, которое имеет свое начало и свой финал, как любой другой обычный отрезок времени. Поэтому все идеи трагичной безысходности бытия, потерянности поколений, невозможности самореализации человека у Дж. Джармуша просто нейтрализованы. Социальный облик мира, в котором существуют его персонажи, лишен агрессивности, непримиримой чужеродности[™], патологической негативности. У Джармуша и люди, и окружение — провинциальны: с унифицированным мышлением, восприятием, бытом, ощущениями. Даже редкие кадры природы не оттеняются на фоне визуального однообразия кинонаррации.

В своем первом цветном фильме «*Mystery Train*» (1989) американский режиссер вернулся к трехчастной форме, однако кардинально перестроил художественное время через simultанность событий. Сюжет слагается из трех новелл. Первая («Далеко от Якогамы») представляет собой несколько фрагментов из жизни молодой японской пары, приехавшей на экскурсию в дом-музей Элвиса Пресли. Вторая («Дух») представляет собой эпизоды пребывания в Америке итальянки, внезапно утратившей мужа. Последняя («Затерянные в пространстве») рассказывает об эмигранте-англичанине, который случайно убил продавца винной лавки.

Всех персонажей фильма Дж. Джармуш объединяет под крышей провинциальной гостиницы в Мемфисе только ради того, чтобы обозначить одновременность течения отдельных человеческих жизней. Эту идею зритель воспринимает не сразу, а по мере размежевания трех новелл эпизодом-репризой. Режиссер фактически тиражирует одну и ту же сцену в рецепции отеля, претворяя ее в своеобразный пластический акцент и одновременно — в композиционный центр совмещения трех внешне различных мини-сюжетов. Ночной портье и его напарник (*bellboy*) — не просто чрезвычайно колоритные персонажи, они выступают своеобразным аттракционным элементом. Гротескно усиливается их афроамериканский облик: смоляная чернота кожи оттеняется ярко-красным пиджаком и многочисленными массивными перстнями старшего клерка, радостный зеленый цвет кичевого костюма *bellboy* контрастирует с его печальным выражением лица. Вместе с тем, их нерасторопность

в диалогах и работе отвечают функции хозяев... общежития, которым является, по сути, маленькая гостиница и вся Америка в целом.

Одним из важнейших интегративных элементов фильма служит музыкальный мотив из песни Элвиса Пресли «*Blue Moon*», звучащий по местному радио во всех трех новеллах. Но главным цементирующим фактором картины выступает персона короля рок-н-ролла. Этот виртуальный герой подчиняет себе все событийное пространство. Он вездесущ, он представлен в многочисленных ипостасях одновременно. Памятник Элвису стоит в центре городка. Его портреты украшают стены всех номеров местной гостиницы. Гребни, «врученные духом Пресли», распродаются туристам... в качестве уникального подарка, предназначенного именно данному клиенту. Заставить человека купить ненужную ему вещь как особую ценность — одна из ярких черт эпохи Потребления.

Итальянка Луиза — героиня второй новеллы «Дух» — переживает трагедию внезапной смерти мужа как истинная конsumerистка. Накупив множество мелочей (среди прочего, конечно, «уникальный» гребень певца), Луиза ночью пробуждается не от тяжелых снов, но от волшебного видения: образ Элвиса Пресли на мгновение появляется в ее номере и тут же исчезает, оставляя вдову зачарованной.

Культ американской звезды распространился на весь мир. Его персона мифична и внеисторична. Поэтому пара молодых японских туристов из первой новеллы совершает «паломничество» на родину Элвиса. Впервые у Джармуша герои фильма приехали в США не на постоянное жительство. Однако все они, несмотря на различие антропологических черт, внутренне подобны. Потому и размещаются в одной и той же гостинице, входя в номер, первым делом включают телевизор, слушают одну и ту же музыку. Однако четкая национальная идентификация персонажей служит своеобразным камертоном для определения скрытой пародийной тональности картины «*Mystery Train*».

Япония, Италия, Англия — кариатиды мирового искусства. Америка — фабрика массовой культуры, иллюзия Парадиза для обывателей иных стран. «Это не Якогама. Это — Америка! — замечает молодой японец и спрашивает у своей спутницы Митсуко-сан. — Что ты думаешь об этом?» В ответ слышит: «Холодно... И так далеко от Якогамы». Эта игра слов кристаллизует

мысль, эхом пронсящуюся в фильме, дешифрует аллегорическую природу кинопроизведения, которая подчинена системе обратной перспективы. Да, далеко пока США до Японии, Италии, Англии, ибо, как считает режиссер, если «представить себе Америку в будущем, после упадка ее империи, то единственное, что смогут наведывать туристы — дома звезд рока и кино. Это все, что представляет собой наша культура».

Очевидно, с течением времени Дж. Джармуш начал ощущать исчерпанность для себя проблематики «серого» американского реализма. В 1991 г. он снял фильм «*Night on Earth*». Режиссер воспользовался художественной моделью предыдущей ленты, но увеличил количество новелл до пяти и расширил географическое пространство: Лос-Анджелес, Нью-Йорк, Париж, Рим, Хельсинки. В качестве элемента, стабилизирующего синхронность событий, тут выступает профессия таксиста, а в качестве определяющей тональности — зыбкость и непродолжительность человеческих взаимосвязей. Серия коротких встреч в замкнутом салоне такси, одновременно в удаленных друг от друга мегаполисах, демонстрирует хрупкость глобального мира, ибо каждый в нем — посторонний. Впервые Джармуш выбирает в качестве общего знаменателя для Старого и Нового света ризоматическое пространство современного мира. В фильме ночная презентабельность Лос-Анджелеса и новоЙоркский размах неоновое сияния контрастируют с тихим сумраком и блеклостью европейских городов, а масштабная геометрия динамичных американских трасс противопоставлена изломленным лабиринтам парижских, римских и хельсинкских улочек. Однако, по сути, и то и другое является лишь вариантом одной — сетевой — модели, определяющей жизнь в большом городе среднестатистического человека-фланера. Комичной иллюстрацией этому может служить «римский эпизод», когда таксист в поисках клиента и ксендз в поисках такси кружат вокруг одного и того же памятника.

Затерянность в мегапространстве метрополий, в параллельной реальности *Mass Media* является одной из характерных черт бытия современного человека. Дж. Джармуш вплотную приблизился к образному осмыслению этой проблемы в ленте «*Night on Earth*», однако для режиссера картина оказалась своего рода шагом по горизонтали. Рывок по вертикали он осуществил в кинопроизведении «*Deadman*» — «Мертвец» (1995).

Критики склонны определять жанр «*Deadman*» как философский вестерн. Однако едва ли можно охарактеризовать эту картину традиционными жанровыми категориями. Во-первых, тут вестерн сплетается с гангстерским фильмом. Во-вторых, оба популярных жанра представлены навыворот. Основные типы героев (индеец, шериф, супермен) сменили свой традиционный статус на противоположный. Драматургическая структура также деформировалась, сместив пропорции классической композиции таким образом, что развязка фактически растягивается на большую часть фильма. Собственно, кинонаррации Джармуша никогда и не вписывались в каноническую форму.

Фильм «*Deadman*» — это путешествие вспять: из индустриальной эры в первобытную. Но не в фантастической машине времени, а через философские аллегории бытия. «Ты отправляешься туда, откуда приходят все души, и куда они возвращаются», — объясняет «мертвецу» Уильяму Блейку индеец *Nobody* (Никто). Привычные параметры времени и пространства исчезают в абстрактной бездони экрана. Центральный персонаж картины также обретает ирреальное измерение. Мистер Билл Блейк, как и следует настоящему бухгалтеру, в дорогом клетчатом костюме, котелке и очках приезжает в город Мэшин на работу. Однако вопреки предварительной договоренности никакой должности для него на металлургических заводах Диккенсона нет. С пулей, застрявшей в сантиметре от сердца, молодой человек бежит куда глаза глядят, спасаясь от преследования. Но, по сути, он начинает тяжелый путь самоидентификации. Единственным его попутчиком, хранителем и поводырем становится индеец Никто.

Герой фильма, с которым зритель знакомится с первых же кадров (в поезде), как обычный пассажир, имел конкретную цель поездки — город Мэшин. Однако по воле режиссера он превращается в номада, блуждающего в метафизическом пространстве без определенного маршрута и окончательной остановки. Респектабельный облик мистера Блейка также рассыпается будто пепел. На его лице появляются то знаки индейской раскраски, то блики смерти. В конце концов он, одетый в индейский костюм, отбывает на каноэ в бескрайнее зеркало океана, в котором отражаются небеса, — или наоборот. Но не только внешними признаками исчерпывается боль трансформации героя.

Постмодернистскими средствами Джармуш создает почти сюрреалистическую образность: индеец Никто воспринимает Билли Блейка как Уильяма Блейка — английского поэта конца XVIII — начала XIX вв. Джармуш вспоминает, что открыл для себя поэзию Блейка еще подростком, когда много читал: «Эта личность меня поразила. Не только его творчество, но в равной мере его жизнь показалась мне чрезвычайно интересной».

Литературоведы, характеризуя художественный стиль У. Блейка, отмечают соединение романтической фантастики с философским аллегоризмом. В соответствующей поэтике решает свой фильм и американский режиссер. Точнее, использует прием стилистической цитации. Молодой герой Билли Блейк не знает ни поэта однофамильца, ни его произведений. Однако второй персонаж картины — индеец Никто сыплет фразами, строками и строками из Блейка, которые зачастую синтаксически и фонетически корреспондируют с индейскими поговорками (например, «Орел никогда не теряет больше времени, чем когда ему приходится учиться у вороны»).

Помимо вербальных игр с поэзией режиссер также привлекает изобразительные приемы Блейка как оформителя. Уильям Блейк — автор иллюстраций к собственным стихам и к «Божественной комедии» Данте. Его специфическую манеру обрамлять рисунок виньетками Джармуш заимствует прямо (рассказ *Nobody* о своем «путешествии» в Англию) и косвенно — окутывает свою картину причудливым орнаментом «отголосков» разнообразных культур.

Учитывая художественную специфику этого экранного произведения, ему можно предпослать в качестве эпиграфа названия двух сборников У. Блейка: «Песни неведения» и «Песни познания». Первую траекторию проходит Билл Блейк, вторую — одинокий индеец Никто. Сам режиссер применил более жесткую формулу Генри Мишо: «Желательно не путешествовать с мертвецом» из рассказа «Ночь с болгарами». Обращение Джармуша к творчеству сюрреалиста Мишо, видимо, связано с проблемой смерти, которая пронизывает все произведения французского автора. Он трактует ее не как трагедию, но иронизирует над ее... банальностью. Заимствуя у Мишо фразу в качестве эпиграфа, Джармуш расширяет ее буквальный смысл до бытийных масштабов. «*Work out your salvation*» (спасай себя сам) —

гласит надпись на двери крошечного магазинчика. Эта дверь — последний предел для входа—выхода к «мосту, сделанному из воды», навстречу великому движению Вселенной. Мотив преодоления границ материального — один из основополагающих в поэзии У. Блейка — преобразован фильмом Джармуша в то качество, где смерть не противоположна жизни. Экзистенция на пограничье миров является для Блейка своеобразным способом избавления от страха, от страха смерти в том числе.

Поставив фактически Билли Блейка в ситуацию Перехода, в пространство между жизнью и смертью, режиссер, по сути, подталкивает молодого героя к извечной проблеме поиска смысла жизни. Сквозной вопрос: «У тебя есть табак?» — время от времени задают Блейку различные персонажи. Ответ всегда отрицательный: «Я не курю». Особенно настойчиво интересуется этим индеец Никто. В поверхностном понимании такой диалог демонстрирует разницу культур «бледнолицего» и «краснокожего» человека. Для индейских племен табак выполняет сакральную функцию во время молитв. Выдыхание дыма означает, что человек жив и един с Космосом. Белый же человек просто курит табак ради удовольствия. Вместе с тем, этот вербальный пинг-понг вокруг табака имеет, вероятно, более глубокую подоплеку. Настойчивая повторяемость вопроса адресуется к идее сущего. В определенный момент фильма кажется, что Билли Блейк приблизился к истине — он сам обращается с типичным вопросом и к своему попутчику, и к пастору. Но, тем не менее, когда индеец Никто, положив табак в каноэ Блейка, оттолкнул его от последнего берега, «мертвец» с трудом вымолвил: «Я не курю».

Таким образом, мучительный путь Блейка так ничего ему и не открыл. «Почему ландшафт движется, а судно стоит?» — эта фраза, прозвучавшая едва ли не в первом эпизоде картины, служит основанием символично-метафорической футуроспекции экранного текста, впоследствии неоднократно обретая пластический эквивалент. По Джармушу, человек (цивилизация) в своем развитии, «полете», восхождении... стоит на месте. Видимо, поэтому позволил себе режиссер высветить один через другой языческий, христианский и метафизический мир, сплетая в художественной ткани их несовместимые мотивы и подчеркивая казуистическую, квазиистическую природу их догматических толкований («Боеприпасы благословил

лично Епископ Детройта», — с гордостью утверждает торговец-миссионер). Этот метод «перевертывания небес» зашифрован также в ключевой идиоме: «говорит громко, не говоря ничего». Такая характеристика в равной степени может быть отнесена как ко Всевышнему, так и ко лжецу-люциферу. Один наставляет, и правда его не требует слов, другой — искушает водопадом ярких монологов.

В контексте фильма интерперсонаж Билли Блейк отождествляется не только с поэтом Уильямом Блейком, индейцем, мертвым олененком. «Ты был поэтом и художником, теперь ты — убийца», утверждает Никто. Действительно, пугливый и скромный в первых кадрах очкарик Билли Блейк по мере разворачивания сюжета делается практически снайперским стрелком. Его жертвами становятся шериф, каннибал, торговец. Такой драматичный «вывих» представлен Джармушем по принципу взаимодействия... репродукции и оригинала.

Эффект симулякра, когда копия тиражируется, плотно заполняет пространство и, наконец, провоцирует реальность, режиссер использует как сюжетный ход. Бумажное изображение с контурами Блейка и надписями о его «преступлениях» постоянно «обгоняет» героя — свой оригинал. Сначала копия появляется в одном экземпляре посреди леса, в месте, где еще не ступала нога ни одного персонажа. Именно здесь Блейк и осуществляет первое, по-цирковому искрометное убийство ангажированных своих гонителей. Следующий раз он увидит целую «галерею» этих копий, но уже с определенными инновациями (список преступлений, как и сумма гонорара, увеличился вдвое), и снова разряжается пулей его оружие.

В отличие от предыдущих лент американского режиссера постмодернистская интонация фильма «*Deadman*» раскрывается также в масштабном травестировании кинематографических образов. Так, первый эпизод в поезде апеллирует к классическому вестерну Э. Портера «Большое ограбление поезда» (1903). А кадр прибытия локомотива на станцию повторяет соответствующую композицию из одноименной («Прибытие поезда на станцию Ля Сиот») самой популярной ленты братьев Люмьер. Можно отметить и более утонченные взаимопереходы. Например, отсылку к «Бежину лугу» С. Эйзенштейна во фрагменте с так называемой иконой, когда тривиальное лицо вписывается в оклад. Или напоминание идеи социального каннибализма из фильма «Хлев» П.П. Пазолини.

Невозможно обойти вниманием имя индейца — Никто. Герой-индеец действительно имеет за плечами собственную одиссею. Кроме того, режиссер прямо обыгрывает в отношении Блейка изобретательность гомеровского Одиссея в противостоянии с Циклопом. Только, естественно, наоборот. В смертельно опасной ситуации на вопрос: «С кем ты сюда пришел?» Блейк искренне отвечает: «С Никем», чем делает свое положение еще более угрожающим.

В фильме «*Deadman*» Джармуш вернулся к своему излюбленному черно-белому колориту, обогатив его оттенками серого. Такое цветовое решение является удачным для экранного произведения, переключая мерцание сюрреалистической образности в документально-хроникальную поэтику. Сохранил тут режиссер и свой традиционный синкопический ритм, вернув статус полноценного кадра черному ракурсу. Еще одно устойчивое художественное свойство — музыка (композитор Н. Янг). Ее техногенная природа, неустойчивость мелодизма, инплантация звуковых красок Востока придают абстрактно-обобщающий характер аудиовизуальной графике кинокартины.

Внешнее изменение художественной формулы в «*Deadman*»: отказ от поэтики «серого реализма», от жанровой стилистики «скучной комедии», вызвало немало скептических мнений. Джармуша упрекали в банальности, претенциозности, фальшивом мистицизме, анахронизме. Сторонники же, наоборот, подчеркивали позитивное значение радикальной смены тематических устремлений режиссера. Однако, отдаляясь от современности, Джармуш по-прежнему искал ответ на вопрос: что есть Америка? Но не в настоящем, в прошлом. И по-прежнему в качестве центрального сюжетобразующего элемента использовал мотив странствия.

По мнению Джармуша, физическая жизнь человека есть своего рода короткое путешествие, которое может закончиться в любую минуту. Вместе с тем, философское проникновение в традиционную проблематику оказалось более многослойным. Что-то в духе Рольфа Якобсона — норвежского поэта:

*Если отойти подальше,
ты увидишь солнце искрой
в потухающем костре,
если отойти подальше.*

*Если отойти подальше,
ты увидишь Мирозданье
маленьким и одиноким,
как звезда в июне,
если отойти подальше.*

*Если, друг мой, отойти подальше,
все равно ты будешь лишь в начале
самого себя.*

«Упражнение для дыхания»

Новый фильм Дж. Джармуша появился в 1999 г. под названием *«Ghost dog: The way of the samurai»* («Пес-призрак: путь самурая»). И здесь в буквальном смысле режиссер решился на открытое соединение восточного (прежде всего японского) и западного менталитета. Чернокожий герой подчиняет собственную экзистенцию кодексу чести самурая — бусидо, по которому исполняет роль... профессионального киллера в соответствии с волей своего хозяина-мафиози.

Вплетение японских мотивов в ткань своих картин Джармуш начал практически с первых фильмов. Сначала это было типичным постмодернистским кодом для зрителя-энциклопедиста. Так, в ленте *«Stranger than Paradise»* один из героев (Эдди), изучая репертуар кинотеатра, перечисляет ряд названий, среди которых, как минимум два («Поздняя весна» и «Токийская повесть») — названия фильмов японского режиссера Я. Одзу. Этот намеренный, но стремительно ускользающий в восприятии маневр Джармуш разворачивает до масштабов отдельной новеллы в картине *«Mystery Train»*. И дело не только в том, что в качестве главных персонажей здесь действуют японцы, но прежде всего — в изобразительной стилистике эпизодов. Джармуш заимствует характерные приемы Я. Одзу — низкий ракурс съемки сцен, называемый «позиция татами» (или иначе «позиция пса»), «вписывание» персонажей в пространство кадра по принципу «из-за такта» (первоначальная презентация среды, в которой через мгновение появляется герой).

«Ghost dog: The way of the samurai» — довольно распространенный постмодернистский способ пастиширования (пародийного сопоставления двух или более художественных миров). Картина выстроена на четырех параллелях. Первая (фабульная) позволяет взглянуть на фильм Джармуша как на своего рода

римейк киноленты Ж. Мельвиля «Самурай» (1967). Американский «пес-призрак» и французский «раненый волк» — инварианты «благородного гангстера». И тот и другой существуют в пространстве цивилизации, утратившей связь с природой и живущей во власти синдрома тотальной охоты. Вторая параллель (сюжетообразующая) — жанрово-идеологические и драматургические клише голливудского кино («мафиозная» вариация гангстерского фильма, тематическая формула «*black cinema*», элементы вестерна и фрагменты анимационного сериала про Кота Феликса). Третья цепочка складывается из пятнадцати развернутых цитат из Книги *Hagakure*, «наннизируемых» в форме визуального письма и служащих философским обрамлением каждого микросюжета. Экзистенциальное бытие как трансцендентальный прорыв — это четвертая отчетливо различимая нить параллельного философско-стилистического соположения в картине. Естественно, что в данном случае художественным кодом служит кинопоэтика В. Вендерса. Длинные проезды молчаливого афроамериканского самурая по автобатам, неожиданная теплота общения с маленькой девочкой, пульсация незатейливой музыкальной темы в визуальном пространстве кадра буквально отсылают к «Алисе в городах», «Париж, Техас» и другим фильмам немецкого режиссера.

Эти четыре линии представляют основу орнаментальной ткани, включающей также загадочные элементы, связующие хрупкий пергамент образного мира фильма. Одна из таких энигм (Расёмон) «рассыпана» мельчайшими бусинами по визуальной, смысловой и стилистической сфере экранного произведения. «Игра в бисер» начинается с «вбрасывания» книги под названием «Расёмон». Ее предлагает прочитать чернокожему самураю странная брюнетка Луиза (дочь главы мафиозного клана), находясь под прицелом пистолета. Затем Пес-призрак передает книгу девочке Перлин — заядлой читательнице. Та, по возвращении, отмечает, что ей особенно понравилась первая повесть «В чаше», где одна история излагается с трех разных точек зрения. В финале картины смертельно раненый своим господином Луи Пес-призрак обращается к нему: «Возьми эту книгу и прочти. Потом скажешь, как она тебе». Луи садится в автомобиль, где его ждет Луиза. Узнав книгу, она также рекомендует ее Луи для чтения. Подобный круговорот не был бы

значимым, если бы не провоцировал образно-смысловую диффузию.

Идеи, заложенные в рассказах Акутагавы («В чаше» и «Расёмон»), нашли свое прямое экранное воплощение в фильме А. Куросавы «Расёмон» (1950), опосредованное — в дебютной киноленте Б. Бертолуччи «Костлявая кума» (1962) и эхом отозвались в фильме Дж. Джармуша «Пес-призрак: путь самурая». Джармуш, решая в ретроспективном ключе сцену фактической завязки взаимоотношений Луи-господина и его слуги Пса-призрака, прибегает к формуле различия одного и того же события восьмилетней давности. Беспощадно избиваемый белыми молодчиками чернокожий юноша обретает неожиданное спасение, благодаря вмешательству проезжавшего мимо Луи. Пластическая кульминация этой сцены — наведенное дуло пистолета. Разница лишь в объекте: афроамериканец помнит себя безоружного под прицелом, а Луи — себя. Кого же он спас, разрядив свой кольт в угрожающего пулей расиста? Вопрос однозначного ответа не имеет. Так же, как не имеет четкого определения образ Луизы. Она бездействует, но ее присутствие всякий раз аккомпанирует убийству. Более того, две обрамляющие сцены с Луизой повторяют модификацию центрального эпизода рассказа «В чаше» Акутагавы: столкновение разбойника (мафиози) и самурая. В первом случае Пес-призрак (самурай) убивает члена мафиозной группировки (Фрэнка), во втором — Луи (господин-разбойник) убивает своего чернокожего самурая. Причем эта трагедия потенциально имеет три версии по числу свидетелей. Таким образом, книга под названием «Расёмон» предстает общим знаменателем для столь разных слагаемых.

По существу, главной загадкой фильма является сам центральный персонаж. Пес-призрак (Ф. Уайтекер) молчалив, неспешен, грузен и виртуозен. У него есть лучший друг Рэйман — продавец мороженого. Они легко понимают друг друга, говоря на разных языках. Поэтому столь пронзительно-забавна форма их диалога, когда французская речь Рэймана чередуется с английскими фразами Пса-призрака. Но при этом смысл сказанного-одинаков. Способ их взаимопонимания не регламентирован лингвистическими познаниями, но определен внутренней интуицией. Та же интровертная природа связывает чернокожего самурая с животными. Он идентифицирован в фильме и с

бездомным псом, и с загнанным медведем, и с парящей в небесах птицей. Мотив полета как вознесения над суетностью, как прорыв в мир истинной свободы, обретает в картине Джармуша разнообразные модуляции. И в образе голубей, и в семантике места для жизни (крыша небоскреба), и в ритме скольжения по автотрассам.

Семантическая неоднозначность птицы допускает ряд интерпретаций. Она символизирует мысль, воображение и быстрый контакт с духом¹. В Японии голубь означает долгую жизнь и верность (кстати, преданность своему господину является основой самурайской морали). Одновременно образ голубя в японской мифологии связан с богом войны. Вероятно, поэтому гибель птичьей стаи есть для Пса-призрака знак начала кровавого противостояния, в котором неизбежно будет повержен он сам.

В художественном пространстве картины Джармуша вибрирует созвучие не только буддистских, но и христианских значений. В одном из начальных эпизодов режиссер создает образ единства души и тела главного героя посредством наложения «прозрачных» изображений спящего самурая, его сновидения-воспоминания и парящей птицы. В финале картины к умирающему Псу-призраку прилетает единственный уцелевший голубь и через мгновение взмывает вверх, означая разделение души и тела.

Дом Пса-призрака — это площадка под небом. Жить на крыше многоэтажного здания значит видеть мир с высоты птичьего полета. «Обычно люди существуют ниже границы, от которой начинается обозримость. Их знание о пространствах столь узко, столь слепо, как знание влюбленных, сплетенных в объятиях», — утверждает современный французский философ Мишель де Серто.

Пес-призрак как раз из тех, кто преодолел порог банального созерцания. Его бытие — не перемещение по маркированной общей трассе, а невесомое парение среди мягких ночных отражений. Мелодика такой экзистенции тонко передана композитором Рза в стилистике звуковых бликов и рэперского монотонного речитатива. Сохранив свой традиционный ритмический прием — серию черных кадров-пауз, Дж. Джармуш на сей раз превратил их в своеобразный палимпсест: в «черных квадратах»

¹ См. подробнее: Cirlot J. E. *Słownik symboli*. Krakow, 2000. S. 340.

европейского универсума проступили древнеяпонские скрижали — «дорога никогда не кончится».

«Этот фильм никого не учит, не дает примера для подражания, ничего не утверждает, показывает лишь экзистенциальную возможность»¹. Скучная правда Дж. Джармуша решительно воспротивилась жгучим страстям и аттракционным зрелищам. Даже популярные жанры вестерна и гангстерского фильма он умудряется сделать нудными, пытаясь постичь свою родину Америку через единство культуры мира.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Сегодня мы отчетливо различаем последний мощный всплеск европейского киноискусства — 1960-е годы, когда «второе дыхание» обрели традиционно признанные киношколы (французская, шведская, итальянская, германская, советская) и сформировался ряд новых (венгерская, чешская, польская). В киноведении распространилась точка зрения, согласно которой основным импульсом развития киноискусства во второй половине XX в. стала «новая французская волна» и прежде всего, адаптация начинающими режиссерами радикальной эстетики Ж.-Л. Годара. При этом «веер» художественных влияний повторял формулу, выведенную самим режиссером в картине «История(и) кино» (1995) — Годар как единый «центр», от которого расходятся «лучи» в направлении, например, Бертолуччи, Альмодовара или Вонг Кар-Вая. Другие (например, режиссеры А. Кончаловский, К. Шахназаров) определяли в качестве «отцов-основателей» Ф. Феллини, И. Бергмана, Л. Бунюэля, А. Курасава.

Однако этот перечень был бы не полноценен без имен М. Антониони и Л. Висконти. Опираясь на различные философские концепции (экзистенциализм, декаданс, юнгианство), все эти мастера по сути исследовали единую проблему смысла человеческого существования, но в различных тональностях. М. Антониони, И. Бергман, Ж.-Л. Годар — в драматической, Л. Висконти и А. Курасава придали теме трагический пафос, Ф. Феллини и Л. Бунюэль перевели извечный «проклятый вопрос» на язык гротеска. Каждый из них выработал собственную авторскую стилистику, аудиовизуальный рисунок образов и характерный ритм экранного повествования. Впоследствии режиссеры, дебютировавшие в 1980-е — начале 1990-х годов (Д. Джармуш, П. Гринуэй, Э. Кустурица, П. Альмодовар, Л. фон Триер, Вонг Кар-Вай и др.), так или иначе были втянуты в орбиту художественных открытий 1960-х. Поэтому неизбежно в этом «поименном» движении улавливается трансформация общих философских концепций и стилистических приемов, пульсация сходного мироощущения и эстетики.

История искусства, по большому счету, строится на варьировании нескольких мегатем и поиске «золотого сечения» в архитектонике взаимоотношения человека с миром (объективным и ирреальным). Теоцентрическая и антропоцентрическая модели как базовые концепты развития культуры и цивилизации сменяли друг друга на протяжении столетий, трансформируя художественную философию и образный язык той или иной эпохи. XX в. сформировал систему новых — экранных искусств, но по-прежнему оставил неразрешенным главный вопрос о смысле человеческой жизни. Любовь и предательство, власть и смерть, вера и познание, смирение и борьба по сей день остаются координатами художественного творчества. В том числе и в кино. Лидеры современной режиссуры, вплетая новые нити в орнаментику киноискусства, на новом витке возвращаются к исходному принципу, когда кинопроизведение «проверяется, испытывается литературой, живописью, классической музыкальной формой» (А. Сокуров).

ЛИТЕРАТУРА

1. Антониони об Антониони. М., 1986.
2. Бергман И. Латерна магика. М., 1989.
3. Бергман о Бергмане. М., 1986.
4. Бондарева Е.Л. Кшематограф і л!таратура: творы беларусюх шсьменшкау на экране. Мн., 1993.
5. Бондарева Е.Л. От сердца — к сердцу: Страницы жизни и творчества кинорежиссера В. Турова. Мн., 2001.
6. Бунюэль о Бунюэле. М., 1989.
7. Висконти Л. Статьи. Свидетельства. Высказывания / Сост., ред. и авт. коммент. Л.К. Козлова. М., 1986.
8. Висконти о Висконти: Пер. с итал. / Предисл. В. Божовича. М., 1990.
9. Власов М.П. Советское киноискусство 50—60-х гг. М., 1993.
10. Все белорусские фильмы: В 2 т. Т. 1. Игровое кино (1926-1970). Мн., 1996. Т. 2. Игровое кино (1971-1983). Мн., 2000.
11. Гене И.Ю. Бросившие вызов: Японские кинорежиссеры 60-70-х гг. М., 1988.
12. Псторыя кшамастацтва Беларусі У 4 т. Т. 1. 1924—1959 гг. / А.В. КрасіНСКі. Мн. 2001.
13. Псторыя кшамастацтва Беларусі У 4 т. Т. 2. 1960—1985 гг. / Г.В. Ратшкау, А.А. Каршлага, А.В. КрасіНСКі. Мн., 2001.
14. Долгов К.К., Долгов К.М. Федерико Феллини. Ингмар Бергман: Фильмы. Философия творчества. М, 1995.
15. Жанкола Ж.П. Кино Франции (1958-78 гг.). М., 1984.
16. Зайцева Л.А. Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х гг. М., 1991.
17. Заславский Б.Г., Заславский О.Б. Карнавальные обличья тоталитарной психики (К анализу «Амаркорда» Феллини) // Киноведческие записки. 1995. № 27. С. 43-51.
18. Заславский О. Отпечатки невидимого // Там же. № 26. С. 120-132.
19. Ивасаки А. История японского кино. М, 1966.
20. Ингмар Бергман: Приношение к 70-летию: Сборник. М., 1991.
21. Кинематограф оттепели. М., 1996.
22. Кино Великобритании: Сб. ст. М., 1970.
23. Кино Италии: Неореализм: Пер. с итал. / Сост., вступ. ст. и коммент. Г.Д. Богемского. М, 1989.
24. Киноведческие записки. М., 1991. № 10.

25. Киноведческие записки. М., 1992. № 14.
26. Киноведческие записки. М., 1994. № 24.
27. Киноведческие записки. М., 1996. № 29.
28. Киноведческие записки. М., 1997. № 34.
29. Киноведческие записки. М., 1998. № 38.
30. Киноэнциклопедический словарь. М., 1987.
31. Козлов Л. Лукино Висконти и его кинематограф. М., 1987.
32. Комаров С.В. История зарубежного кино. Т. 1. М., 1965.
33. Коссаk Е. Экзистенциализм в философии и литературе. М, 1980.
34. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. М, 1977.
35. Красинский А. Юрий Тарич. Мн., 1971.
36. Красинский А. В. Кино: игровое плюс документальное. Мн., 1987.
37. Краснова Г.В. Кино ФРГ. М., 1987.
38. Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления, исследования, воспоминания, письма. М., 1991.
39. Михалеk В. Заметки о польском кино. М., 1964.
40. Нечай О.Ф. Основы киноискусства. М., 1989.
41. Ниси С. Форма времени и образ времени: О двух фильмах Акиры Куросавы // Киноведческие записки. 1996. № 31. С. 199—213.
42. Пави П. Словарь театра. М., 1991.
43. Плахов А. Катрин Денев. М., 1989.
44. Рошаль Г. Дзига Вертов. «Жизнь в искусстве». М., 1982.
45. Садуль Ж. История киноискусства: от его зарождения до наших дней. М, 1957.
46. Садуль Ж. Чарли Чаплин. «Жизнь в искусстве». М., 1981.
47. Сато Т. Кино Японии. М., 1988.
48. Словарь французского кино. Мн., 1998.
49. Современное белорусское кино. Мн., 1985.
50. Теплиц Е. История киноискусства: В 4 т. Т. I. М., 1968. Т. III. М., 1971. Т. IV. М., 1973.
51. Трауберг Л., Дэвид У. Гриффит. «Жизнь в искусстве». М., 1981.
52. Трошин А.С. Венгерское кино: 70-80-е гг. М., 1986.
53. Трюффо о Трюффо: Фильмы моей жизни. Статьи. Интервью. Сценарии. М., 1987.
54. Туровская М. 7 и 1/2, или Фильмы А. Тарковского. М., 1991.
55. Феллини о Феллини. М., 1988.
56. Феллини Ф. Делать фильм. М., 1984.
57. Чаплин Ч. Моя автобиография. М., 1966.
58. Шкловский В. Эйзенштейн. «Жизнь в искусстве». М., 1976.
59. Эйзенштейн СМ. Неравнодушная природа // Избранные произведения: В 6 т. Т. 3. М., 1964.

60. Arrowsmith W. *The Poet of Images*. N.Y., 1995.
61. Franklin G. *New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg*. Boston, 1983.
62. Kinder M., Houston B. *Close-up. A critical perspective on film*. N.Y.; Chicago; San-Franc; Atlanta, 1972.
63. Krolikowska E. *Sladami Bunuela: kino hiszpanskie*. Warszawa, 1988.
64. Miczka T. *W Cinecitta i okolicach*. Krakow, 1993.
65. Greenaway P. *Wybor i redakcja E. Mazierska*. Warszawa, 1992.
66. Plazewski J. *Historia filmu*. Wroclaw; Warszawa; Krakow, 1995.
67. Rohmer E. *The taste for Beauty*. N.Y., Melbourne; Sydney, 1989..
68. Werner A. *Dekada filmu*. Warszawa, 1997.

Учебное издание

Агафонова Наталья Анатольевна

ИСКУССТВО кино
ЭТАПЫ, СТИЛИ, МАСТЕРА

Пособие для студентов вузов

Главный редактор *Е.К. Кукушкин*

Редактор *Е.Л. Мельникова*

Корректор *Е.Б. Рафалюк*

Художник *С.В. Локтионова*

Технический редактор *В.В. Кузьмина*

Компьютерная верстка *А.В. Снытко*

Подписано в печать 20.11.2004. Формат 60x84 '16- Бумага офсетная. Гарнитура Петербург. Печать офсетная. Усл. печ. л. 11,16. Уч.-изд. л. 10,58. Тираж 700 экз. Заказ 201.

Издательство «Тесей» ООО. ЛИ № 02330/0056993 от 01.04.2004. 220002, Минск, ул. В. Хоружей, 31а, комн. 510, тел. 237-72-08, 284-88-63, e-mail: tesey@belsonet.net.

Отпечатано с готовых диапозитивов заказчика на УП «ДИЖАН-2000» ЛП № 02330/0056662 от 29.03.04. 220123, Минск, ул. В. Хоружей, 29-24.