НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ
КАФЕДРА ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Е.Н. Савельева

ИСКУССТВО КИНО

Учебное пособие

Допущено Учебно-методическим объединением вузов Российской Федерации по образованию в области историко-архивоведения в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 033000 «Культурология»

Издательство Томского университета
2013

УДК 008+130.2+7.01
ББК 85.37
С 12

Научный редактор:

В.Е. Буденкова, канд. филос. наук, доцент кафедры теории и истории культуры Института искусств и культуры (Национальный исследовательский Томский государственный университет, г. Томск)

Рецензенты:

С.Г. Сычева, д-р филос. наук, профессор кафедры культурологии и социальной коммуникации, гуманитарный ф-т (Национальный исследовательский Томский политехнический университет, г. Томск)

А.В. Конева, канд. филос. наук, доцент, зав. сектором фундаментальных исследований культуры Санкт-Петербургского отделения Российского института культурологии, г. Санкт-Петербург

В оформлении обложки использованы работы Арт-студии Цеслера и Войниченко

Савельева Е.Н. Искусство кино:
С12 Учебное пособие. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2013. – 152 с.

ISBN 978-5-7511-2178-5

Предназначено для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 033000 «Культурология», а также для аспирантов и студентов гуманитарных специальностей и направлений, предполагающих усиленную подготовку специалистов в области теории и истории современного искусства и культуры. Вместе с тем учебное пособие представляет интерес для педагогических работников школ, лицеев, колледжей, а также для широкого круга читателей, интересующихся успехами и проблемами современного кинопроцесса.

УДК 008+130.2+7.01
ББК 85.37

ISBN 978-5-7511-2178-5

© Савельева Е.Н., 2013
© Томский государственный университет, 2013

Предисловие

Кинематограф не имеет уходящей вглубь веков истории, поэтому еще долго будет сохранять статус молодого вида искусства. Вместе с тем он прочно занял свою нишу в современном социокультурном пространстве и неизменно привлекает к себе интерес. Целью настоящего учебного пособия является попытка изложить историю теоретического осмысления специфических возможностей киноискусства и систематизировать основные этапы их практического освоения национальными кинематографиями отдельных европейских стран.

В **первой главе** учебного пособия рассматриваются проблемы развития кинотеории, в ряду которых: междисциплинарное положение кинематографа как предмета исследований, а также трудности оформления терминологического аппарата киноведения, обусловленные «распылением» его концептуального ядра. Между тем обозначенные проблемы не помешали формированию разнообразных теоретических позиций, осмысляющих специфическую природу киноискусства. Результативность этого процесса подтверждают итоги каждого этапа становления киноведения: будь то ориентиры первых теоретиков 1910-х гг. или основные теории американских, французских, советских режиссеров-мыслителей 1920-х гг., и тем более, концептуальный «букет», включающий гносеологические, онтологические, семиотические, феноменологические подходы в исследовании киноязыка второй половины XX века. Нынешнее стремление к формированию некой метасистемы, способной примирить многообразие исследовательских позиций, лишь указывает на незавершенность процесса становления киноведения и на не покидающий теоретиков энтузиазм.

В контексте настоящего пособия в большей степени акцентируется фотографически-динамическая природа кинематографа (или достоверность «фильмической реальности»). Эта позиция позволяет

акцентировать специфику материала киноискусства и способов его организации. Теоретическая обеспокоенность исследователей конфликтом между символической природой искусства и «чрезмерной данностью избыточной материальности» (М. Ямпольский) в технических его видах находит свое счастливое практическое разрешение благодаря особым средствам выразительности – сугубо кинематографическим, а также заимствованным из сфер традиционных искусств, но получивших в пространстве кинотекста иные возможности. Таким образом, первую часть учебного пособия завершает детальный анализ ряда художественных средств, с помощью которых строится киновысказывание.

Обращение к специфике художественно-образной системы киноискусства не позволяет пройти мимо очевидного многообразия насколько достоверных, настолько и альтернативных истин «фильмической реальности». Социокультурная обусловленность репрезентативных приемов оказывается эффективным проводником национально-культурной самобытности. Вместе с тем современный поликультурный мир не обеспечивает комфортных условий для ее воплощения. Данная установка определяет содержание следующих частей учебного пособия.

В начале **второй главы** рассматриваются ключевые проблемы, возникшие на пути становления национальных кинематографий Европы. Затем дается характеристика общего состояния современного кинопроцесса (включая первое десятилетие XXI века) в его институциональных, экономико-производственных и художественно-эстетических срезах.

С первых шагов кино демонстрирует тесную связь с жизнью современного общества. Появление киноискусства дает возможность странам, развивающим кинопроизводство, и скромно порадоваться своей национально-культурной уникальности, и гордо предъявить ее всему миру. Однако реализация такой возможности напрямую связана не только с экономико-производственными условиями, но и с утверждением кинематографа в качестве самостоятельного вида искусства. На поле боя за специфику киноязыка, под яростными обвинениями в первородном грехе ярмарочного происхождения осваиваются новые художественные средства. Для прозорливых режиссеров киноязык становится подспорьем в художественной битве за культурную самобытность. Постепенно массовый зритель приобщается к новой возможности самоидентификации культуры – посредством

кинообразов. Но не любых, а явившихся продуктом национально-культурной идентичности, базирующихся на системе ценностей данного общества, традициях, морально-этических установках, общей истории, специфике юмора, этнографической экзотике и т. д. Так история европейских кинематографий становится примером переменных успехов утверждения самобытности в зачастую некомфортных условиях.

Еще в начале XX в. мировое первенство Европы отражалось в признании иными культурами ценностей европейской цивилизации за некий образец, на который необходимо ориентироваться. Но две мировые войны и революции внесли коррективы в расстановку мировых сил – глобальное преобладание в военном, экономическом, технологическом и культурном измерениях оказывается принадлежностью США. Большинство стран мира приобщаются к американской «массовой культуре» – ее эстетическим нормам и системе ценностей, успешным проводником которых становится киноискусство.

Вместе с тем, во-первых, на протяжении первой половины XX в. стандартизации киноязыка европейских стран (а именно, приведению к общему знаменателю голливудских эстетических критериев, приемов и образов) противостоит продуктивный поиск средств выразительности, маркирующих собственную культурную уникальность. Его результаты нередко демонстрируют «разрыв между интерпретацией ценностей»[1] американской и западноевропейской культурами. Во-вторых, в границах самой Европы, представляющей этнический, конфессиональный, культурный и языковой конгломерат, со второй половины XX в. обостряются проблемы сохранения самобытности и уникальности в условиях глобализирующегося сообщества. До разрешения этих проблем еще далеко, поскольку не секрет, что успехи и провалы политики мультикультурализма в построении общего «европейского дома» остаются предметом острых дискуссий. Национальная же специфика нередко оказывается убедительной и мощной стихией, перед которой пасует глобализационная идеология, призывающая к объединению стран с помощью конвергенции на базе общего набора культурных ценностей.

Данные обстоятельства играют не последнюю роль в судьбе европейских кинематографий, история самоопределения которых излагается в **третьей главе** учебного пособия. Предметный обзор вы-

[1] Россия в многообразии цивилизаций. Ч. II. Европа глазами России. М.: Институт Европы РАН, 2007. С. 35.

дающихся направлений и авторов позволяет представить картину либо неявной и стихийной, либо открытой и осознанной борьбы за сохранение культурной идентичности. При этом, следуя позиции гуманитарного мышления, отстаивающего особый – двойственный – характер глобализации в пространстве культуры[1], акцентируется важнейшая роль самобытности в условиях всеобщей унификации.

Как показывает история, за развитие кинематографий отвечают экономико-производственные условия (включая институциональную поддержку внутреннего кинопроизводства, позволяющую наряду с мейнстримом выживать авторскому кино) и художественный уровень. Сегодня наблюдается обострение негативных тенденций, связанных с экономическим кризисом (блокирующим финансовые преференции «ненадежному» в прокатном плане кино), с проблемами построения «общеевропейского дома» и с глобализационными процессами, унифицирующими национально-культурные особенности. Но, если перипетии самоопределения XX в. способствовали многообразию направлений и развитию авторского кино, что прославило европейский кинематограф, то, возможно, и нынешние трудности будут преодолены в живом кинотворчестве XXI в.

[1]См.: *Буденкова В.Е., Савельева Е.Н.* Культурологический подход в изучении глобализации: актуальность развития коммуникативного потенциала локальных культур // Вестник ТГУ. 2012. № 326. С. 43–47.

Глава 1

ВВЕДЕНИЕ В КИНОТЕОРИЮ

1.1. История формирования теории киноискусства

В данном разделе, в первую очередь, обозначаются проблемы развития кинотеории: междисциплинарное положение кинематографа как предмета исследований, а также трудности разработки терминологического аппарата киноведения, обусловленные «распылением» концептуального ядра кинотеории. Затем рассматриваются основные этапы становления теории киноискусства: ориентиры первых теоретиков 1910-х гг.; основные теории американских, французских, советских режиссеров-мыслителей 1920-х гг.; гносеологические, онтологические, семиотические, феноменологические подходы в исследовании киноязыка второй половины XX в.

Будучи полифункциональной коммуникативной системой, оперирующей языком аудиовизуальных образов, *кинематограф* выходит за пределы художественного круга явлений и занимает гораздо большее социокультурное пространство, чем другие виды искусства. Само понятие «кинематограф» ведет свое происхождение от греческого словосочетания: движение и писать, то есть «записывающий движение». В современной культуре термин «кинематограф», понимается как «*киноискусство*» – новый вид художественного творчества, имеющего технологические истоки (фотография и движение), связанного кинотехникой с распространением аудиовизуальной культуры.

Исследованием киноискусства занимаются искусствоведы, социологи, культурологи, философы и др. При всей общности предмета каждый подход специфицирует тот или иной аспект этого феномена. *Так, культурологический интерес к киноискусству предполагает исследование культуры, явленной в кинематографе. Основной вопрос при этом – как культура проявляет себя в форме кинематографа (в отличие, к примеру, от искусствоведческого подхода, изучающего кино в культуре). Предметом культурологического исследования являются происхождение, сущность и существование (бы-*

тие) кино, понятые как содержательные формы духовной жизни определенной эпохи. На этой основе определяется несколько важных задач[1]: 1) выявление исторических корней и происхождение киноискусства; 2) исследование природы и характеристик художественного текста; 3) изучение кино как способа и формы организации идейно-художественной жизни эпохи; 4) выявление роли и места киноискусства по отношению ко всей культуре XX–XXI вв.

В целом же становление киноведения – это захватывающая история как концептуальных открытий, так и недоразумений. Исследовательский энтузиазм по отношению к данному проблемному полю поддерживается тем, что киноискусство является уникальным случаем одновременного возникновения художественной практики и ее научного осмысления. *Первые творцы зачастую совмещали в одном лице теоретическую и режиссерскую деятельность.* Поэтому вначале киномысль развивалась по двум основным направлениям – сугубо теоретическому, и по линии интереса к проблемам техники. Оба подхода, несмотря на многочисленные трудности, достигают значительных успехов и взаимообогащают друг друга.

Для теоретического осмысления особый интерес представляют следующие направления исследования:

– создание теоретико-концептуальной модели киноискусства;

– разработка исследовательских программ;

– разработка категориально-понятийного аппарата;

– исследование структурных связей между киноведческими дисциплинами и дисциплинами, сформированными вне сферы киноискусства.

Существенно затрудняет решение поставленных задач то, что концептуальное ядро киноведения формируется при помощи многочисленных дисциплин. Принято их условное деление на следующие группы. В одну группу входят дисциплины «неспецифические» для кинематографа. Под «неспецифическими» понимаются дисциплины, привлеченные «со стороны», то есть изначально не имеющие отношения к киноискусству, поскольку возникли в результате исследования совершенно других объектов. В этом ряду математика, семиотика, психология, кинокритика, физика, оптика и др. Нередко подобные дисциплины претендуют на роль концептуального ядра. К другой группе относят дисциплины, исследующие только опреде-

[1] См.: *Казин А.Л.* Проблемы кинематографического синтеза // Кино и современная культура: Сб. научн. трудов. Л., 1988. С. 19–36.

ленные уровни кино, но не выявляющие его специфику (например социология кино).

Нельзя не отметить, что во многих иных научных сферах исторически сложилась более благоприятная ситуация. Так, к примеру, применение психологии или семиотики в литературоведении начинается только после формирования его непосредственного ядра. Развитие же киноведения, науки междисциплинарной, включающей и социально-гуманитарные и естественнонаучные дисциплины, оказалось сопряжено с серьезными проблемами теоретизации[1].

По этой же причине возникают трудности формирования терминологического аппарата киноведения. Если поначалу многие понятия заимствуются из классического искусствознания и эстетики, то позднее «понятийная сетка» формулируется в системе представлений «неспецифических» для кино дисциплин, которые становятся парадигмами раннего киноведения. По мере выхода на научную арену психоанализа, лингвистики, семиотики и т.д. киноведение привлекает новую терминологию. С выделением же специфических признаков киноискусства создаются и первые самостоятельные концепции кино, намечающие собственный понятийный аппарат (например, «монтажная» теория или теории кинодраматургии).

Выделяется четыре «словарных фонда», на базе которых формируется язык киноведения[2]:

1. Категориально-понятийный аппарат классического искусствознания и эстетики (киносюжет, прекрасное, трагическое и т.п.).

2. Словарь неспецифических дисциплин.

3. Естественный язык (зрелище).

4. Экспликация собственных киноведческих терминов, уточнение их значений (монтаж, кадр, план, фотогения и др.).

Как и любой научной сфере, киноведению свойственно осторожное отношение к понятиям, заимствованным из других областей. В большей степени приветствуются попытки ввести принципиально новые, вновь изобретенные термины (например кинема, иконема, фотогения и т.п.). Причиной подобных устремлений является свойственная полисемантичность, неточность, метафоричность большинства эстетических и искусствоведческих понятий (таких как «образ», «композиция», «содержание» и т. п.). Кроме того, при пе-

---

[1] *Соколов В.О.* О теоретическом и эмпирическом уровнях киноведения // Кино: методология исследования. М., 1984. С. 52.

[2] *Там же*. С. 26.

реносе термина из одной области в другую систему научного знания нередко происходит его перекодировка, приводящая к упрощению и схематизации. Так, «произведение искусства», перемещенное из сферы искусствоведческой в семиотическую, преобразуется в «сообщение» или «текст», что не обязательно увеличивает его объясняющую силу.

Начало развития киноведения относится к 1910-м гг. и связано с деятельностью режиссеров-теоретиков России, Западной Европы и Америки.

На первых порах наряду с теоретической концептуализацией (и нередко опережая ее) определяются попытки объяснения специфики киноискусства через его техническую сторону. На этом пути интерес к кинематографу уходит в сторону сугубо практических и экономических проблем. Так, значительную массу литературы о кинематографе с 1894-го по 1900-е гг. отличает исключительное внимание к проблемам техники. Здесь, в частности, и попытки систематизировать накопленные факты и работы в защиту Эдисона. Техническая проблематика обособляется в отдельную отрасль и отходит на второй план по мере формирования кинопромышленности. Затем внимание переключается на проблемы производства фильмов. В 1920-е гг. наблюдается следующая очередность: поначалу интенсивно развивается экспериментальное направление в режиссерской практике, связанное с авангардными поисками живописно-пластической выразительности (как в Западной Европе, так и в России); вслед за практическими успехами активируется теоретизация подобной практики.

Со второй половины XX в. к сложившемуся отряду киноведов присоединяются ученые и критики из смежных областей науки и искусства. Исследования киноискусства приобретают междисциплинарный характер. В ряду причин такого расширения интересов, во-первых, перемены самого кинематографа, постепенно завоевавшего статус искусства и достигшего достойного художественного уровня. Для его анализа уже недостаточно методик, выработанных ранним киноведением[1]. Во-вторых, на фоне общей коммерциализации и устранения границ между высокой и массовой культурой, авангардом и китчем все меньше научной элиты выражает пренеб-

[1] *Вайсфельд И.* Предмет исследования // Кино: методология исследования. М., 1984. С. 101–114.

режение к кинематографу. Многих привлекает к нему вполне научный интерес[1].

На первоначальном этапе развития кинотеории 1910-х гг. особый вклад вносят американские исследователи, опирающиеся на опыт трансценденталистской поэзии[2]. К кругу «трансценденталистов» относят творчество авторов первой половины XIX в., выражающих философские представления поэтическим языком (Р.У. Эмерсон, Б. Олкотт, Т. Паркер, Э. Пибоди и др.). Концептуальное родство данного поэтического движения и эмпирико-сенсуалистического направления философии XVII–XVIII вв. проявилось в особом интересе к языку, в понимании природы как текста. Их творческой задачей становится создание «визуальной поэмы Природы» посредством сближения слова с вещью, то есть со зримым образом. Известно, что опыты подобной «изобразительной поэзии» осуществлялись в творчестве С. Малларме и Г. Аполлинера. Таким образом, первые теоретики кино, полагает М. Ямпольский, в известной степени используют идеи поэтической визуализации, инициированные опытами поэтов-«трансценденталистов».

Заслуга первопроходца практического приложения «трансценденталистской» поэтики к кинематографу принадлежит Дэйвиду Уорку Гриффиту. Режиссер и теоретик кино предлагает концепцию эволюции мировой культуры как движения от первоязыка к универсальному языку кинематографа, явившемуся возрождением первобытного (адамического) языка на новом уровне. Д. Гриффит мечтает создать визуальную поэму мироздания, в которой бы слово приравнивалось к изображению (понятие и его визуальный образ). Работая над символикой зрительных образов, режиссер в своих киноэкспериментах пытается подобрать визуальный ряд, «рассказывающий» вместо слов ситуацию. Классическим примером становятся кадры полосы моря и горизонта, которые в контексте фильма «читаются» как граница, разделяющая жену и мужа, потерпевшего крушение. Это была удачная попытка визуальной реконструкции определенного смыслового содержания. Не случайно Гриффиту принадлежит изобретение целого ряда приемов, в дальнейшем вошедших в арсенал «киноязыка» в качестве основ киноазбуки.

---

[1] *Разлогов К.Э.* Экран как мясорубка культурного дискурса // Вопросы философии. 2002. № 8. С. 24–41.

[2] *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 327.

В 1915 г. Генри Макмагон излагает принципы «трансценденталистской» поэтики кино. Теоретик называет кино символическим искусством, оперирующим знаковым языком (иконическим). Следующий шаг в формировании кинотеории данного направления принадлежит поэту Вейчелу Линдзи, который в 1915 г. в книге «Искусство кино» раскрывает «трансценденталистскую» концепцию кинематографа.

Не обходит своим вниманием киноискусство и теория психоанализа. Так, в числе ранних теоретиков кино оказывается гарвардский психолог Гуго Мюнстерберг.

Исследовательским энтузиазмом отличается целая когорта французских первопроходцев-теоретиков (активно занимающихся и режиссерской практикой): Луи Деллюк (ему принадлежит понятие «фотогеничность»), Риччотто Канудо (вводит термин «седьмое искусство»), Жан Эпштейн, Абель Ганс, Андре Берже, Жак Фейзер и другие. *Наибольшей популярностью во французской школе пользуется идея всеохватывающего синтеза искусств, проявленного в кинематографе.* Синтетическая природа кино осмысляется как одновременное использование слова, изображения и музыки в одном произведении, порождающее универсальное искусство. Для французской школы теоретиков кино явилось неким идеальным искусством тотального синтеза, «сказочным новорожденным, сыном машины и чувства» (Р. Канудо). На этом же этапе киноведения была поставлена проблема специфики киноязыка. Так, Р. Канудо указывает на то, что кинематограф – это новый универсальный язык образов, восходящий к идеографическому и иероглифическому письму древности. При этом киноязык целостен и неделим на слова и буквы.

Наиболее плодотворными для России и Запада в теоретическом плане становятся 1920–1930-е гг. В это время работают С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Б. Балаш, М. Эрбье, Л. Муссинак, В. Беньямин и многие другие. В ряду теоретических поисков особое место занимают концепции, нацеленные на осмысление природы кинематографа. Среди них можно выделить два направления, не столько противостоящие, сколько взаимодополняющие друг друга. В одном случае акцентируется фотографически-динамическая природа кинематографа, в другом – условно-символическая.

Так, Б. Сандрар придерживается позиции, которая особым образом выделяет символическую природу киноязыка. Специфические языковые формы нового искусства теоретик связывает с беспреце-

дентными символическими возможностями, поскольку весь мир в киноискусстве уподобляется символу. В свою очередь, Марсель Эрбье выделяет фотографическую убедительность представленного экранного мира, указывая на то, что основа кино – это объективная запись пространственно-пластических параметров. На этом основании Эрбье выступает за особое внимание к внутрикадровому содержанию.

Представители франкфуртской философской школы (Т. Адорно, В. Беньямин и др.) утверждают способность киноискусства сохранять «веру в реальность». Именно киноискусство рассматривается как средство нового реалистического мировоззрения, подтверждением чего является расцвет кинематографа на фоне тотальной аннигиляции всей предшествующей культуры.

Под влиянием Б. Балаша, отстаивающего позицию «нового видения» в искусстве кино, формируется направление, рассматривающее кинематограф как особую форму познания мира[1]. *В его русле развиваются так называемые гносеологические концепции, уделяющие особое внимание особенностям отражения действительности в данном виде искусства и специфику ее претворения в ткань художественных образов.*

Искания С.М. Эйзенштейна и Л.В. Кулешова дают импульс формированию «онтологических» концепций кино[2]. Деятелей революционного советского кинематографа чрезвычайно интересует преобразующая работа с самой действительностью, способность киноязыка конструировать новую экранную реальность. Так, С. Эйзенштейн в монтажном методе видит аналог пересозидания мира. Режиссер и теоретик исследует кино, прежде всего, как новый способ образного мышления, которое полагает в качестве инварианта мышления научного. Эйзенштейн теоретически обосновывает и пытается практически утвердить мессианскую роль нового вида искусства, призванного преобразовать мир и явившегося эффективным средством формирования сознания масс.

Развивая «онтологическую» концепцию, Л. В. Кулешов исследует специфический для кинематографа способ воспроизведения действительности. Режиссер-теоретик уверяет, что жизнь во всех ее проявлениях, сама подлинная реальность являются материалом автора, который посредством монтажа и технических особенностей

---

[1] *Пондопуло Г.* Взаимодействие кино и фотографии в оценке современной теории кино // Кино: методология исследования. М., 1984. С. 243–269.

[2] *Там же*.

превращает реальность в искусство. Таким образом, кинематограф использует непосредственную жизнь, но отнюдь не является ее воспроизведением, поскольку ломает и преобразует ее кинематографическим творческим процессом.

В 1940–1950-е гг. онтологическое направление кинотеории получает свое развитие, демонстрируя поворот в сторону акцентуации пассивно копирующего начала киноискусства, то есть его фотографической природы[1]. Андре Базен одним из первых анализирует тенденцию усиливающегося приоритета природной выразительности самого предкамерного материала (или предэкранной реальности), обозначив ее как наступление «онтологического реализма». Теоретики этого этапа активно выступают в пользу объективной картины действительности, которую способно дать киноискусство. Практики, в свою очередь, ведут борьбу против искусственной экспрессии, против монтажных приемов, оказывая поддержку натуралистически копирующему началу кино.

В 1960-е гг. данное направление кинотеории не теряет своей актуальности благодаря усилиям многих авторов. «В кино средством выражения является сама физическая реальность как таковая»[2], – пишет Э. Панофски в статье «Стиль и средства выражения в кино». Идейное согласие демонстрирует З. Кракауэр в своей знаковой работе «Природа фильма. Реабилитация физической реальности».

В 1960–1970-е гг. к проблемам киноискусства проявляют интерес сторонники психоанализа. Р. Арнхейм, один из исследователей актуальных проблем психологии искусства, развивает «психологическую концепцию» кино.

Широко распространяются «семиотические концепции» (или структурно-семиотическое киноведение). В разработку данного направления киномысли вносят свой вклад Ю. Лотман, У. Эко, Ж. Митри, Ц. Тодоров, Р. Барт, М. Ямпольский и др.

В качестве теоретической основы семиотическое направление избирает концептуальный каркас структурной лингвистики и семиотики, демонстрируя отказ от классических моделей искусства. Исследования кино базируются на таких понятиях, как «знак», «информация», «текст», «коммуникация». Положение «кино есть искусство» заменяет утверждение «кино есть язык». Это позволяет, с од-

---

[1] *Разлогов К.Э.* Экран как мясорубка культурного дискурса // Вопросы философии. 2002. № 8. С. 24–41.

[2] Цит. по: *Пондопуло Г.* Указ. соч. С. 243–269.

ной стороны, расширить границы интереса кинотеории: рассматривать кинематограф как элемент общей системы коммуникации, образующей социокультурную среду общества. С другой стороны, возникают опасения, связанные с тем, что для исследований кино применяется неспецифическая методология (заимствованная из другой области знания). В результате чего киноведение оказывается частной дисциплиной семиотики, претендующей на статус метатеории[1].

Ряд исследователей, усомнившихся в том, что сущность кино заключается в оперировании знаками (как утверждается с позиции структуралистской методологии), призывают отказаться от этого представления. *Так, в рамках феноменологического направления кинотеории утверждается внеязыковая природа кино. При этом критикуется нежелание теоретиков смежных областей принять во внимание конкретно-чувственные, феноменологические условия просмотра.* Кино, полагают его сторонники, – «это феномен в чистом виде, это явление, требующее мгновенного постижения в чувственном опыте зрителя»[2]. Предполагается, что форма фильма не основывается на оппозициях «означающего» и «означаемого», подобно языку, – смысл в кино реализуется в самих показываемых вещах. В этом случае, как отмечает М. Ямпольский, смыслы обнаруживаются в непосредственном контакте зрителей с предметами и телами на экране, когда физиогномика лица, тела, скалы, машины берется как феноменологический материал, на котором рассматриваются модели непосредственного визуального выражения смыслов, проступающих на их поверхности[3]. Только кино дает возможность столь близко прикоснуться к реальности, незамутненной смыслами. Смыслы, в свою очередь, возникают на основе потока феноменов, правдиво поданных камерой. Так, утвердилось признание материального фундамента в идеальном эстетическом объекте и необходимость феноменологической редукции, позволяющей выйти за пределы любых интерпретаций и оценок к чистому сознанию, к самому факту существования реальности. Кинопленка рассматривается как аналог чистого сознания, поскольку здесь происходит слияние вещи и смыслов. Концептуальной опорой феноменологического киноведения становятся теоретические положения Э. Гуссерля, М. Хайдеггера,

[1] См.: *Соколов В.О.* Указ. соч. С. 48–74.

[2] *Изволов Н.* Феномен кино. История и теория. М.: Материк, 2005. С. 20.

[3] *Ямпольский М.* Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 145.

М. Мерло-Понти (предложившего новую феноменологическую эстетику в работе «Кино и новая психология»), Р. Ингардена (родоначальника феноменологической эстетики), Н. Гартмана и др.

В целом же киноведение не покидает надежда на формирование некой метасистемы, способной примирить разнообразные исследовательские подходы (гносеологический, семиотический, онтологический, феноменологический и др.).

Контрольные вопросы

1. Кино как предмет междисциплинарного исследования.
2. Специфика культурологического подхода к исследованию киноискусства.
3. Основные проблемы становления киноведения.
4. Этапы становления кинотеории.
5. Значение «трансценденталистской» поэтики в становлении раннего киноведения.
6. Сущность «онтологических» концепций понимания кино.
7. Киноискусство с позиции структурно-семиотической методологии.
8. Специфика позиции феноменологического направления кинотеории.

Список литературы для самостоятельной работы

1. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. 352 с.
2. *Балаш Б.* Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1963.
3. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под ред. Ю.А. Здорового. М.: Медиум, 1996. 170 с.
4. *Вайсфельд И.* Предмет исследования // Кино: методология исследования. М.: Искусство, 1984. С. 101–114.
5. *Вейцман Е.М.* Очерки философии кино. М.: Искусство, 1978. 232 с.
6. *Делез Ж.* Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 622 с.
7. Из истории французской киномысли: немое кино. М.: Искусство, 1988. 317 с.
8. *Изволов Н.* Феномен кино. История и теория. М.: Материк, 2005. 164 с.
9. *Казин А.Л.* Проблемы кинематографического синтеза // Кино и современная культура: Сб. научн. трудов. Л., 1988. С. 19–36.
10. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 424 с.
11. *Лотман Ю.* Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.
12. *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. Таллин, 1994.
13. Новые аудиовизуальные технологии: Учебное пособие / Отв. ред. К.Э. Разлогов. М.: Едиториал УРСС, 2005. 488 с.
14. *Пондопуло Г.* Взаимодействие кино и фотографии в оценке современной теории кино // Кино: методология исследования. М.: Искусство, 1984. С. 243–269.

15. *Разлогов К.Э.* Экран как мясорубка культурного дискурса // Вопросы философии. 2002. № 8. С. 24–41.

16. *Соколов В.С.* Киноведение как наука. М.: Канон, 2010. 416 с.

17. *Фрейлих С.И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. М.: Академический проект, 2005. 360 с.

18. *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 327 с.

19. *Ямпольский М.* Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.

1.2. Специфическая природа искусства кино

В данном разделе рассматриваются ключевые позиции, позволяющие осмыслять специфику киноискусства в контексте разнообразных характеристик. С этой целью анализируются динамическая, синтетическая, монтажная, фотографически-динамическая природа кино. Далее акцентируется специфика материала киноискусства и, соответственно, способы его организации.

Специфическая природа кинематографа, принципиально отличающаяся от других видов искусства, является предметом споров и разногласий. Прежде всего, это ответ на вопрос, каковы художественно-изобразительные, «положительные» возможности киноискусства (Л. Нехорошев) или каковы средства отражения реальной действительности (И. Вайсфельд). История киномысли предлагает множество взглядов на специфику природы киноискусства, среди которых обозначим следующие.

1. *К раннему и, безусловно, устаревшему взгляду относится представление о специфике кинематографа как движущегося изображения. Таким образом, акцентируется исключительно динамическая природа кино.* Но это представление, по замечанию В. Ждана, равносильно определению музыки как движения звуков, а живописи как чередования пятен[1]. З. Кракауэр, отмечает, что кинематографичны все виды движения, так как их способна воспроизвести только кинокамера. При этом наибольшей степенью кинематографичности обладают три типа движения: погоня, танец и движение после паузы, то есть возникающее в контрасте с остановкой[2].

[1] *Ждан В.Н.* О специфике кинематографического образа. М., 1962. С. 69.

[2] См.: *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 424.

Несмотря на потрясение, производимое динамической природой кино, весьма скоро это качество признается недостаточным фактором для того, чтобы подчеркнуть его исключительность. К тому же свои формы передачи движения имеются и в других видах искусства, в том числе статичных по природе. Можно упомянуть такие его изобразительные аналоги, как жесты в скульптуре, житийные иконы, импрессионистические приемы в живописи и т. п. В литературе дается словесная картина движения, признанным аналогом которого считается глагол. При этом описание предмета и его движение воспринимаются последовательно, а не одновременно (как это происходит в действительности). Особой оригинальностью отличаются способы передачи процессуальности мира постмодернистских авторов, пытающихся ввести в литературу категорию времени (к примеру, Дж. Джойс).

2. *Серьезным признанием в среде теоретиков и практиков пользуется концепция синтетической природы киноискусства* («полифонической», по определению М. Бахтина). Подобное представление формируется еще на раннем этапе киноведения (так, основные положения были сформулированы в «Манифесте семи искусств» Р. Канудо) и не утеряло своей актуальности сегодня.

Это позиция, при которой специфика выразительности киноязыка видится в беспрецедентном единстве разнообразных средств выразительности (как известных, так и не знакомых другим видам искусства). В кинопроизведении используются и объединяются возможности, «способы видения», «миры» разных искусств, в результате чего творится художественный образ в синтезированном качестве, рождается новое эстетическое целое. С позиции семиотического подхода синтетическая природа кинематографа объясняется тем, что в единую систему семиозиса (смыслообразования) оказываются втянуты сообщения самого разного характера – словесные, музыкальные, зрительные. Сложным образом монтируется множество семиотических пластов, отношения между которыми создают многоуровневые смысловые эффекты.[1] Фильм в итоге становится сгустком сложно организованной информации.

Подобная внутренняя взаимосвязь разнообразных художественных средств качественно расширяет угол зрения и восприятия, что позволяет увидеть жизнь в разных аспектах. Полифония выразi-

[1] *Лотман Ю.* Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино. СПб., 1998. С. 363.

тельных средств театра, музыки, живописи и т. д. порождает недоступную другим видам искусства многоплановость и многогранность художественных обобщений. При этом кинематограф не разрушает их специфику, но ставит перед ними другие художественные и технические задачи.

3. *Не менее важным, принципиально кинематографическим средством художественной выразительности многие авторы считают монтаж.* Однако как в оценке монтажной природы киноискусства, так и в отношении его специфического значения в среде теоретиков существуют разногласия.

В истории киномысли утвердилось два подхода в понимании монтажа. В одном случае смысловое содержание понятия основывается на сугубо техническом аспекте, восходящем к этимологии слова (в переводе с французского «монтаж» – «сборка», «соединение»). Под монтажом понимается склейка кадров в определенной системе; сопоставление двух рядом стоящих кусков (кадров), «установление осмысленной последовательности кадров» (З. Кракауэр), «сборка» кинокартины (братья Васильевы); «прерывистая непрерывность» (Л. Нехорошев). В данном ключе разрабатывается область технического применения монтажных приемов.

Другая традиция опирается на более широкий мировоззренческий контекст, понимая монтаж как способ мышления художника, как форму выражения авторской идеи. В этом случае подчеркивается, что при соединении кадров и отборе действий происходит рождение новой мысли.

Монтаж как способ художественного мышления, как метод художественной организации материала, и в том числе как эффективное средство воздействия на сознание зрителя, чрезвычайно интересует русский революционный кинематограф. В то время как западные коллеги придерживаются ремесленно-технической эксплуатации монтажных возможностей, русские режиссеры первыми переходят к монтажному искусству. Серьезную лепту в теоретическое осмысление и практическое освоение возможностей монтажа вносит С. Эйзенштейн. Васильевы по этому поводу пишут следующее: «Изобретение монтажных форм позволило перейти от кинематографа, который честно иллюстрируется надписями, к кинематографу, который организует мышление зрителя, заставляет его мыслить уже не о том, что он видит на экране, а о том, чего на экране не видит, но что путем воздействия с экрана искусственно в нем возбуждается.

Ряд предметов, людей, вещей организуются между собой, и при столкновении их, в момент ассоциирования, зритель может сделать некие выводы, не равные ни сумме этих вещей, ни каждой по отдельности, – это третий вывод. Зритель начинает мыслить понятиями. Очень важно для этого правильно подобрать те раздражители, которые нужны именно для развития нужных автору мыслей. Таким образом, монтируется не только фабула, но и идея, концепция, мысль»[1].

Вместе с тем ряд теоретиков полагает, что монтажность свойственна художественному мышлению в целом, поэтому обнаруживается во всяких видах искусства. Этот факт проблематизирует его кинематографическую уникальность. Известно, что С. Эйзенштейн был в числе сторонников понимания монтажа как композиционного принципа деления целого на части, что обнаруживается в живописи, архитектуре, музыке и литературе.

4. *Другим специфическим свойством киноискусства считается его фотографически-динамическая природа, или беспрецедентная достоверность пластического ряда (получившего определение «фильмической реальности»)*. Достоверность кинематографа была прочувствована с первыми просмотрами. В 1895 г. во время показа Люмьерами фильма «Прибытие поезда» люди вскакивали и бежали сломя голову от переизбытка очевидности надвигающегося поезда.

И.В. Вайсфельд в достоверности видит главную специфику кинематографа (ею же ограничивает его возможности). Кино, как и телевидение, по мнению М. С. Кагана, адекватно воспроизводит жизнь, ее течение в пространственно-временных координатах и в живом человеческом действии. Всякое искусство в той или иной степени обращается к чувству реальности у зрителя, но кино, полагает Ю.М. Лотман, – в наибольшей степени.

Достоверность экранных образов позволяет иначе воспринимать взаимоотношение искусства и действительности. До XIX века целью искусства являлось отражение мира, при котором достигалось бы максимальное сходство изображаемого и изображенного. Однако при подобной «инвентаризации макрокосмоса» изобразительные виды искусства не захватывают эту реальность, а воздвигают рядом другую. В кино же знак оказывается равен изображению, что создает беспрецедентные условия достоверности художественных образов. На этот факт указывают сторонники, к примеру, онтологического и феноменологического направлений кинотеории, акцентирующих

[1] *Братья Васильевы*. Избранные произведения: В 3 т. Т. 1. М., 1981. С. 245.

работу художника с предэкранной реальностью. *Подчеркивается, что впервые в качестве материала искусства оказывается сама действительность – или «мир в форме факта» (А.Л. Казин), как «сколок Бытия», как «онтологическая проба».* При подобном тождестве знака и изображения «жизнь выступает изобразительным знаком самой себя»[1].

Однако цель искусства не просто отобразить объект, а сделать его носителем значения, превратить в знак при помощи художественно-символических преобразований. В связи с этим возникает вопрос, при каких условиях «мир в форме факта» преобразуется в художественно-символический мир? Как может возникнуть искусство там, «где чрезмерная данность избыточной материальности блокирует смыслы»[2].

В силу того что материальной основой кинообразности служат не знаки, а сама действительность, серьезной препоной на пути художественного преобразования оказывается проблема «сопротивления материала». Такое определение получила сложная ситуация, при которой огромные области подчиняются автоматизму воспроизведения, в результате чего затрудняется переход к образно-символической форме.

Как обстоит дело в сфере других искусств? В традиционных его видах мера условности значительно выше, чем в кинематографе, в силу того что материальной основой является далеко стоящий от действительности (в ее целостности) материал. Используются только некие представители реальности. Любые виды искусства оперируют знаками. Поэтому, к примеру, лингвистическое описание в литературе избирательно и без навязчивых подробностей формирует необходимый образ, придает характер деталям, показывает отношение между образами, выстраивает нужный контекст. Создаются художественные миры не с мертвенной автоматичностью зеркала. Объекты, благодаря безграничным возможностям авторского выбора, превращаются в знаки, мир насыщается значениями[3].

Вопрос избирательности и характера воплощения для традиционных видов искусств есть вопрос стиля. Символическая функция

---

[1] *Казин А.Л.* Проблемы кинематографического синтеза // Кино и современная культура. Л., 1988. С. 24.

[2] *Ямпольский М.* Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 141.

[3] *Лотман Ю.* Указ. соч. С. 299.

описываемых явлений и предметов реализуется согласно приемам и способам изображения. Стиль выступает некой культурной информацией, позволяющей раскрывать основные смыслы. Так, символическая функция наготы в изобразительном искусстве Античности или Возрождения заключена в идее красоты и гармонии человеческого тела, отражающего порядок и гармонию Космоса, что и обусловливает его пропорции, обобщенность и идеализацию. Средневековый вариант телесности – это способ представления печального положения грешников, воплощенный путем искажения форм, диспропорции, экспрессии. В любом случае художник, в соответствии с некой культурно обусловленной символической функцией, описывает человеческое тело, очищенное от случайных черт, выражающих его документальную индивидуальность. К индивидуальным особенностям физических объектов они приближаются лишь до пределов, оправданных потребностями культуры и стиля данной эпохи. Кардинально другой подход в случае нагого тела в фотографии.

В технических видах искусства (кинематографе и фотографии) ситуация иная: происходит тотальный охват действительности, в результате чего возникает конфликт между объемом жизненного материала и символической природой искусства. Проблема выбора объекта и погружение его в смысловой контекст решается иначе. В фотографии затрачиваются огромные усилия на обобщение (ретушь, затемнение и т.п.) − все, что должно уничтожить изначально имеющуюся и навязчиво излишнюю информацию. То есть фотография, по замечанию Р. Арнхейма, движется в обратном направлении, нежели живопись и скульптура. Рисунок передает все, что автор «понял» про данный предмет. Фотокамера же не может понимать – она лишь регистрирует[1].

Таким образом, специфика материала киноискусства определяет особые приемы его организации. Художественно-образное преобразование видимого мира осуществляется благодаря обработке его же элементов, которые не сооружаются рядом, как в живописи, а отбираются, соотносятся друг с другом и при помощи кинематографических средств подвергаются творческим «искажениям». Данная стратегия осуществляется, в первую очередь, путем выбора объектов и явлений из охватываемой действительности. «Глаз» камеры вычленяет некие области, которые уже в силу направленного

[1] *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 35.

на них внимания приобретают особое значение. Затем благодаря монтажным приемам происходит отсев материала, его концентрация и усиление. Из совокупного потока автоматически воспроизведенной реальности при помощи монтажных планов вычленяются нужные куски, выделяются детали, устраняется лишнее, ритмически организуются действие, объекты. Осуществляется художественная организация материала. Сами по себе кадры, представляющие фрагменты видимой реальности, ничего не значат. Только в ряду ритмически организованных игровых кусков изображение принимает смысловую редакцию. Благодаря точным склейкам объекты располагаются в необходимом смысловом контексте, между ними выстраиваются сложные семантические связи, иногда за счет ассоциаций и метафор. Формируется их образно-смысловая составляющая. Представленный камерой мир насыщается значениями.

Другой принципиально кинематографической стратегией, позволяющей придать объектам статус художественно-символических, является применение таких разнообразных приемов, как планы, ракурсы, ритмические монтажные или драматургические построения, звуковые и световые эффекты и т.д. Это те действия по отношению к предкамерной реальности, которые ее «искажают», соответственно лишают смысловой нейтральности. Именно так, по определению В.И. Михалковича, осуществляется «отбор чувственных единиц» или «авторизация значимых моментов». Ю. Лотман эту стратегию обозначает, как «выделение семантических узлов» или «семантическую динамизацию». При этом теоретик подчеркивает, что выделение семантических узлов в кинотексте осуществляется путем деформации облика вещей и последовательности фактов, путем резко выраженной модальности кадра, в результате чего нарушаются ожидания зрителя по отношению к привычному видимому миру[1]. Эти принципиально важные для авторской концепции «искажения» играют роль семантической динамизации, то есть наполняют значением предметы реального мира. Фотографические образы предметов превращаются в знаки, на основе чего формируется кинотекст.

Позиция автора/режиссера по отношению к материалу киноискусства и формам его организации определяет характер кинообразности и играет не последнюю роль в формировании школ, движений и направлений кинематографа. Еще на заре киноискусства опреде-

[1] *Лотман Ю.* Указ. соч. С. 317.

лились два творческих метода, которые послужили основой развития художественно-стилистического многообразия. В одном случае «фильмическая реальность» формируется по принципу «жизнь как она есть». Это проложенная Люмьерами реалистическая линия так называемого прозаического киноязыка, стремящегося продемонстрировать бережное отношение к материалу, сводящего к минимуму любого рода искажения объектов, нацеленного на поиск максимальной достоверности в передаче мира. Художников, придерживающихся такой позиции, А. Базен относил к категории «доверяющих действительности». Другую линию, заданную Ж. Мельесом и сформировавшую «поэтический киноязык», отличает установка на активное преобразование материала. В этом случае заметно выражены предпочтения конструирующего сознания, идеалом которого становится «жизнь, какой она должна быть». Подчеркнутое внимание к средствам выразительности, эксперимент, неутомимый поиск новых возможностей киноязыка отличает таких художников – «доверяющих образу» (А. Базен).

Таким образом, достоверность кинообразов не отменяет разнообразия художественных моделей действительности. Сосуществование убедительных, но альтернативных представлений о мире, воплощенных в киноискусстве, обусловлено несовпадением в понимании того, что есть «правда жизни». Способы достижения кинематографического правдоподобия оказываются специфичны для разных культур. Вместе с тем и те, кто апеллирует к жизненно-реалистическому миру, и кто «выдает за наблюдение свое ощущение объекта»[1], – в пространстве киноискусства завоюют доверие зрителя. Кино, отмечает Ю. Лотман, это единственный вид искусства, в котором точка зрения обладает подвижностью, она свободна и субъективна. Автор не сообщает или объясняет мир, а перетягивает зрителя на свою позицию, предлагая свои глаза. В результате возникает множество альтернативных моделей реальности, к каждой из которых зритель «эмоционально относится как к подлинному событию»[2]. Если видение и понимание мира у всех более менее едино, замечает Д. Лоусон, то «новизна заключается в истолковании увиденного»[3] в момент интерпретации, демонстрирующей индивидуальное отношение к миру.

[1] *Тарковский А.* Архивы. Документы. Воспоминания. М., 2002. С. 205.
[2] *Лотман Ю.* Указ. соч. С. 296.
[3] *Лоусон Д.Г.* Фильм – творческий процесс. М., 1965. С. 292.

Итак, кинопроизведение является творческим продуктом, отнюдь не нейтральным. Несмотря на его высочайший реалистический потенциал, выбор на шкале: от достоверности к условности, от факта к художественному образу, от правды жизни к ее конструкции – социокультурно обусловлен. Реализуется такой выбор благодаря кинематографическим средствами выразительности. Чрезвычайно важно, что характер их применения соотносится с мировоззренческими установками культуры (включающими как понимание жизнеподобия, так и ценностные, эстетические, нормативные и т.п. представления). В связи с этим счастливое разнообразие средств выразительности, поиском которых отмечена история киноискусства, оказывается эффективным способом выражения национально-культурной самобытности. В современном конгломерате народов, каждый из которых «делает свой выбор той или иной истины реальности»[1], вырабатываются особые репрезентативные приемы, созвучные культурной идентичности.

Далее обратимся к средствам выразительности, позволяющим автору воспользоваться специфическим материалом киноискусства, организовать его и построить уникальное киновысказывание.

Контрольные вопросы

1. Сущность концепции синтетической природы киноискусства.
2. Характеристика концепции монтажной природы кино.
3. Фотографически-динамическая природа киноискусства и проблема «сопротивления материала».
4. Специфика формирования художественно-образной системы в киноискусстве.
5. Сущность двух творческих методов: «прозаического» и «поэтического» киноязыка.

Список литературы для самостоятельной работы

1. *Аронсон О.* Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: Новое литературное обозрение, 2007. 384 с.
2. *Вайсфельд И.* Так начиналось искусство кино. М., 1972. 70 с.
3. *Ждан В.Н.* О специфике кинематографического образа. М., 1962. 126 с.
4. *Казин А.Л.* Проблемы кинематографического синтеза // Кино и современная культура: Сб. научн. трудов. Л., 1988. С. 19–36.

[1] *Аронсон О.* Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 211.

5. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 424 с.
6. *Козлов Л.* Изображение и образ. М.: Искусство, 1980. 288 с.
7. *Лотман Ю.* Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.
8. *Лоусон Джон Г.* Фильм − творческий процесс. М.: Искусство, 1965. 468 с.
9. *Михалкович В.И.* Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М.: Наука, 1986. 223 с.
10. *Муссинак Л.* Избранное. М.: Искусство, 1981. 278 с.
11. *Фрейлих С.И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. М.: Академический Проект, 2005. 360 с.
12. *Мачерет А.* Художественность фильма. М.: Искусство, 1975. 254 с.
13. *Фрейлих С.И.* О стиле в кино. М.: Знание. 1987. 56 с.

1.3. Кинематографические средства выразительности

В данном разделе рассматриваются разнообразные художественные средства и приемы, с помощью которых строится киновысказывание. В этом ряду следующие элементы (возникшие в границах кинематографа и заимствованные из сфер традиционных искусств, но получившие в пространстве кинотекста иные возможности): монтаж, ритм, надписи, план, звук, цвет, кинодраматургия, мизансцена, режиссура.

История киноискусства – это открытие и освоение художественных средств и приемов, не прекращающиеся по сей день. В силу того что «матерью» кинематографа является техника, ее возможности определяют наиболее значимые художественные средства киноискусства, или «творческие инструменты» (Л. Муссинак). *Во главе технических средств стоит камера, которая является точкой отсчета, позволяющей выделить элементы из окружающей действительности и необходимые детали объектов.* Сущность зрения камеры – это «абсолютная власть фокуса и акта выбора из первобытного копошения реальности»[1]. Благодаря камере и ряду технологических приемов реализуется многообразие киноязыковых возможностей.

Доминирующее значение в формировании киноязыка принадлежит монтажу. Монтаж как основной метод организации кинематографического материала, в свою очередь, оперирует разнообразными художественными средствами, среди которых ритм, план, звук, цвет, надписи. Именно эта группа, не будучи изобретением киноискусства, в пространстве кинотекста приобретает специфические возможности. Кроме того, к группе технических изобретений киноязыка,

[1] *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. С. 122.

входящей в монтажную практику, относятся такие приемы, как затемнение, диафрагмирование, наплывы, рапидсъемка и т. д.

К выразительным средствам киноискусства (вне технических операционных возможностей) имеет отношение кинодраматургия, включающая особые сценарные принципы и правила актерской игры, а также приемы мизансценирования. Венчает весь перечисленный набор режиссура – как способ сведения в единое целое всех выразительных средств, нацеленных на образно-смысловое наполнение «фильмической реальности».

Монтаж

Как уже отмечалось выше, в истории киномысли существует два подхода в понимании монтажа. В техническом плане – это склейка кадров в определенной системе. С позиции, акцентирующей мировоззренческий аспект, монтаж понимается как способ выражения авторской концепции. В этом случае соединение кадров и отбор действий призваны осуществить рождение новой мысли.

На заре кинематографа монтаж как осознанный прием не существовал. Первые произведения представляли опыт домонтажного кино. Таким примером безмонтажных съемок считается люмьеровское «Прибытие поезда».

Лишь со временем определятся основные виды монтажных приемов. Среди их многообразия обозначим несколько наиболее принципиальных: временной, параллельный, параллельно-ассоциативный.

Отличительная особенность *временного монтажа* заключается в том, что благодаря склейке кадров действие разворачивается как ряд событий соответственно логике их действительной последовательности во времени. Например: кадр – идет поезд; кадр – ждут пассажиры. *Этот прием считается родоначальником монтажа, его первичной формой.* Временной монтаж становится единственным используемым методом при переходе от безмонтажного кино к более длинным картинам с усложненным сюжетом.

Главная проблема его применения – чисто техническое требование правильного кадросцепления, то есть подгонка кадров, строгий учет их композиционной преемственности. Соединение монтажных кусков должно быть проведено таким образом, чтобы зритель не замечал переходов с плана на план, от кадра к кадру, а воспринимал

действие как непрерывно развивающееся. Для создания впечатления непрерывного действия соединенные кадры не должны исключать друг друга, для чего согласуются угол зрения, декорации, актеры, движения и т.п. Временной монтаж считается наиболее примитивным и простым методом, однако он лежит в основе всяких монтажных комбинаций, которые постепенно выделяются.

При применении *параллельного монтажа* осуществляется одновременный показ двух разных событий. Куски действия, происходящего в одном месте, чередуются с кусками действия, происходящего в другом месте. Таким образом, одновременно сопоставляются и соединяются параллельные события.

Одним из самых ранних примеров применения параллельного монтажа является фильм Портера «Жизнь американского пожарного» (1902). В этом произведении, которое лежит на стыке игрового и репортажно-документального кино, соединяются в единое целое хроникальные съемки выезда пожарного и история спасения матери и ребенка. Кадры, демонстрирующие трудовые будни пожарного, монтируются параллельным методом с кадрами, рассказывающими о попавшей в беду семье. Сон пожарного и история спасения составляют драматургическую конструкцию, в которой брезжат зачатки мелодрамы (страдающая героиня, подоспевшая помощь). Считается, что с этого момента начинается история голливудской мелодрамы с ее пристрастием к параллельному монтажу. В игровом кино прием параллельного монтажа впервые использует Д. Гриффит. В ряду наиболее значимых примеров его фильм «Нетерпимость» (1915).

Параллельный монтаж дал кинематографу не только огромное преимущество перед другими искусствами, но и букет новых художественных возможностей. Во-первых, появился способ демонстрации чередования двух действий – различных по содержанию, но воспринимаемых как происходящие одновременно. Во-вторых, параллельный монтаж позволил уплотнить информационность эпизодов, добиться большей загрузки материала в картине. Творческое использование этого метода привело к изобретению «экранного» времени. Время можно будет либо «растянуть» (посмаковать сцену драки героев за счет показа разных деталей), либо сократить (например, построить эпизод ограбления банка из коротких монтажных кусков).

Результатом применения *ассоциативного монтажа* (или параллельно-ассоциативного) является чередование кусков действия, различных по времени и месту, но связанных общей идеей, что вызывает у зрителя ассоциативное восприятие параллельно монтируемых событий. Как и в случае с параллельным монтажом, одно действие монтируется параллельно с другим, однако основной акцент делается не на одновременности событий, а на каком-либо признаке, создающем контраст показываемых событий. Таким образом, устанавливается иносказательная, ассоциативная, метафорическая связь между событиями.

Принципиальную разницу между параллельным монтажом и параллельно-ассоциативным (как типами образного мышления) можно продемонстрировать на следующих примерах. В эпизоде фильма «Водопад жизни» Д. Гриффит использует параллельный монтаж, чередуя кадры изгнания героини из дома, ее метание у бурлящей реки и прыжки по льдинам с кадрами ледохода (мчащимися льдинами). Суть в том, что изображение ледохода вмонтировано параллельно основному действию (истории героини) и является его логическим фоном.

Принципиально иной подход к монтажному построению использует В. И. Пудовкин, представляющий опыт параллельно-ассоциативного монтажа в эпизоде фильма «Мать». Кадры демонстрации и ее разгона царскими войсками чередуются с кадрами мощного ледохода (его началом и неудержимым движением льдин). В этом случае связь между событиями (ледоход и демонстрация) иносказательна, метафорична. Ледоход не имеет непосредственного отношения к происходящему, он выступает в роли символического обобщения, как некий инициатор ассоциативного ряда, позволяющий акцентировать пафос и трагизм события.

Открытие монтажных методов чрезвычайно плодотворно повлияло на развитие киноязыка. Киношколы берутся применять те или иные виды монтажа в зависимости от отношения к материалу киноискусства, согласно художественным целям и задачам, направленным либо на сохранение достоверности мира, либо на конструирование его субъективного видения.

Так, русские кинематографисты 1920-х гг. ценили обычный параллельный монтаж, но считали его недостаточным приемом. *Отечественный монтаж шел к метафоре, к образному изложению материала, к попыткам передачи ассоциативного мышления через*

пересечение значений и сопоставление несопоставимого. Советские режиссеры усматривали в монтаже некий аналог пересозидания мира, путь к созданию нового единства жизненного материала. Монтаж становился методом конструирования смысловой целостности фильма[1]. Так, для С.М. Эйзенштейна методологический смысл монтажа заключался в том, чтобы разбить «в себе» заданное, нейтральное, безотносительное бытие события или явления, с тем чтобы вновь собрать его воедино, согласно взгляду, который диктуется идеологией и мировоззрением автора.

Американская же кинематографическая школа в большей степени ценила монтаж как техническое средство организации материала и тяготела к параллельному монтажу, позволяющему выстроить сюжетную линию.

Важную роль в монтажной практике играют технические средства, изобретенные непосредственно кинематографом. К ним относятся: затемнение (позволяющее плавно «закончить» кинематографическую фразу); диафрагмирование (сужение изображения к центру, сводящее его на нет, или раскрытие изображения из середины); наплывы (постепенный переход от одного изображения к другому, при этом яркость изображения первой сцены снижается, и плавно проявляется изображение следующей); рапидсъемка (от французского rapide – «быстрый») – быстрая съемка, при которой получается плавное замедленное движение в силу того, что ускоряется движение пленки (ее нормальная скорость 24 кадра в секунду); экспозиция (одновременное появление двух или нескольких изображений); рирпроекция (метод комбинированной съемки объекта (актера, декорации) на фоне изображения, проецируемого на специальном экране (рирэкране) с его обратной стороны); переход (прием, который используется при завершении монтажного эпизода, сцены или фразы и переходе к новому эпизоду) и многое другое. Данные технические средства вносят свою неоценимую лепту в развитие художественно-образной системы киноискусства.

Далее рассмотрим художественные средства, которые успешно заимствуются из областей других видов искусств, но, благодаря монтажным способам организации, адаптируются к требованиям кинематографа. Речь идет о ритме, планах, звуке и цвете.

---

[1] *Козлов Л.К.* Монтаж аттракционов и проблема эстетического воздействия кинообраза // Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна. М., 1985. С. 91−102.

Ритм

Ритмическое построение картины осуществляется благодаря монтажу. Рене Клер предлагает различать *ритм временного чередования монтажных кадров* (внешнее движение предметов) и *драматургический ритм* (внутреннее движение действия)[1]. Внешнее движение предметов возможно при смене одного зрительного образа другим, их задержке в поле зрения зрителя. В этом случае ритм определяется длиной монтажных кусков и порядком смены их во времени. Плавно соединенные кадры (от общих планов – к средним, от средних – к крупным) создают спокойное настроение. Короткие куски с резким изменением крупности обеспечивают беспокойный ритм. В свое время французские режиссеры-новаторы разработали так называемый «короткий» монтаж: съемку на подчеркнуто коротких кусках, позволяющую передать динамику, молниеносность действий.

Драматургический ритм осуществляется благодаря нарастанию или замедлению событий. При этом ритм фильма либо ускоряется, либо приостанавливается (при задержке на отдельных моментах). Некоторые теоретики считают, что именно драматургический ритм наиболее важен для стилистического самоопределения картины. Напрасно искать источник ритма кино в регулярной смене кадров, в их длине или точных математических пропорциях кадров[2]. Драматургический ритм – это динамика воплощения сюжета, его развитие (конфликты, поступки, события в их подъемах и отливах, кульминациях и торможении). Известно, что Ч. Чаплин никогда не увлекался сложными монтажными построениями и поэтическими метафорами, но всегда был верен приему ритмических повторов в драматургии.

В целом же творческий почерк режиссера, настроение фильма и его смыслы не в последнюю очередь определяются монтажным и драматургическим ритмом.

Надписи

Несмотря на то что надписи играли важную роль художественного средства на этапе немого кино, их актуальность не утеряна и для современного кинематографа. *Надписи организуются при помощи монтажа и являются частью кадрового материала.* Их при-

[1] См.: *Клер Р.* Кино вчера, кино сегодня. М.: Прогресс, 1981. С. 358.
[2] *Добин Е.* Поэтика киноискусства. М., 1961. С. 130.

менение способствует дополнительному смысловому наполнению кадра. Исторически сложилось два вида надписей.

1. Надписи «от экрана», выражающие авторское отношение к происходящему, что непосредственно передается зрителю и воспринимается как намеренное направление его мыслей.

2. Надписи разговорного порядка.

Существует несколько правил использования надписей, актуальных по сей день. Так, желательно, чтобы стилистика надписи совпадала со стилистикой кадра. Дисгармония между характером шрифта и внутрикадровым пространством сказывается на восприятии сцены. Кроме того, кинематографические надписи не допускают в построении фраз использование литературных оборотов. Основная цель фразы – в максимально сжатой форме передать квинтэссенцию того, что может подчеркнуть кадр или изменить его смысловую нагрузку. Именно поэтому пришлось обратиться к явно «нелитературным» оборотам. Например, используется неверное сочетание слов, а ударные моменты надписи переносятся на конец: «Если ты не пойдешь, то я тебя пойти заставлю!». При этом эмоциональное напряжение момента подкрепляется постепенным укрупнением шрифта. Такой прием значительно облегчает задачу зрителя – уловить смысл фразы, в спешке читая сверху вниз. Выяснилось также, что ни двоеточие, ни точка с запятой на экране не работают – это аналог паузы, и их заменяют, к примеру, разделительной чертой. Кроме того, для лучшего восприятия фразу разбивают на части или на отдельные слова.

План

Монтажная организация планов рассматривается в ряду наиболее продуктивных способов реализации художественного мышления в кинематографе. В съемочной практике под *планом* понимают результат усиления или приближения к зрителю того или иного момента действия. План определяется расстоянием между камерой и объектом съемки. Основным носителем плана (точкой отсчета) является живой объект съемки, то есть актер.

И.В. Вайсфельд предлагает следующую элементарную схему планов:

1. Крупный план – все поле кадра занято головой актера (в этом случае в распоряжении актера только лицевые «мимические» мускулы, что обусловливает их аккуратное, экономное использование).

2. Средний план – человек изображен по колено.

3. Общий план – человек в полный рост, включая окружающую обстановку. Этот план дает актеру свободу движений и возможность действовать целиком.

4. Дальний план – маленькая фигурка на фоне пейзажа. Участие актера сводится к точному попаданию в общую композицию.

5. Деталь – фиксация какой-либо подробности, выделение части из целого. Величина и форма подачи детали будет зависеть от смысловой нагрузки. В свою очередь, Васильевы различают три вида деталей: деталь пояснительная (например, на среднем плане снимается сцена борьбы, но дается деталь – один герой нажимает на кнопку, – иначе зритель мог пропустить этот момент; деталь смысловая, добавляющая что-то новое к разворачивающейся ситуации (например, двое борются, бросок ножа, нож втыкается в стол, отдельная деталь – дрожащая ручка ножа); наконец, проходная, сюжетная или фабульная деталь – деталь объекта, рефреном проходящего через весь фильм, так как с ним связаны основные конфликты.

6. Разноплановый кадр – сочетание разных планов в одном кадре.

7. Психологический крупный план героя.

8. Полифонический кадр – соединение по контрасту или сходству разных планов действия, звука, слова.

Заметим, что другим видам искусства не чужд подобный художественный прием. Так, разноплановость изображения имеет место в литературе, что выражается в разбивке текста, отборе впечатлений. «Крупно» выделить звуковую подробность способен композитор.

Благодаря творческим экспериментам с планами распространяется такое выразительное художественное средство, как *ракурсная съемка*. Ракурс (от фр. raccourcir – «укорачивать») – это изображение объектов с различных точек зрения и под определенным углом, при котором предметы и персонажи заметно изменяют привычные очертания.

Систему планов в целом и ракурсную съемку, в частности, можно рассматривать в ряду действенных художественных приемов, позволяющих организовать материал киноискусства согласно авторской концепции. Необычные ракурсы, работа с деталями, особым образом построенные дальние или крупные планы эффективно применяются для утверждения индивидуального видения. Причем подобный спектр возможностей позволяет реализовать как установку на «правду жизни» (в случае аккуратного использования), так и конструирование реальности (при радикализации приемов).

Звук

Звук – средство выразительности, появление и освоение которого произвело революционный прорыв в развитии киноискусства. В немом кинематографе понятия, предназначенные для передачи словами, пытались выразить опосредованно, как и в других видах искусства. Ощущение звука рождалось из обостренной выразительности пластики немого кино. Язык кино этого этапа, в первую очередь – акцент на действии-изображении. Для каждого предмета искались наиболее выразительные точки зрения. Все «говорилось» мимикой, жестикуляцией, в результате чего достигался высочайший уровень зримой пластики. Корни подобного подхода обнаруживаются в искусстве античной скульптуры, в которой выразилось глубокое понимание мастерами «языка тела».

Слово начинает свою службу в киноискусстве в качестве надписей – пояснительных и разговорных. Постепенно они стали вызывать недовольство мастеров и ценителей кино, так как написанное слово все же чуждо природе кино. *В целом же характер применения как надписей, так и звука идет рука об руку с внутренней эволюцией киноискусства: от его иллюстративности к более сложному пониманию природы киноязыка.*

Основная проблема, которую постепенно осознавали мастера немого кино, заключалась в следующем: движущееся изображение передает только чувства и не приспособлено для передачи понятий. Хотелось же обращаться не только к эмоциям, но и к интеллекту. Для выражения более сложных понятий стали использовать символы и метафоры, опираясь при этом на смысл словесных аналогов. Чтобы донести определенную мысль, режиссер был вынужден создавать сложные сопоставления и ассоциации. Так, к примеру, сцена гнева строилась на сопоставлении кадров: тучи – хмурое лицо – молнии. В итоге нарабатываются клише, часто повторяющиеся «ходячие словесные метафоры», что вызывает невероятное раздражение ценителей кино и самих режиссеров. Известно, что в конце 1920-х гг. против затасканных метафор и приемов, ставших в литературе архаизмом, наиболее рьяно выступали сюрреалисты.

Таким образом, появляется стремление решить сложную художественную задачу: соединение достоверности, чувственной конкретности образов с художественным обобщением, с логическим понятием (памятуя о том, что логические понятия – это часть образа, его рациональный элемент, лишенный индивидуальных черт).

Весьма показателен опыт мастера революционной киноэпохи С. Эйзенштейна, сформулировавшего концепцию «интеллектуального кино» полагая, что в изобразительной киноформе возможно раскрыть любые чистые понятия, вплоть до научных[1]. Если понятия излагать в иллюстрациях, утверждает режиссер-теоретик, то получится образная публицистика, популярная наука, но не художественный образ. Истинное художественное произведение возникает в том случае, когда понятие соединено с образом, растворено в нем. Практическую реализацию положений концепции «интеллектуального кино» режиссер осуществляет в нескольких фрагментах фильма «Октябрь». Так, визуальный ряд эпизода с надписями, получившего название «Боги», решает конкретную задачу – дискредитации религиозного мировоззрения. С этой целью последовательно чередуются следующие кадры: изображение распятия – надпись «Бог»; фигура Будды – надпись «Бог»; непонятный идол – надпись «Бог»; бревно – надпись «Бог». В итоге мысль зрителя вовлекается в конфликт между визуальным рядом и надписями. Лестница образов дает градацию столкновений, призванных направить его мышление в нужную автору сторону. Визуальный ряд и надписи в совокупности организуют необходимый концепт, а именно понятие ложности религиозного сознания. Этот эпизод явился поразительной вехой открытий в области генезиса художественного мышления и одновременно подвел черту под достижениями немого кино.

Экран зазвучал на рубеже 1920–1930-х гг. Многие мастера появление звука восприняли крайне негативно. Для Ч. Чаплина это оказывается «самоубийством кино». Рене Клер пишет: «…мы были свидетелями рождения искусства, и возможно, что мы уже видели его смерть»[2]. Причина в том, что многолетняя борьба за самостоятельность кинематографа приучила опасаться подарков «чужих» искусств. *С появлением звука ожидали возврата к театральности и литературности, приводящего к суррогатам, поскольку эстетика кино формировалась в противопоставлении собственных средств.* И действительно, звуковой фильм в первое время воспринимался как сфотографированный театр. На то были основания, так как разговорные сцены строились по аналогии с театральными, демонстрируя медленные и отчетливо произносимые реплики. Правильное понимание специфики разговорной речи формировалось постепенно.

[1] См.: *Из творческого* наследия С.М. Эйзенштейна. М., 1985.
[2] *Клер Р.* Кино вчера, кино сегодня. М., 1981. С. 188.

В первую очередь осваивался неоценимый вклад звука в создание эффекта достоверности. Экран заполнялся реальными звуками окружающего мира. И конечно, несказанную радость доставляла возможность передать в диалоге или монологе сложную мысль, проследить за ее движением. А вот неудачная речь, портившая замечательные кадры, воспринималась весьма болезненно. Текст, рассчитанный на невысокий интеллектуальный уровень, становится одним из главных пороков говорящего кино. «Герои немого экрана действовали на наше воображение молчанием. Завтра они будут говорить нам глупости, которые мы не сможем не услышать»[1], – сетует Рене Клер.

Принципиальный поворот в использовании звука начинается с момента осознания его в качестве самостоятельного средства выражения. В числе кинематографистов, освоивших звук в новом качестве, были С. Эйзенштейн и В. Пудовкин. Звук утверждается как перспективный монтажный элемент, как самостоятельное слагаемое со зрительным образом, как способ выражения отношения к изображаемому на экране и возможность зарядить этим отношением зрителя. На волне экспериментаторского энтузиазма советские кинематографисты выдвигают понятие «контрапункта», обозначив, таким образом, столкновение изображения и звука, их резкое несовпадение в противовес натуралистической синхронности. Это принципиально иная позиция по отношению к новому средству выразительности, отличающаяся от подхода, при котором документально воспроизведенный звук «прикладывается» к фотоочевидной действительности. В «Звуковой заявке» Эйзенштейн поясняет: «Звук – обоюдоострое изобретение… Всякое приклеивание звука к монтажным кускам увеличит их инерцию как таковых и самостоятельную их значимость, что будет безусловно в ущерб монтажу, оперирующему прежде всего не кусками, а сопоставлениями кусков. Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску даст новые возможности монтажного развития и совершенствования»[2].

Уже в начальный период звукового кино были зарегистрированы почти все звуки, которые мог уловить микрофон. Намечены разные «сорта» звуков – от репортажно записанных шумов, до специально сочиненной музыки; от актерского возгласа, до синтезированных звучаний. Однако вскоре режиссеры замечают, вспоминает Р. Клер,

[1] *Клер Р.* Кино вчера, кино сегодня. М., 1981. С.216.
[2] *Из творческого* наследия С.М. Эйзенштейна. М. 1985. С. 39.

что звуки в их прямом воспроизведении не создают впечатления реальности, их нужно отбирать, как и зрительные образы. Это был следующий этап понимания и освоения возможностей звука, значительно повысивший уровень его творческого применения.

Таким образом, появление звука становится беспрецедентным прорывом в становлении киноязыка. С приобретением киноискусством нового выразительного ряда – «звуковой дорожки» – восприятие зрителя освободилось от домысливания звука. Кинематограф обогатился весьма действенным средством семантизации «фильмической реальности», разнообразным по формам и методам применения. И если режиссеру удается использовать символические значения звука в интересах повествования, «то сами шумы превращаются из материальных явлений в некие единицы, которые почти так же, как словесные высказывания, могут быть элементами мыслительных процессов»[1]. Хотя далеко не все авторы обращаются к звуковому символизму, предпочитая подчеркивать не столько символический смысл шумов, сколько материальные свойства звуков.

У «звуковой дорожки», как и у кадра, есть своя глубина, что позволяет звуку доминировать или оставаться на дальнем плане. Освоен метод комбинирования, при котором на одной пленке технически объединяются записи разнообразных видов звуков (музыка, шумы, голоса и т. п.), зафиксированных отдельно.

Вместе с тем с приходом звука возникла неожиданная проблема. *Оказалось, что звуковая дорожка вступает в сложные отношения с изобразительным рядом, формируя новое соединение. Теперь зрительные образы вынуждены подстраиваться под звуковые. В результате возникает конфликт между длительностью звучания и изобразительностью кадра.* Подстройка зрительного ряда под словесное время печальным образом превратила монтаж в склейку иллюстративно снятых кусков. Так, пришел конец вольному обращению с действительностью, монтажным экспериментам, конструирующим новую реальность. *Понадобилось некоторое время, прежде чем себя исчерпал фотографический подход (натурализм) в записи звука, а режиссеры принялись искать нетривиальные, образные звуко-зрительные решения в противовес «сфотографированным представлениям театрального порядка» (С. Эйзенштейн).*

---

[1] *Кракауэр З.* Реабилитация физической реальности. М.: Искусство. 1974. С. 175.

Цвет

Цвет сообщил киноискусству новые возможности, но, как считают теоретики, не вызвал, подобно звуку, революционного преобразования всей системы выразительных средств[1]. *Примитивные цветовые техники применялись еще в немом кино.* Позитивы раскрашивались от руки, что зачастую приводило к неточной обводке и, соответственно, к мерцанию цветовых пятен. Иногда это выглядело весьма эффектно, как, например, вспыхнувший красный флог в «Броненосце Потемкине». Совершеннее и проще была техника «вирирования», представлявшая собой окрашивание позитивной пленки в разнообразные цвета. Сложились даже определенные традиции съемок: ночных сцен – на фиолетовой пленке; изображения природы – на зеленой; сцены пожара – на оранжевой и т.д. В начале 1930-х гг. зачастую применяли съемку на двухтрехцветную пленку. Этим приемом пользовались многие режиссеры. Однако большинство мастеров с появлением технически совершенных способов съемок цветного кино поначалу принципиально отказывались от его применения. Кто-то ценил большую выразительность черно-белого, кто-то считал цвет помехой для восприятия игры актера.

Со временем возможности цвета как изобразительного средства увлекают практически всех кинематографистов. *Но его потенциальные возможности осваиваются в соответствии с основными установками той или иной киношколы.* Так, для итальянского неореализма «правда жизни» в незаметном, неярком, скромном цветовом звучании. Адепты многих направлений американского кино, наоборот, в качестве близкого к реальности применяют цвет броский, насыщенный и яркий. Кинематографическое мышление, утверждающее смысловую функцию цвета, демонстрируют русские режиссеры (С. Эйзенштейн, А. Довженко, С. Урусевский и др.). Известно, что Эйзенштейн целенаправленно изучал цветовую культуру живописи, семантику цвета. Воздействие цвета необходимо строго рассчитывать, настаивает режиссер, выступая против антихудожественного злоупотребления яркими цветами и призывая к созданию кино не просто «цветного», а «цветового».

[1] См.: *Юренев Р.* Чудесное окно. Краткая история мирового кино. М., 1983. 285 с.

Кинодраматургия

Несмотря на то, что это выразительное средство заимствовано из сферы театра, кинодраматургия развивается по своим законам, основанным на особых сценарных принципах и правилах актерской игры.

В первую очередь рассмотрим *сценарий* как особую форму кинодраматургии. Достаточно долгое время под действием понималось чисто внешнее движение. Немое кино с удовольствием обыгрывало погони, беготню, лазанье по крышам, прыжки, потасовки и т.п. Действие как движение чувств, мыслей, отношений, составляющих динамику образа (слагаемых сюжета), формируется позже. «Как только прошли восторги и ужасы при виде надвигающегося с экрана поезда, зритель захотел знать, куда и зачем этот поезд направляется»[1]. В этот момент и понадобился сценарий – «чертеж будущего фильма, сделанный словесными средствами» (В. Шкловский). Примечателен временной разрыв между демонстрацией первого фильма – 28 декабря 1895 года – и появлением первого записанного сценария – 1915 год.

Становление сценарной формы происходило постепенно, по мере самоопределения ее специфики. Этому процессу способствовало понимание того, что киносценарий есть единство двух начал – слова и изображения, литературы и экрана. Залогом успеха является опора только на оба элемента. Сценарии первого образца, игнорирующие литературную форму, представляли собой самое элементарное описание того, что будет фиксировать камера. Такой сценарий считался чисто техническим документом, и, что характерно, сценаристов на первых порах не признавала ни одна писательская организация. Другой крайностью отличались авторы, использующие литературный опыт (проза, драма), не принимая во внимание специфику создания кинематографического образа[2].

Перспективный поворот в развитии киносценария обеспечивает разработка принципиально самостоятельной литературной формы. С этой позиции кинодраматургия рассматривается как новый вид литературы, без проторенного пути. Основной задачей становится поиск экранного эквивалента в литературном решении фильма, поскольку кинодраматургия предусматривает особые принципы

---

[1] *История* советского кино. 1917–1967: В 4 т. М., 1969. Т. 1. С. 454.

[2] См.: *Гращенкова И.Н.* Советская кинорежиссура. История и современность. М., 1982. 120 с.

создания художественного образа. Если в повести или романе возможна подробная характеристика героя, то в сценарии такой возможности нет. Суть характера персонажа нужно раскрыть через его поступки и речь. Слово сценария – это очень емкий материал. Там, где нужно много слов описания, – на экране вспышка кадров, замечает М. Зак. Вместе с тем сценарный материал чрезвычайно гибок. Он дает почти неограниченную свободу анализу и фантазии в процессе непосредственного экранного воплощения. Из литературного сценария вырастает пространственно-пластический, динамический, звукозрительный образ действительности. Для этой цели в качестве рабочего инструмента сценария используется ремарка – элемент прозы, выражающий авторскую позицию, сущность развития сюжета, обстановки, принципов изобразительного решения фильма. Верно выраженная ремарка становится точным указанием будущего изобразительного решения фильма и определяет его стиль. Заметим, что ремарка в театральном искусстве (из которого заимствовано понятие) не несет подобной художественной нагрузки, ее цели ограничены (указать, к примеру, на моменты появления действующих лиц, на характер произношения фраз – «тихо», «громко»).

Таким образом, в 1920-е гг. сценарная форма самоопределяется во многих кинематографиях, в том числе в советском кино. Сценарий перестает быть случайным и безличным, выделяется группа литераторов, занимающихся кинодраматургией вполне профессионально (Н. Зархи, Г. Гребнер, В. Туркин, К. Виноградская и др.). На этом же этапе складывается два типа сценарной формы, определившие развитие полноценного сценария в будущем: 1. «Технический» сценарий, представляющий собой протокольный перечень событий, покадровое изложение того, что необходимо снять. При этом не оговаривается внутренний смысл происходящего. Подобный сценарий, по замечанию С. Эйзенштейна, вносит в кинематограф столько же оживления, как номера на пятках утопленников в обстановку морга. 2. «Эмоциональный» сценарий, описывающий события в общих чертах, но выполняющий следующую основную задачу: передать отношение автора к событию, «зацепить» режиссерскую и актерскую фантазию. Создается некая «стенограмма эмоционального порыва» (С. Эйзенштейн), в которой литературный образ обладает безусловным приоритетом перед наиподробнейшим описанием. Крест-

ным отцом подобной сценарной формы считается С. Эйзенштейн. В числе его сторонников В. Пудовкин, рекомендующий ставить перед режиссером художественные задачи, не предугадывая во всех деталях их зрительное оформление.

Процесс самоопределения кинодраматургии затронул и характеристики *актерской игры*. Важным открытием становится то, что театральная и кинематографическая техники актерской игры основаны на разных законах, которые между собой вступают в почти непримиримое противоречие. Вовсе не правило, что хорошие театральные актеры могут быть хорошими актерами кино, как не все хорошие художники становятся хорошими скульпторами, – полагает Рене Клер[1]. Особенности театральной актерской игры обусловлены значительным расстоянием от актера до воспринимающего его игру зрителя (20–30 метров). В связи с этим применяется громкая речь, четкая дикция, особо выразительная мимика и жесты. Киноактер же находится перед кинокамерой на расстоянии интимного собеседника. Малейшее преувеличение слова и жеста улавливается аппаратом (камерой и микрофоном) и становится особенно заметным при демонстрации фильма. *В режиссерской практике, таким образом, формируется установка на естественность поведения актера, талант которого определяется в большей степени этим качеством, а не опытом.* Сама специфика кино, полагает З. Кракауэр, приучила зрительское восприятие к естественности, к предпочтению неинсценированной реальности[2]. Актеру фильма «нельзя играть», он должен вести себя так, будто он реальное лицо, застигнутое врасплох кинокамерой, и в отличие от законченности театрального образа, оставлять ощущение неопределенности. Не случайно распространяется традиция использования в качестве исполнителей не профессиональных актеров (профессионалами считались театральные актеры). Другой специфической ценностью актерского мастерства становится пластически выраженная индивидуальность или совпадение внешности с ролью, что получает выражение в распространении типажа[3].

---

[1] *Клер Рене*. Указ. соч. С. 250.

[2] *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство. 1974. С. 137.

[3] См.: *Гращенкова И.Н.* Советская кинорежиссура. История и современность. М., 1982. 120 с.

Мизансцена

Понятие *мизансцены* (в переводе с фр. mise en scéne – размещение на сцене) унаследовано от театра. В киноискусстве его значение определяется следующим образом: как пространственные взаимоотношения между объектами съемки; как расположение действующих лиц относительно друг друга и окружающей среды, а также перемещение их в той или иной сцене, связанной единым драматическим действием. Можно сказать, что мизансценирование – это планировка и построение композиции в кадре, или организация съемочного пространства кадра. Автор размещает эпизод в пространстве и определяет его опорный пункт, вокруг которого планируется смысловое ядро действия. Таким опорным пунктом может быть лестница, стол, дерево и любой другой объект, играющий роль пространственного стержня.

Планировка мизансцены является одним из самых эффективных средств выразительности, позволяющих не только «выбрать» объекты, но, что особенно важно, выстроить «неслучайные» пространственные связи. Талантливо простроенная мизансцена, как правило, маркирует авторский стиль, индивидуальность видения, особенности творческой манеры. Благодаря мизансценированию нейтральность «мира в форме факта» компенсируется тем, что объекты оказываются погружены в смысловой контекст согласно художественной концепции фильма. Возможности кинематографа здесь практически безграничны, в отличие от театрального режиссера, который ограничен в решении мизансцен, так как не столь свободен в маневрировании с пространством, со временем, с точкой зрения зрителя (она фиксировано неподвижна). Подобный творческий потенциал определяет и художественную ответственность режиссера. В силу чувствительности камеры к пространству мизансцены становятся чрезвычайно выразительны при правильной и точной планировке. Не случайно теоретики отмечают, что там, где режиссер не придает значения мизансцене, мы видим натуралистический хаос[1]. Хорошего же режиссера можно узнать по интересному мизансценическому рисунку.

В истории кинематографа сложились разнообразные приемы мизансценирования. Отметим некоторые из них: глубинное построение кадра, при котором задействуется среда второго и третьего плана; использование разных направлений движения человека (объекта)

[1] *Юткевич С.* Кино – это правда 24 кадра в секунду. М., 1974. С. 248.

в кадре; полифоническое строение мизансцены, при котором действие происходит одновременно на разной глубине в пределах одного кадра и др. Нередко при планировании мизансцены используется опыт живописи. Так, классическим примером мизансценирования становятся кадры в духе пространственно-композиционных решений Северного Возрождения в фильме А. Тарковского «Зеркало» или выразительные импрессионистические пейзажи в «Броненосце Потемкине» С. Эйзенштейна; В. Пудовкин в фильме «Мать» в сцене прогулки заключенных по двору конструирует мизансцену, заимствованную у Ван Гога. Таких примеров бесконечное множество.

Особое значение для построения мизансцены имеет подбор предметного мира и окружения: реквизит, архитектурный стиль (фона или интерьера), обстановка, фактура декораций и т.п. В этом случае авторский выбор определяется установками кинематографического мышления (кинонаправления, школы, движения) по отношению к материалу киноискусства. И здесь имеются неограниченные возможности – от предельной условности окружения героя (что решается при помощи декораций) до натурных съемок.

Так, к примеру, немецкий киноэкспрессионизм продемонстрировал использование условных стилизованных декораций. Мир галлюцинаций сумасшедшего героя в фильме «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине воплощается благодаря необычным световым эффектам и искаженному пространству, созданным в условиях павильона. В свою очередь, французское направление «Новой волны», осваивающее «жизнь, захваченную врасплох», снимает героев в естественной среде городского пространства. Ценность натурных съемок признавали итальянские неореалисты, советское прозаическое кино эпохи «оттепели» и др.

Новые возможности мизансценирования появились с использованием цифровых технологий, позволяющих замещать реальную действительность ее виртуальной симуляцией.

Необходимо отметить, что мизансценирование свойственно не только театру и кинематографу, но и другим видам искусства (живописи, скульптуре, литературе). Так поступали живописцы Ренессанса, продумывая пространственное расположение действующих лиц, их взаимоотношение с окружающей средой. Примером гениальной мизансцены признается «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. В литературе тщательно мизансценируют сцены А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, Г. Флобер и многие другие.

Режиссура

Режиссер (от латинского слова regere – «управлять») – это автор фильма, человек, владеющий видением композиционного идейно-художественного целого и программой его реализации[1]. Задача режиссера – создание целостного художественного кинопроизведения. Реализовать же авторскую концепцию режиссер способен при помощи сведения воедино всех художественных средств киноискусства. Поэтому под *режиссурой* понимается синтез всех специфических элементов кино, а режиссерское мышление рассматривается как синтез всех специальностей. Режиссура – это и художественная коммуникация, установление диалога со зрителем. В.И. Пудовкин одним из первых предлагал рассматривать деятельность режиссера подобным образом.

Вместе с тем режиссура – это авторство особого типа. Оно формируется на основе коллективного творчества, как «результат коллективных волеустремлений» (С.М. Эйзенштейн), что особенно характерно для культурной деятельности XX века. У режиссера в руках план-замысел, который осуществляется творческим коллективом.

И.В. Вайсфельд предлагает разделять режиссерскую работу на следующие этапы, или пять «полей фильма»: драматически-словесное, изобразительно-монтажное, актерски-мизанкадровое, музыкально-звуковое, технико-производственное[2]. Другие теоретики выделяют два основных этапа режиссерской работы: создание сценария и реализация авторской концепции при помощи художественных средств[3].

На первой стадии (сценарной работы) формируется образный мир фильма и определяется программа творческой деятельности для всей команды. На этом этапе вступает в свои права характер кинематографического мышления, определяющий «конструктивные особенности сценария» (М. Зак). На следующей стадии авторский замысел воплощается благодаря монтажной работе с планами, деталями, ракурсами, композицией кадра, ритмом, актерскому мастерству, построению мизансцен и т. д. На этой фазе определяются стилистические особенности кинопроизведения. Таким образом, все режиссеры имеют дело с фотоочевидностью действительности, но каждый

---

[1] *Гращенкова И.Н.* Указ. соч. С. 7.

[2] См.: *Вайсфельд И.* Предмет исследования // Кино: методология исследования. М., 1972. С. 101–114.

[3] *Гращенкова И.Н.* Указ. соч. С. 10.

по-своему раскрывает ее духовную сущность. Многообразие представлений о мире, в основе которых национально-культурные особенности, находит свое счастливое воплощение благодаря природным возможностям киноискусства.

Контрольные вопросы

1. Характеристика основных видов монтажных приемов.
2. Основные средства выразительности киноискусства.
3. План: определение и классификация основных видов.
4. Значение звука в развитии киноязыка и этапы его освоения как художественного средства.
5. Основные принципы кинодраматургии.
6. Специфика сценарной литературной формы.
7. Специфика кинематографического мизансценирования.

Список литературы для самостоятельной работы

1. *Братья Васильевы*. Избранные произведения: В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1981. 571 с.
2. *Вайсфельд И.* Так начиналось искусство кино. М., 1972. 70 с.
3. *Гращенкова И.Н.* Советская кинорежиссура. История и современность. М.: Знание, 1982. 120 с.
4. *Добин Е.* Поэтика киноискусства. М.: Искусство, 1961. 226 с.
5. *Зак М.* Кинорежиссура: опыт и поиск. М.: Искусство, 1983. 269 с.
6. Из творческого наследия С.М. Эйзенштейна. М., 1985. 116 с.
7. *Клер Р.* Кино вчера, кино сегодня. М.: Прогресс, 1981. 358 с.
8. *Клиентов А.Е.* Пять встреч с музой кино. М.: Современник, 2001. 335 с.
9. *Козлов Л.К.* Монтаж аттракционов и проблема эстетического воздействия кинообраза // Из творческого наследия С.М. Эйзенштейна. М., 1985. С. 91–102.
10. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 317 с.
11. *Муссинак Л.* Избранное. М.: Искусство, 1981. 278 с.
12. *Шемякин А.* Заметки практика // Искусство кино. 2004. № 7. С. 105–114.
13. *Шкловский В.* За 60 лет: работы о кино. М.: Искусство, 1985. 576 с.
14. *Юренев Р.* Чудесное окно. Краткая история мирового кино. М.: Просвещение, 1983. 285 с.
15. *Юткевич С.* Кино – это правда 24 кадра в секунду. М.: Искусство, 1974. 327 с.

Глава 2

ЕВРОПЕЙСКОЕ КИНО XX–XXI ВЕКОВ

2.1. Проблемы становления национальных кинематографий Европы первой половины XX века

В данном разделе рассматриваются проблемы, затрудняющие процесс становления и развития кинематографий. Утверждается особое значение производственно-экономических и художественных установок (как двух измерений кинематографа) в развитии национального кино. Характеризуются основные принципы голливудской эстетической модели. Завершает данный раздел обращение к возможным путям самоопределения национальных кинематографий.

Нельзя рассматривать общее состояние современного европейского кинематографа как следствие счастливого или неудачного стечения обстоятельств. Сегодня зритель (и благодарный, и раздраженный) получает в свое распоряжение закономерный результат функционирования сложной системы, основные механизмы которой продолжают работать. *Так, неустранимы два измерения, по сей день определяющие эволюцию кинематографа: художественное (киноискусство) и производственно-экономическое (киноиндустрия). Эти две стороны кинопроцесса всегда действовали то в напряженном противостоянии, то вполне согласованно, что становится важным условием развития национальных кинематографий.*

С одной стороны, режиссеры берутся за формирование киноязыка, способного засвидетельствовать неповторимость национально-культурного самосознания. С другой стороны, массовый характер кинематографа определяет сугубо коммерческие приоритеты: финансовый успех, окупаемость кинопроката на внутреннем и внешнем рынке, и т.д. Подобные цели преследовали кинокомпании, за которыми, как правило, стояли крупные промышленно-финансовые группировки. В разных странах вырабатываются свои методы обеспечения эффективности киноиндустрий. Одни покорно принимают эстетические стандарты коммерчески успешных образцов; другие подлаживаются под американский вкус; третьи формируют благо-

приятную политику проката и финансовой поддержки для национальной киноиндустрии; наконец, единицам удается подчинить мировое кинопроизводство собственной гегемонии. Последний вариант временно опробовала Германия и успешно осуществила Америка. Магнаты американского кино сделали все, чтобы постепенно захватить важнейшие позиции во Франции, Италии, Англии и других странах Европы, вызвав тем самым ответное стремление к независимости. Так или иначе, «особенности кинопроката стали одной из исходных точек обособления национальных школ»[1].

Таким образом, формирование национальных кинематографий вынужденным образом соотносится с коммерческими выгодами (а не только с эстетическими достижениями). *Эксперименты киноязыка, выходящие за стандартные – «обкатанные» – приемы, не всегда получали поддержку и не всегда соответствовали требованиям прокатного спроса.* Проще говоря, не пользовались зрительским успехом. Недоверчивое и подозрительное отношение к таким проектам являлось типичным для трезвомыслящих продюсеров, поскольку «это коммерсанты, они не вкладывают капиталы и не станут из одной любви к искусству разоряться»[2]. Кроме того, близкие какой-либо культуре фильмы в границах другой страны могли не заинтересовать зрителя. Возможно, единообразие культурных ценностей европейских стран и Америки (наиболее серьезного конкурента кинопроката) уравняло бы коммерческие успехи кинопродукции. Однако такого единства никогда не наблюдалось в прошлом, и тем более – сегодня. Проницательные кинопромышленники вполне осознавали разницу позиций «привычного мировоззрения». Так, анализируя в 1918 году причины кризиса французской киноиндустрии, Шарль Пате предлагает сценаристам и режиссерам, стремящимся к вывозу своих картин, «принимать во внимание столь различные у каждого народа взгляды на проявление эмоций и страстей… но еще лучше было бы приспособлять выдуманные им ситуации к психологии, которая не была бы свойственна исключительно французам»[3].

До Первой мировой войны в авангарде киноязыка и процветающей в коммерческом отношении оказалась Франция, подтвердившая возможность развития обоих измерений кино. Ни одно кинопредприятие не могло превзойти фирму Патэ, занявшую первое месте по

[1] *Разлогов К.* Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. С. 16.
[2] *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. 1914−1920. Т. 3. М.: Искусство, 1961. С. 48.
[3] *Там же.* С. 52.

«своей финансовой мощности, широте сети дочерних предприятий за рубежом, значению в собственной стране, монополизации смежных отраслей промышленности…»[1]. Успешный старт французской кинематографии обеспечило счастливое сочетание искусства с коммерческими требованиями. Такую практику вводят фирмы Гомон, Эклер, и особенно − фирма «Фильм д'Ар» (дословно, «художественный фильм»), организованная группой литераторов и театральных деятелей, стремящихся превратить простонародное зрелище в «высокое искусство».

Однако Первая мировая война кардинально меняет ситуацию. Центр мирового кинематографа перемещается в Америку, которая берет на себя смелость решать судьбу национальных кинематографий. Притязание на гегемонию кинопроизводства порождает ответную реакцию Италии, Англии, Дании, Швеции, России и других стран. Европейское кино становится пространством, в границах которого осуществляется национально-культурное самоопределение в производственно-экономическом и художественном измерениях. Роль катализатора сыграло «поведение» американской киноиндустрии. В первые послевоенные годы сопротивление вызывала не столько лежащая на поверхности политика захвата кинорынков, сколько проблема насаждения эстетических стандартов и привнесения культурных ценностей, которые не в полной мере разделялись европейцами. Так, в 1918 году Деллюк, взывающий к национальному духу, с горькой иронией пишет, что на родине Флобера и Верлена все вдруг стараются американизировать любовь. Но «американский фильм должен быть американским фильмом, итальянский должен быть итальянским, а французский фильм должен быть французским»![2]

Начало гегемонии американского кинематографа было положено фильмом Д.-У. Гриффита «Рождение нации» (1916), который отличился огромным финансовым успехом и поднял в глазах американцев собственное национальное кино. *Квинтэссенцией же всех художественных и экономических устремлений американского кино становится Голливуд — центр кинематографической империи с 1913 года и творческая родина «образцовой» эстетической модели.* Основными принципами голливудского кино становятся: техни-

[1] *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Кино становится искусством. 1909–1914. Т. 2. М., 1958. С. 11.

[2] Цит. по: *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. 1914−1920. Т. 3. М.: Искусство, 1961. С. 107.

ческое совершенство; стандартность художественных приемов; наличие ярко играющих «звезд»; умело построенная фабула, четкая жанровая структура (с доминированием мелодрамы), «голливудский реализм», рассчитанный на доступность понимания; преимущественно счастливый конец (happy end) и неизменно нарастающий приоритет зрелищности. Не обходилось без идеологичности, которая проявлялась в демонстрации стандартов американского образа жизни, выстроенных на основе ценностей народа США. Но принципиальным моментом, характеризующим формулу голливудского кино (которая постепенно отождествляется с американским кинематографом в целом), становится нацеленность на коммерческий эффект. Голливуд не стремился практиковать рискованные эксперименты в области авторского стиля или явно выраженные отсылки к региональным культурам. Уже в 1910-х гг. стремительно превращаясь в промышленность, американское кино представляет собой не столько прогрессивный художественный язык, сколько процветание в коммерческом отношении[1]. Несмотря на отдельные достижения собственных режиссеров, наиболее интересные направления развивались за пределами США. «Как только вопрос касался «большого искусства», американские кинематографисты продолжали обращаться к Европе, у которой просили режиссеров, операторов …ведущих актеров и сценарии»[2].

Тем не менее Голливуд оказался «мощной идеологической и производственной системой, задающей для всего мира кинематографические стандарты (и стандарты технологического качества, и стандарты окупаемости, и, безусловно, связанные с этим эстетические стандарты)»[3]. Кинематографии европейских стран, институционально организованные через системы кинопроизводства и дистрибьюции и пестующие свои художественно-эстетические модели, вынуждены реагировать на тотальный глобализм голливудской модели, в которой «мелодраматичность и условность пытаются заглушить самобытность народа…»[4]. К 1930-м годам голливудская продукция в некоторых странах составляла до 95%. *А после Второй ми-*

[1] *Лоусон Д.Г.* Фильм – творческий процесс. М.: Искусство, 1965. С. 46.

[2] *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. 1914–1920. Т. 3. С. 71.

[3] *Самутина Н.* Современное европейское кино и идея культуры «прошлого» // http://viscult.ehu.lt/article.php

[4] *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней. М., 1957. С. 381.

ровой войны глобальность голливудского присутствия во всем мире и в Европе становится очевидной для всех реальностью.

Как складывается судьба европейских кинематографий в этих условиях? Вполне счастливо в том случае, когда тощие экономико-производственные всходы компенсируются тучными плодами художественно-эстетической территории. Происходит серьезный прорыв в развитии киноязыка. Не только чистое желание вывести киноискусство на новый уровень, но и «практически любая идея национальной или культурной идентичности, выражаемая средствами кино, вынужденно развивается через противопоставление себя Голливуду, чем по большему количеству параметров, тем лучше»[1]. В ход идут эксперименты с художественными приемами, с актерской игрой, утверждается собственный приоритет тем, сюжетов и фокус кинематографического взгляда на мир. *Еще в 1920-е гг. появляются национальные киношколы, различные настолько, насколько были различны их мировоззренческие интересы и творческие установки.* В условиях такого сопротивления унификации «обособившиеся национальные школы получили возможность распространять национальные традиции, обычаи и ценности не только в пределах своего государства, но и за рубежом»[2].

Вместе с тем до середины XX века принадлежность к той или иной европейской стране демонстрируется не столько намеренным педалированием этнографической специфики, сколько вкладом в мировую копилку художественного опыта достижений, предоставленных в «общее пользование». Скорее важна была разработка эстетических систем, кардинально отличающихся от американской «нулевой степени кино» (Н. Самутина). Многие киношколы хорошо усвоили, что наиболее эффективным средством противостояния голливудской модели является не унифицированный киноязык. Восторг и благодарность за освоение новых средств выразительности, «закрепленных» за конкретной национальной кинематографией (в форме немецкого экспрессионизма, итальянского неореализма, французского авангарда и др.) автоматически выделяет их в общем европейском кинопространстве. Другое дело, что за этой творческой работой стоит специфика национально-культурного менталитета, ориентирующего кинематографический интерес, «адресность» его взгляда.

---

[1] *Самутина Н.* Современное европейское кино и идея культуры «прошлого» // http://viscult.ehu.lt/article.php

[2] *Разлогов К.* Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. С. 82.

Итак, самоопределение кинематографий первой половины XX века происходит в условиях вынужденного балансирования между экономическими интересами и художественными поисками, а также в противостоянии голливудским стандартам, унифицирующим киноязык. В итоге конфигурация европейского кинопространства формируется силами направлений, движений и стилистических тенденций тройки безусловных лидеров – кинематографий Франции, Германии и Италии. Их художественные достижения входят в фонд современного киноискусства и определяют вектор развития современного мирового кино. С некоторым запозданием к процессу самоопределения подключаются кинематографии скандинавских стран, Испании, Центральной и Восточной Европы и др.

Контрольные вопросы

1. Обозначить основные механизмы функционирования национальных кинематографий.
2. Методы обеспечения эффективности киноиндустрии.
3. Предпосылки процветания киноиндустрии Франции первой пол. XX века.
4. Экономико-производственная и художественная стратегии американского кинематографа первой пол. XX века.

Список литературы для самостоятельной работы

1. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. / Пер. с фр.; Предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. 317 с.
2. *Лоусон Д.Г.* Фильм – творческий процесс. М.: Искусство, 1965. 469 с.
3. *Разлогов К.* Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. 688 с.
4. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Кино становится искусством. Т. 2: 1909–1914. М.: Искусство, 1958. 522 с.
5. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Кино становится искусством. Т. 3: 1914–1920. / Под ред. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1961. 625 с.
6. *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней / Под ред. Г.А. Авенариуса. М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. 462 с.

2.2. Общая характеристика современного европейского киноискусства

В данном разделе рассматриваются наиболее важные черты, отличающие европейское кинопространство начиная со второй половины XX в. вплоть до первого десятилетия XXI в. Для этого анали-

зируются основные факторы (институциональные, производственные, художественные), определяющие характер и ориентиры развития национальных кинематографий. Выявляются противоречивые тенденции кинопроцесса, вызванные социокультурными проблемами «общеевропейского дома». Рассматриваются особенности, характеризующие европейское кино XXI века, в ряду которых тематические ориентиры и художественно-эстетические тенденции.

Система координат, в которой происходит развитие европейского кино XXI века, начинает определяться с 1950-х гг. К этому времени кинематограф, получивший наконец-то статус искусства, крепко стоит на ногах: освоены художественные средства и приемы, позволяющие достойным образом выстроить киноповествование и выразить сложные идеи. И даже подстерегавший кризис, связанный с развитием телевидения, европейским кинематографиям удалось пережить.

Больше всех от кризиса пострадала Америка, полностью сориентированная на коммерческий кинематограф. Голливуд «едва дышал», но боевая закалка помогла в жесточайшей конкуренции кинематографа и ТВ. В борьбе за зрителя были внедрены технические нововведения («широкий экран», опыты стереокино и т.д.). Другим способом справиться с банкротством помог сугубо коммерческий продукт: высокобюджетные цветные «фильмы-гиганты», продолжительностью 3–4 часа, со «звездами» и пышными декорациями, на исторические темы (библейские, античные, средневековые). Продемонстрировав поразительную жизнестойкость, американское кино освоило путь чистой зрелищности, успешно заблокировавшей повествовательность к 2000-м гг. *Вместе с тем в 1950-е, несмотря на все ухищрения США, внешние рынки кинопромышленности постепенно сужаются. «И почти всюду отступление Голливуда сопровождалось возрождением национального кино»*[1]*. Если до 1950-х годов история кино представлена не более, чем шестью странами, то теперь национальные школы формируются повсеместно (в восточных странах, в Латинской Америке, Центральной Европе и т.д.).*

С потерей позиций Голливуда привычное противостояние эстетических ориентиров приобретает иной характер. Голливудская модель успешно укореняется в европейском массовом развлекательном кино и не вызывает былого раздражения у мэтров высокого искусства. Более того, наряду с добровольным заимствованием, эта «образцовая» формула коммерческого кино становится предметом ирони-

[1] *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней. М., 1957. С. 373.

ческого, пародийного использования. Другие, не менее трудные препоны встают на пути самоопределения перед кинематографиями европейских стран. И не в последнюю очередь они связаны со сложностями формирования «общеевропейского дома».

Вместе с тем безусловный комфорт создает экономическая стабилизация и удешевление кинопроизводства. Правительства многих стран содействуют национальному кинематографу, оказывая серьезную поддержку внутреннему прокату. Некоторые преференции получает и низкобюджетное экспериментальное кино. Освобождение от коммерческого прессинга способствует увеличению авторской свободы. Так, в кинематографической практике Европы с конца 1950-х годов возникает и утверждается феномен «*авторского*» режиссерского кинематографа – «как модели, выстроенной вокруг фигуры режиссера-творца, решающего средствами кино сложные культурные задачи»[1]. В этом случае именно режиссер (а не продюсер, как в Америке) несет основную ответственность за фильм. Среди признаков такого кино – ориентация на проблемность, на новаторство и оригинальность киноязыка, обращение к личности, подчеркнутый интеллектуализм, внимание не к действию, а к самой концепции фильма. *С этого момента не направление, принадлежащее кинематографу конкретной страны, а индивидуальность автора задает характеристики современного кинопространства.*

Другой фактор, определивший состояние кино XXI века, связан со сложностями глобализирующейся объединенной Европы. С одной стороны, идеология мультикультурализма «как особой практики и политики бесконфликтного сосуществования в одном национально-государственном пространстве множества разнородных культурных групп»[2] поощряет развитие национальных кинематографий. Институциональная поддержка в производственно-экономическом плане, возможность использовать богатейший мировой фонд художественных кинодостижений дают шанс для их самовыражения. *Установка на «единство разнообразия» и «Европу регионов» просто обязывает поддерживать фильмы, репрезентирующие региональную этническую и культурную идентичность.* Эффективным механизмом такой поддержки становится практика совместных проектов по производ-

---

[1] *Самутина Н.* Современное европейское кино и идея культуры «прошлого» // http://viscult.ehu.lt/article.php

[2] *Россия* в многообразии цивилизаций. Ч. 1. Цивилизации и современное мироустройство: Доклады Института Европы № 192. М.: Институт Европы РАН, 2007. С. 181.

ству фильмов – *копродукции* – разными европейскими странами при финансировании специально созданных европейских структур. В принципе созданы потенциальные условия для арт-кино (и не только), пожелавшего привнести в художественное решение фильма отчетливые черты национального менталитета.

С другой стороны, построение «общеевропейского дома», предусматривающего единство разнообразных народов и инокультурных ценностей, потребовало и нового единообразия. У кинематографий появляется забота – средствами киноязыка выразить идеологию общеевропейской идентичности, поиском и утверждением которой с 1990-х гг. интенсивно занимается европейское сообщество. Несмотря на сложность проблемы, «кинематограф 90-х включился в общий бурный контекст европейских дискуссий активным производством фильмов, утверждающих европейскую кинематографическую модель и прямо ведущих речь о современной Европе»[1]. *Кино принялось осуществлять скорую помощь, объясняя среднему европейскому зрителю, что такое «европейскость», демонстрируя посредством кинообразов основные ценностные ориентиры (свободу личности, совести, либерализм и т.д.). Так, с объединением Европы самобытность отдельных кинематографий вынужденным образом должна была вписаться в общее культурное пространство.*

Кому по силам такая «кинематографическая операция по «обретению» коллективной памяти, трансформирующая личный опыт в поколенческий, представленный как всеобщий и универсальный в одной «отдельно взятой» Европе»?[2] *Формирование единой кинематографической модели оказалось по силам «звездным» режиссерам авторского кино*. Одни взялись конструировать образ идеальной Европы. Другие – жестко критиковать природу благополучия общего «европейского дома». В любом случае совокупность эстетических признаков таких фильмов избегает маркировки «страны-производителя», то есть отчетливых признаков национальной специфики. Отличительной чертой подобного арт-кино, интересного зрителю любой европейской страны, становится принципиальная вненациональность.

---

[1] *Самутина Н.* Современное европейское кино и идея культуры «прошлого» // http://viscult.ehu.lt/article.php

[2] *Саркисова О.* Пространство игры и рецепты взросления. (Европейские 60-е. Бунт, Фантазия, Утопия». Берлинская ретроспектива) // http://www.kinozapiski.ru

Неоднозначность ситуации заключается в том, что светлый путь формирования общеевропейской модели кино уводит не только за пределы национально окрашенных проблем, но и за границы возможных интересов условного «европейского субъекта». В данном направлении работает та часть арт-кино, которое избегает бытовой и социальной конкретизации и создает некие универсальные − «глобально-метафорические» – фильмы. В них могут не опознаваться ни предметы, ни имена, ни география как специфически национальные. Зато мы приобщаемся к творчеству режиссера сумевшего вечные ценности «тщательно укутать в радикально актуальную форму»[1], понятную и близкую не только зрителю европейскому, но и американскому, российскому, азиатскому и любому другому. *Такое кино попадает в разряд «общечеловеческого» и (наряду с общеевропейской и национальной моделями) принципиально противостоит глобализированному голливудскому продукту.* Потому что под «глобализированным» сегодня понимается «американизированный», а вовсе не «общечеловеческий». Киноискусство разоблачает эту разницу, указывая, что, «попав в систему глобализированного голливудского кинопроизводства и проката, режиссер интегрируется отнюдь не в некую «наднациональную кинематографию, но во вполне национальное (американское) культурное пространство»[2].

Таким образом, комфортные условия кинопроизводства вовсе не ведут к непременному стремлению зафиксировать национальную специфику художественного измерения. *И к XXI веку устанавливается сосуществование нескольких тенденций: общеевропейской модели кино, «универсально-метафорических» произведений, глобализационно-голливудской продукции и национальных кинематографий, самобытных в той своей части, которая настырно держится за такие «интимные» составляющие национальной идентичности, как ценности, традиции, совместная история, национальный юмор и т.д.*

Противостояние арт-кино (в его любой форме) и уже «приручённой» голливудской модели вполне привычно и понятно. А вот художественные блага наступающего «кинематографического европейского единства» (Н. Самутина) не вполне очевидны. Повод для опасений дает активное развитие международной копродукции, которое

---

[1] *Долин А.* Уловка XXI века: Очерки кино нового века. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2010. С. 352.

[2] *«Чужие* среди «своих»: Глобализация и межкультурная диффузия в современном кино / Отв. ред. Д.Л. Караваев. СПб.: Алетейя, 2004. С. 6.

может привести национальные школы и «к среднеевропейскому уровню качества, а заодно, возможно, и к потере национального своеобразия»[1]. Нынешнее кинопространство уже заполнено фильмами, которые окрестили «европудинг», то есть «сбитыми по успешному образцу «западной красивости», без гражданства, без лица, без намека на культурную аутентичность»[2]. От этого не застрахованы стремящиеся к совместным западноевропейским постановкам страны Восточной Европы, вступившие и намеревающиеся вступить в Евросоюз.

Не меньшую роль в судьбе национальной кинематографии играют художественно-эстетические условия работы режиссеров. В то время как 1970-е, не осилившие никаких изобретений в области средств выразительности, пользовались щедрыми достижениями предшественников, в 1990-е происходит существенное обновление киноязыка. Под влиянием телевидения формируется клиповая эстетика (преобразившая планы, ритм, движение камеры и т. д.). Изобразительные возможности расширяются благодаря применению новых технологий. Так, Дэвид Линч, например, не скрывает восторга перед цифровой видеокамерой, открывшей путь к свободе творческой самореализации. Хотя Педро Альмодовар полагает, что «цифра» убивает эмоции. Несказанную радость (особенно для массового кино) принесли компьютерные технологии, спецэффекты виртуальной графики. *Надо заметить, что именно цифровые технологии, кардинально меняющие саму природу кино, являются важнейшей составляющей кинопроцесса XXI века.* Как скептики, так и фанаты 3D-графики понимают, что «оцифрованное коммерческое кино» теперь может оцениваться исключительно по качеству (по зрелищности) спецэффектов, когда ни индивидуальность актера, ни сюжет как таковой роли не играют. Однако для авторского кино новые технологии становятся подручным инструментом, а не основной целью.

Далее, к концу века кинопространство Европы демонстрирует неопределенность и плюрализм в стилях, жанрах и художественных формах. Эта характеристика остается определяющей и для первого десятилетия XXI века, что не мешает вычленить некоторые тематические и художественно-стилевые пристрастия европейского кино.

---

[1] *Разлогов К.* Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. С. 215.

[2] *Шлегель Ханс-Йоахим.* Проблемы культурной аутентичности в постсоциалистическую эпоху // http://www.kinozapiski.ru/ru/article/

Налицо широта кинематографического взгляда, фокусирующегося на проблемах как «вечных», так и злободневных, как освоенных предыдущей киноэпохой, так и совершенно неожиданных, ранее не обыгранных. В ряду доминирующих оказывается тема современности, восходящая к линии социально-политического кино. Его истоки обнаруживаются в 1960-е годы, когда после событий в Чехословакии (1968 г.) и студенческих волнений в Париже наблюдался всплеск режиссерского интереса к проблемам современного общества. Причем любой национальный кинематограф задавал свой ракурс видения: взаимоотношение власти и индивида в Германии; фальшивость норм и ценностей буржуазного общества во Франции; проблемы личности нормативного общества в Италии.

Сегодня же, помимо внятных социально-политических киновысказываний, зрителю предлагаются вариации на тему «современный человек в современном мире». Европейское кино охвачено желанием осветить максимальный спектр проблем и ситуаций, как окрашенных национальным контекстом, так и универсального характера. Здесь и интерес к традициям и ценностям иных культур (от национальных до инопланетных), ориентирующих на проблему межкультурного диалога − его условий и возможностей в конфликтной современной действительности. «Другой» (он же «Чужой») для европейского сознания представляет важный объект идентификации толерантности и ее границ. Кино предупреждает о ксенофобии, о тщетности коммуникации в тотально некоммуникативном современном мире (К. Дени, О. Ассаяс, В. Вендерс, В. Херцог). Такие режиссеры, как Саша Барон Коэн, своими фильмами стремятся «испытать на прочность политкорректные установки мультинациональной глобалистской вселенной XXI века»[1]. Не меньшую озабоченность вызывают и сложности межличностных отношений, включающие некогда табуированные аспекты любви, секса и чувственности (Ф. Озон, П. Альмодовар, Т. Тыквер). Европейское кино становится культурным индикатором, демонстрирующим предельное отчуждение человека, а также насилие и жестокость повседневной жизни. Тело и его страдания, смерть и бессмертие становятся объектами пристального внимания (Ван Сент, В. Херцог, С. Биер, Т. Винтерберг). А как же с надеждой на «разумное, доброе, вечное», которое обнаруживала в культуре классическая эпоха? Но не XXI век, принявший за очевидность факт несостоятельности и призрачности

[1] *Долин А.* Указ. соч. С. 256.

культурного развития. Свое разочарование и сомнение в значимости культуры, вовсе не устраняющей варварство, предъявляют многие авторы (М. Оливейра, Б. Дюмон, Л. фон Триер). Однако кино выдает не только суровую критику суровой реальности, но и демонстрирует ее спокойное принятие. Так распространяется кино «…о том, что не принято считать важным, но что составляет большую часть нашей жизни»[1], кино про «не-событие», вместо эпических тем – гимн пустяку, похвала безделице (Б. Бертолуччи, Р. Андерс, К. Занусси). Не покинуто европейским кинематографом и хорошо вспаханное на протяжении всей истории киноискусства тематическое поле, выращивающее жанры научной фантастики, фэнтези, мистики и т.п. Такое зрелищное, преимущественно коммерческое кино всегда радует визуализацией ирреального, непознаваемого, таинственного. Но и арт-кино не противится возможности поговорить об обратной стороне очевидной реальности, о прозрачности границ между реальным и ирреальным мирами (А. Аменабар, Ж. Дормель, Ж. Риветт, К. Кесьлевский). И, наконец, интересным симптомом современности становится обращение кино к самому себе (П. Альмодовар, Б. Бертолуччи). «Кино» как тема фильма – не сегодняшнее изобретение, но на фоне постоянно всплывающих рассуждений о «смерти» кино, представляет собой трогательное «признание в любви к кинематографу». Показательным примером стал совместный проект, в котором приняли участие 36 режиссеров из 25 стран мира. Они сняли фильм с красноречивым названием: «У каждого свое кино, или Как замирает сердце когда гаснет свет и начинается сеанс» (2007), состоящий из новелл о роли кино в современном мире.

Сегодня в распоряжении европейского кино художественно-стилистические возможности, изобретенные и апробированные поколением первопроходцев и принятые по эстафете от шестидесятников. А это значит, что базой является неисчерпаемый резерв двух основных творческих методов – один из которых восходит к люмьеровской реалистической линии и всегда готов к употреблению в качестве «прозаического» киноязыка, описывающего действительность по принципу «жизнь, как она есть». Другой – продолжающий развитие «поэтического» подхода, заданного фокусником и кинофантазером Мельесом, – предлагал конструировать реальность под лозунгом «жизнь, какой она должна быть». Оба метода нашли свое применение в 1960-е с поправкой на политизирован-

[1] *Долин А.* Указ. соч. С. 172.

ность эпохи, в силу чего были адаптированы для выражения оппозиционных настроений бунтующей молодежи или сарказма мэтров кино. Здесь годился и «переизобретенный» реалистический подход, освоивший репортажно-документальный метод съемки, и «поэтический» киноязык, переводящий реальность в метафорическую форму. К 1970-м с расцветом молодежной контркультуры «поэтический» киноязык получает новое дыхание. Культ чувственности (на волне сексуальной революции), идеология хиппи, увлечение эзотерикой, культурой Востока, оккультизмом, спиритизмом, парапсихологией и т. п. порождает моду на кино особого «медитативного» характера. Предметная среда, фактура, движение, свет, герои, их жесты и поступки не просто фиксируются камерой, а превращаются в мистические знаки, скрывающие тайну. Чтобы добиться такого эффекта, режиссеры используют массу приемов (от разрушения привычного течения сюжета до экспериментов с визуальным рядом). Создается киноусловность, обеспечивающая «превращение фотографической реальности в особое театрализованное пространство»[1]. Тем не менее автор, полагаясь на знание истины происходящего, при желании всегда мог расставить маркеры, позволяющие зрителю ориентироваться – где правда, а где вымысел (где сон, а где явь).

Между тем современный мир внес коррективы в понимание того, что есть «правда жизни». Формируется «новый реализм» первого десятилетия XXI века, который «наводит мосты между окружающим миром и различными формами его экранной репрезентации»[2]. Модифицируясь под влиянием эстетики телевидения (например, реалити-шоу) и компьютерных технологий, реалистический подход незаметно утратил свое традиционное содержание. Ведь сегодня известно, что «телевизор – инструмент по профессиональной подмене реальности симулякрами»[3], что «выдуманное» может выглядеть реальней любых фактов. «Прозаический язык» больше не смеет претендовать на передачу «правды жизни», так как сами режиссеры не уверены в такой возможности. Современное кино играючи воспитывает недоверие к истинности документально зафиксированных событий. Хотя камера может бесстрастно следить за

---

[1] *Виноградов В.* Стилевые направления французского кинематографа. М.: Канон-плюс, 2010. С. 302.

[2] *Долин А.* Уловка XXI века: Очерки кино нового века. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2010. С. 9.

[3] *Там же*. С. 442.

происходящим – в спокойном ритме, без монтажных кульбитов, без «субъективных пульсаций» (К. Пуйю) – то есть, следуя старому доброму методу «прозаического» киноязыка. Но зритель должен быть начеку, ведь основная задача – показать зыбкость восприятия человеком мира, который не обязательно есть то, чем кажется, указать на тончайшую грань между фантазией и действительностью, а лучше на ее отсутствие. Крайне важно, что в этом случае ирреальный мир конструируется на реалистическом материале. Сверхдостоверность изобразительного ряда приобретает ценность не сама по себе, а в качестве материала для конструирования философской притчи, мистического детектива, триллера, фантастического сюжета и т.д. «В моих фильмах даже документальные съемки превращаются в запечатленные сны. Я ищу то, что скрыто за фактами»[1], – признается немецкий режиссер Херцог.

Так в нынешнем кино незаметно переплетаются условность и реализм повествования. Жестокая реальность вдруг преображается в притчу, а метафорическое, полное символов кино строится на достоверности визуального ряда. Об этом знали шестидесятники (символический мир Антониони конструируется на документальном материале), но хорошо прочувствовали и освоили нынешние режиссеры. Среди них, например, румын К. Пуйю, который говорит: «…восстанови факты точно и правдиво, и Бог появится сам собой»[2]. Или австриец Ханеке, сообщающий, что любой фильм не есть реконструкция реальности, и зритель должен постоянно сомневаться в реалистичности того, что он видит на экране. А вот окончательно расправиться с реальным миром удалось коммерческому оцифрованному кино, в котором «цифра» подменяет действительность, в отличие от «ручных» спецэффектов, ее деформирующих. Безупречный по достоверности мир «Аватара» (2009) не вводит зрителя в заблуждение относительно его существования. Такой парадоксальный эффект 3D-графики учел, например, Гильермо дель Торо в «Лабиринте Фавна» (2006), где наряду с новыми технологиями он использует старый добрый прием масок и грима.

Наряду с подобной тенденцией в европейском кино оформилась другая линия – отстаивающая «чистоту» реализма. Открещиваясь от любых приемов символизации, выступая за «реальные истории» и против вымысла, режиссеры все радикальней обходятся с дейст-

[1] Цит. по: *Долин А.* Указ. соч. С. 249.
[2] *Там же.* С. 290.

вительностью, перемещаясь в область натурализма. Но дело в том, что реанимированный лозунг «жизнь, как она есть» на фоне актуализации тем насилия и жестокости позволяет на законных основаниях предлагать зрителю «чернуху», в том числе прикрывшись индивидуальным авторским видением. Возникает вопрос оправданности отдельных форм экранной жестокости. Одно дело, когда это прививка от равнодушия (как у Ханекена), другое дело, если развивает атрофию чувств и совести. Печаль ситуации заключается в том, что мимикрирующий под «правду жизни» жестокий натурализм превращается в доминирующую тенденцию современного кино, знаменуя приближение эпохи «культурного варварства» (В. Виноградов). Свою лепту в этот процесс вносит неизменно бодрое коммерческое «суперкино» со спецэффектами, способное вывести на уровень комикса и превратить в чистое зрелище смерть и страдание.

Вместе с тем и глубокомысленную эстетизацию «чернухи» силами авторского кино, и наивную зрелищность мейнстрима нейтрализует ирония постмодернизма. Пикантность постмодернистского мышления, окрасившего культуру второй половины XX века, создает особые условия для творческого вдохновения режиссеров. *Постмодернистское кино любой серьезный материал превращает в ироничное высказывание, понимая, что в мире нет ничего подлинного – только симуляции, и нет ничего оригинального – только повторение.* Универсальность подобных представлений, проникающих в кино в большей степени в конце XX века, приобретает национальный колорит в зависимости от чувства юмора и культурного багажа, на котором воспитан зритель. Изобразительная стратегия постмодернизма: не рассказывать традиционных историй и обходиться без внятного сюжета; использовать узнаваемые цитаты, стилевые и жанровые шаблоны. Заглянув в постмодернистское зеркало, культура XX века смогла увидеть относительность ценностей, понятий добра и зла, неустойчивость границ между дозволенным и табуированным. На этом фоне сравнялись глубокие рвы между массовым кинозрелищем и элитарным кино «высокого искусства». Постмодернистский идеал – это «слоеный пирог», в котором кремовая верхушка приманит массового зрителя, а изысканная начинка – эстетов-интеллектуалов»[1]. Данная тенденция наметилась еще в 1960-е гг. в деятельности режиссеров, не устыдившихся применить свое ин-

[1] Цит. по: *Долин А.* Указ. соч. С. 138.

теллектуальное видение в фильмах, откровенно нацеленных на зрительский успех. *Сегодня создаются «многослойные» произведения, рассчитанные на разный уровень восприятия: для зрителя глубокого – постановка серьезной проблемы, для зрителя непритязательного – зрелищная форма с динамичными поворотами сюжета.* Коммерческое кино, в свою очередь, существенно обновилось, осторожно, но систематически впитывая приемы и экспериментальные находки оппозиционного лагеря арт-кино.

Трогательная забота европейского кинематографа о «разноуровневом» зрителе на этом не завершается, и на сегодняшний день определилась градация кинопотоков под целевую аудиторию. Любителям индивидуального художественного жеста – авторское кино. На зрителя нестандартных вкусов нацелен *артхаус*, зачастую неправомерно отождествляемый с авторским кинематографом. На самом деле это малое количество копий и ограниченный прокат скандального кино «не для многих», для демонстрации которого в Европе была предоставлена часть территории внутри специализированных кинотеатров и комплексов (артхаус – буквально «дом искусства»). И если арт-кино принадлежит исключительно к сфере киноэстетики, то артхаус обосновался в кинобизнесе, рискнувшем «поставить» на провальные в коммерческом смысле картины[1]. Здесь нашли официальное пристанище темы наркотиков, гомосексуализма, инцеста и т. п., воплощенные в стилистике жесткого натурализма (столь модного сегодня). «Выращиванию» артхаусного продукта поспособствовали благосклонно настроенные кинофестивали начала 1980-х. Наконец, для массового зрителя всегда наготове неунывающий *мейнстрим* – коммерческий продукт, имеющий широкий прокат и большое количество копий. *В целом плюралистичное кинопространство XXI века позволяет сосуществовать мейнстриму, авторскому кино (арт-кино), и так называемому артмейнстриму – «эстетическому кентавру», совмещающему признаки коммерческого и интеллектуального кино.* Нужно заметить, что для нынешнего десятилетия характерно планомерное заполнение кинопространства именно «*артмейнстримом*».

Далее предметный обзор выдающихся направлений и авторов даст более точное представление о перипетиях национального самоопределения кинематографий стран Европы.

[1] Конец артхауза? Анкета ИК // Искусство кино. 2005. № 3, С. 9–20.

Контрольные вопросы

1. Предпосылки самоопределения национальных кинематографий Европы.
2. Обозначить основные принципы арт-кино.
3. Каким образом противоречия построения единой Европы повлияли на развитие национальных кинематографий?
4. Каковы основные художественно-эстетические тенденции современного кинопроцесса.
5. Перечислить доминирующие тематические линии современного кино.

Список литературы для самостоятельной работы

1. *Бейли К.* Кино: фильмы, ставшие событиями. СПб.: Академический проект. 1998. 400 с.
2. *Виноградов В.* Стилевые направления французского кинематографа. М.: Канон-плюс, 2010. 384 с.
3. *Долин А.* Уловка XXI: Очерки кино нового века. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2010. 552 с.
4. Конец артхауза? Анкета ИК // Искусство кино. 2005. № 3, С. 9–20.
5. *Разлогов К.* Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. 688 с.
6. *Самутина Н.* Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея / Киноведческие записки. 2002. № 60 // http://www.kinozapiski.ru
7. *Самутина Н.* Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу // Логос. 2002. № 5–6.
8. Что такое авторский кинематограф // http://yseulta.livejournal.com
9. Чужие среди «своих»: Глобализация и межкультурная диффузия в современном кино / Отв. ред. Д.Л. Караваев. СПб.: Алетейя, 2004. 116 с.

Глава 3

ИСТОРИЯ САМООПРЕДЕЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ КИНЕМАТОГРАФИЙ: ОТ ИСТОКОВ К XXI ВЕКУ

3.1.Франция

В данном разделе рассматривается история самоопределения французского кинематографа, входящего в тройку лидеров на этапе становления киноязыка и не утерявшего художественного значения в XXI веке. Дается характеристика основных направлений первой половины XX в.: киноавангард (представленный киноимпрессионизмом, движением «чистое кино» и киносюрреализмом), «поэтический реализм». Затем рассматриваются социокультурные, производственные и художественные предпосылки возникновения «Новой волны» – ключевого направления французского киноискусства второй половины XX в. Характеризуются его основные эстетические принципы. Завершает данный раздел выявление основных тенденций французского кино первого десятилетия XXI в.

Франция, открывая страницу истории кино, подает пример вполне плодотворной борьбы за кинематографическую независимость. На этапе первых шагов кино придерживалось сугубо фотографического метода, регистрируя жизнь, окрашенную национально-культурной спецификой лишь постольку, поскольку специфичным и особенным оказывался ее внешний антураж. Восторг перед эффектом «движущегося изображения» на первых порах не позволил трезво оценить глубину возможностей киноязыка. И с 1895 до 1910-х гг. идет освоение технической стороны нового вида искусства. Фильмы Луи и Огюста Люмьеров «Выход рабочих с фабрики Люмьер в Монплезире в Лионе», «Прибытие поезда», «Завтрак младенца», «Политый поливальщик» и др., напоминающие бытовое фото, являлись скорее зеркалом повседневной жизни Франции конца XIX века. «Это сама жизнь, такая как она есть! – с восхищением восклицали первые

кинокритики»[1]. Живая достоверность воспроизведения жизни синематографом Люмьеров выглядела особенно новационно при сравнении с эдисоновскими кинетоскопами.

При этом сами Люмьеры считали, что как научная диковинка синематограф когда-нибудь получит признание, но коммерческих перспектив он не имеет. Такой ответ получил Жорж Мельес на предложение продать изобретенный аппарат. И в то время как «одушевленные фотографии» постепенно утрачивают свою популярность, Мельес становится первым, кто «открыл в движущемся изображении волшебство»[2], то есть сознательным художником, научившимся вести рассказ. В противовес фотографическому реализму, он идет к чистой игре фантазии, открывая дорогу сугубо кинематографическим средствам выразительности. Ж. Мельес, как и другие первопроходцы, в кино пришел со стороны, получив опыт фокусника, карикатуриста, владельца и руководителя мюзик-холла «Робер Уден». От «феерий» (так автор называл свои первые произведения, подчеркивая их развлекательно-эффектный характер), подобных фильмам «Путешествие на Луну», «Волшебный ящик», «Синяя борода» и т. д., он обращается к экранизациям литературных сюжетов со связным повествованием. Появляются первые игровые фильмы. Но театральные и цирковые традиции не позволили в полной мере раскрепоститься творческому потенциалу режиссера. Мельес, «обладая чувством кино, все же оставался театральным режиссером, которым и был до этого»[3]. *Так французский кинематограф задает пути развития двух типов киноязыка, сложно переплетенных в будущем: «линии Люмьера» – фотографической традиции, в основе которой стремление к документальной фиксации реальности, и «линии Мельеса» – формотворческой, поэтической, зрелищной, тяготеющей к созданию условной образности.*

Несмотря на столь важные в перспективном отношении открытия, условия развития национального кинематографа пока складываются не лучшим образом. Послевоенная Франция 1920-х гг. настолько наводнена американской продукцией, что недовольство режиссеров перешло границы художественной терпимости. Французская кинематография, полагают они, ушла в сторону от источника, питавшего ее, – от народности, от культурных

[1] *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней. М., 1957. С. 32.
[2] *Бейли К.* Кино: фильмы, ставшие событиями. СПб.: Академический проект. 1998.
[3] *Кракауэр З.* Реабилитация физической реальности. М.: Искусство. 1974. С. 60.

традиций[1]. *Группа кинематографистов с активной гражданской позицией и творческим потенциалом берется за реформирование французского кино и становление подлинно современного киноискусства. Благодаря их успехам как теоретического, так и практического плана формируется французский киноавангард. С этого момента ценности багажа, с которым Франция войдет в XXI век, отдают должное все мировые кинематографии.*

Что именно для французского кинематографического мышления приобретает особую ценность – такую, для которой бы азартно разрабатывались новые художественные средства? Прежде всего, свобода от реальности. А все зло реализма, пресекающего полеты свободного воображения и ассоциаций, втискивающего киноязык в традиционные рамки литературного и театрального искусства, отождествлялось с коммерческим кино.

Как нельзя кстати пригодился опыт изобразительного искусства. Дадаизм, сюрреализм, беспредметная живопись, абстракционизм, кубизм уже успешно выработали приемы для демонстрации эпатажного сопротивления реалистическому искусству. Идейные установки этих направлений во многом послужили основой для формирования творческой платформы киноавангарда.

Теоретическую базу группы единомышленников формируют Л. Деллюк, Ж. Дюлак, Ж. Эпштейн, Морис Л. Эрбье, А. Ганс, Р. Клер и др. Приступая к реализации своей миссии преобразования национального кинематографа, теоретики и режиссеры были настроены на активное освоение средств выразительности. При этом пафос антиреализма приводит к обоснованию поэтической природы языка кино, принципиально противостоящей описательной (прозаической) стратегии. Таким образом, французская киношкола невольно включилась в радикальное противостояние двух методов: реалистического (прозаического), нацеленного на аккуратное запечатление действительности, и формотворческого (поэтического), ставившего чисто художественные цели[2]. Киноавангард делает свой принципиальный выбор. Демаркационная линия между кинороманом, предлагающим реалистическое описание, и кинопоэмой, формируемой свободными ассоциациями, была проведена кинокритиком Леоном Муссинаком в 1926 году. Жан Эпштейн заявляет: кино – наибо-

[1] *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Кино становится искусством. 1914–1920. Т. 3. М., 1961. С. 107.

[2] *Кракауэр З.* Реабилитация физической реальности. М.: Искусство. 1974. С. 424.

лее могущественное средство поэзии. Язык кино – это, в общем, язык поэзии, – добавляет Ж. Тедеско. Естественно, подобные утверждения потребовали практических действий, и «поэтическая» линия получает свое продуктивное развитие в рамках французского авангарда.

Сторонникам новых творческих проектов пришлось решать самые разнообразные задачи. Прежде всего, сложность представляла стратегия отказа от повествовательности, потребовавшая разработки новых приемов визуального решения. Враждебность к рассказу, к романности, к реалистической драме, созданной из череды фактов, в границах киноискусства получает свое воплощение благодаря сугубо кинематографическим средствам. О том, чтобы применять театральные или литературные приемы, речи быть не могло из практических и теоретических соображений. *Таким образом, отрицание сюжета – важнейший принцип киноавангарда – реализуется на основе акцентуации чисто зрительных средств: устанавливается абсолютная свобода ассоциаций благодаря движению, ракурсам, светотени, нефокусной съемке, объему и т. п. игре видимой формы, ритмически упорядоченного материала, отобранного глазом камеры.* Это те самые желанные кинематографические средства, которые призывает использовать Ж. Дюлак в своей книге «Фотогения» и пестуют все сторонники эмансипации киноискусства.

Внимание к предмету, к вещи становится вторым важнейшим пунктом программы киноавангарда. Недавно открыли, пишет Рене Клер в 1923 г., что дерево, дом, паровоз представляют для объектива такую же интересную индивидуальность, как и человеческие существа[1]. Ж. Эпштейн разворачивает целую мистико-пантеистическую концепцию поэтического кино, утверждая, что анимизм – одна из самых могущественных особенностей кино. На экране нет мертвой природы, предметы одушевлены. Деревья жестикулируют, горы полны смысла. Каждый аксессуар превращается в персонаж. Удивительный пантеизм возрождается в мире… Рука отделяется от человека, она живет самостоятельной жизнью. Не менее поэтично высказывание: «…а я? – говорит падающий лист; а мы? – говорит апельсиновая корка, порыв ветра… Кино вольно или невольно служит их рупором»[2]. И действительно, эстетическая чувствительность французского кинематографического мышления, осознающего ценность

[1] См.: *Клер Рене*. Кино вчера, кино сегодня. М.: Прогресс, 1981. 358 с.
[2] Цит. по: *Кракауэр З.* Указ. соч. С. 75.

зрительных звучаний, создает утонченные «поэмы вещей». Мировой кинематограф получает опыт чистого визуального переживания объектов, вне действия, поступков и логики сюжета. Вещи обрабатываются оркестровкой кадров, ракурсной съемкой, светом, контрастами, ритмом так, что поднимаются до ранга актеров.

Однако в пылу экспериментаторства нередко ускользала не только сюжетная основа, но и сама действительность, так как предметный мир видоизменялся до неузнаваемости, изобретались его новые формы. Жизненно реальный материал, включенный в ритмические фильмы авангарда, подвергался выхолащиванию. Авангард упрямо не признавал власти внешней реальности, ограничивающей формотворчество художника. Почувствовав свободу от сюжетной основы, отмечает Кракауэр, режиссеры не собирались надеть на себя новые оковы – принять ограничения сырого материала природы[1]. Наиболее радикально настроенные художники, которые не собирались идти на поводу у зрителей, полностью подавляли реальность. Другая часть экспериментаторов все-таки удерживалась в границах воспринимаемого кино.

Так или иначе, художественные поиски и достижения кинематографического мышления Франции 1920-х гг., сформировавшего киноавагард, лягут в основу его нескольких направлений: киноимпрессионизма, чистого кино, сюрреализма.

Киноимпрессионизм возникает как первоначальная линия авангарда, облагородившая кинематограф художественной традицией XIX века. Немое кино в руках Л. Деллюка, М. Л. Эрбъе, Ж. Дюлак, Ж. Эпштейна и др. превратилось в средство передачи впечатлений, «субъективного видения», лирического самовыражения. «Сколько грусти можно извлечь из дождя», – сообщает Ж. Эпштейн, теоретик киноимпрессионизма. *В художественном плане это направление экспериментирует со светом, применяет внефокусную съемку, контражур, создает утонченные, эстетствующие решения.* Для данного этапа развития киноязыка это были вполне претенциозные приемы по сравнению с коммерческим продуктом. Хотя они не трансформировали реальность и сохраняли повествовательность. «Французы (вслед за своими предшественниками в живописи) работали на полутонах, лишь подчеркивая фактуру, создавая особую поэтичность, не видоизменяя самого предмета»[2]. Известно, что для

[1] *Кракауэр З.* Указ. соч. С. 239.
[2] *Виноградов В.* Стилевые направления французского кинематографа. М., 2010. С. 52.

защиты своих позиций французские авангардисты ссылались на советских режиссеров поэтической ориентации, например, на А. П. Довженко. Вполне органично чувствовал себя в рамках киноэксперссионизма создатель фильмов «Дочь воды» (1925) и «Маленькая продавщица спичек» (1928) – Ж. Ренуар, сын прославленного художника Огюста Ренуара. Вершиной киноимпрессионизма считается фильм Ж. Эпштейна «Прекрасная нивернезка» (1923), в котором виды Нормандии и Иль-де-Франса превращаются в пейзажи душевного состояния. В этих произведениях удалось передать «мгновения жизни в их изменчивости, игру света, предметы, словно сотканные из светового спектра, меняющееся настроение природы, а в итоге прийти к осознанию быстротечности и иллюзорности человеческой жизни»[1].

Киноимпрессионизм по мере своих возможностей противостоял коммерциализации и утверждал высокий уровень национального кино. Но его «умягченная» радикальность – тяга к связному сюжету, не давала покоя авангарду. Основной мишенью становится повествовательность, характеризующая коммерческий продукт и понимаемая как вульгарная театральность и сентиментальность.

Выходом из неудобной ситуации становится кардинальный поворот в сторону визуального приоритета. Его с энтузиазмом осуществляют представители *«чистого кино»,* апробирующие опыт дадаизма – скандально популярного в 1920-е гг. художественного направления. *Создаются кинопроизведения без сюжета, без сценария, без героя, призванные производить впечатление исключительно чередованием зрительных образов.* Конечно, это был наиболее откровенный бунт против игрового кино как такового. Зрителю предлагалось наслаждаться не цепью последовательных поступков, а ощущениями, которые должны быть восприняты чувством[2]. Автор использует камеру не для фиксации действительности, а для того, чтобы сконструировать располагаемые по своему усмотрению образы (формы, объекты, отрывки явлений), вкладывая в них свой смысл. М. Ямпольский сравнивает это направление с живописью без словесного референта или с формой повествования, аналогичной поэзии Аполлинера, Макса Жакоба, Малларме и др.[3] Стараниями режиссе-

[1] *Виноградов В.* Стилевые направления французского кинематографа. М., 2010. С. 162.

[2] См.: *Добин Е.* Поэтика киноискусства. М.: Искусство, 1961. 226 с.

[3] См.: *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 327.

ров «чистого кино» была открыта «эпоха неснимаемых сценариев» (Б. Фондан). А как можно проиллюстрировать бессвязное и бессмысленное повествование? Дадаизм в кинематографической форме провозгласил конец традиционной образности, разрушил «декартову систему координат», предложив новый способ мышления, основанный на сопоставлении объектов, «объединенных общим ритмом или смонтированных по формальному сходству»[1]. Такое кино вне коммерческой системы явилось достойным ответом на запросы интеллектуальной элиты.

Эпоха дадаистских посланий оставила нам «Пять минут чистого кино» (1926) А. Шомета, «Антракт» (1924) Р. Клера, «Механический балет» (1924) Ф. Леже, фильмы Ж. Дюлак, В. Руттмана, В. Эггелинга и др. Программным же произведением данного направления становится документальный фильм Жана Виго «По поводу Ниццы» (1929). Ритмическая композиция из кусочков реальности представляет собой репортаж по принципу «жизнь, захваченная врасплох». Но свойственное авангарду стремление конструировать реальность осуществляется при помощи монтажных приемов, ракурсной съемки, ритмической организации. Следует упомянуть о «русском следе» во французском авангарде: оператором Ж. Виго был Борис Кауфман – выходец из России, брат отечественного режиссера Дзиги Вертова.

Открытая авангардом и подхваченная «поэтическим реализмом» стратегия извлечения «максимума возможного из мира физической реальности» (З. Кракауэр) существенно повлияла на развитие документального кинематографа. В первую очередь заявляет о себе документальный уклон в рамках самого авангарда: «Колесо» (1923) А. Ганса, «Башня» (1927) Р. Клера, «Земля без хлеба» (1932) Л. Бунюэля, «Только время» (1926) Кавальканти (предваривший целую серию «симфоний» больших городов). Но постепенно аналогичные поиски начинают привлекать документалистов разных стран Европы.

Однако немногочисленные интеллектуалы-кинолюбители не могли окупить кинопроизводство свободных ассоциаций. Несмотря на относительно комфортные условия внутреннего кинопроизводства, границы экономической терпимости имели пределы. Век «чистого кино», не завоевавшего любви озадаченных зрителей, оказался недолог. Недовольство кинопромышленников заставило режиссеров частично вернуться к сюжету. Идут на подобные уступки Л. Деллюк «Лихорадка» (1921), Кавальканти «На рейде» (1927), Ж. Дюлак

[1] *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней. М., 1957. С. 185.

«Улыбающаяся мадам Беде» (1923). Едва намеченные фабулы этих фильмов походили на эпизоды реальной жизни. Таков был компромисс режиссеров, сохранивших принцип «чистого кино» (отсутствие надуманных историй) в эпизодном сюжете.

К содержанию принципиально новой формы – алогичной, абсурдной, ассоциативной – обращается *киносюрреализм*. Так, авангард со второй половины 1920-х гг. берется за область неосознанных процессов подсознания, уже освоенную психоанализом и художественной культурой. Легитимный доступ к этой сфере проложен теорией психоанализа, а пути и формы изобразительного решения уже указаны живописью, литературой и драматургией. Практика расцветающего художественного сюрреализма не могла не заворожить кинематографистов. *Им виделся огромный потенциал в возможности достоверно перенести на экран свободную игру ассоциаций, в основе которой психологические переживания, сновидения, грезы, безумие, не связанные с объективной реальностью и причинностью. Но вопросы поиска выразительных средств апелляции к ассоциативному не решались только при помощи ритма или деформации изображений. Пришлось внимательно осмыслить новые принципы содержания, в основе которого сфера фантазии или «внутренняя реальность».* Очевидная же действительность рассматривается как «склад сырья» (З. Кракауэр) для изображения потока внутренней жизни человека. Киносюрреализм осмеливается воплотить на киноленте «жизнь сна и сон жизни» (А. Ганс). Вместе с тем режиссеры, не уважающие согласно своему авангардистскому положению литературность (повествовательность) сюжетов, приветствовали поэтический подход, понимая под ним преодоление любых стереотипов письма. Сама стратегия визуализации особого ментального пространства позволяла строить новую логику произведения – «теперь предметы могут рифмоваться не только смыслово, но и по форме, и по движению»[1].

Первый опыт французского киносюрреализма «Священник и раковина» (1927), снятый Ж. Дюлак по сценарию А. Арто, был нацелен на глубинные процессы, происходящие в сознании человека. При этом Арто надеялся, что фильм избежит заимствований как абстрактного экспериментального кино, так и голливудского фигуративного коммерческого продукта. Но фильм явился примером столь прямолинейной попытки создать сюрреалистическую образность,

[1] *Виноградов В.* Указ. соч. С. 123.

что сильно разочаровал не только автора, но и зрителей. Более органичное воплощение сюрреалистических метафор осуществляют Л. Бунюэль и С. Дали в фильме «Андалузский пес» (1929), а бунтарство, анархизм и пансексуализм молодого поколения – в «Золотом веке» (1930).

Несмотря на колоссальную художественную продуктивность киноавангарда, у массового зрителя его эксперименты в области чистой пластики не получали живого отклика. Назревал конфликт между авангардом и коммерческим кино, который грозил завести французскую кинопромышленность в тупик. В результате к 1930-м годам мастера авангарда рассредоточиваются по разным интересам. Одни уходит в коммерческое кино, другие обращаются к документалистике.

Вместе с тем энтузиазм утверждения высокого статуса национального кино не исчерпан бунтующими авангардистами и приобретает иной – реалистический – формат. Содействие такому повороту оказал приход звука в кино. И в 1930-е гг. во Франции формируется направление *«поэтического реализма»* – дитя новой реалистической модели кинематографа. Его представители крепко держат в руках действительность, демонстрируя, что это «не выход за пределы реалистического повествования, а … некая поэтическая фигура изображения»[1]. *В основе данной стилистики интерес к жизни «как она есть», но при этом совмещается мир бытовой и метафизический (символический). За заурядными радостями и конфликтами чувствуется скрытая поэзия жизни, ее символическая основа – отсюда преображение реальности.* Поэтому нередко сюжеты разыгрываются в условном павильонном пространстве. «Поэтический реализм» не ставит остросоциальные проблемы, зачастую переводя сюжеты в область метафоры, притчи. На лирической тональности в восприятии повседневной реальности построены фильмы Ж. Виго («Ноль за поведение», 1933; «Аталанта», 1934), Ж. Ренуара («Тони», 1935; «Великая иллюзия», 1937; «Марсельеза», 1938), Р. Клера («Под крышами Парижа», 1930), Марселя Карне («Набережная туманов», 1938). Эстетическая модель «поэтического реализма» становится чудесным плодом французского кинематографического мышления, демонстрирующим признаки культурной самобытности. Здесь и тонкий эстетизм, к которому тяготеет французская культура, и рационализм в построении гармонии между правдивостью и поэтичностью,

[1] *Виноградов В.* Указ. соч. С. 154.

истоки которого во французском натурализме и романтизме XIX века, и совершенная пластичность визуального ряда, воспитанная на импрессионизме и авангарде. Поэтическую реальность формируют символические подтексты предметов, персонажей и сюжетов, за которыми скрывается борьба Добра и Зла, Идеала и Реальности, Любви и Смерти. Любой объект, попадающий в камеру, получает статус художественного, несмотря на жесткие условия фотодокументальной природы киноязыка.

Наряду с «поэтическим реализмом» получает развитие натуралистическая линия. Ярким примером становится фильм Ренуара «Великая иллюзия» (1937), который провокационно и неоднозначно продемонстрировал размышления о мире и природе человека, поставив диагноз эпохе своим названием. Натурализм в более резкой форме отразил мироощущение предвоенной Франции: ожидания новых катастроф, потерянность и беспокойство. «Преобладающим настроением кино становился цинизм, окрашенный отчаянием»[1]. Налет безысходности становится характерен и для «поэтического реализма». Вполне закономерно, что большая часть подобных произведений запрещаются в период оккупации во время Второй мировой войны как пессимистичные и деморализующие дух народа. Последним фильмом, завершающим эволюцию этого течения, становится работа Карне «Дети райка» (1945).

В 1940-е гг. кинопроизводство, за исключением студий Ниццы и Марселя, практически прекращается. Уровень кинопродукции определялся предложенной программой Геббельса для кино оккупированной Франции: снимать и выпускать в прокат только «легкомысленные фильмы, пустые и по возможности глупые»[2].

Так завершается кинематографическая эпоха Франции первой половины XX века. Важнейшим достижением, утвердившим французскую кинематографию в качестве художественного лидера мирового кинопроцесса, становятся авангардные эксперименты (и сегодня не утерявшие актуальность). *Благодаря национально-культурным амбициям деятелей французского кино 1920-х наметились формы художественного противостояния голливудской модели. Вместо стандартизации судьбу французской кинематографии определили яркие и разнообразные направления киноавангарда.* В со-

[1] *Лоусон Д.Г.* Фильм – творческий процесс. М.: Искусство, 1965. С. 180.

[2] *Эйзенщиц Б.* Немецкое кино // Киноведческие записки. 2002. № 59 // http://www.kinozapiski.ru

временном мировом кино не составляет большого труда отыскать их следы: например, сюрреализма (экранного воплощения фантазий, снов и ассоциаций), чистого кино (как опыта исключительно визуального переживания) или импрессионизма (достигающего эффекта изменчивости и текучести действительности). До сих пор во французском кино можно обнаружить признаки эстетики «поэтического реализма», возникшего в 1930-е годы на радость зрителям, утомленным экспериментами и ожидающим нежесткого варианта «правды жизни».

Пора очередного расцвета, определившего облик национального французского кино XXI века наступает в 1950-х гг. Хороший старт задает политика правительства, «которое ввело направленную на поддержку низкобюджетного авторского кино систему «аванс в счет сборов», позволившей дебютировать многим режиссерам[1]. *С этого момента значение авторского вклада в развитие национальных кинематографий заметно усиливается и становится ведущей тенденцией кинопроцесса второй половины XX века. Тогда же подготавливается институциональная и художественная почва для движения «Новой волны», с появлением которого начинает складываться современная модель европейского кино.*

Не желающие следовать архаичным принципам предшественников режиссеры конца 1940-х – начала 50-х гг. разрабатывают новые приемы киновыразительности. Наиболее примечательным явился метод «камеры-пера» А. Астрюка: принцип авторского комментирования (рассказчика), при котором «голос за кадром и камера вкупе создают то самое «авторское перо», которым пишет режиссер»[2]. Поиски «Группы тридцати», применяющих «короткий метр», глубинное мизансценирование, экспериментирующих с цветом, с подвижной камерой и т. п., в свою очередь, послужили базой для поколения «Новой волны». «*Новой волной*» журналисты окрестили плеяду молодых французских кинорежиссеров, дебютировавших в период с 1958 по 1962 г. Будущие авторы группировались вокруг основанного крупнейшим теоретиком кино 1950-х Андре Базеном журнала «Кайе дю Синема». В состав движения входили не только практики, но и широкий круг французских журналистов, критиков, писателей, кинотеоретиков. Ключевые режиссеры «Новой волны» (Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Ален Рене, Луи Малль, Клод Шаброль, Эрик Ромер, Жак Риветт), в отличие от группы итальянского неореа-

[1] *Филлипов С.* Кино. История // http: //encyclopaedia.biga.ru/enc/culture/
[2] *Виноградов В.* Указ. соч. С. 220.

лизма, не имели единого эстетического вектора и идейно-политического согласия. Однако в основе их общности ряд важных положений. *В первую очередь, кинематографический интерес обращается к современности.* Хотя, как показала практика, в задачу «Новой волны» не входило детальное выявление и диагностика проблем современного мира. Сложности французского общества того времени вызывали скепсис и анархизм. Это была не столько критика фальшивого мира и образа жизни буржуа, сколько отказ от его главных ценностей и запретов. Неоднозначный, неприкаянный и динамичный герой «своими действиями, образом мыслей является инородным для добропорядочного мира обывателей»[1]. *Поэтому образ человека остался неясным и неопределенным.* Именно такой персонаж – аутсайдер, маргинал, «бунтарь без идеалов» – в фильмах Ж. Л. Годара («На последнем дыхании», 1959; «Безумный Пьеро», 1965) и Шаброля («На двойной оборот», 1959).

Другим значимым моментом был выход на натуру, то есть «глобальный отказ от павильона и имитации реальности» (В. Виноградов). Техническим прорывом, принципиально изменившим возможности киноязыка, становится использование легких ручных камер со светочувствительной пленкой. Такая «раскрепощенная камера» позволила придать свободу киноповествованию, осуществить доступное, пожалуй, только хронике или репортажу исследование жизни в «неочищенном виде», ухватить ее врасплох. *Для многих режиссеров этого направления принцип документальности станет определяющим.* Не мешкая, «Новая волна» «вышла на улицы и обнаружила, что предметом повествования может стать все, что угодно»[2]. Свежесть авторского взгляда, которым торопились поделиться режиссеры, усиливалась благодаря импровизационным методам актерской игры («звезд» принципиально не привлекали), а также эскизному сценарию, имитирующему естественность происходящего. Традиционную историю заменяет новая стилистика дискретной фрагментации потока жизни героев. *Перестали соблюдаться жанровые правила.* Так, «понятие чистоты жанра, да и жанра как такового нимало не заботило Годара, его внутренняя свобода художника распространялась как на содержание, так и на форму его работ, приводя зачастую к абсурду»[3].

---

[1] *Виноградов В.* Указ. соч. С.236.

[2] *Там же.* С. 237.

[3] *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы. М., 2002. С. 51.

Ту часть приемов «Новой волны», которая была нацелена на «правду жизни», плодотворно освоили кинодокументалисты. Группа режиссеров во главе с этнографом Ж. Рушем и социологом Э. Мореном организует движение «синема-верите» (киноправды). Его последователи применяют метод киноинтервью со случайными прохожими, используют скрытую камеру, пытаются фиксировать неорганизованную, естественно текущую жизнь. Подспорьем в подобных методах работы становится опыт как французского, так и советского киноавангарда. Французские документалисты обнаружили общность интересов в теории и практике Дз. Вертова. А заимствованные понятия «киноправда» и «жизнь врасплох» были эффективно адаптированы к собственным творческим потребностям.

Наконец, «Новая волна» продемонстрировала переход к малобюджетному кинопроизводству, завоевав при этом своими скромными, камерными, недорогими фильмами мировое признание и последователей (в числе которых были Куросава, Бергман и др.).

Европейский (да и мировой) кинематограф XXI века благодарен «Новой волне» не только за изобретение необычных художественных приемов и успешный кураж малобюджетного кинопроизводства. *Это движение открывает путь к индивидуальному режиссерскому видению, к «абсолютной свободе авторской речи»* (В. Виноградов). В границах «Новой волны» умещались и интеллектуальное кино Годара «Жить своей жизнью» (1962), поставившего экзистенциальные проблемы выбора подлинного существования; и фильм А. Гати «Загон» (1961), объединивший документальный репортаж с лирической исповедью; и предпостмодернистский фильм Л. Маля «Зази в метро» (1960), лишенный традиционной реалистической основы; и построенный на смешении антивоенного политического пафоса с новаторством поставангардистского языка фильм А. Рене «Хиросима – любовь моя» (1959). Когорта этих авторов, прославив национальную кинематографию, невольно внесла лепту в формирование общеевропейской модели кино. Их творчество, разнообразное по стилистике и широте тем, выходит за границы французского кинематографа, подключаясь к «интернациональному интеллектуальному контексту» (Н. Самутина).

Установки «новой волны» в корне противоречили мейнстриму, который, выступая тихим раздражителем арт-кино, продолжал благополучно процветать. *Более того, популярный кинематограф заметно обновил свои формы, заимствуя некоторые художественные*

средства выразительности. Такое «тихое воровство» у авторского кино становится характерной тенденцией современности. На ее укрепление косвенно влияют режиссеры «Новой волны», перешедшие на коммерческую сторону. Например, Трюффо, не устыдившийся наряду с оригинальностью проблемы озаботиться ясностью истории и стремлением потрясти зрителя в фильме «Жюль и Джим» (1962). Клод Лелуш за грандиозный успех был оскорбительно назван режиссером «для всех», так как осмелился на языке «Новой волны» рассказать сентиментальную мелодраматическую историю в фильме «Мужчина и женщина» (1966).

Еще одна важная тенденция, определившая развитие кино рубежа XX–XXI вв., обнаруживает себя в рамках «Новой волны» – принципы постмодернистской киноэстетики (например, в творчестве Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо, Л. Малля). Они намечаются в тех случаях, когда при сохранении признаков жизнеподобия, автор насыщает картину прямыми и косвенными цитатами из разных фильмов, превращая произведение в «игру в кино»; когда герой напрямую обращается к зрителю с репликами (ломая структуру повествования); когда при использовании рваного монтажа нарушаются правила пространственно-временной непрерывности; когда рушится линейная последовательность событий и т. д. Подобные приемы являются безусловными предвестниками постмодернизма – основного направления в киноискусстве конца XX века.

В 1970-е годы французский кинематограф представляет собой уважаемую часть европейского кинопространства – профессиональную в художественном плане и стабильную в производственно-экономическом отношении. Но, наряду с плодотворным плюрализмом эстетических, стилистических и языковых возможностей, с мирным сосуществованием развлекательного и авторского кино, с беспрецедентной свободой авторов и обновлением мейнстрима, неотвратимо наступает кризис кино. Его причиной становится наметившееся разрушение системы кинопроката в связи с развитием ТВ и видео. Не в пользу киноискусства сыграло и то, что режиссеры «за редкими исключениями не обнаруживают ни радикально новой эстетики, ни новых тем, ни, тем более, нового языка»[1].

Так семидесятники, продолжая запал 1960-х гг., реанимируют интерес к политическим и социальным темам, требующим достоверного документализма киноязыка. Кино берет на себя роль обще-

[1] *Филлипов С.* Кино. История // http: //encyclopaedia.biga.ru/enc/culture/

ственного критика, потерявшего надежды на социальные преобразования после студенческих волнений в Париже и подавления «Пражской весны» в 1968 году. Для этого пришлось реформировать социально-политическую эстетику, окрасив ее отчетливыми чертами французской повседневности. Так поступают А. Варда, осветившая феминистские проблемы в фильме «Одна поет, другая нет» (1976); М. Пиала, предложивший социально-психологическое исследование поколения 70-х в картине «Лулу»; Л. Бессон, издевающийся над французским буржуа в «Подземке» (1985). Итоги молодежных движений подвел Ж. Эсташ в ключевом фильме 1970-х «Мамочка и шлюха», представив хронику жизни бывшего бунтаря, который «адаптировался к новым нереволюционным условиям и продолжает жить в роли ребенка, иждивенца, вполне комфортно»[1].

Другая грань действительности, к которой обращается французский кинематограф – призрачность и иллюзорность реальности. Это была демонстративная реакция на пафос жизнеподобия, так полюбившегося отдельной части «Новой волны». Сознание же современного человека склоняется к обманчивости мира, к совмещению реальности и фантазии, к отсутствию причинно-следственных связей. На это указали Ж. Риветт («Селина и Жюли совсем завра-лись», 1974), М. Ханун («Взгляд», 1977). В творчестве режиссеров 2000-х гг. плодотворно развиваются обе стратегии (путь к «миру обманчивому» и путь к «миру очевидному»).

Не миновала французский кинематограф и общеевропейская тенденция коммерциализации кино. Под давлением неудержимой тяги зрителя к развлечению и осознанной производственно-экономической необходимости многие режиссеры возвращаются к системе «звезд», стандартизируют приемы, переходят в стан популярных жанров комедии, мелодрамы, полицейского кино. Волна сексуальной революции привнесла эротические темы (в 1974 г. на экраны выходит «Эммануэль»). В ответ на откровенно вульгарную продукцию появляются пародии на эротику. Но даже этот политически нейтральный жанр смог для кинематографистов 1970-х гг. стать формой социальной критики. Такой пример «эстетизированного имморализма» (В. Виноградов) представляет фильм Б. Блие «Вальсирующие» (1974), снятый, по заявлению автора, «плохим парнем для плохих парней». Режиссер, последователь «Новой волны», грубовато пародийным сюжетом бросает

[1] *Виноградов В.* Указ. соч. С. 313.

вызов общественной морали и вкусу, одновременно иронизируя над стереотипами изысканного французского «лямура».

Завершается XX век неотвратимостью интеграционных процессов, обязывающих французскую кинематографию разделять общие трудности формирования кинопространства «единой Европы». Позади феерические открытия в области киноязыка. Далеко в прошлом киношколы и направления, гордо представляющие национально окрашенные интеллектуальные и художественные приоритеты. Впереди новые проблемы и достижения.

Французскую кинематографию представляет теперь авторское кино, глобализированные коммерческие продукты и артмейнстримовские образования. Голливудская модель никогда не предусматривала демонстрации культурной специфики и не делает подобных уступок сегодня. Но и арт-кино нивелирует эту особенность. В силу того что индивидуальный фокус кинозрения зачастую обращается либо к универсальным (общемировым) темам, либо к актуальным проблемам, близким сугубо европейскому зрителю национально-культурную принадлежность такого кино трудно идентифицировать. *Тем не менее французское кино выделяют и «почерк» режиссеров, и специфичность интересов, рождающая разнообразие тем.*

Так, на фоне экономико-политической стабилизации реалистическое социологизированное кино (тесно связанное с характеристиками конкретной среды – в данном случае Франции) уходит на второй план. *Зато актуализируется кинематографический интерес к универсальной проблеме загадочного устройства мира, в котором трудно различимы границы между реальностью и фантазией.* Эту тему продолжает развивать Ж. Риветт («Северный мост», 1981), уже освоивший ее в 70-х гг. Реальность сознания, а не действительности важна для Роб-Грийе («Прекрасная пленница», 1983), который деперсонализирует свои персонажи, лишая их национальности, профессии, характера, даже имени. Режиссер конструирует непостижимый и изменчивый «псевдореальный» мир, обновляя тем самым путь, проложенный «поэтической» линий киноязыка. Пришел конец правдоподобным историям, наступило время фантазий и версий реальности, построенных сознанием человека. И если М. Пиала еще продолжает документалистскую традицию («Ван Гог», 1991; «Сорванец», 1995), то Ж.-Ж. Бенекс («Луна в сточной канаве», 1983) или Л. Каракс («Любовники с нового моста», 1991; «Парень встретил девушку», 1996) совмещают эстетику «поэтического реализма»,

«Новой волны», элементы «фантастического реализма», формирующего неопределенность границ между реальным и ирреальным, и привносят натуралистическую составляющую. Так был проторен путь к кино «нового реализма», оформившегося в первое десятилетие XXI века.

Французское кино 2000-х не отказывается от темы непостижимости мира, уравнивающей в правах реальное и ирреальное. И линия «нового реализма» становится необходимым подспорьем для киновысказывания по этому поводу, так как в качестве материала для конструирования неустойчивых метаморфоз фантазии и действительности используется сверхдостоверный визуальный ряд. При этом без спецэффектов и приукрашивания достигается «прорыв в новую социальную, экзистенциальную, эстетическую и физическую реальность»[1], доступную именно современному кино. В итоге фильм приобретает двойственный характер: что это – «правда жизни» или ее субъективная версия? Когда-то поэтический и прозаический киноязык могли «правильно» сориентировать зрителя. Но сегодня их сложное переплетение не оставляет надежды на однозначность ответа. Смешение условности и реализма превращает «правдивую» историю в философскую притчу, в метафору, в фантастическую игру. К этому должен быть готов современный зритель.

Ж. Риветт, один из давних проповедников призрачности мира, сегодня сохраняет верность такой стратегии. Неторопливая повествовательность его метафорических фильмов «История Мари и Жюльена» (2003), «36 видов с пика Сен-Лу» (2009) скользит по реальности и создает атмосферу недосказанностей. А рациональная точность описания внутреннего мира и чувств героев усиливают эффект присутствия призрачной реальности.

Более радикально поступает Жако Ван Дормель в фильме «Господин Никто» (2009). Хотя режиссер не пытается указать на скрытое за действительностью, но откровенно уводит зрителя «из рационального мира социальных мотиваций в поле чистейшего, безоблачного воображения»[2]. Получается достоверно-фантастическая история об альтернативности человеческой жизни. Кстати, это невероятно дорогой фильм на английском языке, который режиссер тем не менее, открещиваясь от участия Голливуда, считает исключительно

[1] *Плахов А.* Режиссеры будущего: Индивидуалисты и универсалы. СПб.: Сеанс; Амфора, 2009. С. 36.

[2] *Долин А.* Уловка XXI века: Очерки кино нового века. М., С. 366.

национальным. Переплетает метафору и шокирующие гипернатуралистичные сцены Бруно Дюмон («Человечность», 1999; «Фландрия», 2006). Фильм «Фландрия» становится «притчей о современных цивилизованных варварах»[1]. В близкой стилистике обращаются к общечеловеческим проблемам и вечным ценностям братья Жан-Пьер и Люк Дарденны. «Физиологический очерк о современном мультикультурном мире» (А. Плахов) представляет собой фильм «Молчание Лорны» (2008) о жизни французских эмигрантов и маргиналов. Но речь идет о таком вненациональном, общечеловеческом явлении, как совесть. Путь к «новому реализму», все больше захватывающему европейское кино, демонстрируют и фильмы Дарденнов «Сын» (2002), «Дитя» (2005), в которых сквозь реалистическую эстетику просвечивают притчевые, метафизические интонации.

Другой «клондайк», традиционно разрабатываемый арт-кино, – «правда жизни», очищенная от любых метафорических и символических недомолвок. Для подобных реалистических подвигов всегда было наготове оружие в виде «прозаического» киноязыка. Однако к концу XX века режиссеры внесли принципиальные коррективы в этот художественный метод. *Формируется тенденция, характерная не столько для французского или европейского, сколько мирового кинопространства XXI века, – радикализация натурализма.* С одной стороны, в ее основе неувядающее стремление добиться сияния «чистого» реализма. Но предметом натуралистического смакования становятся темы насилия и жестокости. Свою принадлежность к подобной «новой французской эстетике» демонстрирует Гаспар Ноэ («Один против всех», 1998; «Необратимость», 2002). Жесткий натурализм и кровавые фантасмагории режиссера – шаг в сторону от утонченно эстетизированной документальности Роб-Грийе или Блие.

Эстафету экранного насилия и жестокости нынешнее десятилетие принимает от предыдущих этапов мирового кино. В 1960–1970-е над этой темой вдумчиво корпел американский кинематограф. И если не брать во внимание мейнстрим, то результаты оказались вполне достойные: например, романтическая криминальная история о грабителях банков – борцах с капиталистической системой – в фильме А. Пена «Бонни и Клайд» (1967); о человеческих трагедиях в «Крестном отце» (1972) и антивоенном «Апокалипсисе сегодня» (1979) Ф. Копполы; о физическом и психологическом насилии общества в фильмах С. Кубрика «Заводной апельсин» и М. Формана «Полет

[1] *Плахов А.* Режиссеры будущего: Индивидуалисты и универсалы. СПб. С. 138.

над гнездом кукушки» (1975). Но сегодняшнее кино жесткого натурализма не обременено смыслами и демонстрирует агрессию и насилие ради них самих.

К счастью, современное французское кино не ограничивается депрессивным киномышлением, всегда находящим своего зрителя. *Спектр самых разнообразных интересов и авторских стилей украшает национальную кинематографию.*

Одной из наиболее востребованных зрителем и облюбованных режиссерами является тема семейных отношений. При этом семейные ценности иногда выходят за пределы уютных традиций, поскольку современное толерантное общество допускает вариативность межполовых отношений и включение в орбиту интимного табуированных аспектов. А. Деплешен, наследник «Новой волны», успевший завоевать титул «современного классика», переносит в свои фильмы личные автобиографические элементы («Как я обсуждал свою сексуальную жизнь», 1996; «Королева и короли», 2004; «Рождественская сказка», 2008). Со свойственной французскому кино суховатой отстраненностью и без надрыва он говорит о двойственности отношений любви и ненависти. Утрированную модель современной Франции среднего класса создает О. Ассаяс в картине «Летние часы» (2008). До последнего дня в строю кинематографистов был ветеран «Новой волны» – Клод Шаброль, приглушивший былую социологизированность, но не утерявший ясности сюжетной формы и открытого стремления к коммерческому успеху своих авторских работ. Режиссер и в 2000-е подтвердил прозвище «французский Хичкок» детективными триллерами «Подруга невесты» (2004), «Беллами» (2009).

Многих молодых режиссеров интересует проблема Чужака (эмигранта), которая подспудно формирует представление европейцев и о собственной идентичности и о возможностях межкультурных отношений. Так мейнстримовского типа триллеры и любовные истории О. Ассаяса («Демон-любовник» 2002; «Очищение», 2004; «Выход на посадку», 2007) указывают на очевидную для автора вещь: с глобализацией, с растворением границ Европы теряется значение дома. Неприкаянные герои получают только враждебный мир без любви, без корней. «Для Ассаяса обращение к теме национальной идентичности – это очередной вопрос обращения к самому себе. Вопрос, на который жизненно необходимо получить собственный

ответ»[1]. В свою очередь, в картинах Клер Дени («Белый материал», 2009; «35 стопок рома», 2008) «понятие чужеродности возводится до степени абсолюта, где герои, испытывая постоянное давление извне, вынуждены объединяться в общины по национальной или социальной принадлежности»[2]. Собственный, личный опыт чужеродности и экзотичности привнес в свои работы Тони Гатлиф – французский режиссер арабо-цыганского происхождения («Изгнанники», 2004).

Несмотря на затишье социально-политической тематики, ее реанимирует неугомонный патриарх французского кино Жан-Люк Годар. В принципиально элитарном (по художественной форме и интеллектуальной наполненности) фильме «Социализм» (2010) режиссер предлагает зрителю задуматься о перспективах Европы, отчетливо намекая на свое неоптимистичное видение. С. Бозон на историческом материале эпохи Первой мировой войны («Франция», 2007) задается вопросом – что есть патриотизм? И пытается предостеречь, что Франция – это страна, «не давшая своим гражданам ощущения волнующей принадлежности к одной семье»[3].

Оставило свой отпечаток на первом десятилетии и постмодернистское кинематографическое мышление, давшее сочные плоды к концу века.

Фильмы П. Векшиали, Ж. Давила, М. Каро и Жан-Пьера Жене («Деликатесы», 1991; «Город пропавших детей», 1993) построены на смешении жанров, иронии, цитатности, смеси абсурда, гротеска и клиповой эстетики. Но не убиваемый постмодернистским культурным фаршем тонкий французский эстетизм придает едва уловимый аромат этим произведениям. Не случайно М. Каро и Жан-Пьеру Жене американские продюсеры предложили поставить четвертую часть фильма ужасов «Чужой 4: Воскрешение» (1997), скрасив тем самым его сугубо коммерческую составляющую. В свою очередь, постмодернистская «Амели» (2001) Жене получает всеобщее признание за пределами Франции за жизнеутверждающую смесь «мелодраматизма, абсурдизма и сюрреализма, разлитую в коммерческую тару современной сказки со всевозможными компьютерными эф-

---

[1] *Битюцкий С.* Неудобные миры Оливье Ассаяса // Cinetiele. Интернет-журнал об авторском кино // http: //www.cineticle.com.

[2] *Битюцкий С.* Опыт памяти // Cinetiele. Интернет-журнал об авторском кино // http://wwineticle.com.

[3] *Лукьянов С.* Франция (La France) // Cinetiele. Интернет-журнал об авторском кино // http: //www.cineticle.com.

фектами»[1]. В 2000-х отзвуки постмодернизма улавливаются в той или иной степени в творчестве таких режиссеров, как Э. Бурдье («Ядовитые дружбы», 2006), М. Амальрик («Стадион Уимблдон», 2001), Б. Бонелло («О войне», 2008), Ж.-Ш. Фитусси («Дни, когда меня не существует», 2002) и др.

Первое десятилетие века порождает и универсалов, подобных Ф. Озону, осваивающему разные темы как в традиционной, так и постмодернистской форме.

В его кинематографическом фокусе насквозь «прошитая» стереотипами жизнь социума («Крысятник», 1998); проблемы мужского самоопределения («Время прощаний», 2005); тайна ускользающей женственности в любовном романе самого «французского» фильма «5x2» (2004); любовь и насилие в шокирующем сказочно-метафорическом фильме «Криминальные любовники» (1999). Постмодернизм по-французски Озон готовит, смешивая такие ингредиенты, как цитаты, элементы поп-культуры, китча, щедро пропитывая их иронией. Так, собрав в фильме «8 женщин» (2002) актрис-легенд разных киноэпох, рассыпав массу ссылок на фильмы, в которых они прославились, режиссер получил «живую энциклопедию всего мирового кинематографа середины прошлого века»[2]. Несмотря на крайне оригинальную форму музыкальной комедии, пародирующей голливудский стиль 1950-х, эта картина имела коммерческий успех, что к удовольствию автора поставило ее в пограничное положение между арт-кино и мейнстримом. В этом Озон не одинок. И, к примеру, зрительский успех самого дорого французского фильма 90-х «Пятый элемент» (1997) Люка Бессонна не смог запятнать (несмотря на уверения критиков) его постмодернистскую оригинальность и изящную игру киноязыка.

По примеру многих европейских стран Франция активно пользуется преимуществами международной копродукции. Ставший культовым для целого поколения французов фильм Люка Бессонна «Бездна» (1988) был снят при участии американских продюсеров, настоявших, вопреки воле режиссера, на хеппи-энде. Фильм «Ангел» (2007) снят Ф. Озоном в Англии на английском языке, по английскому роману. В США проходили съемки картины Люка Бессонна «Леон» (1994). Но, как показал совместный проект «Жанна

[1] *Виноградов В.* Указ. соч. С. 338.

[2] *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Радикалы и минималисты. Т. 2. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. С. 191.

д'Арк» (1999), «обращение к столь знаменитому историческому персонажу было не случайно – Бессон никогда не упускает случая продемонстрировать всем, что он, прежде всего, является французским режиссером»[1]. Правда, отстаивать свою «французскость» приходится на чужой территории. Первое десятилетие XXI века показало, что невероятно плодовитый в области продюсерской деятельности Бессон переключился исключительно на коммерческую продукцию голливудской модели. Собственные же режиссерские работы «Необычайные приключения Адель» (2010), «Артур и война двух миров» (2010) украшают мейнстрим своей неуемной энергетикой, характерным юмором и чувством музыкального и монтажного ритма. Личным вкладом Бессонна в развитие комфортных производственных условий для европейского кино стало создание компании «Europa Corp», продвигающей европейские проекты и составляющей конкуренцию Голливуду.

В целом же на фоне тотальной коммерциализации и сращивания атр-кино с мейнстримом критики осторожно поговаривают о возрождении авторского французского кино. В любом случае, в первом десятилетии XXI века французский кинематограф продолжает связывать свою судьбу с индивидуальным видением, привносящим нередко национально-культурную самобытность. В творчестве многих французских авторов могут не опознаваться этнические признаки и география сюжета, однако зачастую неуловимым образом присутствует особый характер отношения к миру, рационализм и неповторимая эстетика визуального ряда, утонченность вкуса и колоритный юмор. Эти уникальные черты выходят за пределы собственной кинематографии, обогащая мировое и европейское кино, в том числе его коммерческую сторону.

Контрольные вопросы

1. Предпосылки и стратегия самоопределения французского кинематографа первой половины XXI в.
2. Творческие установки и практические результаты французского киноавангарда.
3. Важнейшие достижения кинематографической эпохи Франции первой половины XX в.

---

[1] Режиссерская энциклопедия. Кино Европы / Под ред. Г. Компаниченко. М.: НИИ киноискусства, 2002. С. 21.

4. Предпосылки становления национального французского кино второй половины XX в.

5. Принципы постмодернистской эстетики

6. Наиболее актуальные проблемы, осваиваемые французским кино XXI века.

Список литературы для самостоятельной работы

1. *Бейли К.* Кино: фильмы ставшие событиями. СПб.: Академический проект, 1998. 400 с.

2. *Битюцкий С.* Неудобные миры Оливье Ассаяса // Cinetiele. Интернет-журнал об авторском кино. Вып. № 14. http://www.cineticle.com.

3. *Битюцкий С.* Опыт памяти // Cinetiele. Интернет-журнал об авторском кино. Вып. № 14 // http://www.cineticle.com.

4. *Виноградов В.* Стилевые направления французского кинематографа. М.: Канон-плюс, 2010. 384 с.

5. *Долин А.* Уловка XXI: Очерки кино нового века. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2010. 552 с.

6. *Клер Р.* Кино вчера, кино сегодня. М.: Прогресс, 1981. С. 358.

7. *Плахов А.* Режиссеры будущего. Индивидуалисты и универсалы. СПб.: Сеанс; Амфора, 2009. 319 с.

8. *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Визионеры и мегаломаны. Т. 1. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. 311 с. В 2 т.

9. *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Радикалы и минималисты. Т. 2. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. 318 с.

10. *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы / Под ред Г. Компаниченко. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства. 2002. С. 203.

11. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Кино становится искусством. 1914–1920. Т. 3 / Под ред. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1961. 625 с.

12. *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней / Под ред. Г.А. Авенариуса. М.: Изд-во Иностранной литературы, 1957. 462 с.

3.2. Германия

В данном разделе рассматриваются основные этапы становления немецкого кинематографа, завоевавшего мировое признание благодаря таким направлениям, как киноэкспрессионизм и «Новое немецкое кино». Характеризуется творчество ключевых представителей авторского кино второй половины XX в. Обозначаются основные тенденции развития немецкого кино XXI века. Рассматриваются творческие установки представителей «Берлинской киношколы», определяющих художественный фон современного кинематографа Германии.

Кинематограф Германии, в свою очередь, находит творческие ресурсы для того, чтобы предложить свою модель отношения к ми-

ру. В чем его уникальность на фоне нынешнего общеевропейского стандарта, помогает уловить ретроспективный взгляд в 1920-е гг. В этот период возникает направление *киноэкспрессионизма*, отразившее ту особую чувствительность немецкого духа к иррациональному, к глубинам человеческой натуры, которая принципиально отличает его как от творческих задач Голливуда, так и от иных европейских киношкол. Тенденции подобного интереса проявляются еще в 1910-е гг. с обращением к фантастической литературе, сказкам Гофмана, мотивам средневековых легенд. Немецкое кино идет по проторенной дороге художественного экспрессионизма – драматургии (Б. Брехт), поэзии (Базер), живописи (Мунк, Энсор, Пехштейн), уже построивших депрессивно-вымученную картину неопределенной, непознаваемой реальности. Но интригующим моментом становится поиск кинематографических средств выразительности, позволяющих передать инфернальную сторону природы человека, который беспомощно «бежит от реальности, но его сознание настолько проникнуто духом насилия и унижения, что он уже не отличает действительность от фантазии»[1]. *Ввести зрителя в нужной степени мрачно-романтическое состояние помогли, во-первых, специфические темы: трагические сюжеты, ужасы и преступления. Во-вторых, особые художественные приемы, среди которых разрушение логики сюжета, заменяющего «повествовательную ясность основополагающим хаосом» (Д. Лоусон); необычные ракурсы и контрастное освещение, деформирующие объекты и пространство; нервозная, экспрессивная актерская игра, усиленная подчеркнутым гримом; применение движущейся камеры.* Наибольшую выразительность экспрессионистическая эстетика, конструирующая «нереальное в реальном», получала при съемках в павильонной среде, поэтому операторская работа и декорации становятся важнейшим достижением этого направления. Так мрачно-романтическое мироощущение иррациональной стороны человеческой натуры получили свое кинематографическое воплощение в немецкой культуре.

Проявлением раннего экспрессионизма становится фильм Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919). Впечатляющий успех новых средств выразительности в конструировании бреда душевнобольного врача навсегда поселит подобных персонажей в кино и потянет целую вереницу «черных» фильмов ужасов и преступлений («Усталая смерть», «Голем», «Кабинет восковых фигур» и др.).

[1] *Лоусон Д.Г.* Фильм – творческий процесс. М.: Искусство, 1965. С. 82.

Жемчужиной же немецкого экспрессионизма явилась картина «Носферату – симфония ужаса» (1922) Фридриха Мурнау, где в противовес уже сложившийся традиции студийного кино съемки ведутся на натуре. При этом экспрессионистические признаки не только сохраняются, но и приобретают большую убедительность. Режиссер показал, что для воссоздания ирреального слоя бытия столь же эффективны реалистические формы, а не только «ширпотребные» ужасы. Этот опыт с благодарностью возьмут на заметку представители нынешнего кино, которым есть что сказать в отношении жесткого и непредсказуемого современного мира. Несмотря на скандал (за авторское право на адаптацию идеи романа Брэма Стокера «Дракула» не было заплачено), фильм занял заслуженное место в копилке художественного опыта и вывел киноэкспрессионизм на уровень искусства.

Однако это направление не получило широкого распространения, так как своей чрезмерной креативностью отпугивало массовую добропорядочную аудиторию. Конец экспрессии «упаднического искусства» положил приход к власти Гитлера.

Наряду с поэтикой экспрессионизма в начале 1920-х распространяется реалистическое направление «каммершпиле» (камерные фильмы), представляющее собой аналог бытовой драмы (К. Майер, Грюне, Л. Пика, Ф. Мурнау («Последний человек», 1924). Это были произведения, намеренно контрастирующие с вычурностью экспрессионизма, о жизни «маленьких» людей вместо кошмарного мира призраков и тиранов. Такое неамбициозное кино тихо перекочевало в современный мейнстрим. Однако и в рамках «каммершпиле» нередко сохранялась тенденция к визуальному символизму и темам неумолимости рока, что дает повод рассматривать направление как «второе дыхание» экспрессионизма[1]. Так, в фильме Эвальда Андре Дюпона «Варьете» (1925) благодаря подвижной камере и разнообразным ракурсам сквозь покров обыденного нагнетается атмосфера инфернального ужаса.

С конца 1930-х для германского кино наступают тяжелые времена, заставившие многих режиссеров эмигрировать в Америку. Не оставляет страну Ф. Ланг, прославивший немецкий кинематограф фильмами «Нибелунги» (1924) – о мифологическом прошлом и «Метрополис» (1926) – о фантастическом будущем. Но судьба кинематографии уже не связана с талантливыми художественными

[1] См.: *Бейли К.* Кино: фильмы, ставшие событиями. СПб.: Академический проект, 1998. 400 с.

поисками. Основные ориентиры кино гитлеровской Германии определяет кинокомпания УФА, основанная еще в 1918 году и добившаяся абсолютной монополии во всех отраслях промышленности. С 1942 года немецкий кинематограф подчиняется единому руководству. Геббельс, считая кино ведущим искусством XX века, «видит в нем мощное орудие пропаганды, способное влиять на массы и изменять их образ мыслей»[1]. В связи с этим приветствуется такая художественная форма произведений, при которой создается достоверный и без сомнения подлинный мир. Однако малейшая отсылка к реальности была недопустима. Режиссеры вынуждены балансировать на границе условности и достоверности. Так началась эпоха сотворения «нового Голливуда». Основная масса продукции 1930–1940-х гг. – оперетты, любовные мелодрамы, детективы, милитаристские боевики – фильмы, которые «продолжают традиции самого что ни на есть вульгарного потребительского кино»[2] и с точки зрения кинематографического искусства не представляют никакого интереса. Это творческое угасание сочетается с необычайным внешним великолепием. Характерно, что картин откровенно пропагандистского фашистского характера было не более 10% от всей продукции. Для непосредственной пропаганды предпочитали документалистику.

Главный рывок, определивший индивидуальную судьбу немецкой кинематографии и ее облик XXI века, произошел в послевоенной Германии. *Возрождение киноискусства послевоенной Германии начинается с Оберхаузенского манифеста, сформулированного кинематографистами и деятелями культуры во время проведения фестиваля короткометражных фильмов в 1962 году. Авторы заявляют о решении создать новое немецкое кино*. «Этому новому кино нужна новая, большая свобода. Свобода от штампов, навязанных кинопромышленностью. Свобода от нажима коммерческих партнеров. Свобода от опеки влиятельных киногруппировок… Старое кино умерло. Мы верим в новое кино»[3]. Режиссеры счастливым образом добиваются поддержки государства в кинопроизводстве, в том числе низкобюджетного социально ориентированного кино. С этого мо-

---

[1] *Эйзенщиц Б.* Немецкое кино // Киноведческие записки. 2002. № 59 // http://www.kinozapiski.ru

[2] *Там же*. // http://www.kinozapiski.ru

[3] Цит. по: *Эйзенщиц Б.* Немецкое кино // Киноведческие записки. 2002, № 59 // http://www.kinozapiski.ru

мента определяются основные художественные, институциональные и производственные ориентиры развития немецкого кинематографа.

Так, жаждущее свободы поколение шестидесятников автоматически превратило кинематограф в «инструмент анализа социальной среды и мифологии власти» (Саркисова). Подобная политизированность и социологизированность захватывала многие европейские кинематографии. Поэтому немецкое кино успешно вписалось в общий контекст интереса к ценностям свободы личности и совести в условиях социального контроля и давления власти. Вместе с тем наметился процесс размывания границ между массовым и интеллектуальным кино, благодаря взаимообмену – голливудских приемов в творчестве новаторов и апробированных экспериментов в коммерческой продукции. Таким образом, обработанная молодыми режиссерами почва дала всходы в виде ключевого направления 1970-х – «*нового немецкого кино*», повлиявшего на плодородие всего европейского кинопространства. Мало того что некоторые представители этого направления продолжают работать в 2000-е гг. Но и молодое поколение XXI века, несмотря на радикальные художественные опыты, не открещивается от наследия «нового немецкого кино». А в некоторых случаях, как, например, режиссеры «Берлинской киношколы», открыто позиционирует себя в качестве преемников.

Возможность плодотворно работать деятели «нового немецкого кино» получили благодаря государственной финансовой поддержке кинопроизводства и обеспечения проката субсидированных фильмов. Преференции государства существенно помогли «встать на ноги» национальному авторскому кино, нацеленному на «правду жизни» и интересы Германии. В фарватере направления оказались Райнер Вернер Фассбиндер, Фолькер Шлендорф и Вернер Херцог и др. – творческие потомки великого киноэкспрессионизма, дети культуры немецкого романтизма, приветствующие экзальтированное и иррациональное осознание мира, но строго и аккуратно соблюдающие достоверность.

Однако «несмотря на максимально задействованную «немецкость», этот кинематограф был изначально максимально активно развернут «вовне», рассчитан на иностранного зрителя в той же мере, что и на отечественного: и в своих собственных идеологических целях, и в режиме «культурного экспорта», которым гордилось

правительство»[1]. Так, тенденция наступления кинематографического европейского единства получает поддержку со стороны немецкой киномодели, невольно «конструирующей» идентичность среднего европейца. Это происходит в том случае, когда, с одной стороны, немецкое кино несет признаки национально-культурной самобытности, с другой стороны, демонстрирует пока неопределенную, «как бы» надэтничную систему ценностей и представлений. Когда родная «правда жизни» прорастает сквозь общеевропейский культурный монолит, но при этом европейский зритель в зеркале немецкого кино получает возможность увидеть себя. Поэтому социально-политические проблемы Германии 1970–1980-х гг.: буржуазная мораль, отчуждение молодежи, наследие нацизма, терроризм и т.д. – будучи сугубо «немецкими» проблемами, опознаются за рубежом и близки любому европейцу.

За тщательную сосредоточенность на повседневности европейского человека (буржуа, рабочий, маргинал и т. п.), жизнь которого подвержена абсолютной дисциплинизации со стороны власти, Фассбиндера назвали «немецким Бальзаком» и «режиссером-социологом». Его критические киновысказывания («Катцельмахер», 1969; «Почему рехнулся господин Р.», 1970) направлены в адрес немецкого общества и западной цивилизации в целом, ценностной основой которой является рационализм. «Этот «буржуазный рационализм» отвратителен Фассбиндеру более, чем беспробудность и автоматизированность сознания его «деклассированных» персонажей»[2]. О том, что в мире всеобщего потребления, где правит принцип расчета и выгоды, человека ждет трагический финал, картины «Человек четырех времен года» (1971), «Страх съедает душу» (1973). При этом основной эстетический принцип «нового немецкого кино» – «чем проще, тем правдивее» — не ограничивает режиссера, избегающего любых форм стандартизации. *Отставив интеллектуальный снобизм, он пополнил число тех, кто взялся воплощать доступным языком (обращаясь к приемам Голливуда) сложнейшие по содержанию темы.* Таким примером «гламурного» стиля (по определению критиков) становится коммерческая «аденауэровская трилогия» («Замужество Марии Браун», 1978), оставившая глубокий след

[1] *Самутина Н.* Райнер Вернер Фассбиндер и Вернер Херцог. Европейский человек: упражнение в антропологии // http://www.kinozapiski.ru

[2] *Самутина Н.* Райнер Вернер Фассбиндер и Вернер Херцог. Европейский человек: упражнение в антропологии.// http://www.kinozapiski.ru

в истории кино[1]. Здесь тема феминизма «упакована» в доступную любому зрителю оболочку. Вместе с тем бунт режиссера постепенно выходит за границы не только ханжеской буржуазной морали, но и морали вообще, а заодно и за пределы художественности. В своем последнем фильме «Керель» (1982), экранизирующем роман Ж. Жене о гомосексуалисте-убийце, Фассбиндер педантично смакует насилие и пороки. Такой ход станет вполне привычен для кино конца века, не утруждающегося границами дозволенного, в отличие от более деликатных намеков на темную природу человека в кино-экспрессионизме.

В. Вендерс, зарекомендовав себя представителем европейского арт-кино и будучи воспитанником Голливуда, усиливает наметившуюся тенденцию сращивания авторского кино и мейнстрима. Не принимая коммерческую идеологию Голливуда, он творчески заимствует его приемы. Пообещав «снимать только те фильмы, которые возникают безо всякого принуждения, отражая его личные переживания на данный отрезок времени»[2], режиссер обращается к нетривиальным темам о сложностях психологических отношений между людьми, о мнимых и подлинных ценностях, о связях человека со своими корнями – обо всем, что может помочь выжить в жестком современном мире («Алиса в городах», 1973; «Американский друг», 1977; «Небо над Берлином», 1977; «Конец насилию», 1997; «Буэна Виста Социал Клаб», 1999). В 2000-е гг. Вендерс эти ориентиры кинематографического фокуса кардинально не меняет, хотя и учитывает фестивальные и зрительские потребности. Поэтому в списке его произведений и детективная драма «Отель «Миллион долларов» (2000), снятая совместно с США и Великобританией с участием голливудских звезд (М. Йово-вич, М. Гибсона); и мелодрама «Входите без стука» (2005); и в жанре роуд-муви (фильм-путешествие) «Земля изобилия» (2004), снятый в эстетике документализма «нового немецкого кино», предупреждающий о проблемах насилия и ксенофобии.

Долгое время режиссеру «нового немецкого кино» Ф. Шлендорфу удавалось, не подменяя общечеловеческие интересы глобализационно-голливудской схемой, сохранять признаки национальной самобытности. «В начале своей деятельности Шлендорф избрал своей миссией в искусстве упрочение высоких традиций европейского кино, защиту его культурного наследия от вторжения обезли-

[1] *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы / Под ред. Г. Компаниченко. М., 2002. С. 160.
[2] *Там же*. С. 35.

ченной продукции голливудской "фабрики звезд"»[1]. Его киноязык был отчетливо сориентирован на ценности и заботы, присущие западному немецкому обществу 1960–1970-х гг. Кинематограф благодаря режиссеру получил талантливые экранизации немецкоязычной литературы (Г. фон Клейста, Б. Брехта, М. Пруста, М. Фриша). Особого внимания режиссера заслужили произведения, посвященные жизни человека современной Германии, среди которых «Поруганная честь Катарины Блум» (1975) по повести Г. Белля, о правах личности и свободе прессы; «Жестяной барабан» (1979), экранизирующий повесть Г. Грасса, где в форме метафоры и гротеска разоблачается уродливый мир фашистской Германии, и др. Всплеск терроризма в 1977 году побуждает автора принять участие в коллективной работе режиссеров «нового немецкого кино» над фильмом «Германия осенью». Не слишком удачные попытки сделать карьеру в Голливуде, где режиссер проводит 5 лет, показали, что «самый мастеровитый режиссер современного немецкого кино так и не научился думать по-американски, а скорее всего – просто не захотел»[2]. Попытка приспособиться к эстетике голливудского кино, в отличие от Фассбиндера, не привела к успеху его фильмы 90-х («Пальметто», 1998). Зато краткий эпизод «Озарение», входящий в состав кинопроекта 2002 года «На 10 минут старше: Виолончель» заставляет вспомнить о виртуозном умении немецкой школы очень точно отбирать нужные факты из россыпи незначительных событий. И заурядный пикник, закончившийся неожиданной трагедией, превратился в урок, научающий зрителя тому, что за шелухой повседневности всегда скрывается иррациональное. Возвращение к теме Второй мировой войны в картине «Девятый день» (2004) – для режиссера повод поставить проблему индивидуального этического выбора в предельной ситуации (такую задачу должен решить для себя католический священник, узник концентрационного лагеря Дахау). О возможностях диалога культур повествует история француза в степях Казахстана в фильме «Ульжан» (2007), снятом при совместном участии Казахстана, Франции и Германии.

В. Херцог – «последний трагик и мистик немецкого кино» (А. Плахов), – еще один режиссер, фильмы которого украсили европейское кинопространство национально-культурной спецификой. Магистральной темой его творчества становится бунт против

[1] *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы / Под ред. Г. Компаниченко. М., 2002. С. 186.
[2] *Там же.* С. 187.

цивилизации, утвердившей приоритет рационального и нормативного. Херцог выступает в пользу мистического и иррационального, присущего человеку, но изгнанного современной западной культурой («Агирре, гнев божий», 1972; «Каждый за себя и Бог против всех», 1974; «Знаки жизни», 1968; «Войцек», 1979; «Фицкарральдо», 1982; «Зеленая кобра», 1987; «О чем грезят зеленые муравьи», 1984). При этом он максимально достоверен и по художественным средствам (его кредо – стремление к «подлинности»), и по методам работы. Отсюда экстремальный риск во время съемок и пристрастие к актерам-дилетантам, непрофессиональная аутентичность которых придает образам экспрессию и остроту.

Не стесняясь своей укорененности в немецкой культуре, режиссер это всячески подтверждает: обращением к классическому киноэкспрессионизму (ремейком «Носферату – призрак ночи», 1978); очевидной опорой на художественно-эстетическое наследие Грюневальда, Босха, Каспара Давида Фридриха, у которых учится «умению раскрыть метафизический смысл самых реальных природных «мизансцен»[1]; пристрастием к традициям немецкого романтизма. Правда, романтизму режиссер предъявляет строгий счет за «буржуазную» рационализацию повседневной жизни и за раздвоенность человека, неспособного существовать вне общества и сопротивляющегося его системе ограничений. «Механизм столкновения «романтического жеста», «романтического в**и**дения» с будничным пространством нормы, рациональности и мнимой познаваемости мира Херцог помещает в центр едва ли не большинства своих фильмов»[2]. К подобной раздвоенности оказалась особо чутка немецкая культура. Херцог стремится показать немецкому и любому другому зрителю страшные последствия исключения нормативной культурой всего необычного, ненормативного, в результате чего возникают такие шовинистские государства как нацистская Германия. Не случайно через многие фильмы режиссера проходят два противоположных типа человеческой личности: недочеловек – божественный безумец, одинокий юродивый и «сверхчеловек» – воитель, одержимый маньяк («Агирре, гнев божий», 1972; «Каждый за себя и Бог против всех», 1974). «Несмотря на внешнюю противоположность самоуверенных

[1] *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Визионеры и мегаломаны. Т. 1.СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. С. 288.

[2] *Самутина Н.* Райнер Вернер Фассбиндер и Вернер Херцог. Европейский человек: упражнение в антропологии // http://www.kinozapiski.ru

ницшеанцев-фанатиков и слабых, неполноценных изгоев, и те и другие обитают на краю жизни, не вписываются в ее рациональные основы, остаются не от мира сего»[1].

Не обошел стороной немецкое кино вирус постмодернизма, охвативший европейское кинопространство конца века. И если для мейнстрима это становится поводом усилить зрелищность, то в творчестве того же Херцога постмодернизм направляется в русло строгой горечи. Безусловная ирония фильма «Крик камня» (1991) помогает понять, насколько современные массмедиа (устроившие шоу из события покорения горного пика) способны обесценить любой героический подвиг. Но в картине «Спасительный рассвет» (2007) режиссер возвращается к болезненным темам немецкой истории и культуры, используя приемы жесткого натурализма, присущего первому десятилетию XXI века. Для достижения эффекта абсолютного погружения в реальную обстановку, реконструирующую трагические события (в основе которых реальная судьба прошедшего лаосский плен человека), экстремальные съемки проводились во вьетнамских джунглях. А вот детектив Херцога «Мой сын, мой сын, что ты натворил» (2009) (при продюсерском участии Д. Линча) следует стратегии «нового реализма», не оставляющего надежд на достижимость истины, на прозрачность факта. Соединяя документальность и художественность, режиссер формирует мир, «позволяющий увидеть над (и под) тривиальным случаем из криминальной хроники неисчерпаемую бездну мифологических значений»[2]. В итоге истина ни для следователя в фильме, ни для зрителя перед экраном – не достижима. Но подготовленный зритель уже в курсе, что это излюбленные провокации современного европейского кино.

Сегодня В. Херцог много работает в сфере документалистики, позволяющей добиться той безупречной подлинности, к которой так стремилось «новое немецкое кино». Сняты такие фильмы, как «Встречи на краю мира» (2007) (репортаж о путешествии в Антарктиду); «Пещера забытых снов» (2010) – о первобытных рисунках в пещере Шове во Франции; «Счастливые люди: год в тайге» (2010) – совместный с российским режиссером Д. Васюковым этнографический фильм о жителях села Бахта Туруханского района в Сибири; «Глядя в бездну» (2012) – о заключенных, ожидающих

[1] *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Визионеры и мегаломаны. Т. 1.СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. С. 281.

[2] *Уловка* XXI века: Очерки кино нового века. М., 2010. С. 241

смертной казни. Снимая в разных экзотических странах, Херцог всегда утверждал, что не теряет своих национальных корней в мире, где глобализация убивает региональные культуры. Таким образом, он остается «самым немецким из режиссеров». Вместе с тем «…проблемы, вскрываемые Херцогом, оказываются проблемами современного мира вообще, проблемами раздвоенности человеческого сознания и поиска новой, не столь конфликтной идентичности»[1].

Так, успешно продолжают работать ветераны, поддерживающие в тонусе арт-кино. Необходимую же свежую кровь немецкий кинематограф получает с приходом нового поколения так называемой *Берлинской киношколы*: Томас Арслан, Ангеле Шанелек, Кристиан Петцольд, У. Келлер, Пиа Маре и др. *Этих достаточно несхожих режиссеров объединяет установка на реализм и документальность в отображении жизни Германии (чаще провинциальной), а также нацеленность, прежде всего, на развитие национального кино, в отличие от приверженцев голливудской модели.* Многие режиссеры, следуя зову общеевропейских интересов, фокусируются на острейших проблемах национальных взаимоотношений в мультикультурном современном мире. Их интересуют возможности диалога, границы толерантности и гуманизма в жестких условиях настоящего. На эти болезненные точки указывают Томас Арслан («Братья и сестры», 1997), Л. Самдерели («Альмания: добро пожаловать в Германию», 2011) (о семье турецкого гастарбайтера), Ланселот фон Нассо («Пермирие», 2009) (о событиях в Ираке 2004 года); У. Келлер («Сонная болезнь», 2011). Остается актуальной для немецкого кино и военная тема: К. Краус («Дневники Оды», 2010); Ахим фон Боррис («4 дня в мае», 2011) (совместный германо-российско-украинский фильм); М. Ротемунд («Последние дни Софии Шолль», 2005) и др. Не оставлена без внимания национальная история: Ф. Штельцль (клипмейкер со стажем, работавший для Мадонны и Rammstein) снял фильм о Гете в молодости – «Гете!» (2010). Наконец, режиссеры фокусируются на внутреннем мире человека, разочаровывающем либо обнадеживающем – в зависимости от настроя авторского взгляда: Т. Арслан («Прекрасный день», 2001; «Каникулы», 2007), Пиа Маре («В возрасте Эллен», 2010), Х. Вайнгарнтер («Сумма всех моих частей», 2011), А. Шапелек («Проходящее лето», 2001; «После полудня», 2007)

[1] *Самутина Н.* Райнер Вернер Фассбиндер и Вернер Херцог. Европейский человек: упражнение в антропологии // http://www.kinozapiski.ru

и др.). При этом мастера Берлинской киношколы не утеряли умения немецкого кино точно вычленять незначительные эпизоды повседневности, из которых складывается целостная картина. Тем самым усиливается такая тенденция современного кино, как культ ценности пустякового, незначительного в мире отдельного человека.

Мейнстрим, в свою очередь, в руках некоторых немецких режиссеров подтягивается до вполне добротной продукции. Так, признанный мастер авторского кино Д. Граф в коммерческом фильме «Дрейблен – не ходи за мной» (2011), не отменяя положенной зрелищности, привлекает приемы арт-кино. Марк Ротемунд специфическим юмором фильмов («Муравьи в штанах», 2000; «Фанатки не остаются на завтрак», 2010) развлекает обеспокоенную всплеском гормонов молодежную аудиторию. Самым же ярким «голливудским» немцем, пришедшим в коммерческое кино из авторского, является Том Тыквер. Его дар тематической провокативности и художественного чутья мейнстрим получает в виде бонуса, облагораживающего такие многобюджетные гиганты, как «Интернэшнл» (2009); «Парфюмер: история одного убийства» (2006); совместный с братьями Вачовски «Облачный атлас» (2012). Зато фильмом «Беги, Лола, Беги!» (1998) Тыквер дал свой ответ постмодернизму, построив его на основе принципов клиповой эстетики и компьютерных игр. «Любовь втроем» (2010) – уже мелодрама, правда интеллектуальная, поскольку в основе сюжета нетривиальный любовный треугольник. При этом светлое и легкое настроение картины противостоит обласканному фестивалями депрессивному кино элитарного типа (зачастую маскирующему мрачной глубокомысленностью свою приставку «псевдо-»). Как замечает сам режиссер, темные стороны Бытия можно показать легкомысленно в силу взаимообратимости трагичного и комичного. «Я стараюсь делать универсальное кино, для всех и про всех…Каждый реален на свой лад, в своей вселенной: герои русского или турецкого фильма могут показаться экзотическими со стороны, но главное, чтобы мы не сомневались в их реальности»[1].

Ответственное отношение к общеевропейским проблемам не мешает немецким режиссерам оберегать свою культурную уникальность. Подтверждением становятся такие коллективные проекты, как «Германия» (2009). Это киносборник, снятый группой немецких режиссеров, перед которыми стояла задача: высказаться в любом формате киноязыка (экспериментальном или традицион-

[1] *Долин А.* Том Тыквер: «Я ничего никому не впариваю» // Эксперт. № 22 (756) // http://m.expert.ru/

ном) о своей Родине. Фильм дает возможность оценить итоги такой своеобразной формы национально-культурной самоидентификации.

Итак, современное немецкое киноискусство отличает активное участие в копродукции; разнообразие тем (от близких немецкой нации до общечеловеческих); чуткость к новым художественно-эстетическим тенденциям и верность достижениям национального кинематографа, что позволяет не снижать планку арт-кино и заботиться о высоком уровне артмейнстрима. Органично вписавшись в общеевропейское кинопространство, немецкие режиссеры демонстрируют эстетическую и тематическую общность, не забывая о своих художественных традициях и не теряя самобытности.

Контрольные вопросы

1. Особенности поэтики немецкого киноэкспрессионизма.
2. Основные институциональные и художественные ориентиры немецкого кинематографа середины XX в.
3. Каким образом находит выражение национально-культурная самобытность в творчестве представителей «Нового немецкого кино».
4. Причины сращивания авторского кино и мейнстрима в немецком кинематографе.
5. На чем основывается преемственность доминирующих тем и киноязыка режиссеров Берлинской школы.

Список литературы для самостоятельной работы

1. *Бейли К.* Кино: фильмы, ставшие событиями. СПб.: Академический проект, 1998. 400 с.
2. *Долин А.* Уловка XXI: Очерки кино нового века. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2010. 552 с.
3. *Лоусон Д.Г.* Фильм – творческий процесс. М.: Искусство, 1965. 469 с.
4. *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Визионеры и мегаломаны. Т. 1. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. 311 с. В 2 т.
5. *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Радикалы и минималисты. Т. 2. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. 318 с.
6. Режиссерская энциклопедия. Кино Европы / Под ред. Г. Компаниченко. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, 2002. с. 203.
7. *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней / Под ред. Г.А. Авенариуса. М.: Изд-во Иностранной литературы, 1957. 462 с.
8. *Самутина Н.* Райнер Вернер Фассбиндер и Вернер Херцог. Европейский человек: упражнение в антропологии / Киноведческие записки .2002, № 59 // http://www.kinozapiski.ru
9. *Эйзенщиц Б.* Немецкое кино // Киноведческие записки. 2002. № 59. // http://www.kinozapiski.ru

3.3. Италия

В данном разделе, в первую очередь, рассматривается такое направление итальянского кинематографа первой половины XX века, как неореализм, оказавший влияние на развитие всего мирового кино. Анализируются социокультурные предпосылки его возникновения, основные художественно-эстетические принципы, а также этапы развития. Затем дается характеристика творческих установок авторского кино, представители которого заявляют о себе со второй половины XX века. Завершает раздел обращение к особенностям итальянского кинематографа первого десятилетия XXI века.

Насколько счастливо сложилась, несмотря на трудности самоопределения, судьба итальянского кинематографа, указывает европейское кинопространство, испытавшее с середины XX века сильнейшее влияние *неореализма*. Итальянский неореализм, как предложенный во всеобщее пользование опыт приобщения к заурядной повседневности простого человека, не только открыл официальный маршрут по родным культурным мирам, но и стал визитной карточкой национального итальянского кино. Кино Италии начала XXI века пока не достигает того же уровня, но демонстративно крепко удерживает свою самобытность, в том числе прибегая к неореализму (в сегодняшнем формате «неонеореализм»). Безусловно, в новых условиях его поэтика модифицируется, но сущность остается близка первоисточнику.

Формирование итальянского неореализма непосредственно связано с историческими коллизиями 1940-х гг. Муссолини объявляет о необходимости сотрудничества итальянского кино с немецким, что закрепляется образованием «Экспериментального киноцентра», призванного подготавливать актеров и технических специалистов кино. Однако, несмотря на точно обозначенные цели – пропаганда фашистского режима и идеологии, – именно здесь созрела скрытая оппозиция. «В киностудиях наряду с постановщиками, представителями старой гвардии, сотрудничавшими с фашистами, появилось новое поколение…»[1]. Режиссеры не выступали напрямую против режима Муссолини, но систематически бойкотировали заказы на пропагандистские фильмы. Более того, решились на «партизанскую» вылазку в недра собственной культуры для возрождения нового итальянского кино. Так

[1] *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней. М., 1957. С. 345.

опасность идеологического и творческого насилия сыграла роль катализатора в самоопределении итальянской кинематографии. А ведь особыми успехами режиссеры начала 40-х похвалиться не могли. Известно заключение Геббельса после просмотра итальянского фильма «Трагедия любви» (1942) о том, что итальянцы в области искусства создают нечто безобразнейшее, «судя по всему, фашизм обесплодил творческую жизнь итальянской нации»[1].

Начало формирования неореализма задает деятельность группы кинематографистов (директор киноцентра Кьярини, Сольдати, Латтуади, Кастеллани, Поджоли, Франчолини), среди которых работали молодые документалисты Роберто Росселини и Франческо Де Робертис (начальник кинематографической службы министерства военно-морского флота). Благодаря профессору киноцентра Умберто Барбаро, употребившему понятие «неореализм» в 1943 г. в статье для журнала «Фильм», направление получает свое название.

Неореализм становится откровенным выражением национально-патриотического самосознания, регулирующего фокус кинематографического взгляда. А поскольку истина настоящего момента состояла в ненависти к фашизму, в партизанских подвигах, в общенациональной трагедии Италии и итальянцев, то только в этих темах могла содержаться «правда жизни», что принципиально исключало и голливудскую модель, и собственный коммерческий вариант. Теоретики неореализма со всей отчетливостью осознавали, что в то время как кинематографии Франции, Америки, России сумели выработать «отмеченные оригинальностью и самостоятельностью собственную кинематографическую форму и стилистику, итальянское же кино, за незначительными исключениями, по-прежнему остается движущимися картинками, с помощью которых рассказываются несложные историйки»[2].

Запас вдохновения и аутентичных примеров обнаружился в национальной художественной традиции: в итальянском литературном веризме XIX века (романы Дж. Верги о крестьянской жизни, отличающиеся подробным реалистическим описанием); в народном театре; в ренессансной живописи и творениях барокко. В качестве учебного подспорья используются достижения французского кинематографа 1930-х; опыт советской киношколы (известно, что

[1] Цит. по: *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Т. 6. Кино в период войны 1939–1945. М., 1963. С. 133.

[2] *Теплиц Е.* История киноискусства. 1939–1945. М.: Прогресс, 1974. Т. 5. С. 164.

У. Барбаро показывал ученикам фильм С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин»); освоенный язык итальянского кино 1910–1920-х гг. На этой плодородной почве формируется эстетика «правды жизни», воссоздающей родной культурный мир, что противостояло манерной условности, бесстрастному воспроизведению событий и холодным экранизациям литературы. *Таким образом, на основе реалий 1940-х и итальянской художественной культуры были сформированы эстетические установки неореализма: человеческая правда, подлинность жизни, национальная традиция. Эти принципы закрепляются в манифесте и осуществляются при помощи натурных съемок; героев – рабочих и крестьян, изъясняющихся на простонародном языке, исполняющих народные мелодии и песни; незамысловатого сюжета, простой концепции и структуры фильма.*

С картины Л. Висконти «Одержимость» (1942) (вольная экранизация романа Дж. Кейна «Почтальон всегда звонит дважды»), показавшей истинный облик Италии, начинается возрождение итальянского кино. Фильм поразил точностью воспроизведения быта, абсолютной достоверностью игры актеров. Особую убедительность придавали актеры-непрофессионалы – деревенские жители, обладающие «даром здоровой простоты». Суть своего творческого метода Висконти объяснял потребностью рассказать историю живых людей, называя такое кино «антропоморфическим». Я мог бы снимать фильм перед голой стеной, утверждал режиссер, если бы знал, что она поможет лучше показать проявления подлинной человечности.

С наступлением мира тематику неореализма определяют проблемы безработицы, нищеты, социальной несправедливости и послевоенной разрухи. Так, серия кинорассказов Р. Росселини об освобождении Италии в фильме «Паиза» (1946) построена на эпизодах из жизни реальных людей (партизанов, монахов, рабочих). «Это был эпический фильм, потому что он показывал не только хронику событий – он выражал самую душу народа»[1]. Пренебрежение «красивой фотографией» здесь становится особой формой изысканности и утонченности, особым художественным приемом, перекочевавшим в современное кино. Итальянскую послевоенную «правду жизни» успешно осваивают Витторио Де Сика, Роберто Росселлини, Микеланджело Антониони, Джузеппе Де Сантис, Лукино Висконти и др. Это был беспрецедентный художественный опыт, обучивший европейские кинематографии приемам непредвзятого киновзгляда на

[1] *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней. М., 1957. С. 353.

повседневную жизнь скромных людей. Даже появление «розового неореализма»[1], переориентировавшегося от социальной проблематики к веселым любовным историям, не умаляло его значения. Такова была реакция на пресыщение большой дозой реализма (к примеру, фильм В. Де Сика «Вчера, сегодня, завтра», 1963). Несмотря на подобный безобидный крен в сторону национального мейнстрима, а также «на попытки колонизации итальянского кино Голливудом и преследования цензуры, Италия продолжала стоять во главе всего западного кино»[2].

Со второй половины XX века уже прекративший свое существование как киношкола неореализм продолжает определять стилистику авторского кино. Но таких режиссеров, как Феллини, Антониони, Бертолуччи, Пазолини, уже не привлекает уровень обыденной повседневности и оптимистичной озабоченности нуждами простых итальянцев. Сохраняя «привитое» чутье к достоверности, режиссеры обошлись с неореализмом по-своему, облегчив тем самым его «пересадку» на новую почву современного кинопространства. В ряду главных сокровищ, полученных нынешним кино, явилась сосредоточенность на исследовании психологии современного человека. Так, Б. Бертолуччи, принадлежащий по внутренним установкам неореализму, становится мастером достоверной передачи тончайших психологических граней человеческого существования, а также сложной взаимосвязи чувственности и самосознания («Последнее танго в Париже», 1972; «Луна», 1979; «Ускользающая красота», 1996). Режиссер и сегодня дает уроки проницательности и психологической достоверности («Ты и я», 2012). Микеланджело Антониони, в свою очередь, комментируя работу над фильмом «Хроника одной любви», объясняет, что назрела необходимость исследовать взаимоотношения между индивидуумом и обществом, заглянуть в его душу, проследить изменения в психологии[3]. Режиссер придерживается этой стратегии вплоть до последних фильмов («Крик», 1957; «Приключение», 1960; «Блоуп-ап», 1966; «Забриски Пойнт», 1970; «Профессия – репортер», 1975; «Идентификация женщин», 1982). О «внутреннем», психологическом путешествии картина «За облаками» (1995) (снятая совместно с В. Вендерсом). Своеобразным межкультурным диалогом о любви стал фильм

[1] *Разлогов К.* Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. С. 163.
[2] *Садуль Ж.* Указ. соч. С.398.
[3] *Лоусон Д.Г.* Фильм – творческий процесс. М.: Искусство, 1965. С. 205.

«Эрос» (2004), состоящий из трех новелл (итальянца М. Антониони, американца С. Содерберга и китайца Вонг Кар Вая), каждая из которых представляет собой рассказ о чувственности с позиции разных национальных традиций. Надо заметить, что для итальянского кино эротическая тема не просто родная, а профессионально освоенная. В свое время итальянский ренессанс преуспел в реабилитации и прославлении телесности, поэтому где как не в Италии искать певцов эстетически отрефлексированной чувственности. Она возникает в разном диапазоне: от тонкой, изящной и неумолимо правдивой эротики в фильмах Бертоллучи, до запредельной физиологичности сцен Пазолини («Декамерон», 1971; «Кентерберийские рассказы», 1972). *Признание чувственных радостей ходит рука об руку с характерным жизнелюбием итальянской нации, прорывающимся порой в самых трагичных сюжетах.* Так, международный триумф картины Р. Бениньи «Жизнь прекрасна» (1997) напомнил европейскому зрителю, что есть неунывающий народ, у которого можно научиться ценить жизнь, вопреки ее печалям.

Другим мостом от неореализма к современному итальянскому кино становится освоенный Ф. Феллини уровень философского отношения к действительности. Этим славился «феллиниевский кинематограф», подпитанный эстетикой национального неореализма и строивший свои фильмы по законам притчи, когда «простая житейская история звучала как метафора человеческого бытия вообще»[1]. Именно Феллини настроил фокус своего кинозрения на холодный и жестокий мир, не оставляющий никаких надежд на жизнеутверждающую солидарность людей, как это было в неореализме. Важно, что благодаря Феллини постановка универсальных вопросов приобрела явный национальный акцент, как в форме безупречной достоверности «правды жизни» по-итальянски, так и в особой метафоричности (карнавальной, гротесковой, фантазийной), порожденной самосознанием итальянской культуры («Крик», 1957; «Дорога», 1954; «И корабль плывет», 1983). Для большей психологической убедительности режиссер нередко использует новаторский монтажный метод, позволяющий в пластических образах передать нерасчлененный поток сознания героя («Ночи Кабирии», 1957; «Сладкая жизнь», 1960; «Восемь с половиной», 1963). Последний фильм режиссера «Голос луны» (1990) оказался завершением его прославленной череды фильм-притч. Аналогичный поворот к символическим

[1] *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы. М., 2002. С. 161.

обобщениям происходит в позднем творчестве Л. Висконти. В фильме «Гибель богов» бытовые ситуации из житейского плана переносятся в иное – метафизическое – измерение. Моделируется ситуация катастрофы. В присущей неореализму убедительной манере ставится диагноз и человеку, как источнику зла, и всей эпохе европейской культуры, гуманистические основы которой оказались под угрозой.

Так, синхронно движению внутри европейского кинопространства был сделан шаг от «правды жизни» в редакции неореализма – к метафоре и символике. Теперь документальность используется для воссоздания философских обобщений, углубленного психологического анализа и притчевых сюжетов.

Вместе с тем ни достойное наследие, ни продолжающие работать лидеры, не смогли застраховать итальянский кинематограф первого десятилетия XXI века от некоторого провинциализма. Сегодняшние режиссеры стремятся, если уж не достичь былого величия, то хотя бы сказать свое веское кинослово в отношении современного мира. *Неореализм же оказался настолько комфортным прибежищем национальной идентичности, что снова оживляет своим дыханием кино, получившее название «неонеореализм».*

Так, творчество М. Гарроне и П. Соррентино заставило поверить в возрождение политического кино. Его принципиально иной (нежели в эпоху 40-х) характер – холодный, рациональный, без жизнеутверждающих иллюзий и оптимизма – не мешает попыткам приобщиться к «умению внятно рассказать простую, минималистическую историю, а через нее – историю места, историю страны»[1]. Таков фильм М. Гарроне, разоблачающий итальянскую мафию, – «Гоморра» (2008), который повторяет структуру отдельных сюжетов-рассказов, как в «Пайзе» у Росселини. А вот в картине «Первая любовь» Гарроне пробует на «итальянский зуб» тему отвращения к плоти, культа бестелесности, насаждаемого вымороченными стандартами красоты. Подобные культурные извращения не оставляют равнодушным ренессансного наследника. В свою очередь, Паоло Соррентино снимает фильм-кинобиографию «Il Divo» (2008), где главный герой премьер-министр Италии Джулио Андреотти – «вечно живое воплощение лицемерной и всевластной европейской демократии... мыслитель и скептик, которого не раз судили за предпола-

[1] *Плахов А.* Режиссеры будущего: Индивидуалисты и универсалы. СПб.: Сеанс; Амфора, 2009. С. 66.

гаемую коррупцию и связи с мафией, но оправдали по всем статьям, поскольку не смогли найти доказательств»[1]. Согласно духу времени режиссеру удалось не просто воссоздать историю жизни политика, но сконструировать гротескный образ Власти, увлекающий далеко не только итальянскую аудиторию.

На уровень метафоры выходит в своих фильмах Нанни Моретти, сближаясь с общеевропейской моделью кино тем, что проблемы поколения (политические, религиозные, психологические) превращает в общечеловеческие драмы («Я авторитарен», 1976; «Ecce Bombo», 1978; «Золотые сны», 1981; «Дорогой дневник», 1993; «Кайман», 2006). За отточенным мастерством авторского стиля Моретти стоят уроки национальной кинематографии (Феллини, Пазолини, Висконти). Путеводная нить традиции не позволяет режиссеру потерять лицо и в массовом формате картины «Комната сына» (2001), «которая сделала режиссера национальным героем и в какой-то степени примирила его с ненавистным мейнстримом[2].

В целом же итальянский кинематограф 2000-х постепенно выходит из тени, но, подключаясь к интересам европейского кинопространства, не спешит заработать очки на меткость попадания в область универсальных проблем. Собственные темы, кровно связанные с национально-культурной идентичностью, продолжают определять содержание фильмов. Остаются в поле кинематографического зрения политические проблемы: в жесткой постановке, как у Соррентино или М. Беллокью («Добрый день, ночь», 2003), или являясь фоном, на котором разворачивается семейная драма или любовная история (Т. Джордано – «Бешеная кровь», 2008). Не обходится без «вечной», как Рим, проблемы мафии (Т. Джордано – «Сто шагов», 2000; М. Ризи – «Фортапаш», 2009; Соррентино – «Последняя любовь», 2004). Со свойственной когда-то неореализму неторопливой достоверностью, во всей красе «правды жизни» поднимаются острые социальные проблемы в фильмах Дж. Торнаторе («Малена», 2000; «Незнакомка», 2006) (в главной роли К. Раппопорт); М. Понтекорво («Клоун», 2008) (совместный с Францией и Румынией фильм о беспризорных детях), А. Молайолли («Драгоценность», 2011) и др. Одной из самых приоритетных тем итальянского кино, прямо отсылающей к особенностям национального характера, про-

[1] *Долин А.* Указ. соч. С. 426.

[2] *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Радикалы и минималисты. Т. 2. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. С. 171.

должает оставаться тема семейных ценностей и отношений («Открой мне сердце» Д. Колагранде, 2002; «Свобода тоже хорошо» К. Росси Стюарта, 2005; «Не уходи» С. Кастеллито, 2004; «Лучшие годы молодости» Т. Джордано, 2003; «Баария» Д. Торнаторе, 2009). Отдал дань европейскому кинопространству (политкорректному и либеральному) итало-турецкий режиссер Ферзан Озпетек, поместивший проблемы межличностных отношений в гомосексуальный контекст («Невежественные феи», 2001; «Сатурн в противофазе», 2006). Не оставлена без внимания и молодежная аудитория, неискушенная в арт-кино, но живо откликающаяся на комедии и мелодрамы. Почему бы нет? – решили для себя такие режиссеры, как Г. Муччино и Л. Лучини, выпускающие жанровое кино.

Провинциализм сегодняшнего итальянского кино в большей степени связан с нежеланием выйти за пределы традиционных тем и художественных приемов, в свое время успешно обслуживающих культурную самобытность. Ведь уже не секрет, что режиссеры в голливудской среде полностью избавляются от любых признаков национальной принадлежности. Такой путь к формату «евростандарта» осваивает София Коппола – американская дочь итальянской семьи Френсиса Форда Копполы.

Фильм «Девственницы-самоубийцы» (1999) мог бы отослать к сицилийским семейным сагам типа «Соблазненная и покинутая» П. Джерми, «однако у Копполы никакой связи с южной – прежде всего итальянской – традицией незаметно»[1]. История англосакской семьи провинциального американского городка становится поводом, чтобы создать фильм о любви и смерти. Роскошной дизайнерской феерией становится картина «Мария-Антуанетта» (2006), снятая на английском языке, с американскими актерами, которую с нетерпением ждали французы, поскольку заявлена биография французской королевы. Вместе с тем фильм не только явился «неприлично» гедонистическим и визуально роскошным, но и воплотил характерную тенденцию современного кино: вместо французской революции представлена «история молодой девочки в чуждой среде, показанная через быт и нравы Версальского двора со всевозможными мелкими деталями…»[2]. Так, нынешнее кино, оставляя за кадром событие значимое, эпическое, приучает зрителя к ценности камерных, незначи-

[1] *Плахов А.* Режиссеры будущего: Индивидуалисты и универсалы. СПб.: Сеанс; Амфора, 2009. С. 190.

[2] Там же. С. 198.

тельных событий жизни, составляющих ее большую часть. Благодаря такому приему воссоздается пространство повседневной культуры, что усиливает эффект вовлеченности зрителя. Более того, шансов создать иллюзию «узнавания» гораздо больше, перебирая заурядные всплески повседневности, чем приобщая к масштабными эпохальными событиями.

Обращение к камерному по-своему удавалось неореализму, на новом же этапе эту стратегию реализует, например, Бертолуччи. В фильме «Мечтатели» (2003) передана напряженная атмосфера 60-х не обращением к общественным волнениям, а через изящную, пропитанную эротикой, киноманией и бунтом против условностей хронику времяпровождения трех молодых людей. Зато в эпизоде «О воде» в коллективном проекте «На 10 минут старше: Виолончель» (2002) Бертолуччи столь же виртуозно создает обыденное настоящее. В этом фильме режиссер, следуя программе «нового реализма» (столь актуального в европейском кино), абсолютно органично нанизывает эскизный набросок жизни героя на ирреальную, мифологическую основу.

В целом же итальянские режиссеры не стремятся приобщиться к новым тенденциям и скорее делают осторожный выбор в пользу мейнстрима, чем постмодернистских или экспериментальных причуд. Зато бережное отношение к такому национальному достоянию, как неореализм и тематическая триада (политика, мафия, семейные ценности), продолжают отличать современное итальянское кино.

Контрольные вопросы

1. Предпосылки формирования и эстетические принципы итальянского неореализма.
2. Основные ориентиры итальянских режиссеров авторского кино второй половины XX в.
3. Характеристика итальянского кинематографа первого десятилетия XXI в.

Список литературы для самостоятельной работы

1. *Долин А.* Уловка XXI: Очерки кино нового века. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2010. 552 с.

2. Кино Италии. Неореализм. М.: Искусство, 1989 / Пер. с итал.; Сост. и комм. Г.Д. Богемского. 431 с.

3. *Лоусон Д.Г.* Фильм – творческий процесс. М.: Искусство, 1965. 469 с.

4. *Плахов А.* Режиссеры будущего: Индивидуалисты и универсалы. СПб.: Сеанс; Амфора, 2009. 319 с.

5. *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Радикалы и минималисты. Т. 2. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. 318 с.

6. *Разлогов К.* Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. 688 с.

7. *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы / Под ред Г. Компаниченко. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства. 2002. С 203.

8. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Т. 6. Кино в период войны 1939–1945 / Под ред. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1963. 466 с.

9. *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней / Под ред. Г.А. Авенариуса. М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. 462 с.

10. *Теплиц Е.* История киноискусства. 1939–1945. М.: Прогресс, 1974. Т. 5. 312.

3.4. Скандинавские страны

В данном разделе рассматриваются институциональные, производственно-экономические и художественные особенности становления и развития кинематографий стран Скандинавии. В первую очередь выявляется самобытность шведского киноискусства. Отмечается принципиальная роль И. Бергмана в формировании авторского кино. Рассматриваются факторы (финансовые условия и творческая база), обусловившие направление развития шведского кинематографа второй половины XX – начала XXI в. С обращением к датскому кинематографу анализируется новизна и оригинальность творческой концепции Ларса фон Триера, заявленной режиссером в киноманифесте «Догма-95». Заканчивает данный раздел материал, посвященный успехам норвежского киноискусства второй половины XX в., которые обусловили основные ориентиры XXI в.

XXI век подтверждает жизнестойкость тройки кинематографических лидеров, подтвердивших свою самобытность и выполнивших миссию построения общеевропейского кино-пространства. А вот насколько сегодня комфортны условия для кино второго европейского «эшелона», то есть тех кинематографий, которые подключились к процессу самоопределения позже?

Возрождение национальной кинопромышленности стран Дании, Швеции, Норвегии, Англии, Испании и др. начинается в период с начала 1930-х, включая 1940-е гг. Можно выделить две причины, активирующие данный процесс. *Во-первых, на фоне общего оживления*

кинопроизводства снимаются фильмы печально низкого качества, представляющие собой наспех сфабрикованную по голливудским образцам продукцию. Заимствованная эстетическая модель не вызывает отклика у зрителя. Отказываясь от специфики национального видения в надежде завоевать мировые рынки проката, авторы продолжали «вращаться в заколдованном кругу шаблонов и общих мест»[1]. В итоге возникающие в большинстве европейских стран (Швеции, Дании, Норвегии, Венгрии, Югославии, Греции, Румынии) многочисленные кинокомпании , быстро прогорают, что дает импульс для развития иных ориентиров. «Созрел», в свою очередь, и зритель, готовый к тому, чтобы «национальная кинематография не была ни механическим отражением зарубежных образцов, ни каналом для передачи идей и стремлений одного или нескольких монополистов вне зависимости от того, какую ценность эти идеи представляют»[2]. *Второй причиной, инициирующей подъем собственного кинопроизводства, становится тотальное распространение киноимпорта.* В некоторых странах голливудская продукция составляла до 95% от общего числа фильмов. Гегемония американского кинематографа не затрагивала только Японию и Индию, кардинально специфичные по своим культурным установкам, нравам и быту. Между тем ценности и стандарты американского образа жизни воспринимались европейским зрителем с интересом, но дистанцированно. Национальные кинематографии ждали своего часа.

Открывает страницу скандинавского кино Швеция. Хотя и датчане еще в 1910-е гг. сумели разработать ряд чудных атрибутов кино. Среди них образ роковой «женщины-вамп» с впечатляющим «кинематографическим поцелуем». Другой изюминкой становится овеянная безысходным пессимизмом светская драма, подтверждающая стереотип о том, что «на родине Гамлета предпочитали трагический конец с нагромождением трупов»[3]. Наконец, серьезным вкладом датчан в развитие киновыразительности является пристрастие к крупным психологическим планам (психологический реализм), введенным Драйером. Режиссер обеспечил мировую славу датского кино, превратив его в форму исследования тонких нюансов человеческой души, «переоткрыв» строгую эстетику черно-белого кадра и

[1] *Теплиц Е.* История киноискусства. 1934–1939. М.: Прогресс, 1973. Т. 4. С. 113.
[2] *Там же.* 1939–1945. М.: Прогресс, 1974. Т. 5. С. 36.
[3] *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней. М., 1957. С. 90.

выразительность каждой детали[1]. Фильм Драйера «Страсти Жанны д' Арк» (1927), построенный как «симфония лиц», вошел в число 12 лучших фильмов всех времен и народов.

Находками датчан успешно вооружается шведский кинематограф, их заимствует Голливуд, о них вспоминают современные режиссеры. Однако в эпоху немого датское кино не сумело удержать высокую планку и только во второй половине XX века оказалось на кинематографическом Олимпе благодаря Ларсу фон Триеру.

Шведам же удается успешно сориентировать кинематографический фокус на близкие темы и образы, выработать неповторимый стиль и донести его самобытность к XXI веку.

В первую очередь шведское кино проявляет особый интерес к фольклору, легендам и к экранизациям классики мировой литературы (Г. Ибсена, А. Стринберга, С. Лагерлеф), привнесшим мистицизм и пристрастие к средневековым атрибутам. Другой чертой становится трепетное отношение к природе, которая оказывается не просто фоном (как в американском вестерне), а психологическим окружением героя и «символом тех сил,.. которые мешают осуществлению желаний людей и правят их судьбами»[2]. Для воплощения подобного романтического видения природы режиссеры вводят в обиход художественной практики съемки на натуре, мягкую оптику, подвижную камеру. *Отличает скандинавское кино и тяга к философским и психологическим проблемам, его включенность в нескончаемые дискуссии о смысле жизни – эти «существенные, чрезвычайно шведские» истоки многих сюжетов.* В то же время «стремление к поискам ценностей, общих разным народам и разным культурам»[3] позволяет отдельным режиссерам (к примеру, И. Бергману) органично вписаться как в общеевропейское, так и мировое кинопространство.

Достаточно короткий период расцвета шведского кино 1920-х, состоявшийся благодаря Виктору Шестрому («Возница», 1921) и Морицу Стиллеру («Деньги господина Арне», 1919), был прерван с отъездом в 1925 году этих режиссеров в Голливуд (по приглашению на условиях выгодного контракта). Звездный состав Голливуда пополнили и шведские актрисы – Грета Гарбо и Ингрид Бергман.

---

[1] *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы / Под ред. Г. Компаниченко. М., 2002. С. 64.
[2] *Лоусон Д.Г.* Фильм – творческий процесс. М., 1965. С. 80.
[3] *Теплиц Е.* История киноискусства. 1939–1945. М.: Прогресс, 1974. Т. 4. С. 234.

В годы Второй мировой войны кинематограф, несмотря на нейтралитет Швеции, реагирует на мировые потрясения. Отброшена голливудская формула «утешительно-розового» хеппи-энда и, с поворотом к философским и психологическим проблемам, намечается обновление кино. Так, национальный шведский стиль восстанавливает А. Шеберг в картине «Дорога на небо» – романтической киноповести, в которой используются художественные традиции Стиллера и Шестрома. Вместе с тем кинематографический взгляд не только обнаруживает тонкую связь эмоций человека и природы, но и фокусируется на проблеме существования в современном мире. Пристрастие шведского кино к добросовестно воссозданной «правде» психологической жизни демонстрирует А. Шеберг в жестком фильме «Травля» (1944) (по сценарию начинающего И. Бергмана). Так, в 1940-е намечаются принципы новой шведской школы, не утерявшие актуальность в XXI веке. Здесь и опора на национально-культурные традиции, и психологизм, и тщательность в подборе визуального ряда.

Мировое признание шведский кинематограф получает только в послевоенные годы. В 1951 г. присужден Гран-при в Венеции фильму Альфа Шеберга «Фрекен Жюли», в 1952 г. Арне Маттссон поражает Берлинский фестиваль и весь мир своим кинофильмом «Она танцевала одно лето». Наконец, в 1956 г. в Каннах представлен фильм Ингмара Бергмана «Улыбки летней ночи». С такими фильмами режиссера, как «Молчание» (1963), «Земляничная поляна» (1957), «Шепоты и крики» (1972) тема отчуждения и утери межличностных связей получает новое дыхание. В кино приходит певец незащищенности и одиночества человека в современном мире, лишенном смыслов и любви. В особых случаях Бергман прибегает к демонстрации потока сознания, субъективных состояний и переживаний внутреннего мира человека. Этот творческий метод используется, например, в фильме «Персона» (1966). Серьезный бонус шведский кинематограф получает после всемирного успеха картины Бергмана «Седьмая печать» (1956), в которой «современная философия отчаяния передается в аллегорической форме посредством ужасов Средневековья»[1]. Закрепив славу шведского кино в более 40 художественных фильмах, режиссер в середине 80-х обращается к кинодраматургии и занимается работой в театре. *Бергман не только украсил национальный кинематограф, но и обеспечил, наряду с другими европейскими мастерами, формирование авторского кино.*

[1] *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы / Под ред. Г. Компаниченко. М., 2002. С. 17.

В целом же на пути к XXI веку шведский кинематограф то увязает в кризисе 1950–1960-х гг., то вырывается вперед при помощи совместных – финансовых, институциональных и творческих – усилий. *Существенно повышает комфортность развития кино договор 1960-х между правительством страны и кинематографистами, предусматривающий льготное субсидирование высокохудожественных произведений.* С этого момента началась реформа кино, поспособствовавшая появлению режиссеров, определивших творческую судьбу современного шведского кинематографа. *По этой причине сумело укрепиться не только авторское кино, но и детский кинематограф. Именно эта ветвь киноискусства, выросшая на стволе глубокого и сурового шведского кино, становится весьма популярна во всем мире.* Эту добрую традицию продолжают фильмы Челля Греде, Улле Хелльбума («Братья – Львиное сердце», 1977), Лассе Халльстрёма («Когда я был собакой», 1995). А в 1970-е гг. появилось целое поколение талантливых и оригинальных мультипликаторов (Пер Олин, Стиг Лассебю и др.). Наиболее популярным и вдохновляющим на экранизации для юношеской аудитории являлось творчество Астрид Линдгрен, интерес к которому выходит за национальные границы. Так, в 1987 году по сказке писательницы поставлен фильм в жанре фэнтези «Мио, мой Мио» при совместном советском (режиссер Вл. Грамматиков), шведском и норвежском сотрудничестве. Музыку написали бывшие участники группы АББА (Бенн Андерссон и Бьерн Ульвеус).

Последующее катастрофическое удорожание киноиндустрии к концу века снова поставит всех на грань выживания. Выходом станет практика копродукций.

Шведское кино 2000-х гг., включенное в общий интеллектуальный и художественный контекст европейского кинопространства, продолжает нести груз собственных представлений о современном мире. Режиссеры арт-кино стремятся поделиться тяжелым и депрессивным размышлением о человеческом существовании. Полная дисквалификация любых жизнеутверждающих надежд осуществляется благодаря жесткому психологизму и правдивому до бескомпромиссности препарированию повседневной жизни. *При этом эффективно применяется актуальный в современном кино натуралистический подход, позволяющий незавуалированно показать неприглядные стороны действительности.* Пускай итальянцы осваивают позитивную «правду жизни»! Скандинавы уверенно и мрачно лоббируют

повседневный апокалипсис, позволяя себе вполне уловимую иронию. Рой Андерссон в фильме «Песни со второго этажа» (2000) предлагает европейскому зрителю насладиться черным трагифарсом «по-шведски». Картина «Ты, живущий!» (2007) складывается из 50 эпизодов, тщательнейшим образом зарисовывающих безделицы и пустяки обыденной жизни простых шведов. Скрупулезная достоверность, в сети которой попадает зритель, только обостряет абсурдность безысходной действительности. *Таков шведский ответ на актуальную тенденцию современного кино — смены ориентиров с эпохальных событий на «не-событие».* Да, XXI век воспитывает в зрителе доверие к ценности камерной повседневности, позволяющей увидеть «большое» в «малом». Но никто не дал обещания демонстрировать ее в неизменно позитивном контексте.

Вдумчивое шведское кино побуждает зрителя задуматься на самые разные темы. Например, о межкультурных и межнациональных конфликтах, о проблемах эмигрантов в общем европейском доме, о расизме европейского типа (Юсеф Фарес – «Зозо», 2005). И даже позиционирование Швеции как самой благополучной страны, не помешало кинозрению навести резкость на такие социальные проблемы общества, как преступность, насилие, наркотики, безработица (Д. Альфредсон – «Волк», 2008; «Девушка, которая играла с огнем», 2009). Свое видение семейных ценностей – с позиции скандинавского характера и понимания – демонстрируют Р. Хоберт («Дочери Гарри», 2005), М. Блум («Деревенщина», 2004), Й. Йонсон («Король пинг-понга», 2008), Ян Труэль («Застывшее мгновение», 2008) и др.

А вот Лассе Халльстрем, переключившийся исключительно на американский рынок, ставит фильмы, полные жизнеутверждающего оптимизма. Еще в 1970-е режиссер имел возможность реализовать свою эстетику красивой, гладкой картинки, работая над видеоклипами и музыкальными фильмами для группы АББА («АББА фильм», 1977). Сегодня он снимает добросовестные артмейнстримовские картины, радующие аудиторию всевозможными историями: семейными («Правила виноделов», 1999), романтическими («Шоколад», 2000; «Дорогой Джон», 2010), сентиментальными («Хатико: самый верный друг», 2009), костюмно-историческими («Казанова», 2005). Его чувство мелодраматической меры, и умение затронуть «правильные» психологические струны, позволили создать образцовые фильмы, деликатно названные «интеллигентным мейнстримом».

В свою очередь, датское кино после длительных раздумий о судьбе человечества к концу XX – началу XXI века делает рывок в лице Ларса фон Триера. Режиссера отличает и тяга к экспериментам с киноязыком, и бескомпромиссность постановки глубоких проблем, впитанная с национально-культурным «молоком», и попадание в болевые общечеловеческие точки.

Это может быть рассказ о национальном унижении немцев после поражения во Второй мировой войне – «Европа» (1991) (совместное датско-шведско-франко-немецкое производство). Либо абсурдная смесь ужасов, мыльной оперы и сатиры в стенах копенгагенской больницы – «Королевство» (1994) – телевизионный сериал, актуализировавший прозрачность границ между реальным и ирреальным. Одновременно фильм продемонстрировал успех авторского подхода в развлекательном кино, поскольку Триер тут же был занесен в список 50 режиссеров мира с максимальным коммерческим потенциалом. Наконец, фильм обозначил присутствие скандинавского духа, выразившегося «в очень земном и конкретном предчувствии смерти»[1]. В следующей картине – «Рассекая волны» (1996) – Триер обращается к жизни протестантской общины в Шотландии. Фильм, наследующий психологический реализм Драйера и построенный на гиперреальных эффектах (благодаря экспериментам с ручной камерой и цифровыми технологиями), явился, по словам режиссера, «необычным гибридом религии, эротики и одержимости»[2]. Зритель погружается в реальную среду 70-х (время событий фильма) благодаря включению популярной музыки тех лет и предельно достоверному визуальному ряду. «В результате возник фильм эмоциональный и мощный, в равной степени прельщающий интеллектуалов и «раскалывающий» широкую публику, вызывающий острые богословские дискуссии и просто зрительские споры»[3]. Художественное построение фильма определяет особая эстетика, теоретические основы которой Триер зафиксировал в *киноманифесте «Догма-95»*. Это свод правил, нацеленных на отказ от всего, что мешает фильму приблизиться к естественности жизни, к реальности. *Под запретом жанры, сюжетная предсказуемость, грим, декорации, искусственное освещение и т. п. Под запретом и индивидуальность автора. Призыв обходиться ручной*

[1] *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Радикалы и минималисты. Т. 2. СПб., 2008. С. 214.
[2] *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы / Под ред. Г. Компаниченко. М., 2002. С. 153.
[3] *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Радикалы и минималисты. Т. 2. СПб., 2008. С. 217.

камерой, синхронной записью звука и использовать весь спектр новых технологий с тем, чтобы воспроизводить реальность «здесь и сейчас». Такая программа «обета целомудрия» (как сам автор обозначил положения Догмы) явилась реакцией на условность коммерческого и «чрезмерный эгоцентризм» (А. Плахов) авторского кино.

Подобный этап борьбы за «правду жизни» приносит свои плоды, демонстрирующие новую реальность – реальность XXI века. А нынешняя реальность такова, что сложно определить границы между действительностью и фантазией, добром и злом, отвратительным и прекрасным. Совершенно бескомпромиссно Триер, лидер нового радикального кино, конструирует такую реальность в фильме «Танцующая в темноте» (2000) (история чешской эмигрантки в Америке 60-х с певицей Бьорк в главной роли).

Но уже в следующем фильме «Догвиль» (2003) режиссер – бунтарь-провокатор – предает и эстетику «Догмы», и успевших объединиться в группу последователей тем, что отказывается от всякого подобия реализма. Конструируя минималистический, условный мир американского городка, он «разыгрывает сюжет об американских ценностях с точки зрения европейского радикала, для которого форма столь же революционна, сколь и сюжет»[1]. Своей принципиально новой эстетикой «Догвиль» прочертил четкую границу в кино XXI века между «правдой жизни» и ее конструкцией, реанимировав на новом этапе противостояние двух методов киноязыка. Не менее провокативно поступает режиссер в «самой национальной» картине «Самый главный босс» (2006), представляя обобщенный образ европейской публики в форме офисной комедии. Ну а «Антихрист» (2009) – гностический фильм ужасов (по определению режиссера) убедительно разрушает уютные представления о том, что современная действительность вполне культурно обустроена, основана на здравом смысле и либеральных ценностях.

Так, Триер обогащает европейское кинопространство творческим продуктом, в основе которого индивидуальные открытия, национальная традиция, немецкий экспрессионизм, «Новая волна», неореализм и элементы русской школы (поэтика Тарковского). При этом, обнажая чрезвычайно актуальные, но «неудобные» для деликатного европейского сознания проблемные срезы, он остается сыном собственной культуры.

---

[1] *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Радикалы и минималисты. Т. 2. СПб., 2008. С. 226.

Ряд датских режиссеров, близко к сердцу принявших принципы Догмы, используют их в той или иной степени. Так, непосредственный соавтор манифеста Т. Винтерберг воплощает эстетику естественного течения жизни в фильме «Торжество» (1998) и, не щадя зрителя, демонстрирует жесткость межличностных отношений в фильмах «Охота» (2012), «Субмарино» (2010). Бывшая участница Догмы Сузанн Биер, в отличие от коллег-мужчин, поступает с «трудными» вопросами, волнующими европейское сообщество, с женской деликатностью. Но это не мешает указать в фильме «Месть» (2010) на парадоксальную связь между европейской политкорректностью и природой насилия. В свою очередь, Л. Шерфиг подает пример того, как можно, применяя ключевые принципы Догмы, получить жизнерадостные мелодраматические истории, пополняющие мейнстрим достойными фильмами («Итальянский для начинающих», 2000; «Воспитание чувств», 2009; «Один день», 2011). Уходит в сферу пограничности рационального и внерационального К. Боэ в триллере «Все будет хорошо» (2010), а в фильме «Реконструкция» (2003), погружаясь в тонкость психологических взаимоотношений, режиссер конструирует многовариантную реальность.

Не секрет, что сегодня арт-кино помогает удержаться на плаву практика совместных международных постановок. Основным же пользователем системы копродукций является массовый кинематограф. Таким финансовым тяжеловесом, развлекающим зрителя, стал «Арн: Рыцарь-тамплиер» (2007) – костюмный исторический фильм, снятый на шведской киностудии при сотрудничестве Дании, Норвегии, Финляндии и Германии.

В Норвегии киноискусство свой профессиональный вид приобретает только к 1920-м годам. Знаковой картиной, демонстрирующей успехи продвижения национальной кинематографии становится «Цыганка Анна» (1920) Расмуса Брейстейна, где показана красота норвежских пейзажей. «Великое крещение» (1931) Танкреда Ибсена (внука Г. Ибсена) становится первым звуковым фильмом. Режиссер отдает долг национальной тематике в кинобалладе «Гест Баардсен» (1939) о норвежском «благородном разбойнике». Режиссеры 30-х (Т. Ибсен, Р. Брейстейн, Х. Лунде) довольно успешно передавали колорит норвежской природы, не теряя при этом свойственный скандинавам интерес к ее психологической окраске. Однако в этот период «норвежский рынок неве-

лик, и отечественные фильмы, за редким исключением, не пользовались популярностью»[1].

Существенные сдвиги в норвежском киноискусстве происходят в послевоенные годы. Первая в стране женщина-режиссер Эдит Карлмар снимает картины, вызывающие общественный резонанс («Бегство девчонки», 1959). Номинируется на премию «Оскар» фильм Арне Скоуена «Девять жизней» (1957). Безусловно, соотечественников порадовал получивший в 1952 году «Оскар» документальный фильм «Кон-Тики» (снятый Туром Хейердалом во время своего путешествия на плоту через Тихий океан). Именно в кинодокументалистике более успешно находит выражение специфика и самобытность режиссерского подхода на фоне норвежской кинопродукции 1950-х – «весьма незначительной как по количеству, так и по своей художественной ценности»[2]. *Интерес к прошлым военным событиям и настоящей повседневности, к исследовательским экспедициям и природным явлениям, к жизни отдельного человека и социума определяет успех норвежского кино.* Сегодня продолжают развитие документального кино Кнут Эрик Йенсен, Евен Бенестад и др.

В 1960-е годы встряхнуться и выйти из провинциального застоя норвежскому кинематографу помогает свежий ветер неореализма, «Новой волны», а также скромные успехи скандинавских соседей. Нарастающая активность социально-политических и молодежных движений добавила энергетики кинематографу, живо откликающемуся на общественные процессы. Поэтому в 1970-е развивается социологизированное, политизированное кино, тяготеющее к «правде жизни», что не затрудняло норвежских режиссеров, воспитанных на хорошей документалистике. Однако пресыщенность проблемным кино инициирует в 1980-х поворот к голливудской модели, всегда готовой помочь кассовым сборам.

К XXI веку норвежское кино подготовилось, в чем-то совпадая с основными тенденциями европейского кинопространства, в отдельных же случаях сохраняя верность национально-культурной традиции, воспитавшей суровость взгляда на мир, этическую строгость и бесконечное уважение к природе.

Так, в основе сюжета фильма Н. Гаупа «Проводник» (1987) лежит древняя лапландская легенда о саамском народе. Одухотворенные пейзажи норвежской природы, этнографическая досто-

[1] *Теплиц Е.* История киноискусства. 1939–1945. М.: Прогресс, 1974. Т. 5. С. 195.
[2] *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней. М., 1957. С. 388.

верность предметного ряда создают почти документальную атмосферу исторической драмы. В 2008 году режиссер снова обращается к родной культуре в фильме «Бунт в Каутокейно», восстанавливая историю произошедшего в XIX веке конфликта между саамами и норвежскими чиновниками. «Странники» (1990) У. Солум, признанный одним из лучших фильмов Норвегии, демонстрирует верность произведениям К. Гамсуна – лидера норвежской литературы по экранизациям.

У. Солум продолжает трогательную традицию развития детского кино, выделяющую скандинавов на фоне европейской индифферентности к этому жанру («Король – полярный медведь», 1991). На интересах подрастающего поколения фокусируется Т. Лиане, со всей серьезностью улавливающая «невзрослые» проблемы (первые чувства, соперничество, становление личности) подростков в фильмах «Только облака закрывают звезды» (1998), «Цвет молока» (2004), «Вегас» (2009). Поддерживается производство анимационных фильмов. Но шумный зрительский успех американской продукции заставляет идти по пути стандартизации художественных решений, в том числе благодаря новым технологиям. Хотя, например, Андерс Кларлунд экспериментирует с материалами в игровом и анимационном фильме «Нити» (2004), применяя деревянных марионеток. Это безусловное «эхо» традиции короля норвежской анимации Иво Каприно, который еще в 1948 г. изобретает уникальную систему съемок с использованием кукол. В целом же в 2000-х гг., с ростом количества детских и молодежных фильмов, заметно унифицируется художественное начало. Коммерческие и зрелищные приоритеты подавляют авторский голос, неторопливо рассказывающий о добре и зле.

Сегодня норвежский кинематограф работает в спокойном режиме «для себя», создавая по большому счету не резонансное авторское кино, а профессиональную артмейнстримовскую продукцию.

Так, Бент Хамер начиная со своего фильма «Яйца» (1995) продемонстрировал, что кинематографическому взгляду норвежца доступны и тонкость психологических взаимоотношений, и глубоко упрятанные проблемы современного общества. В 2000-х режиссер снимает при совместном участии нескольких стран такие фильмы, как «Кухонные байки» (2003), «Доверенное лицо» (2005), «О' Хортен» (2007). Несмотря на комедийность и мелодраматичность, фильмы внятно указывают на ценности общения, личной свободы, поисков себя, что благосклонно

воспринимается европейским понятливым зрителем. В фильме Питера Нэсса «Эллинг» (2001) история бывших пациентов психлечебницы, адаптирующихся к постбольничной жизни, заслужила искренние зрительские симпатии. К теме «на все времена» обращается Йенс Лиен в фильме «Сыны Норвегии» (2011), пытаясь дать скандинавскую интерпретацию проблемы отцов и детей. А в своей картине «Неуместный человек» (2006) Лиен в духе нового реализма аккуратно создает безупречно достоверный мир, который, однако, оказывается ирреальным. Так же как и нынешний – мир симулятивный, выстроенный средствами массмедиа и внушающий человеку неподлинное счастье.

Х. Цварт, в свою очередь, честно выбирает коммерческое кино и выводит его на профессиональный уровень. Режиссер, который родился в Нидерландах, а живет в Норвегии, снимает голливудские развеселые комедии для всей Европы («Одна ночь в Мак Куле», 2001; «Агент Коди Бэнкс», 2003; «Розовая пантера-2», 2009). Т. Виркола, опровергая стереотип о чрезмерной серьезности норвежского кино, из любви к постмодернизму и мейнстриму делает пародию на Тарантино («Убить Булью», 2007). Не менее веселую историю предлагает Виркола в жанре комедии ужаса «Операция «Мертвый снег» (2009), в которой среди прекрасных скандинавских горных пейзажей немецкие нацисты-зомби методично поедают норвежских студентов-медиков.

Так неамбициозное норвежское кино пополняет общее кинопространство разными его формами (арт-кино, мейнстримом и артмейнстримом), не отказываясь от собственных художественных приоритетов. В целом же скандинавскому кино удается, не изменяя своим национально-культурным установкам в видении мира, отвечать на острые вопросы интернационального зрителя.

Контрольные вопросы

1. Предпосылки возрождения национального кинопроизводства скандинавских стран.
2. Вклад датского немого кинематографа в развитие мирового киноязыка.
3. Самобытные черты шведского кино XX века.
4. Идейные и творческие установки манифеста «Догма-95».
5. Эстетические и тематические предпочтения норвежского современного кино.

Литература для самостоятельной работы

1. *Бергман И.* Картины. Музей кино / Пер. со швед. А. Афиногеновой. М.; Таллинн: Aleksandra, 1997. 420 с.

2. *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Радикалы и минималисты. Т. 2. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. 318 с.

3. *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы / Под ред Г. Компаниченко. М. Научно-исследовательский институт киноискусства. 2002. С. 203.

4. *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней / Под ред. Г.А. Авенариуса. М.: Изд-во Иностранной литературы, 1957. 462 с.

5. *Теплиц Е.* История киноискусства. 1939–1945. М.: Прогресс, 1974. Т. 5. 312 с.

3.5. Испания

В данном разделе рассматривается специфический путь развития и национального самоопределения испанского кинематографа. Анализируется ряд факторов (исторические и социокультурные особенности, творческие ориентиры режиссеров первой половины XX в.), обусловивших своеобразие испанского кино. Рассматриваются ключевые направления второй половины XX в.: «Новое испанское кино», «Кинематограф поколения». Характеризуются отличительные черты испанского киноискусства, определившие его самобытность в XXI веке.

Замкнутость в границах собственных тематических и художественных интересов блокировала мировой успех испанского кино в XX в. В условиях же непростых перипетий европейского кинопроцесса XXI века испанский кинематограф пока гордо, но тихо мирится со своей провинциальной судьбой. Хотя это эффектно оспаривают фильмы некоторых режиссеров.

Первые успехи Испании на поприще киноискусства 1920-х гг. были столь незначительны, что крайне трудно говорить о каком-либо художественном вкладе. Возможно, гениальный соотечественник Луис Бунюэль помог бы исправить ситуацию, но, эмигрировав во Францию, он не сделал в Испании ни одного фильма до 1932 года. Мало что меняется в 1930–1940-е гг. в кино Испании, пережившей гражданскую войну (1936–1939 гг.) и приход к власти в 1939 г. фашистского правительства Франко (продержавшегося до 1975 г.). При франкистском режиме производились фильмы по проверенной модели фальшивого опереточного фольклора «в дешевом испанском вкусе: бои быков, андалузские танцы, песни гитан, роскошные постановки исторических событий»[1]. *Жесткая цензура, обязательный пропагандистский характер, «подгонка» под голливудские стандарты, позволяющие выйти на международный прокат – вот те*

[1] *Садуль Ж. История* киноискусства от его зарождения до наших дней. М., 1957. С. 387.

условия, при которых развивался национальный кинематограф. Почуяв неладное, испанские критики начинают жаловаться, что у картин, произведенных в Испании, отсутствуют национальные черты, а поскольку их нет, трудно надеяться, что эти фильмы будут пользоваться успехом за рубежом[1]. Печаль ситуации заключалась в абсолютной невостребованности богатейших национально-культурных традиций народного театра, литературы (от плутовского романа и Сервантеса до Федерико Гарсиа Лорки), испанской живописи (от готики до барокко, от Веласкеса, Риберы, Сурбарана до национального романтизма Гойи и, конечно, сюрреализма С. Дали). Зато киногеничность природы самой Испании эксплуатировалась Голливудом, завоевавшим здешний кинорынок. На территории страны американские кинопромышленники в комфортных природных и финансовых условиях (гораздо дешевле, чем в других странах) снимали исторические кинозрелища.

Заметные перемены произошли с открытием в 1947 году Экспериментального и исследовательского института кино, среди выпускников которого были Луис Гарсиа Берланга и Хуан Антонио Бардем. Уже первая совместная работа «Эта счастливая парочка» (1951) показала скрытые художественные резервы испанского кино. Следующие работы режиссеров – совместный фильм «Добро пожаловать, мистер Маршалл» (1953) и картины Бардема «Смерть велосипедиста» (1955), «Главная улица» (1956), «В 5 часов пополудни» (1961), «Никогда ничего не происходит» (1963) и др. – демонстрируют жизнеспособный вариант кино, принявшего эзопов язык в условиях жесткой цензуры. *В символической и метафорической форме, в легких жанрах комедии, детектива и мелодрамы удавалось высказаться с резкой критикой франкистского режима и его последствий.* При этом Х. Бардем (знакомый с итальянским неореализмом) в поиске убедительного киноязыка, на котором можно говорить о проблемах современной Испании, открыл дорогу социально-психологическому направлению кино. В то время как Л. Г. Берланга – основоположник гротескно-сатирической линии, прославился в жанре сатиры в ее национальном испанском преломлении. «Начав свой путь в кино с радостной романтической комедии, Берланга последовательно и планомерно погружается в гротеск и черный юмор… И на протяжении всей своей творческой карьеры режиссер не устает бороться с социально несправедливым мироустройством,

[1] См.: *Теплиц Е.* История киноискусства. 1939–1945. М.: Прогресс, 1974. Т. 5. С. 237.

зачастую трогательно напоминая Дон Кихота, вступившего в бой с ветряной мельницей..»[1].

Творческие ориентиры, намеченные этими режиссерами, укажут путь шестидесятникам. *Расцвету испанского кино 1960-х способствовала социополитическая ситуация либерализации франкистского режима, при которой правительство оказывало финансовую поддержку национальному кинематографу.* В этот период Л. Бунюэль, любезно допущенный в страну, снимает два своих прославленных фильма: «Виридиана» (1961) и «Тристана» (1970). Работа отца киносюрреализма на родине не могла не оставить след в творчестве соотечественников – и испанское кино поднимет градус восприимчивости к иррациональному, подсознательному, фантомному.

Наиболее важным достижением национального кинематографа, на которое продолжают опираться нынешние режиссеры, становится опыт группы *«Новое испанское кино»* 1960-х гг. Ее лидер – «король изысканной политической метафоры» К. Саура и основные представители (Б.М. Патино, М.Пикасо, Х.Чаварри, М. Камус и др.) ставили *социально-политические фильмы на темы тоталитаризма, гражданской войны и проблем послевоенного поколения, прибегая к иносказательности и метафоре.* Хотя, несмотря на остроту тем, фильмы этого направления не вызывали зрительского успеха из-за экспериментов с киноязыком. Так, действие камерной картины Сауры «Анна и волки» (1972) строится на воспоминаниях, снах, подробностях. В такой необычной, метафорической форме на примере одной семьи рассказывается о порождениях тоталитарного режима Франко. «Зрителю как бы предлагается сделать известное усилие, чтобы с помощью отрывочных сведений, намеков, построить собственное повествование или проникнуть в авторский замысел»[2]. Но поскольку испанский зритель не приветствовал экспериментов, зависимая от государственных субсидий группа к концу 1960-х гг. распадается. Их творческие находки дождались своего часа и своего понимающего зрителя только в 70-х.

В 1970-е гг. испанское кино предпринимает новую попытку самоопределения. В этот период появился так называемый *кинематограф поколения,* объединивший режиссеров, принявших эстафету притчевых, психологичных и мрачных фильмов о гражданской войне. К. Саура, Л. Берланга, Х. Бардем, Х. Чаварри и др. режиссеры

[1] *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы / Под ред. Г. Компаниченко. М., 2002. С. 18.
[2] *Там же*. С. 144.

этого направления преподали урок того, как доступно и убедительно донести до зрителя социально-политические проблемы и воссоздать национальный колорит обычной повседневности (К. Саура – «Выкорми ворона» (1975), «Кармен» (1983), «Фламенко» (1995), «Гойя в Бордо» (1998); Л. Берланга – «Национальное ружье» (1977), «Национальное достояние» (1980), «Национальное III» (1983); Х. Бардем – «Лорка, смерть поэта» (1987) и др.). Так укрепляются специфические традиции испанского кинематографа, не утратившие своего значения и в настоящее время

Другой вехой 1970-х, определившей нынешнее состояние испанского кино, становится движение *«мовида»*. Под таким названием вошли в историю процессы, связанные со становлением буржуазно-демократических порядков и с культурной перестройкой после падения режима Франко, превратившие Испанию «в энергетический центр Европы, завораживающий объект всеобщего преклонения, в притон самых радикальных экспериментов: эстетических, сексуальных, психоделических»[1]. Как водится, в сложных условиях хаоса переходного этапа ожидаемая «свобода творчества» принесла не совсем те плоды, которых ожидали деятели культуры. На экраны хлынул поток сюжетов о проституции и трансвеститах, сексе и наркотиках. В сущности, профессиональный уровень национального кинематографа резко упал. Наступило благодатное время для экспансии Голливуда, заполнившего своей продукцией кинорынок Испании и провоцирующего испанские кинокомпании в борьбе за зрителя снимать коммерческий продукт по своим стандартам. Опыт борьбы за независимость национальных кинематографий европейских стран не был столь эффективен в Испании по ряду причин. Во-первых, фильмы «кинематографа поколения», хоть и противостояли голливудской модели, не смогли завоевать благосклонности широкого зрителя. Не отличались они и особой революционностью художественных достижений на фоне общеевропейского кинопроцесса. Во-вторых, печальную судьбу кинематографа определял и недостаток государственного финансирования. В итоге испанские кинокомпании либо вынужденным образом объединялись между собой, либо прибегали к помощи иностранного капитала.

Тем не менее к XXI веку определились черты, маркирующие испанское кино. В ряду таких опознаваемых признаков: ассоциативная

[1] *Трофименков М.* Над всей Испанией анилиновое небо // Сеанс. № 10. Портрет: Педро Альмодовар // http://seance.ru/category/names/almodovar/

усложненность киноязыка; элементы «черного юмора»; тяготение к метафоричности, к символике, к темной стихии иррационального, органично сочетающееся с достоверностью и убедительностью формы. Такая амбивалентность, двойственность воспитана традициями художественного барокко и сюрреализма, выразивших каждый по-своему взаимообратимость реальности и мистического (в случае барокко) и реальности и подсознания (в случае сюрреализма). В обоих вариантах телесная натуралистическая форма была непременным условием воплощения. Подобная стратегия не могла доставить хлопот режиссерам, поскольку была освоена «новым испанским кино». Так, испанский киновзгляд на действительность, разоблачающий ее уютную очевидность, становится хорошим подспорьем для «нового реализма» нынешнего десятилетия.

Не менее характерной чертой становится суровая – испанская – «правда жизни» простых людей, непритязательные истории которых отсылают к вечным ценностям. Кино несет на себе печать сурового и угрюмого самосознания испанской культуры, которая позже других европейских стран освободилась от инквизиции и которая ввела эстетику кровавого зрелища корриды, утвердив «великую национальную традицию праздничной смерти» (М. Трофименков).

Сегодня кинематограф Испании продолжает свое развитие в русле общего европейского кинопроцесса, а это значит, что он столь же многолик по стилям и тематике. При этом колоритный испанский «след» в обязательном порядке привносит свою специфику, будь это коммерчески успешная копродукция, или авторское кино, тяготеющее к общеевропейской надэтнической модели, или разноуровневый артмейнстрим.

Характерно, что достаточно одного обращения к испанской культуре для создания оригинального стиля. Например, мексиканец Гильермо дель Торо, вдохновленный испанской историей (темой гражданской войны) и художественной традицией, в фильме «Лабиринт фавна» (2006) привлекает испанскую символику, доводит до бескомпромиссно жесткого натурализма достоверность образов, в том числе нафантазированных героиней. Задачу показать призрачность границ между реальным и ирреальным мирами режиссер решает естественно и органично, опираясь на мощный заряд самобытности национального барокко, сюрреализма и «нового испанского кино».

Алехандро Аменабар, как истинный испанец, остается на стороне сюрреализма и интереса к смерти, обостряя кинематографический

фокус, нацеленный на ускользающую границу между реальным и ирреальным мирами («Открой глаза», 1997; «Другие», 2001). Даже вполне правдивую историю «Море внутри» (2004) на тему эвтаназии «он обставил наилучшим образом, сделав важной частью повествования сны главного героя»[1]. В свою очередь, сосед из Португалии – режиссер Мануэль де Оливейра – уже классик XX века, наследник бунюэлевского сюрреализма, сторонник театральной условности, ставит провокационный фильм «Странности юной блондинки» (2009). Ни истинных чувств, ни истинной идентичности современный мир не допускает, пытается внушить умудренный жизненным опытом режиссер, используя для убедительности вполне реалистическую форму. Вообще, Оливейра – один из немногих нынешних режиссеров, позволяющих себе противиться наступлению коммерческого кино, создавая подчеркнуто антизрелищные фильмы «для себя» и горстки единомышленников. Таков фильм о войне «Нет, или Тщетная слава» (1990) или «Говорящее кино» (2003) – саркастическое киновысказывание о том, что культура есть бессмысленная череда давно завершившихся событий, адресованное интеллектуалам-пессимистам.

Эмблемой же страны сегодня считается П. Альмодовар – как «проявление испанской культуры, которая время от времени концентрирует невиданные обаяние и силу в одной-единственной фигуре, становящейся для всего мира символом Испании»[2]. На самобытном киноязыке Альмодовар говорит о болевых точках мира «тотальной стандартизации и нового тоталитаризма мультимедиа»[3], мира хаоса и неопределенностей, в котором должен выживать человек. Подобный интерес режиссера очень близок заботам общеевропейского кино, вынужденного искать параметры новой идентичности. Каковы представления современного человека о ценностях, о свободе и ее границах, о насилии и гуманизме, о любви и ненависти? На этот вопрос европейский зритель получает «испанский» ответ в обманчиво непритязательном творчестве Альмодовара. Структурообразующим стержнем большинства его сюжетов является тема любви: традиционной и однополой, игривой и смертельно трагичной («Матадор», 1986; «Высокие каблуки», 1991; «Кика», 1993; «Все

[1] *Долин А.* Уловка XXI века: Очерки кино нового века. М., 2010. С. 396.

[2] *Трофименков М.* Над всей Испанией анилиновое небо // http: //seance.ru/category/names/almodovar/

[3] *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Визионеры и мегаломаны. Т. 1. СПб., 2008. С. 24.

о моей матери», 1999; «Поговори с ней», 2002; «Возвращение», 2006). Но иначе и быть не может для такой культуры, «где ярко накрашенная смерть бродит рядом с любовным ложем и придает остроту и пикантность жизни»[1]. *Несмотря на провокационность и эпотажность работ, Альмодовар опирается на художественные традиции. Он сын испанского барокко – в театральности и праздничности жизни, в переодеваниях и половых преобразованиях героев; преемник сюрреализма Л. Бунюэля, а также социологизированного поколения Сауры; безусловно, выходец из движения «мовида», оценивший достижения неореализма и французской «Новой волны». Вместе с тем Альмодовар становится основоположником национально окрашенного постмодернизма.* Об этом говорит жанровая неопределенность, цитатность, ирония, пронизывающие даже самые трагичные сюжеты, а также балансирование на грани китча. Китчевой эстетикой (вставки рекламы, внимание к моде, экстравагантные интерьеры, анилиновая яркость визуальной среды) режиссер подчеркивает унифицированность современного мира. Однако полнокровная чрезмерность цвета и форм всегда были свойственны испанской культуре, «так что и здесь, как и в особом отношении к смерти, постмодернистская свобода опирается на мощную культурную вертикаль»[2]. Не осталась незамеченной режиссером, повествующим о разных разностях жизни, и ее необъяснимость и таинственность. На это он пытается указать в картине «Разомкнутые объятия» (2009), построенной по принципу матрешки, то есть фильм в фильме. Именно здесь для короля постмодернизма, поп-арта, китча и выходца из «мовиды» становится важным «незавершенность, необъяснимость, таинственность реальной жизни, ускользающей от ловкого сценария остроумного фильма»[3].

Благодаря Альмодовару испанский кинематограф поспевает и за неотвратимым процессом смешения коммерческого и авторского кино. Используя в качестве образца шаблонные заготовки испанских и латиноамериканских мыльных опер, он создает «настоящие шедевры современной эклектики» (А. Плахов), примиряющие вкусы интеллектуалов и широкой публики.

---

[1] *Трофименков М.* Над всей Испанией анилиновое небо // http: //seance.ru/category/names/almodovar/

[2] *Там же.*

[3] *Долин А.* Уловка XXI века: Очерки кино нового века. М., 2010. С. 91.

В целом же испанские режиссеры XXI века пока осторожно присматриваются к основным тенденциям, оставаясь верными собственным интересам и самобытным традициям. Среди тех, кто оберегает родные темы, сегодня остается К. Саура, отправивший за приключениями Луиса Бунюэля, Сальвадора Дали и Гарсиа Лорку в фэнтези «Сокровища царя Соломона» (2001). Возвращается Саура и к национальной музыке и песням в картинах «Фодос» (2007), «Фламенко, Фламенко» (2010). *Без особой шумихи свою миссию развития национального кино выполняют режиссеры провинций.* Набирает силу каталонское кино (Х. Камино, Х. Балагьеро, А. Вилларонга и др.). *Не исключено, что вскоре определять судьбу испанского кинематографа станет поколение, формирующее так называемое новое кино басков* (М. Армендарис, Т. Эснал, И. Оньедерра, А. Морено и др.). Молодой баскский режиссер Хулио Медем уже завоевал широкое признание своими фильмами «Коровы» (1991); «Рыжая белка» (1993); «Беспокойная Анна» (2007); «Комната в Риме» (2010); совместным испано-французским фильмом «Гавана, я люблю тебя» (2012).

Контрольные вопросы

1. Творческие ориентиры испанского кинематографа середины XX века.
2. Социокультурные и художественно-эстетические предпосылки формирования особенностей национального кинематографа Испании XX века.
3. Специфические черты испанского кино XXI века.

Литература для самостоятельной работы

1. *Долин А.* Уловка XXI: Очерки кино нового века. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2010. 552 с.

2. *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Визионеры и мегаломаны. Т. 1. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. 311 с.

3. *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы / Под ред Г. Компаниченко. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, 2002. С 203.

4. *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней / Под ред. Г.А. Авенариуса. М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. 462 с.

5. *Теплиц Е.* История киноискусства. 1939–1945. М.: Прогресс, 1974. Т. 5. 312.

6. *Трофименков М.* Над всей Испанией анилиновое небо //Сеанс. № 10. Портрет: Педро Альмодовар http: //seance.ru/category/names/almodovar/

3.6. Польша

В данном разделе рассматривается польский кинематограф, становление которого проходило в особых исторических и социокультурных условиях. Анализируется специфика производственной и художественной базы развития киноискусства первой половины XX века. Дается характеристика соцреалистического метода, оказавшего влияние на эстетику польского кино середины XX века. Рассматриваются ключевые направления киноискусства второй половины XX века: «Польская школа», «Кино морального беспокойства». Завершает данный раздел обращение к формам адаптации польского кинематографа к новым экономическим условиям и художественным стандартам XXI века.

Киноискусство европейских стран, ставших после Второй мировой войны составной частью «социалистического лагеря», проходит особый путь развития. Кинематографии Польши, Венгрии, Чехии, Словакии, Румынии, Югославии, Болгарии и других стран, имеющих разные этнические, религиозные и политические корни, демонстрируют в чем-то общность кинопроцесса, а в каких-то аспектах – собственную специфику.

Определенное единство институционального плана придает кинематографиям национализация кинопроизводства по советскому образцу. Другим объединяющим началом киноискусства Центральной и Восточной Европы послевоенного периода явилась догматика социалистического реализма, «оказавшая сильнейшее влияние… в первую очередь на военные и историко-революционные фильмы – с поправкой на специфическую национальную историю»[1]. Будучи идейным продуктом Советской России 1930-х гг., соцреализм как творческий метод до середины XX века оставался шлагбаумом на пути любых несовпадающих с его догматикой художественных форм. Сущность же соцреалистического метода заключалась в отражении жизни во всех ее проявлениях (революционных, социальных, политических, трудовых и т. п.), непременно ведущих к созиданию нового мира и нового человека. При этом принцип усредненности не допускал акцентов ни на психологических тонкостях, ни на средствах киновыразительности (за это обвиняли в формализме). Авторам вменялось передавать только счастье жизни в его самых идеализированных вариантах, соблюдая типизацию образов и обстоятельств.

[1] *Разлогов К.* Мировое кино. История искусства экрана. М., 2011. С. 212.

В итоге два взаимоисключающих требования (жизнеподобия и усредненности) породили уникальные продукты. Например, появление «патетических конструкций», не имеющих отношения к реальности, зато замечательно обслуживающих советские мифы. Но российское кино управлялось с соцреализмом, как с домашним тираном, украдкой выращивая шедевры, и в границах, и вне его эстетики. А вот европейские кинематографии, получившие соцреалистическую модель в комплекте с политическими преобразованиями, стремились от нее освободиться. Поэтому ожидаемого единообразия не случилось. Зато кино этой части Европы получило эксклюзивный опыт поиска «непрямых путей для выражения запретного» (М. Ямпольский), сформировавший язык сложных социально-политических метафор. *Наиболее активно корректировать насаждаемую модель принимаются в эпоху либерализации социалистических режимов. С ослаблением ее унификационной силы с 1950-х гг. намечается дифференциация и яркий расцвет национальных кинематографий (например, в Польше, Чехословакии, Венгрии, Югославии). Этот процесс нарастает в последующие десятилетия и в большей степени проявляется в 1980-е годы на фоне кризиса социалистической системы. С этого момента с запасной скамьи на арену центрально- и восточноевропейского кинопространства заступает другой враг самобытности – голливудская модель. Отказ от практики государственного финансирования, в свою очередь, усугубил нелегкую судьбу многих кинематографий.*

Конкурентоспособный мейнстрим, успешное участие в международных европейских проектах, выращивание качественного арт-кино – те пути, которые пытаются освоить страны Центральной и Восточной Европы в XXI веке. Не всем это удается в равной степени, поскольку различна исторически сложившаяся кинематографическая база (производственная и художественная). Так, если в Польше, Чехии и Венгрии киноискусство развивается с первых лет своего возникновения и имеет длительную историю собственного кинопроизводства, сопоставимую со странами Западной Европы, то в Болгарии и Албании кинематограф проявит себя значительно позже.

В авангарде же национальных киношкол, открывших свое развитие в 1950-х, оказывается Польша. Самобытность ее художественного опыта обогащает европейское кинопространство национально-культурным колоритом, а поколение нынешнего десятилетия отталкивается от сформированного мэтрами творческого трамплина.

Но, как показывает история, путь к успеху был чрезвычайно тернист. Степень неблагополучия в польском кинематографе 1930-х годов отражает замечание режиссера Ю. Гардана о жестких рамках, в которых ему приходится работать: экономический фактор требует «как можно дешевле», продюсеры требуют фильмов, рассчитанных только на вкус широкой публики[1]. Государственные власти Польши, осуществлявшие политику по образцу фашистских диктаторов Муссолини и Гитлера, в области кинопроизводства требовали «здоровых фильмов» – с обязательным пропагандистским содержанием. «Но правительственная программа создания исполненных пафоса великодержавных фильмов не дала удовлетворительных практических результатов»[2]. *Вместе с тем среди крайне жалких в художественном плане мелодрам и комедий (двух основательно укрепившихся жанров) именно в границах комедии формируются истоки «польского фильма».* Несмотря на полное отсутствие оригинальности (сценарии, например, заимствовались зарубежные) элементы, свидетельствующие о стране, а именно подлинность атмосферы, экранное олицетворение типичных варшавских образов, привносились благодаря мастерству польских актеров.

Важное место в становлении кинематографа сыграла и национальная литературная классика (А. Мицкевича, А. Струга, Г. Сенкевича, С. Жеромского и др.), благодаря которой можно было приобщиться к аутентичным источникам польской культуры. Режиссеры, уделившие внимание экранизациям (А. Форд, Е. Зажицкий, Ю. Лейтес), подняли кино на новый уровень. Так, фильм Ю. Лейтеса «Девушки из Новолипок», следуя заданному тону романа П. Гоявичинской, переплетает достоверность образов и метафору, точно переданную реальность и символические ассоциации. Не обошли своим вниманием польские режиссеры и киноязыковые эксперименты. В 1929 году группа молодых студентов (В. Якубовская, Э. Чекальский, С. Воль, позже А. Форд и будущий историк кино Е. Теплиц) организуют авангардистское сообщество «Старт».

В годы оккупации фашистскими властями была четко сформулирована программа истребления польской культуры и ее духовных ценностей. С этой целью полностью прекращается производство национального кино и начинается насаждение немецких картин либо самого низкого уровня, либо прославляющих мощь

[1] *Теплиц Е.* История киноискусства. 1934–1939. М.: Прогресс, 1973. Т. 4. С. 225.
[2] *Там же.* С. 228.

и величие германского государства. Но режиссеры успешно продолжали работать в области хроникально-документального кино, находясь в рядах Советской или союзнических армий. «После окончания Второй мировой войны польскую кинематографию пришлось восстанавливать, начиная с нулевой отметки»[1]. *Польше, вошедшей в число стран «народных демократий», серьезнейшую поддержку в построении нового кинопроизводства оказал Советский Союз.* Коммунистическое руководство, получившее власть с помощью советских войск, активно открывает сеть киностудий. Безусловно, сфера влияния Советского Союза не ограничивается организационными аспектами – польское киноискусство приобщается к соцреализму с соответствующими политическими и идеологическими ориентирами.

Первым шедевром после восстановления разрушенной гитлеровцами кинопромышленности становится фильм «Последний этап» (1947) Ванды Якубовской о страданиях и героизме женщин лагеря в Аушвице. Поднимают авторитет национального киноискусства работы А. Форда («Пограничная улица», 1948; «Юность Шопена», 1950; «Крестоносцы», 1960). С этого момента начинают складываться основные черты, выгодно отличающие польское кино от других кинематографий Восточной Европы.

В 1950-е годы с появлением А. Вайды, Е. Кавалеровича и А. Мунка кинематограф Польши выходит на новый уровень. Происходит становление и расцвет «*польской школы*» (1956–1961 гг.), которая опирается на опыт хроникально-документального кино военных лет и на неиссякаемый резерв классики польской и мировой литературы. *Благодаря усилиям режиссеров определяются самобытные черты польского кино, в ряду которых, в первую очередь, интерес к истории прошедшей войны, к темам антифашизма и судьбы послевоенного поколения. К ним настойчиво продолжает обращаться и современное кино. Другой отличительной чертой становится умение фокусироваться на отдельном человеке, способность не терять личность в любом, в том числе в социально-политическом сюжете. Не менее важной характеристикой оказывается романтизм и метафоричность, ускользающая от диктатуры соцреализма. Режиссеры «польской школы» привносят и свойственную национальному характеру едкую ироничность.* Она пригодилась в период «оттепели», то есть общей либерализа-

[1] *Теплиц Е.* История киноискусства. 1939–1945. М.: Прогресс, 1974. Т. 5. С. 222.

ции взглядов в странах соцлагеря, существенно скорректировавшей тематику «польской школы». В эти годы наряду с сюжетами о военных событиях явственно зазвучали критические ноты в адрес социалистической идеологии.

В целом же режиссерам «польского кино» не только удалось вывести кинематограф на качественно новый уровень, но и закрепить его уникальные особенности, за жизнеспособность которых в XXI веке отвечают нынешние авторы.

В данном ключе работает разноплановый и творчески неиссякаемый А. Вайда («Поколение», 1954; «Канал», 1956; «Пепел и алмаз», 1959; «Человек из железа», 1981). Зарекомендовавший себя как «рационалист и насмешник польской школы» А. Мунк иронично воссоздает национальный характер даже в политически актуализированных сюжетах («Эроика», 1958). Ярким выразителем творческих интенций поколения 50-х является Е. Кавалерович («Целлюлоза», 1954; «Поезд», 1959). В своем стремлении к достоверности режиссер проявляет поначалу «несмелые попытки отступления от схематических канонов социалистического реализма»[1], которые постепенно приобретают все более четкие формы.

С 1960-х гг. «польская школа» на грани кризиса, связанного с ужесточением цензуры, с пресыщенностью героическими темами, пафосностью и романтизмом. Зрителю захотелось обычного – «бытового» – оптимизма. Уловивший эти тенденции К. Куц настраивает фокус кинозрения на проблемы простых людей, обнаруживая исключительность в том, что для 50-х представлялось слишком обыкновенным. Оживился мейнстрим, забавляя аудиторию жанровым кино. Так, огромный успех у зрителей заслужил телевизионный сериал «Четыре танкиста и собака» (1966–1970 гг.) – наивный, схематичный приключенческий фильм для подростковой аудитории.

В 1970-е гг. творческую эстафету предшественников, существенно обновив, подхватят режиссеры направления «*Кино морального беспокойства*» – еще одна важная веха, определившая судьбу современного польского кинематографа. Особенностью направления становится подчеркнутая дистанцированность от привычного недовольства идеологией и ценностями, навязанными Советским Союзом. *Вместо политических претензий режиссеры выходят на более общий – философский – уровень универсальных проблем, представ-*

[1] *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы / Под ред. Г. Компаниченко. М., 2002. С. 72.

ляя современный мир «территорией моральных конфликтов и этических дилемм»[1]. Выразителями такого нового «польского взгляда на вещи» оказались ветераны кинематографа: А. Вайда («Без наркоза», 1978; «Человек из мрамора», 1977), К. Кесьлевский («Покой», 1980), К. Занусси («Иллюминация», 1973), А. Холланд («Горькая правда», 1985) и др.

В Западной Европе польское кино воспринималось скорее как «социально-романтическая славянская экзотика» (А. Плахов). Поэтому в 1980-е годы, не смеющее тягаться с голливудским гигантом, оно вполне успешно завоевывает кинорынок Восточной Европы и СССР. Здесь находится благодарная массовая аудитория, оценившая не только «кино морального беспокойства», но и национальный польский юмор в фильмах Ю. Махульского («Ва-банк», 1981; «Ва-банк-2, или Ответный удар», 1985; «Секс-миссия», 1984 (в прокате СССР «Новые амазонки») и пролившая много слез над романтической историей в картине Е. Гофмана «Знахарь» (1981). *И все же глубокий финансовый кризис в начале 1990-х гг. не минует польский кинематограф.* Его выживание в этот период определяет не только отсутствие идеологического диктата, но и отсутствие государственного стабильного финансирования. Основными источниками средств становятся коммерческие телеканалы, банки, государственные и частные компании.

К XXI веку польский кинематограф приходит с достойным творческим багажом и с готовностью по мере сил вписаться в новые экономические условия и художественные стандарты.

Активно реализуется интеграция с западноевропейским кино, наметившаяся еще во второй половине XX века. Этому поспособствовала не только финансовая заинтересованность, но и эмиграция режиссеров, вызванная ужесточением политической цензуры и постперестроечными настроениями. Но дело в том, что успех подобной интеграции зависел от умения адаптировать авторское киновысказывание к приемлемой для европейского зрителя художественной форме. А это означало привести национально-культурную самобытность киноязыка к общеевропейской кинематографической модели, к ее только начинающим формироваться ценностным и эстетическим ориентирам. Блестяще справиться с этой задачей удалось Кшиштофу Занусси и Кшиштофу Кесьлевскому, чутко уловившим духовные настроения современного человека. Оставаясь яркими

[1] *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы / Под ред. Г. Компаниченко. М., 2002. С. 67.

носителями особенностей национальной культуры, режиссеры смогли перейти «на уровень космополитического творчества» (К. Разлогов). Ценности гуманизма, духовная жизнь человека, современная интерпретация библейских тем – основной интерес авторов, который удалось донести до XXI века.

Так Кесьлевский, режиссер «морального беспокойства», на средства французских продюсеров снимает всемирно признанную трилогию «Три цвета: Синий» (1993), «Три цвета: Белый» (1994), «Три цвета: Красный» (1994), о ценностях гуманизма. На тягу современного мышления к темам вариативности жизни, возможных поворотов судьбы Кесьлевский виртуозно откликается фильмами «Случай» (1981) и «Двойная жизни Вероники» (1991); на признание ценности «не-главного», повседневного и пустякового – сериалом «Декалог» (1988–1990). И даже после смерти режиссера (в 1996 году) его сценарии продолжают использоваться в международных проектах: «Рай» (2002) Тома Тыквера, «Ад» (2005) Д. Тановича, «Надежда» (2007) Ст. Мухи.

Роман Поланский, эмигрировавший в 1960-х гг., успел получить уроки «польской школы». Работая преимущественно в Великобритании, Америке, Франции, он вливается в поток европейского кинопроцесса, в котором остается органичен и в художественных и интеллектуальных аспектах. Более того, «законы, по которым живет нынешнее кино, не в последнюю очередь внедрил сам режиссер»[1]. Например, зрелищность, саспенс, непосредственное удовольствие, поворот к жанру – то есть все, чего категорически избегало авторское кино. Ведь только к концу XXI века пришлось смириться с правом на жизнь профессионального и художественного артмейнстрима. В своем стремлении делать кино захватывающее и жанровое режиссер покидает «интеллектуальную резервацию» (А. Плахов), принимаясь за провокационные формы, выходящие за рамки любых моделей (голливудской, соцреалистической и, собственно, арт-кино). В арсенале автора – ироничного, саркастического пессимиста – и мистические ужасы, указывающие на то, что весь мир и человек пропитаны злом («Ребенок Розмари», 1968; «Девятые врата», 1999), и темы психологической незащищенности и паранойи («Отвращение», 1965; «Горькая луна», 1992), и политический «с антиамериканским посылом» триллер «Призрак» (2010), и семейная комедия с элементами триллера «Резня» (2011). Но самым личным киновыска-

[1] *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Визионеры и мегаломаны. Т. 1. СПб., 2008. С. 258.

зыванием, в ответ на зов польской крови, становится «Пианист» (2002) – фильм на тему холокоста, о трагической судьбе польского музыканта еврейского происхождения.

Ежи Сколимовский, в свою очередь, облюбовавший для работы разные страны, в Польше снял претендующую на статус авторской картину «4 ночи с Анной» (2008). В то время как в основе сюжета этого фильма камерная и абсурдная история, в «Необходимом убийстве» (2010) (совместное производство Польши, Норвегии, Ирландии, Венгрии) автор предлагает версию возможностей диалога культур. Свои неутешительные размышления о полном провале взаимопонимания между Востоком и Западом он представляет в шокирующей форме нынешнего натурализма.

Несмотря на удачные примеры участия отдельных польских кинематографистов в копродукции, внутренний кинопроцесс пока не отличается стабильностью. Проблемы первому десятилетию создает определенная истощенность авторского кино и неустойчивость артмейнстрима.

Арт-кино, которым славился польский кинематограф, пытаются поддержать и ветераны, и новое поколение. С киноарены не сходит тяжеловес А. Вайда, демонстрирующий разнообразие интересов. Копилку первого десятилетия режиссер пополнил комедией («Месть», 2002); драматической историей любви («Аир», 2009); темой военного времени («Приговор Франтишеку Клосу», 2000). При этом отточивший свой киноязык на критике социалистического режима режиссер и в XXI век бережно доносит привычное раздражение, реанимируя неисчерпаемый запас претензий к Советам. Так, в фильме «Катынь» (2008) представлен своеобразный польский взгляд на события Второй мировой войны. Творческую формулу «кино морального беспокойства» продуктивно реализует в своем антиромантическом творчестве К. Занусси. Его фильм «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем» (2000) – неторопливый рассказ о состоящей из незначительных пустяков повседневности маленького человека, отсылающий к вечным темами жизни и смерти. В близком по духу ключе работают К. Краузе («Долг», 1999), Р. Глинский («Привет, Тереска», 2001).

Между тем тревожным симптомом, демонстрирующим определенное неблагополучие в пространстве арт-кино, является охлаждение аудитории к его мэтрам, в частности к философичным

работам Занусси. Появились обвинения в архаичности, в том, что подобный киноязык устарел и больше «не попадает» в стремительно меняющуюся эпоху. «И если в случае с экранизацией классики это обстоятельство можно заретушировать с помощью чисто визуальных средств, то в жанре психологической драмы старомодность режиссера чувствуется безошибочно»[1]. Среди мастеров, пытающихся понять новое время, К. Куц («Смерть как кусок хлеба», 1994) и В. Марчевский («Вайзер», 2001).

Но в большей степени на современность киномышления претендует молодое поколение. Так, группа авторов-индивидуалистов формирует новый оригинальный стиль: А. Кондратюк («Солнечные часы», 1997), М. Котерский («День чокнутого», 2002), Е. Штур («Дикое животное», 2002), и др. Пробу нового реализма берет на себя Ян Якуб Кольский, переплетая действительность и магию («Жасмин», 2006); фантазию и суровую реальность Польши военных лет («Порнография», 2003). А вот в ответ на обвинения критики в фальшивости кинообраза Польши, молодежь, вышедшая из самодеятельного независимого кино, принялась снимать «реальную жизнь в реальной стране»[2]. Фильмы П. Войчешека «Громче, чем бомбы» (2001), П. Тшаскальского «Эди» (2002), А. Якимовского «Зажмурь глаза» (2003) рассказывают о простых людях вне морализаторства, без пафоса и очень часто с иронией.

В свою очередь, артмейнстрим польского производства пока не достигает положенного этому виду фильмов зрительского успеха. Как и в других европейских кинематографиях, к такой продукции прибегли под давлением финансовой необходимости (из-за зависимости от спонсорских инвестиций, требующих окупаемости картин). Что могло гарантировать массовый успех? *Польское кино делает ставку на беспроигрышные, как и в былые времена, литературные экранизации.* Шумный успех эпохальных костюмных картин Е. Гофмана по роману Г. Сенкевича «Огнем и мечом» (1999) и А. Вайды «Пан Тадеуш» (1999) по роману А. Мицкевича, в производство которых была вложена масса государственных и частных средств, восприняли точкой отсчета нового расцвета кино. Его показателем стало вручение во время Берлинского фестиваля А. Вайде Премии свободы для самого смело-

[1] *Бархатная* революция – Смена поколений в польском кинематографе // http://kinoart.ru/2004/

[2] *Там же.*

го в творческом отношении кинематографа Центральной и Восточной Европы. «Необычная популярность этих фильмов объяснялась и эффектом новизны, и атмосферой общего национального воодушевления – в конце концов оба фильма иллюстрировали благородство и силу, которыми были наделены поляки в давние времена»[1]. Это кино, выполненное мэтрами, оказалось национальным и по содержанию, и по художественной выразительности. Однако следующие высокобюджетные проекты 2000-х гг. публика не приняла. Фильм Е. Антчака «Шопен: жажда любви» (2002) и поставленный по сценарию писателя А. Сапковского «Ведьмак» (2001) не получили ожидаемого успеха. Причиной охлаждения зрительского интереса к подобным национальным проектам явилась архаичность авторской манеры крупных режиссеров.

Зато неувядающая ироничность польского сознания нашла свое выражение в комедии. Наметилось возрождение этого коммерческого по сути жанра. Основой национально-культурного колорита остается выработанная в годы коммунистического режима традиция насмешки над абсурдом повседневной жизни. Но если в те, тяжкие для Польши времена актуальной была социальная комедия, то сегодня – разные варианты, например, криминальная комедия. Так, Ю. Махульский рубеж веков отмечает бестселлером «Киллер» (1998). Комедийные фильмы О. Любашенко «Парни не плачут» (2000) и «Утро койота» (2001) порадовали подростковую аудиторию. Фильм молодых «независимых» режиссеров А. Сарамоновича и Т. Конецкого «Тело» (2003) заслужил неофициальное право именоваться «лучшей польской комедией 2003 года»[2]. Именно жанр криминальной комедии оказывается фирменным знаком польского кино 2000-х гг.

Итак, польское кино, пытаясь выжить в начале XXI века, накапливает новый опыт, не изменяя своей самобытности.

Контрольные вопросы

1. Особенности институциональной и художественной базы развития национальной кинематографии Польши.
2. Предпосылки формирования национально-культурной самобытности «польской школы».

---

[1] *Потапов И.* Бархатная революция – Смена поколений в польском кинематографе // http: //kinoart.ru/2004/

[2] *Потапов И.* Бархатная революция – Смена поколений в польском кинематографе // http://kinoart.ru/2004/

3. Сущность идейных и художественных ориентиров польского кино второй половины XX в.: «Кино морального беспокойства».

4. Значение польского арт-кино в формировании общеевропейского кинематографического пространства.

Литература для самостоятельной работы

1. *Булавко Л.* Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс. М.: Культурная революция, 2007. 272 с.

2. *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Визионеры и мегаломаны. Т. 1. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. 311 с.

3. *Потапов И.* Бархатная революция – Смена поколений в польском кинематографе // Искусство Кино.№ 6, Июнь 2004// http://kinoart.ru/2004/n6-article5.html

4. *Разлогов К.* Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. 688 с.

5. *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы. Под ред Г. Компаниченко. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, 2002. 203 с.

6. *Теплиц Е.* История киноискусства. 1934–1939. М.: Прогресс, 1973. Т .4. 269 с.

7. *Теплиц Е.* История киноискусства. 1939–1945. М.: Прогресс, 1974. Т. 5. 312 с.

Заключение

Подводя итог вышеизложенному материалу, можно отметить следующее. Несмотря на проблемы развития кинотеории, существующие концепции природы кинематографа формируют понимание его принципиально специфической сущности. При всей разности, а порой и несогласованности исследовательских подходов, каждый оказывается в той или иной степени продуктивным в осмыслении особенностей киноязыка и художественных средств. Оригинальность развитию киноведения придает исторически сложившаяся и объективно оправданная традиция совмещения художественной практики и ее научного осмысления. Эта ситуация отнюдь не приводит к единообразию позиций режиссеров-теоретиков. Наоборот, определяются художественно-эстетические и концептуальные пристрастия, в основе которых разность акцентов – фотографически-динамической, либо условно-символической природы кинематографа. Поэтому, несмотря на то что всем режиссерам приходится работать с очевидной достоверностью «мира в форме факта», определяется множество специфичных для разных культур стратегий приведения его к художественной форме.

В данном контексте особое значение приобретают кинематографические средства выразительности, как заимствованные, так и возникшие в границах киноискусства. Конструирование множества моделей социокультурных реальностей успешно осуществляется средствами киноязыка. В силу того что характер их применения соотносится с мировоззренческими установками культуры, национально-культурной идентичности воплощается в художественно-образной форме фильма.

Так, история национальных кинематографий Европы показывает примеры сложного пути самоопределения. На протяжении первой половины XX века приходилось балансировать между экономиче-

скими интересами и художественными поисками, а также противостоять голливудским стандартам, унифицирующим уникальность киноязыка. За жизнеспособность европейских кинематографий второй половины XX века продолжают отвечать экономико-производственные условия и художественный уровень, позволяющий не только соответствовать общемировым стандартам, но демонстрировать национально-культурную самобытность. Вместе с тем с середины века обозначились проблемы, существенно усложнившие судьбу национальных кинематографий. В первую очередь, экономический кризис, затруднивший развитие арт-кино. Во-вторых, противоречивая политика «Общеевропейского дома», поощряющая культурную идентичность и одновременно инициирующая формирование надэтнической общеевропейской модели кино. В-третьих, глобализационные процессы, которые в пространстве киноискусства в большей степени отождествляются с голливудским «глобализмом».

Вместе с тем представленная картина европейского кинопространства XXI века демонстрирует плодотворное разнообразие форматов кино (арт-кино, мейнстрим, артмейнстрим), а также тематических и художественно-эстетических возможностей. И, что особенно важно, развитие кинематографий неизменно указывается на наличие внутренних резервов национально-культурной идентичности. Уникальность отношения к миру, ценностных ориентиров, художественных возможностей, этнографических признаков и т. п. может не устоять перед коммерческими интересами и глобализационными эффектами.

Безусловно, европейское кинопространство не может быть исчерпывающе представлено благодаря рассмотренному ряду стран. Вне сферы анализа остались достижения многих достойных кинематографий как Центральной, так и Восточной, и Южной Европы. Задача пособия проиллюстрировать общие тенденции киноискусства на выборочном материале. Другим не охваченным массивом является отечественное кино. Но данный предмет по своей фундаментальности и определяющему влиянию на мировое кино требует отдельного рассмотрения, что планируется реализовать в следующей части учебного пособия.

Глоссарий

Арт-кино – (авторский кинематограф), кинопроизведение режиссера-творца, решающего средствами кино сложные культурные задачи, включающие ориентацию на проблемность, оригинальность языка, обращение к личности, подчеркнутый интеллектуализм, внимание не к действию, а к самой концепции фильма.

Артмейнстрим – «эстетический кентавр», совмещающий признаки коммерческого и арт-кино.

Артхаус – кинопродукция, имеющая малое количество копий и ограниченный прокат; кино «не для многих», отличающееся скандальным, эпатажным характером. Для его демонстрации в Европе была предоставлена территория внутри специализированных кинотеатров и комплексов («артхаус» – буквально «дом искусства»).

Берлинская киношкола – направление современного немецкого кинематографа, представителей которого объединяет установка на реализм и документальность в отображении жизни Германии (чаще провинциальной), а также нацеленность на развитие национального кино, в отличие от приверженцев голливудской модели.

«Догма-95» – киноманифест, эстетическая программа, сформулированная датским режиссером Ларсом фон Триером, предполагающая отказ от всего, что мешает фильму приблизиться к естественности жизни, к реальности. Под запретом жанры, сюжетная предсказуемость, грим, декорации, искусственное освещение и т. п., в том числе индивидуальность автора. Призыв обходиться ручной камерой, синхронной записью звука и использовать весь спектр новых технологий с тем, чтобы воспроизводить реальность «здесь и сейчас».

Кинематограф – полифункциональная коммуникативная система, оперирующая языком аудиовизуальных образов, выходящая за пределы художественного круга явлений и занимающая большее социокультурное пространство, чем другие виды искусства. Понятие

происходит от греческого словосочетания – kinematos (движение), grapho (пишу), то есть «записывающий движение».

Кинематографическое мышление – позиция автора-режиссера по отношению к материалу киноискусства и формам его организации, определяющая стилистику кинопроизведения.

Кинематограф поколения – группа испанских режиссеров 1970-х гг., продолживших традицию притчевых, психологичных и мрачных фильмов о гражданской войне, освоенную предшественниками.

Киноискусство – новый вид художественного творчества, имеющего технологические истоки (фотография и движение), создаваемого при помощи кинотехники и связанного с распространением аудиовизуальной культуры.

Киноавангард – направление в развитии французского кинематографа 1920-х гг., противостоящее коммерциализации кино и нацеленное на поиски оригинальных средств выразительности, эксперимент и новаторство киноязыка. В рамках киноавангарда сформировались группы режиссеров-новаторов, объединенные общими творческими установками, воплотившимися в киноимпрессионизме, «чистом кино» и киносюрреализме.

Киноимпрессионизм – направление французского киноавангарда 1920-х гг., нацеленное на передачу изменчивости мгновений жизни, игры света и настроений природы; отличающееся экспериментами со светом, применяющее внефокусную съемку, контражур, создающее утонченные, эстетские решения.

Киносюрреализм – направление французского киноавангарда 1920-х гг., обратившееся к области неосознанных процессов подсознания, создавших образую систему, в основе которой психологические переживания, сновидения, безумие, игра ассоциаций, не связанные с объективной реальностью.

Киноэкспрессионизм – направление немецкого кинематографа 1920-х гг., нацеленное на передачу инфернальной стороны природы человека и иррациональных аспектов действительности; отличающееся трагичностью сюжетов и особыми художественными приемами, среди которых разрушение логики сюжета, необычные ракурсы и контрастное освещение, деформирующие объекты и пространство, а также нервозная, экспрессивная актерская игра.

Кино морального беспокойства – направление польского кинематографа 1970-х гг., представители которого отказываются от критической позиции по отношению к идеологии и ценностями, навя-

занными Советским Союзом, в пользу интереса к универсальным проблемам и выходят на философский уровень их осмысления. Основной темой режиссеров становится современный мир как территория моральных и этических конфликтов.

Копродукция – практика совместных проектов по производству фильмов разными европейскими странами при финансировании специально созданных европейских структур.

Мейнстрим – (в переводе с анг. mainstream – «основное течение») коммерческий кинопродукт, имеющий широкий прокат и большое количество копий, рассчитанный исключительно на массового зрителя.

Мизансцена – (в переводе с фр. mise en scéne – «размещение на сцене») пространственные взаимоотношения между объектами съемки или расположение действующих лиц относительно друг друга и окружающей среды, а также перемещение их в той или иной сцене, связанной единым драматическим действием.

Мовида – (в переводе с исп. movida – «перемена», «переход», «тусовка») общественное и социально-культурное движение в Испании 1970-х гг., связанное со становлением буржуазно-демократических порядков и с культурной перестройкой после падения режима Франко. Результатом движения, провозгласившего идеологию свободы вместо запретов и цензуры, становится возникновение контр- и субкультур.

Монтаж – (в переводе с фр. montage – «сборка», «соединение») процесс переработки изначально отснятого материала путем склейки кадров в определенной системе или сопоставления двух рядом стоящих кусков (кадров).

Неореализм – направление итальянского кинематографа, возникшее как выражение национально-патриотического самосознания в 1940-е гг., которое реализовало эстетику «правды жизни», воссоздающей родной культурный мир. Основной целью направления, опирающегося на национальные традиции, явилась передача достоверной повседневности, что осуществлялось при помощи натурных съемок, обращения к обычному человеку и простоты концепции фильма.

Новая волна – направление французского кинематографа, начало которому положено плеядой молодых авторов (дебютировавших в период с 1958 по 1962 гг.). Режиссеры продемонстрировали переход к малобюджетному кинопроизводству и утвердили такие твор-

ческие принципы, как обращение к современности, выход на натуру, импровизационные методы актерской игры, эскизность сценария, имитирующего естественность происходящего.

«Новое испанское кино» – группа испанских режиссеров 1960-х гг., сформировавших социально-политизированное направление, отличающееся особым интересом к темам тоталитаризма, гражданской войны и проблемам послевоенного поколения. Характерной особенностью его представителей становится иносказательность и метафоричность киноязыка.

«Новое немецкое кино» – направление немецкого кинематографа 1970-х гг., представленное национальным авторским кино. Его характеризует нацеленность на «правду жизни» и интерес к социально-политическим проблемам Германии, среди которых отчуждение молодежи, буржуазная мораль, наследие нацизма, терроризм, сложности психологических отношений между людьми и т.д.

План – результат желания усилить или приблизить к зрителю тот или иной момент действия. План определяется расстоянием между камерой и объектом съемки. Основным носителем плана (точкой отсчета) является живой объект съемки, то есть актер.

Польская школа – творчество режиссеров польского кинематографа (1956–1961 гг.), которые на основе опыта хроникально-документального кино военных лет и резерва польской и мировой литературы утвердили интерес к истории прошедшей войны, к темам антифашизма и судьбам послевоенного поколения. Отличительными особенностями «польской школы» становятся: фокусировка на отдельном человеке, способность не терять личность в любом, в том числе социально-политическом сюжете; романтизм, ироничность и метафоричность, противостоящие эстетике соцреализма.

Поэтический реализм – реалистическая модель французского кинематографа 1930-х гг., творческой задачей которого является передача скрытой поэзии жизни и символической основы заурядной повседневности и конфликтов, приводящая к преображению реальности.

Режиссер – (от латинского слова regere – «управлять») автор фильма, обладающий видением композиционного идейно-художественного целого и программой его реализации, в задачу которого входит создание целостного художественного кинопроизведения.

Режиссура – синтез всех специфических элементов кино, осуществляемый творческой волей автора (режиссера).

Социалистический реализм (соцреализм) – художественный метод, который, будучи идейным продуктом Советской России 1930-х гг., действовал в киноискусстве стран Центральной и Восточной Европы послевоенного периода. Сущность соцреалистического метода заключалась в отражении жизни во всех ее проявлениях (революционных, социальных, политических, трудовых и т.п.), непременно ведущих к созиданию нового мира и нового человека. При этом соблюдение принципа усредненности (типизации образов и обстоятельств) способствовало передаче жизни в ее идеализированных вариантах.

Чистое кино – направление французского киноавангарда 1920-х гг., апробирующее опыт дадаизма, призванное производить впечатление исключительно чередованием зрительных образов. В результате создаются кинопроизведения без сюжета, без сценария, без героя.

Литература

Основная литература

1. *Новые* аудиовизуальные технологии: Учебное пособие / Отв. ред. К.Э. Разлогов. М.: Едиториал УРСС, 2005. 488 с.
2. *Разлогов К.* Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. 688 с.
3. *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы / Под ред Г. Компаниченко. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, 2002. 203 с.
4. *Соколов В.С.* Киноведение как наука. М.: Канон, 2010. 416 с.
5. *Фрейлих С.И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. М.: Академический проект, 2005. 360 с.

Дополнительная литература

1. *Бейли К.* Кино: фильмы ставшие событиями. СПб.: Академический проект, 1998. 400 с.
2. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Под ред. Ю.А. Здорового. М.: Медиум, 1996. 170 с.
3. *Вайсфельд И.* Об эйзенштейновской трактовке образности в искусстве // Из творческого наследия С.М. Эйзенштейна. М., 1985. С. 88–91.
4. *Вайсфельд И.* Так начиналось искусство кино. М.: Искусство, 1972. 70 с.
5. *Вейцман Е.М.* Очерки философии кино. М.: Искусство, 1978. 232 с.
6. *Виноградов В.* Стилевые направления французского кинематографа. М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2010. 384 с.
7. *Делез Ж.* Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 622 с.
8. *Долин А.* Уловка XXI: Очерки кино нового века. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2010. 552 с.
9. *Зак М.* Кинорежиссура: опыт и поиск. М.: Искусство, 1983. 269 с.
10. *Зоркая Н.* История советского кино. СПб.: Академический проект, 2005. 720 с.
11. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. / Пер. с фр. Предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. 317 с.
12. *Изволов Н.* Феномен кино. История и теория. М.: Материк, 2005. 164 с.
13. *Ингмар Бергман*. Картины. Музей кино / Пер. со швед. А.Афиногеновой. М.; Таллинн: Aleksandra, 1997. 420 с.
14. *Кино Италии. Неореализм* / Пер. с итал.; Сост. и ком. Г.Д. Богемского. М.: Искусство, 1989. 431 с.
15. *Кириллова Н.Б.* Медиакультура: от модерна к постмодерну. М.: Академический проект, 2006. 448 с.
16. *Клер Р.* Кино вчера, кино сегодня. М.: Прогресс, 1981. 358 с.
17. *Клиентов А.Е.* Пять встреч с музой кино. М.: Современник, 2001. 335 с.

18. *Козлов Л.К.* Монтаж аттракционов и проблема эстетического воздействия кинообраза // Из творческого наследия С.М. Эйзенштейна. М., 1982. С. 91–102.

19. *Конец* артхауза? Анкета ИК // Искусство кино. 2005. № 3. С. 9–20.

20. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство. 1974. 424 с.

21. *Лотман Ю.* Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.

22. *Лоусон Джон Г.* Фильм – творческий процесс. М.: Искусство, 1965. 468 с.

23. *Мукаржовский Я.* К вопросу об эстетике кино // Исследования по эстетике и теории искусства / Пер. с чешск.; Сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича. М.: Искусство, 1994. С. 396–410.

24. *Муссинак Л.* Избранное. М.: Искусство, 1981. 340 с.

25. *Первый* век кино. Популярная энциклопедия. М.: Локид, 1996. 711 с.

26. *Плахов А.* Режиссеры будущего: Индивидуалисты и универсалы. СПб.: Сеанс; Амфора, 2009. 319 с.

27. *Плахов А.* Режиссеры настоящего. Визионеры и мегаломаны: В 2 т. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008.

28. *Потапов И.* Бархатная революция – Смена поколений в польском кинематографе // Искусство кино. 2004. № 6 // http://kinoart.ru/2004/n6-article5.html

29. *Ратников Г.В.* Жанровая природа фильма. Минск: Наука и техника, 1990.

30. *Режиссерская* энциклопедия. Кино Европы / Под ред Г. Компаниченко. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, 2002. 203 с.

31. *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней / Под ред. Г.А. Авенариуса. М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. 462 с.

32. *Самутина Н.* Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. 2002. № 60 // http://www.kinozapiski.ru

33. *Теплиц Е.* История киноискусства: В 4 т. М.: Искусство, 1968, 1974.

34. *Трофименков М.* Над всей Испанией анилиновое небо // Сеанс. № 10. Портрет: Педро Альмодовар http://seance.ru/category/names/almodovar/

35. *Фрейлих С.И.* О стиле в кино. М.: Знание, 1987. 56 с.

36. *Хренов Н.А.* Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. 646 с.

37. *Эйзенщиц Б.* Немецкое кино // Киноведческие записки. 2002. № 59 // http://www.kinozapiski.ru

38. *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: РИК «Культура», 2000. 368 с.

39. *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 327 с.

40. *Ямпольский М.* Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.

Список рекомендуемых к просмотру фильмов

К разделу «***Франция***»**:**

«Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», Луи и Огюст Люмьеры, 1896
«Путешествие на Луну», Ж. Мельес, 1902
«Прекрасная нивернезка», Ж. Эпштейн, 1923
«Священник и раковина», Ж. Дюлак, 1927
«Пятый элемент», Л. Бессон, 1997
«По поводу Ниццы», Ж. Виго, 1929
«Андалузский пес», Л. Бунюэль и С. Дали, 1929
«Аталанта», Ж. Виго, 1934
«На последнем дыхании», Ж. Л. Годар, 1959
«Хиросима – любовь моя», А. Рене, 1959
«Жить своей жизнью», Ж. Л. Годар, 1962
«Мужчина и женщина», Клод Лелуш, 1966
«Северный мост», Ж. Риветт, 1981
«Подземка», Л. Бессон, 1985
«Деликатесы», Ж.-П. Жене, 1991
«Амели», Ж.-П. Жене, 2001
«Дни, когда меня не существует», Ш. Фитусси, 2002
«8 женщин», Ф. Озон, 2002
«Фландрия», Б. Дюмон, 2006
«Выход на посадку», О. Ассаяс, 2007
«О войне», Б. Бонелло, 2008
«Рождественская сказка», А. Деплешен, 2008
«36 видов с пика Сен-Лу», Ж. Риветт, 2009
«Господин Никто», Ж. Ван Дормель, 2009
«Белый материал», К. Дени, 2009
«Беллами», К. Шаброль, 2009
«Социализм», Ж.Л. Годар, 2010

К разделу **Германия:**

«Носферату – симфония ужаса», Ф. В. Мурнау, 1922
«Метрополис», Ф. Ланг, 1926
«Почему рехнулся господин Р.», Р. В. Фассбиндер, 1970
«Агирре, гнев божий», В. Херцог, 1972
«Американский друг», В. Вендерс, 1977
«Замужество Марии Браун», Р. В. Фассбиндер, 1978
«Жестяной барабан», Ф. Шлендорф, 1979
«Братья и сестры», Т. Арслан, 1997

«Отель «Миллион долларов», В. Вендерс, 2000
«Земля изобилия», В. Вендерс, 2004
«Ульжан», Ф. Шлендорф, 2007
«Спасительный рассвет», В. Херцог, 2007
«Мой сын, мой сын, что ты натворил», В. Херцог, 2009
«Дневники Оды», К. Краус, 2010
«Сумма всех моих частей», Х. Вайнгартнер, 2011
«Облачный атлас», Т. Тыквер, братья Вачовски, 2012

К разделу **«Италия»**:

«Одержимость», Л. Висконти, 1942
«Рим – открытый город», Р. Росселлини, 1945
«Паиза», Р. Росселлини, 1946
«Похитители велосипедов», В. Де Сика, 1948
«Сладкая жизнь», Ф. Феллини, 1960
«Приключение», М. Антониони, 1960
«Вчера, сегодня, завтра», В. Де Сика, 1963
«Восемь с половиной», Ф. Феллини, 1963
«Блоуп-ап», М. Антониони, 1966
«Гибель богов», Л. Висконти, 1969
«Конформист», Б. Бертолуччи, 1970
«Последнее танго в Париже», Б. Бертолуччи, 1972
«Двадцатый век», Б. Бертолуччи, 1975
«Голос луны», Ф. Феллини, 1990
«Жизнь прекрасна», Р. Бениньи, 1997
«Малена», Дж. Торнаторе, 2000
«Сто шагов», Т. Джордано, 2000
«Комната сына», Н. Моретти, 2001
«Мечтатели», Б. Бертолуччи, 2003
«Добрый день, ночь», М. Беллокью, 2003
«Лучшие годы молодости», Т. Джордано, 2003
«Кайман», Н. Моретти, 2006
«Гоморра», М. Гарроне, 2008
«Il Divo», П. Соррентино, 2008

К разделу **«Скандинавские страны»:**

«Страсти Жанны д' Арк»,К.Т. Драйер, 1927
«Седьмая печать», И. Бергман, 1956
«Шепоты и крик», И. Бергман, 1972
«Братья – Львиное сердце», У. Хелльбум, 1977
«Рассекая волны», Л. фон Триер, 1996
«Правила виноделов», Л. Халльстрем, 1999
«Песни со второго этажа», Р. Андерссон, 2000
«Шоколад», Л. Халльстрем, 2000
«Танцующая в темноте», Л. фон Триер, 2000
«Эллинг», П. Нэсс, 2001
«Кухонные байки», Б. Хамер, 2003
«Зозо», Ю. Фарес, 2005
«Неуместный человек», Й. Лиен, 2006
«Самый главный босс», Л. фон Триер, 2006
«Воспитание чувств», Л. Шерфиг, 2009

«Вегас», Т. Лиане, 2009
«Месть», С. Биер, 2010
«Сыны Норвегии», Й. Лиен, 2011

К разделу «**Испания»:**

«Эта счастливая парочка», Л. Г. Берланга и Х. А. Бардем, 1951
«Тристана», Л. Бунюэль, 1970
«Кармен», К. Саура, 1983
«Лорка, смерть поэта», Х. Бардем, 1987
«Все о моей матери», П. Альмодовар, 1999
«Коровы», Х. Медем, 1991
«Другие», А. Аменабар, 2001
«Сокровища царя Соломона», К. Саура, 2001
«Поговори с ней», П. Альмодовар, 2002
«Говорящее кино», М. де Оливейра, 2003
«Море внутри», А. Аменабар, 2004
«Возвращение», П. Альмодовар, 2006
«Странности юной блондинки», М. де Оливейра, 2009
«Разомкнутые объятия», П. Альмодовар, 2009
«Гавана, я люблю тебя», Х. Медем, 2012

К разделу «**Польша»:**

«Последний этап», В. Якубовская, 1947
«Юность Шопена», А. Форд, 1950
«Целлюлоза», Е. Кавалерович, 1954
«Эроика», А. Мунк, 1958
«Пепел и алмаз», А. Вайда, 1959
«Ребенок Розмари», Р. Поланский, 1968
«Иллюминация», К. Занусси, 1973
«Человек из мрамора», А. Вайда, 1977
«Ва-банк», Ю. Махульский, 1981
«Горькая правда», А. Холланд, 1985
«Двойная жизни Вероники», К. Кесьлевский, 1991
«Три цвета: Красный», К. Кесьлевский, 1994
«Девятые врата», Р. Поланский, 1999
«Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем», К. Занусси, 2000
«Эди», П. Тшаскальский, 2002
«Пианист», Р. Поланский, 2002
«Тело», А. Сарамонович и Т. Конецкий, 2003
«Жасмин», Я. Я. Кольский, 2006
«Аир», А. Вайда, 2009
«Резня», Р. Поланский, 2011

Оглавление

Предисловие 3

Глава I. Введение в кинотеорию 7
1.1. История формирования теории киноискусства 7
1.2. Специфическая природа искусства кино 17
1.3. Кинематографические средства выразительности 26

Глава II. Европейское кино XX–XXI веков 46
2.1. Проблемы становления национальных кинематографий Европы первой половины XX века 46
2.2. Общая характеристика современного европейского киноискусства 51

Глава III. История самоопределения национальных кинематографий: от истоков к XXI веку 64
3.1. Франция 64
3.2. Германия 86
3.3. Италия 99
3.4. Скандинавские страны 108
3.5. Испания 120
3.6. Польша 128

Заключение 139

Глоссарий 141

Литература 146

Список рекомендуемых к просмотру фильмов 148

Учебное издание

Елена Николаевна САВЕЛЬЕВА

ИСКУССТВО КИНО

Учебное пособие

Редактор Н.А. Сидорова
Компьютерная верстка Т.В. Дьяковой

Подписано в печать 18.04.2013.
Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Печ. л. 9,8; усл. печ. л.8,8 ; уч.-изд. л. 9,2. Тираж 500. Заказ

ООО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
ООО «Интегральный переплет», 634040, г. Томск, ул. Высоцкого, 28, стр. 1