

На правах рукописи

ТУГУШИ СОСО АКАКИЕВИЧ

Иносказание в художественной структуре

авторского фильма

(на материале киноискусства второй половины XX века)

Специальность: 17.00.03. – «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

доктора искусствоведения

Москва – 2016

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. XX век – особый, уникальный период в истории человечества по техническим возможностям. Это последний век, когда культура понималась как все то лучшее, что было создано человечеством, иными словами, как «элитарная» культура, и начало нового периода и развития и осмысления культуры, характеризующегося сложными взаимоотношениями элитарного и массового в художественной жизни различных культурных сообществ и общества в целом. Кинематограф – детище XX века, именно в его недрах он сформировался и как индустрия и как искусство, быстро набирая эстетический и коммерческий потенциал, в том числе и за счет авангардных течений и художественных исканий, объединенных на рубеже 50-60-х годов минувшего века понятием «авторское кино».

Проблемы авторства в киноискусстве, определение таких понятий, как «авторское кино» и «авторский фильм», история их возникновения и эволюции, и тем более особенности художественной формы с точки зрения авторства в коллективной форме творчества, каковой является кино, особо актуальны для современного киноведения. В диссертации этим вопросам посвящена отдельная глава, во многом вдохновленная, как и диссертация в целом, собственным режиссерским опытом. В исторической перспективе к авторскому кинематографу могут быть отнесены фильмы, ставшие знаковыми для своей эпохи и обновившие язык кино как искусства. В нынешней ситуации, когда на первый план в кинематографе выходит фигура не режиссера, а продюсера, и главными критериями качества, в том числе и художественного, нередко представляются исключительно количественные показатели – бюджет того или иного фильма и его кассовые сборы – обращение к авторскому, режиссерскому кино представляется особенно актуальным.

В работе уделено особое внимание ключевой, с нашей точки зрения, проблеме иносказания в авторском кино. Исследование и анализ внутреннего строения фильма, использование в нем формы иносказания, ее структурообразующая функция, формы и причины обращения к ней, изучение композиции и сюжета фильма,

художественных средств, способов осмысления действительности, структуры смыслообразования имеет принципиальное значение для понимания своеобразия авторского почерка и в то же время дает возможность определить специфические закономерности художественной формы кинопроизведения.

Прежде всего, интерес вызывает проблема взаимоотношения жанрового поля, в котором работает авторский коллектив и съемочная группа, и собственно авторского высказывания, идеологии и направленности авторского замысла.

Значительная часть анализируемых авторских фильмов посвящена осмыслению традиционных представлений об этике в современной культурной ситуации, о месте человека в сегодняшнем мире и цивилизации.

Кинематографистов часто волновало подсознание, иррациональные состояния, поэтому важно исследовать фильм как возможность моделирования сложных явлений психики человека в нестандартных, экстремальных ситуациях. Устремленность к иносказательным формам можно рассматривать в контексте актуального искусства, в основе которого лежат эстетические идеалы независимой творческой личности, ее многогранность и внутреннее богатство.

Степень научной разработанности проблемы. Теоретическими источниками диссертации являются труды, посвященные исследованию различных аспектов проблемы авторского кино и авторства в практике мирового кинематографа во второй половине XX века.

Многие авторитетные исследователи, как отечественные (М. Блейман, А. Бочаров, М. Власов, Л. Зайцева, Л. Козлов, М. Кузнецов В. Фомин, С. Фрейлих, О. Рейзен), так и зарубежные (Ж. Дюфло, И. Пастор, Ж-Л. Пассек, Р. Предадь и др.), обращались к структуре авторского фильма и взаимоотношениям авторского начала и жанровой специфики в кино. В то же время дополнительного внимания требуют следующие темы: авторский фильм-притча как плод кризисного сознания; мифологическое мышление в кино; структура смыслообразования в фильме; эстетические категории и их роль в формировании отдельных типов иносказания; экзистенциальное измерение образов, созданных воображением автора; психоа-

налитический метод в кино; значение актерского мастерства в создании убедительного образа в структуре фильма-иносказания.

В данной работе предпринята попытка исследовать эти проблемы на материале фильмов, созданных крупнейшими режиссерами, принадлежащими к различным национальным киношколам или работающими на пересечении культур.

Методологически анализ художественной структуры опирается на труды классиков: Платона, Гегеля, Вольтера, М.Хайдеггера, В.Я. Проппа, М. Элиаде, Е.М. Мелетинского. Непосредственно в области кино мы многим обязаны работам отечественных авторов: М. Блеймана, А. Бочарова, М.П. Власова, Л.А. Зайцевой, М. Кагана, А. Казина, Г.Г. Капралова, М. Кузнецова, В.М. Муриана, А. Трошина, В.И. Фомина, С. Фрейлиха и других.

При анализе мифологического мышления и его реализации в фильмах рассматриваются следующие подходы к исследованию мифа как такового: историко-культурологический (С.С. Аверинцев, П.С. Гуревич, Д.С. Лихачев, А.Ф. Лосев и др.); этнографический (А.К. Байбурин, В.Б. Мириманов, Дж. Фрезер); филологический (В.Я. Пропп, О.М. Фрейденберг); структурно-семиотический (Р. Барт, К. Леви-Стросс, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский, В.Н. Топоров); психологический (В.С. Выготский, С. Гроф, Н. Фрай, З. Фрейд, К.Г. Юнг и др.); философский (О. Шпенглер, К. Ясперс, М. Вебер, А. Швейцер, А.Бергсон, Г.Г. Гадамер, Л. Леви-Брюль, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, Х. Ортега-и-Гассет, Н. Бердяев, Р. Ингарден).

Всего библиография включает 417 работ, отражающих основные подходы к исследованию авторского кино. В фильмографии перечислены 222 источника, проанализированных в процессе работы.

Цели и задачи исследования. Целью диссертационной работы является исследование авторского фильма и роли иносказания в его художественной структуре. В ходе исследования решаются следующие задачи:

- исследовать историю возникновения и формирования понятия авторского кино;
- проследить эволюцию авторского кино в разных национальных киношколах;
- аргументировать значение опыта авангарда и экспериментального кино как наиболее ярких проявлений поиска в области формы;

- постигнуть авторский фильм как интеллектуальный феномен;
- выявить возможности кино в отображении кризисных ситуаций XX века;
- обосновать причины обращения авторов к иносказательным формам;
- исследовать структуру авторского иносказательного фильма;
- проанализировать художественную специфику притчи в киноискусстве;
- сформировать типологию фильма-притчи;
- определить художественные средства осмысления действительности в авторских фильмах;
- исследовать смыслообразующие факторы в художественном фильме.

Научная новизна:

- выявлен статус авторского кино в современных условиях глобализации и наступлении эры продюсерского кинематографа;
- проанализирована форма репрезентации действительности в авторских фильмах в контексте онтологических аспектов художественного творчества;
- установлены сущностные различия в подходах кинематографистов к осмыслению кризисных ситуаций XX века;
- обоснованы глубинные причины обращения к иносказательной форме;
- определена значимость и эволюция иносказания в работах ведущих мастеров мирового кино;
- классифицированы художественные средства, используемые мастерами разных поколений, исходя из их творческого замысла;
- сформирована типология фильма-притчи;
- исследован авторский фильм как многослойное смысловое образование;
- раскрыт механизм смыслообразования, авторской логики и драматического соперничества смыслов, определены смыслообразующие факторы.

Теоретическая и практическая значимость работы состоит в том, что она способствует более глубокому пониманию феномена авторства в кино, как способа художественного воплощения тем и мотивов и одновременно как возможности постижения художником основных принципов творческого процесса.

Анализ и выводы, полученные в ходе исследования авторского кино, открывают возможность глубже раскрыть принципы построения фильма, использующего иносказание и притчевое мышление. Результаты исследования могут быть использованы при подготовке курсов лекций по истории и теории искусства для представителей творческих профессий: режиссеров, сценаристов, операторов, художников и др.

Методологической основой исследования являются

1. культурно-исторический подход, позволяющий рассмотреть фильмы как художественные произведения, создающие образ XX века и показывающие духовное и нравственное состояние общества.

2. междисциплинарный и структурный подходы, позволяющие рассмотреть иносказание в кино в его генетических связях с соответствующими литературными приемами и жанрами, в особенности с притчей;

3. критический и эстетический подходы, позволяющие анализировать художественную ценность работ мастеров авторского кино.

Положения, вынесенные на защиту:

- форма иносказания в киноискусстве приобретает новую актуальность во второй половине XX века, в кризисную эпоху, в связи с формированием нового типа художественного мышления.
- художественная структура иносказания обусловлена не только историей развития кинематографа, но и поиском новых способов осмысления действительности. Авторский иносказательный фильм стал интеллектуальным и творческим лидером в кинематографе в силу своей структурной, художественной сложности и философской насыщенности.
- в фильме-притче, подразумевающим параболическое отражение действительности, особым образом формируется невербальный способ построения иносказания.
- авторский фильм рассматривается как художественно-философское произведение, исследующее природу человека и ключевую проблематику его существования. Вовлекая зрителя в контекст экзистенциальных проблем, фильм является не

только отражением, но и средством преодоления таких явлений как отчуждение, страх, отчаяние.

- устойчивость авторского фильма в эпоху диффузии жанров связана с тем, что иносказательные структуры обладают большей формальной свободой и по-своему взаимодействуют с канонами таких жанров, как вестерн, трагедия, мелодрама, детектив, мюзикл. Это дает возможность подойти к определению типологии авторского фильма-притчи.
- художественная специфика иносказательного фильма является значимой не только для творчества отдельных мастеров, но и для эволюции киноязыка в целом.

Материалом исследования являются фильмы ведущих мастеров мирового кино, где иносказание используется как метод исследования действительности. В частности, в работе изучается степень влияния притчи как формы повествования на художественный мир режиссера, ее видоизменение в рамках его творческого метода и виды ее трансформации в отдельных фильмах. Согласно нашему предположению, мастера авторского кино различных национальных киношкол, работавшие в различных культурных, социальных и политических условиях, стремились опереться на иносказательные формы, часто обращаясь к притчевому повествованию.

Объект и предмет исследования. Объектом исследования являются произведения киноискусства, в которых ярко выражено индивидуальное авторское начало, как феномен художественной культуры XX столетия.

Предмет исследования – иносказательные структуры и мотивы в отечественных и зарубежных художественных фильмах второй половины XX века.

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Положения диссертации отражены в тридцати трех публикациях, в том числе 22 в журналах, включенных в перечень ВАК, изложены в прочитанных автором лекционных курсах и представлены на научных конференциях, консультациях, в том числе:

1. «Смыслообразование – основа формирования экранной культуры». Вторая межвузовская научная конференция. Ростов-на-Дону, ЮФУ, 2007.
2. «Притча как способ мышления в современной экранной культуре». Третья межвузовская научная конференция. Ростов-на-Дону, ЮФУ, 2008.
3. «Кинопритча в современном русском кино. Научно-практическая конференция «Российское кино последних лет (2003 – 2008). В поисках самоопределения». М, ВГИК. 2008.
4. «Конституирование сознанием в экранной культуре». Научно-практическая конференция. ЮФУ. Ростов-на-Дону, 2009.
5. «Мифологическое мышление в кинопритче». Международная научно-практическая конференция. М, МГОУ. 2011.
6. «Образ бунтовщика в кинопритче». Научно-практическая конференция в рамках международного студенческого кинофестиваля. М, ВГИК. 2011.
7. Притча в творчестве Т. Абуладзе. Научно-практическая конференция. Университет «L' ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES». Париж, 16 мая, 1999 г.
8. Формы иносказания в кино. Консультация для студентов департамента кино SORBONNE NOUVELLE (UNIVERSITÉ PARIS III). Париж, 21 мая, 1999 г.

Положения диссертации и материалы ее глав отражены в двух монографиях: «Кинопритча как тип художественного мышления» (2011); «Притчевое мышление в кинематографе» (2012). Монографии предназначены для студентов, аспирантов, теоретиков и практиков кинематографа.

Научные результаты исследования были использованы автором диссертации при создании художественного видеофильма «Игры разума в плоскостях пространства» (2010 г.), снятого по собственному сценарию.

Структура работы.

Диссертационная работа состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии, фильмографии, всего 320 страниц.

Основное содержание диссертации

Во введении обосновывается выбор темы, определяются актуальность, цели, задачи и предмет исследования, формулируются основные положения, обосновывается научно-практическая значимость и новизна работы, дается обзор проблем, возникающих в ходе анализа авторского кино.

Глава 1, «Авторское кино» как явление мировой киномысли», посвящена исследованию сути авторского кино, его эволюции в разных национальных киношколах и выявления причин обращения к иносказательным формам в структуре авторского фильма.

В параграфе 1.1., «Понятие «авторское кино», исследуется феномен «авторское кино», его сущность, поэтичность, философия, его возникновение, роль авангарда в становлении «авторского кино».

При исследовании авторского кино, художественной структуры фильмов этого типа надо учесть, что в киноведении существуют разные взгляды на сущность этого явления.

Авторское кино – это важное направление в киноискусстве, это независимое кино, отрицающее установившиеся художественные стили. Суть авторского кино – свободное высказывание художника, оно проецирует сугубо индивидуальное мировосприятие. Можно констатировать тот факт, что у режиссеров в процессе их творчества сформировался индивидуальный стиль, то есть в авторских фильмах присутствует индивидуальный взгляд автора на мир. Кинокритик Э. Саррис считает, что авторская теория тем больше ценит индивидуальность режиссера, чем выше те барьеры, которые индивидуальности нужно преодолеть на пути выражения. Саррис утверждает, что режиссер-автор реализует в фильме свои персональные качества. Исследуя авторское кино, В. Фомин заключает: «Авторское кино нацелено прежде всего на неповторимо-индивидуальное, исповедальное, личностное выражение. Отсюда подчеркнутое отторжение всего традиционного, яростное

опрокидывание, отталкивание, изживание во всех элементах образной ткани всего стереотипного, привычного, общеупотребимого».¹

Исходя из практики кино, творческого опыта режиссеров, С. Герасимов сделал вывод: «Авторский кинематограф» – это не обязательно всё делать самому... Авторский – значит открывающий личность автора».² Изучая поэтическую традицию в кино, Л. Зайцева констатирует: «Авторским» считается то, что выбивается за рамки жанра, требует от зрителя восприятия, не подготовленного условиями жанра».³

Обозревая авторский кинематограф, Н. Самутина делает вывод, что модель авторского кино заключается в следующем: «...режиссер фильма выступает как полноправный автор произведения, как лицо, несущее ответственность за картину в целом. Подобная функция режиссера реализуется в съемочном процессе. Режиссеры-авторы обычно выступают одновременно сценаристами, продюсерами, монтажерами фильма, или, по крайней мере, тщательно контролируют эти процессы и имеют "право финального монтажа". Их работа на съемочной площадке превращается в сложную концептуальную координацию самых разных элементов, которые впоследствии образуют фильм. Это работа со сценаристом, создание покadroвого режиссерского сценария. Работа с актерами – их отбор, обсуждение с ними характера роли и необходимого типа игры. Контроль за соответствием сценарию в каждой сцене. Работа с оператором: объяснение задач каждой сцены, обсуждение того, как именно должен выглядеть свет, с какой детальностью необходимо воспроизвести обстановку, в какой момент переходить со среднего на крупный план и т.д.».⁴ Таким образом, режиссеры не допускали вмешательства посторонних в авторскую идею фильма и относились к кино как к возможности сконструировать «реальность» по своим правилам. При его создании они ориентировались исключительно на свое, сугубо индивидуальное видение. Стремясь

¹Фомин В. Правда сказки. М.: МАТЕРИК, 2001. С. 71.
²Цит. по. Зайцева Л. Поэтическая традиция в современном советском кино. М.: ВГИК, 1989. С.8-9.
³Там же. С. 9.
⁴Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки, 2002. № 60. С. 27.

выразить свою мысль о мире, глубоко исследовать жизненные явления, художники отвлекались от поиска конкретной формы, жанровой модели, в которой они будут это воплощать. Полученная форма зачастую имела многозначный и неожиданный облик. В этом и заключается сущность авторского начала применительно к кино.

С нашей точки зрения, авторское кино – сложный феномен, его признаками являются следующие факторы: оно ставит проблемы бытия, моральных норм, исследует судьбы персонажей, передает их духовный мир; оно показывает людей исключительных по своей природе и возможностям, с трудными поисками себя и смысла жизни, индивидуумов с другой философией; это кино, в котором человек делает свой духовный, нравственный выбор, соотносит свою жизнь с человечеством; это кино, где все может быть естественно, жизненно, реально или наоборот, сюрреалистично, абсурдно; авторское кино рассматривает экзистенциальные проблемы существования человека, оно способно ставить и решать общечеловеческие, философские и социальные проблемы; если использовать мысль М. Бахтина и применить ее к «авторскому кино», то можно сказать, что оно исследует «...распад эпической целостности образа человека. Субъективность, несовпадение с самим собой. Раздвоенность».¹ Авторское кино – это поиск ориентира для осмысления и объяснения исторического времени, для восприятия и оценки глобальных перемен, происшедших в ушедшем столетии и происходящее сегодня.

Авторское кино – это интеллектуальное кино. Мастера авторского кино для показа реального мира и исследования человека помимо своего жизненного опыта обращались и обращаются к научной мысли. Авторский кинематограф оказался для ведущих мастеров мирового кино возможностью видеть, ощущать мир как художник, исследовать его как ученый, как мыслитель. Оно отразило то новое сознание, которое сформировалось во второй половине ушедшего века.

¹Бахтин М. К переработке книги о Достоевском //Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С 343.

Обобщая концепции и взгляды на авторское кино, можно говорить о том, что такое кино представляет собой особый способ мышления. Исходя из эстетическо-философского, социально-политического подхода, авторское кино – это мироощущение кинохудожника, его скорбь по несовершенству общества и человека, его стремление способствовать очеловечению мироздания, сохранению в человеке человечности и гуманистического начала.

Авторское кино – это кино о личных и одновременно общечеловеческих проблемах, оценка разных исторических эпох XX века. Режиссеры часто обращаются к разным историческим эпохам, чтобы высказаться на их материале о современности. Чем острее ощущение и переживание действительности в фильме, тем яснее выражена авторская позиция. Авторское кино отражает трагизм, наличествующий не только в общественно-политической сфере, но и в личностном бытии человека. В нем нет религиозных и политических табу и ханжества. Это философское кино – наиболее жесткий критик современности.

С развитием авторского начала в кинематографе формируется и новый язык общения с действительностью. Его образное богатство используется в фильмах для выражения глубинных уровней, новых смыслов, трудноуловимых состояний. Языком символов и аллегорий авторы пытаются создать полную картину как человеческих достижений, так и ошибок, которые приводят индивидуума к духовному опустошению, к деградации.

Мастера кино стремились по-новому подойти к законам кинодраматургии. Для реализации своих творческих замыслов режиссеры искали новые изобразительно-выразительные средства, новый взгляд на характер, сюжет, конструирование фильма, киноязык. Представители «авторского кино» исследовали и продолжают исследовать новые сферы образности и содержания, стиля и формы.

Внимание современного кино к истории закономерно влечет за собой и потребность в осмыслении реалий сегодняшнего дня. В фильмах отражаются актуальные социально-политические и экзистенциальные проблемы. Значительная часть таких фильмов посвящена осмыслению традиционных представлений об

этике, морали. В контексте современности, рассматривается место человека в сегодняшнем мире, цивилизации.

В течение XX века и в настоящее время авторское кино – одна из немногих форм противостояния массовой культуре, «мейнстриму» с его установившейся потребительской идеологией, упрощенным подходом к жизни, банальным истинам. Ж.-Л. Годар считает, что коммерческое кино совершает насилие над зрителями, а режиссер Жанна Лабрюн отмечает, что массовый кинематограф не способен уничтожить авторское кино. Авторские фильмы предназначены для интеллектуального зрителя. Опираясь на позицию и личный мир автора, они выходят на широкие обобщения, осмысливают важные этапы драмы времени.

Авторы вбирают атмосферу тех периодов, в которые они творят. Их произведения представляют свою эпоху в тонких зарисовках, отражают тревогу, чувства и мысли, надежду на спасение, попытки избежать страдания и боли, порождаемых созерцанием человеческого удела. Авторские фильмы – это поиск свободы, правды и права жить своей жизнью. Интеллектуальный зритель ждет от кино правды в художественной форме, чтобы смело смотреть в лицо реальности, принимать ее свободно, без страха, без иллюзий.

Авторское кино – это поэтическое кино. В кинематографе первостепенную роль выполняет не созданный воображением, вымышленный образ, а визуальная картина, позволяющая автору-режиссеру соотносить свое «я» с другими персонажами, объективировать свое лицо. Это дает кино возможность пользоваться средствами поэзии, что предполагает не сгущение в тексте поэтических приемов, а перевод поэтического в мировоззренческую категорию. Опираясь на реальность, авторское кино передает разные настроения, в которых есть место и фантазиям, и сновидениям, и мифам. Такая структура поэтического образа помогала кино совершить прорыв через абсурдный мир XX века. По мнению Л. Зайцевой, фильм «...поэтического направления представляет художнику щедрые возможности интерпретации проблем и явлений действительности в преломлении их через слож-

ный внутренний мир современника».¹ Действенность авторской мысли зависит не только от ее философской глубины, но и от поэтически-человеческих предпосылок и следствий. Именно поэтичность дает кинематографу возможность воплощать духовный мир.

Кинокритики оценивают фильм как цельный, самобытный художественный мир и анализируют тему и идею, художественно-изобразительные средства, мировоззрение автора, систему образов, форму и стиль фильма, мастерство режиссера, а также сравнивают с другими картинами схожей проблематики.

Прежде всего, понятие авторского кино связано с деятельностью новой волны, с новым творческим опытом. Принято считать, что понятие это ввел в обиход в середине 1950 годов кинокритик и режиссер Ф. Трюффо на страницах журнала «Cahiers du Cinéma». Оно было одобрено его французскими коллегами, а вскоре поддержано и в Германии. Возникновение «политики авторства» в кино связано с теоретическим осмыслением творчества новой волны. Представители новой волны дебютировали как режиссеры в 1957 – 1958 годах картинами, «...которые выделялись негативным отношением к традиционной морали и миру старших, поисками новой стилистики и новыми героями – молодыми, раскованными в суждениях и поступках, олицетворяющими близкий приход эры молодежной революции».² Вдохновленные теоретическими работами А. Базена, на страницах «Cahiers du Cinéma» появились принципиальные статьи, рецензии и эссе Ф. Трюффо, К. Шаброля, Л. Маля, Э. Ромера, А. Астрюка, Ж-Л. Годара, А. Рене, Ж. Риветта и др.

Представители новой волны выработали свой, уникальный, характеризующий их стиль, почерк, который прослеживается во всех их картинах. Новая волна внесла большой вклад в процесс создания нового киноязыка, повлияла на формирование молодого кино во всем мире. Обобщая творческий опыт французской но-

¹Зайцева Л. К проблеме жанров поэтического кино//Актуальные проблемы теории кино. Жанры кино. М.: Искусство, 1979. С. 220.

²Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003. С. 319.

вой волны, Н. Самутина¹ считает, что именно в этот период в истории кинематографа возникло авторское кино в его современном понимании.

В то же время многие исследователи считают, что модель авторского кино начала формироваться уже в немом кино в первой трети XX века. Об этом свидетельствуют работы иностранных и отечественных авторов: С. Нил («Арт-синема как институция», 1981), Ж. Венсендо («Проблемы в европейском кино», 1998), Д. Бордвелл («Артхаус как проявление кино», 1979), А. Маттелар («Политика европейского кино и ответ Голливуду», 1998), Е. Добин (Поэтика киноискусства. Повествование и метафора, 1961), М. Власов («Виды и жанры киноискусства», 1976), Е. Бондаренко («Путешествие в мир кино», 2003). Этот подход к определению авторского кино намного шире, чем концепция авторского кино как наследия новой волны появившись в первой трети XX века, обозначенное противостояние сохраняет свою актуальность до сих пор. Сегодня оно трансформировалось в противопоставление «авторское кино – мейнстрим», причем не только в рамках противопоставления Европа – Америка, но и в пределах отдельно взятых стран.

С. Нил считает, что главным отличием рождающегося арт-кино от типичной голливудской продукции стал маркер «авторства» – представление о режиссере как об авторе фильма, творческой личности, создающей произведение, отмеченное чертами индивидуальности. Нил определяет авторское кино как экспериментальное, авангардное. Рождение кинематографического авангарда связывают с творчеством Ж. Мельеса, Д.У. Гриффита и С. Эйзенштейна. Именно в их работах наметилось то, что называют языком кино. И именно здесь фигура режиссера приобретает абсолютное, принципиальное значение, а выражение его идей и эстетических идеалов составляет основу фильма.

С другой стороны, Э. Саррис² в книге «Американское кино: режиссеры и режиссура» (1929 – 1968) выделил авторов, которые выработали уникальный кино-

¹Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки, 2002. № 60. С. 25 – 42.

²Э. Саррис – американский кинокритик. Он разделял многие взгляды кинокритиков «Cahiers du cinéma» и пропагандировал в США теорию авторства в кино.

стиль. Саррис пишет и о том периоде, когда в рамках конвейерной студийной системы Голливуда успешно работали яркие индивидуальности, подлинные мастера кино, такие как Дж. Форд, О. Уэллс, А. Хичкок и Ф. Ланг. В их творчестве обозначились те черты, которые впоследствии деятели новой волны определили как характерные признаки авторского кино.

Такие культовые фильмы, как «Гроздь гнева» (1940) Дж. Форда, «Гражданин Кейн» (1941) О. Уэллса отличает авторская позиция, оригинальные изобразительные и монтажные решения. Именно на основе авторских фильмов, авторской теории сформировались такие понятия, как независимое американское кино, а затем арт-хаус. Это направление представляли такие разные режиссеры, как Ларри Джордан, Джеймс Броутон, Джордж Бэлкон, Стен Брекидж, Брюс Бейли, Джером Хейли.

Авторское кино – это авангардное, экспериментаторское кино. Авангард, в какой бы форме он ни возникал, является естественной и необходимой стадией развития искусства. Авангард расшатывает и разрушает традиционные эстетические нормы и существующие методы художественной практики, что дает возможность появления новых форм художественного выражения. Поэтому авангард традиционно принимается за классический образец авторского кино, его историческое начало. Становление авторского кино связана с первой и второй волной авангарда (Ж. Дюлак, Л. Деллюк, М. Л'Эрбье, А. Ганс, Р. Клер, М. Рэй, А. Шомет и др.). По революционному пути авангарда 20-х и 30-х годов пошли представители «Новой волны» которая именуется как неоавангард.

Одним из первых эстетику авангарда своими фильмами и теоретическими работами определил Л. Деллюк. Он выдвинул теорию фотогении, то есть киновыразительности. При постановке фильма вместо акцента на традиционный, театральный, по его определению, сценарий он предлагал создать сценарий, передававший ощущение «внутреннего стремления». Это предполагало присутствие «основного, первоначального, невидимого» человека, т.е. автора или, как выражался сам Деллюк, души, загадочной веры, мысли, которая сосредоточивается в

человеке. Именно здесь берет свои истоки концепция авторства в кино. Режиссер пошел по революционному, новаторскому для тогдашнего кинематографа пути.

Традиции и идеи экспериментального кинематографа первой половины XX столетия получают прямое отражение в авторском кино 1960-х годов, но уже на новом витке. Эксперименты с киноязыком теперь используются не просто с целью выработки более оригинального способа создания автономного художественного образа, передачи его иррационального начала, а для того, чтобы как можно более выразительно раскрыть авторскую точку зрения на изображаемое в картине. В этой концепции образность является лишь необходимым инструментом, а не самодостаточным явлением, как прежде. Наиболее показательным в этом отношении является метод А. Астриюка под названием «камера-перо».¹

Авторское кино – это философское кино. Именно в нем проявляется взаимосвязь художественного и философского познания, которая выражается в стимулировании художественными концепциями философского поиска и, напротив, философской мыслью – художественного постижения мира. Именно авторское кино, с первого дня своего формирования, выявило философскую природу кинематографа и укоренило философию в форме кино, именно оно иллюстрирует тесную взаимосвязь философского подхода к современности и кинематографического творчества. Авторское кино предложило новую картину мира и свою метафизику, исследовав образ существования общества XX века. Достижения философии оказались побуждающими силами в процессе исследования и решения общечеловеческих проблем.

Мир авторских фильмов – не описание бытовой жизни индивидуума. Назначение авторского фильма – помочь человеку осмыслить то, как он проживает свое историческое время, время своего бытия и понять в чем смысл жизни.

Большое влияние на становление философской мысли кинематографа оказал экзистенциализм. Он выразил общее чувство времени: чувство упадка, бессмыс-

¹Статья «Рождение нового авангарда: камера – перо» была опубликована в 1948 году в журнале «L'Écran français». В статье автор воздал должное кинематографу как новому и самостоятельному средству выражения, сравнимому с литературой и живописью.

ленности и безысходности всего происходящего, поставил бытие под знак тревоги, страха, отчаяния, отчуждения, абсурда. Экзистенциализм отражает не только духовное состояние эпохи, но и духовное состояние человека, что привлекало режиссеров. С помощью экзистенциализма мастера анализировали и фиксировали образ человека, исследовали и изучали проблемы его существования. Прибегая к философии экзистенциализма, кинохудожники приблизили зрителя к драме реальной жизни.

Авторские фильмы мастеров мирового кино представляют собой экзистенциальную драму. В нем исследуются проблемы: одиночества, отчужденности, отчаяния, страха (страха смерти), некоммуникабельности. Духовная и эмоциональная усталость человека в современном мире, моральное разложение, вызванное психологией отчаяния и нищетой, разворачиваются в фильмах Ф. Феллини, Л. Бунюэля, И. Бергмана, М. Антониони, Л. Висконти, Ж-Л. Годара, Х. Тэсигахара, П.П. Пазолини, М. Формана, В. Вендерса, С. Кубрика и других известных режиссеров.

Фильмы многих мастеров проникнуты мотивами неизбывной трагичности и абсурдности бытия, ощущением победы зла над добром. Абсурдность видимого мира и бунт против него выражены в картинах О. Уэллса, И. Бергмана, Л. Висконти, Л. Пуэнсо, М. Феррери, П. Гринуэя, Л. Бунюэля, Н. Рея, Л. Андерсона, Л. Кавани, М. Беллоккио, С. Сампери, Р. Фаэнца, Л. фон. Триера, В. Хитиловой и др.

Во второй половине XX века авторский фильм сформировался как интеллектуальное, философское кино. Этому процессу активно способствовала экзистенциальная философия.

Надо отметить тот факт, что в авторских фильмах для изображения действительности режиссеры создали экранные приемы, способные воплотить внутренний мир индивидуума. Все происходящее на экране является не только фактом действительности, но и воссозданием психической жизни персонажей фильмов, материализацией бессознательного.

В параграфе 1.2., «Возникновение и эволюция «авторского кино», речь идет о развитии «авторского кино» различными поколениями кинематографистов всего мира, начиная с немого кино по сегодняшний день.

Для нашего исследования важно, что авторство зарождалось на ранних этапах развития кинематографа, в эпоху Великого немого. В картинах мастеров немого кино авторская позиция выражалась в режиссерском видении мира. Рождению авторства способствовали те кризисные ситуации, которые охватили первую четверть двадцатого столетия, и главная из них Первая мировая война, которая изменила картину мира. В картине «Цивилизация» (1916) Т.Х. Инс показал ужасы войны, ее разрушительные последствия. В фильме «Конец мира» (1916) А. Блом «...иносказательно пытался внушить зрителю идею обреченности мира».¹ В картине «Разве жизнь не чудесна» (1924) Д.У. Гриффит повествует о последствиях Первой мировой войны в послевоенной Германии, о нищете, которая охватила страну, о быте простых людей.

Наряду с темой войны режиссеров волновало состояние современного общества и человека, их взаимоотношения. В «Вознице» (1921) В. Шёстрём повествует о моральном, духовном падении индивидуума. Его персонаж оказывается на дне жизни, благодаря выбранному им самим образу жизни. К.Т. Дрейер в картине «Страницы из книги Сатаны» (1920) «...пытался доказать, что источник несправедливости – политическая и религиозная нетерпимость».² Так мастера немого кино выражали свое отношение к реалиям нового века. В их фильмах проявлялась гражданская позиция художника, авторское видение происходящего, переживание за судьбу человечества.

Обратимся к творческому опыту Д.У. Гриффита. В фильме мастера «Нетерпимость» (1916) авторская позиция проявляется в том, что режиссер, чтобы передать ощущение своего времени, основной темой картины выбрал борьбу Добра и Зла в различные исторические периоды. Гриффит считал, что в истории человечества религиозная и социальная нетерпимость были величайшим злом. С философской точки зрения эта картина – сложное философское произведение. Она выражает обеспокоенность автора состоянием мира, тревогу за судьбу человечества.

¹Комаров С. История зарубежного кино. В 2-х т. М.: Искусство, 1965. Т.1. С. 321.

²Кино Энциклопедический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1986. С.132.

Об этом говорят заявленная в названии тема и философская насыщенность фильма, а также визуальный ряд, художественно-выразительные средства, структура монтажа, стиль и форма картины. Можно утверждать, в «Нетерпимости», которая составила эпоху в становлении и развитии кинематографа, зарождается авторское кино.

Э. Саррис в книге «Американское кино: режиссеры и режиссура» (1929 – 1968) рассматривает американское кино с точки зрения исследования особенностей режиссерского почерка. Среди американских кинематографистов он выделяет авторов, которые выработали уникальный, характеризующий их художественный киностиль и представляли авторское кино, арт-хаус. Знаковыми фигурами независимого кино стали Майя Дерен, Йонас Мекас, Кеннет Энгер, а также Сэмюел Фуллер, Роджер Корман, Джон Кассаветис.

Военный и послевоенный периоды оказались плодотворной почвой для формирования и эволюции авторского кино в разных национальных киношколах. Необходимо вспомнить о феномене итальянского неореализма. Среди неореалистов выделялся Р. Росселлини своим ярко выраженным индивидуальным стилем. Метод мастера по существу оказался намного сложнее, чем концепция неореализма, что способствовало формированию послевоенного авторского кино.

Понятие авторское кино официально начало формироваться в начале второй половины XX века, в 50-ые – 60-ые годы, когда в разных национальных киношколах появились новые направления. Во Франции – новая волна, в Англии – свободное кино – кино рассерженных, в Германии – новое немецкое кино, в Америке – независимое американское кино. «Новое» кино появилось в Канаде, Японии, Австралии, Латинской Америке – Бразилии, Аргентине, Перу, Боливии, Эквадоре и т.д, а также в странах Восточной Европы: в Польше, Чехословакии, Венгрии и т.д.

Формирование концепции авторского кино, становление арт-синема как международного явления, его максимальная популярность совпали с тем периодом, когда работали И. Бергман, Л. Бунюэль, Ф. Феллини, М. Антониони, Б. Бертолуччи, П.П. Пазолини, Л. Висконти, И. Бергман, Ж-Л. Годар, Ф. Трюффо, А. Рене,

В. Вендерс, В. Херцог, В. Фассбиндер, Т. Абуладзе, А. Тарковский и другие мастера кино. Исторически сложилось, что классическое, эталонное представление об авторском кино непосредственно связано и ассоциируется с творчеством этих режиссеров. Тем более, что свое научное обоснование оно получило в этот период на основе их картин. Сохранить подлинные традиции авторского кино в современном немассовом, некоммерческом секторе позволяют лишь те редкие режиссеры, которые, как и деятели новой волны, продолжают экспериментировать, развивать художественные средства кинематографа. Примером может служить творчество Ларса фон Триера, который своей «Догмой-95» породил целое направление в кино, с особой стилистикой съемки и подачи материала.

Новая волна русского кино способствовала возрождению национального авторского кино. Об этом свидетельствуют фильмы: диалогия А. Звягинцева «Возвращение» (2003) и «Изгнание» (2007), «Изображая жертву» (2006) К. Серебряникова, «Эйфория» (2006) И. Вырыпаева, «Остров» (2006) П. Лунгина, «Гадкие лебеди» (2006) К. Лопушанского. Авторы этих фильмов искали индивидуальный способ видения мира, они брали за основу факты из истории XX века, а также обращались к разным историческим эпохам, чтобы высказаться на их материале о современности.

В параграфе 1.3., «Причины обращения к иносказанию в авторском фильме», говорится о тех причинах, которые заставили мастеров кино обратиться к иносказательным формам.

XX век со своим сложным и хаотичным временем предстал как тяжкий путь для человека. А. Камю отмечал: «Человек вступает в этот мир вместе со своим бунтом, своей ясностью видения. Он разучился надеяться».¹ XX век породил своих «бесов» с их «волей к власти». Начался новый век «вывихнутого времени», который решительно выразил себя в невообразимых экспериментах над жизнью. В ушедшем столетии все оказалось иным, беспокойство мыслителей и мастеров ис-

¹Камю А. Миф о Сизифе // Бунтующий человек. М.: Издательство Политической литературы, 1990. С. 52.

куств не было беспочвенным, а диктовалось кризисными ситуациями ушедшего столетия и тем, что человек начал воспринимать цивилизацию естественно, он перестал быть творцом, стал «пользователем».

В «Закате Европы» (1918 – 1922) О. Шпенглер выразил общую тревогу, которая распространилась на большую часть XX века. Мыслитель оплакивал судьбу Европы, в которой начался процесс затухания высокой духовной культуры. Ощущение «заката Европы» отразилось в фильмах немецких режиссеров – Р. Вине, Ф.В. Мурнау, Ф. Ланга и др. Духовное завещание Шпенглера оказалось предостерегающим, грозным пророчеством о надвигающейся опасности. Вслед за Шпенглером Х. Ортега-и-Гассет отмечал, что не только падение общего уровня культуры современного общества, его бесчеловечный, дегуманистический характер, но и стремление «человека-массы», посредственного человека к власти, привели к тоталитарному господству. Образ «человека – массы» как разрушителя культуры показан в фильмах Ф. Феллини, М. Феррери, С. Пекинпа, С. Кубрика, Л. Андерсона, П.П. Пазолини.

Ставится вопрос, насколько изменился человек духовно, внутренне, переходя из эпохи в эпоху? История XX века показала, что человек сохранил черты, как свойственные «средневековому человеку», так и «человеку Возрождения», «человеку барокко», «человеку романтизма». В человеке должны совершаться внутренние, духовные перемены, прежде всего в историческом смысле.

Ф. Ницше, говоря о переоценке культурных, человеческих ценностей, утверждал, что она заложена в самой природе современности, где все ценности стали условными; общество долго не просуществует, если и дальше будет придерживаться ценностей, переставших быть созидательными. Эти проблемы выразились в первом фильме Л. Бунюэля «Андалузский пес» (1928). Об истинных и ложных ценностях, о переоценке ценностей рассказывают фильмы «Посторонний» (1964) Л. Висконти, «Жюль и Джим» (1961) Ф. Трюффо, «Тоска по дому» (1965) и «С.С. Гленкэрн» (1969) Х.У. Эрмосильо, «Рука, качающая колыбель» (1992) Х. Кертиса и др. Герои А. Тарковского: Бертон – «Солярис» (1972), Сталкер – «Сталкер» (1979), Доменико – «Ностальгия» (1983), Отто – «Жертвоприношение» (1986) –

осознают ложность традиционных ценностей и стремятся передать найденную ими истину другим, чтобы увести их с ложного пути.

В XX веке человек оказался наедине с идеологически непримиримыми государствами и массовыми социальными движениями. Эти обстоятельства радикально изменили мир. Тоталитаризм нанес грандиозный ущерб не только тем странам, в которых он существовал, но и всему человечеству. Тоталитарные режимы в разных странах (Италии, Испании, Германии, Чили, Греции, Камбодже и т.д.) в различные периоды XX века не давали возможности режиссерам говорить прямо и вынуждали мастеров кино обращаться к иносказаниям. В свое время еще Вольтер писал, что «...с тиранами приходится говорить притчами, да и этот окольный путь опасен».¹ Эзопов язык принимал у каждого мастера специфическую, свойственную его творческому методу форму.

О судьбе человека в условиях тоталитарного режима повествуют режиссеры, представляющие разные национальные киношколы. Антитоталитаризм итальянских режиссеров вытекает из их ощущения муссолиниевских времен. П.П. Пазолини в фильме «Сало, или 120 дней Содома» (1975) показал взаимоотношения тоталитарного режима и тех, кто вынужден подчиниться его «нормам жизни». Во многих фильмах Ф. Феллини выражал свое неприятие фашизма. В картине «Амаркорд» (1974) он развенчивает миф о тех ценностях, порядке и благопристойности, которые якобы принес режим Муссолини в Италии.

После взрыва атомной бомбы над Хиросимой и Нагасаки родилось ощущение реальной и вполне возможной гибели человечества. Создание ядерного оружия привело мир к тому, что постоянно нарастает угроза тотального уничтожения человечества. К этой теме обращается, например, С. Кубрик в фильме «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбить бомбу» (1963).

¹Вольтер Ф.М. Эстетика. М.: Искусство, 1974. С. 255.

Многие режиссеры в своих фильмах раскрывали апокалиптический характер действительности XX века. В картине «Репетиция оркестра» (1979) Ф. Феллини выражена вера в силу искусства, в его способность сплотить человечество против хаоса и надвигающегося Апокалипсиса. А. Тарковский в «Жертвоприношении» (1986) выразил свое ощущение мировой катастрофы как возмездия человечеству за его грехи, прежде всего перед Богом. Режиссер считает, что спасти мир можно лишь отчаянным усилием человеческого добра и разума.

С другой стороны, 60-ые годы XX века стали временем контркультуры, то есть формой выражения духовного протеста против буржуазной культуры, оживлением демократических и молодежных движений во всем мире. Хиппи протестовали против буржуазного образа жизни, против войны, социальной несправедливости. Политическая борьба достигла своего пика в 1968 году и приняла бурные формы. Кинематографисты разных национальных киношкол отобразили кризис 60-х годов – время до революции, бунт и поражение революции 1968 года, их последствия в фильмах, которые можно определить как кинопритчи: «Если» (1968) Л. Андерсона, «Перед революцией» (1964) Б. Бертолуччи, «Кулаки в кармане» (1965) М. Беллоккио, «Забриски Пойнт» (1970) М. Антониони и др.

Обращение к иносказательным формам в искусстве XX века было прямым ответом на кризисные ситуации века, ибо процесс, охвативший все стороны общественной жизни, исказил и подорвал гуманистические ценности. Мастера кино, ощущая кризисные явления общества, искали те художественные средства, которые зримо выразили бы их философскую мысль, их ощущение современной действительности. Им оказалась кинопритча, которая выросла в кинематографе на почве кризисных ситуаций, на почве кризисного самосознания. В условиях ушедшего века фильмы-притчи выявили свои возможности в качестве организованной структуры и, следовательно, явились средством преодоления хаоса. Кинопритчи, созданные мастерами разных национальных киношкол ушедшего столетия, являются ценностью культуры со своей правдой о времени, прожитом человечеством.

Глава 2, «Иносказание в структуре фильма», посвящена формам иносказания в кино, в частности, притче как феномену кинематографа; притчевому мы-

шлению при реализации авторской мысли; диффузии жанров и типологии фильмов- притч.

В параграфе 2.1., «Формы иносказания в «авторском кино», рассматривается иносказание, как особое построение текста, когда организуемый автором смысл не совпадает со значением используемых слов: он намного больше и сложнее, чем фиксирует прямой смысл. Иносказание применяется с различными целями: ирония создает комический эффект; эзопов язык необходим в связи с политическими условиями, невозможностью прямо сказать то, что нужно; аллегория отсылает к общекультурному контексту; символ передает многогранную глубинную связь между предметами и явлениями.

Арсенал кино XX века показывает, что в творчестве ведущих мастеров востребованными в первую очередь оказались иносказательные формы – миф, сказка, притча. Сказка – вид фольклорной прозы народов мира, она отражает условия жизни каждого народа и повествует о судьбе человека. Басня, эзопов язык – тайнопись в литературе, намеренно маскирующая мысль, итог размышления. В словаре В. Даля, в «Словаре языка Пушкина» читаем: притча – иносказательный нравоучительный рассказ, а Г.В.Ф. Гегель считает, что иносказание можно рассматривать как притчу. Притча как иносказание и как аллегория, обладает более широкими возможностями, чем басня. Глубокий символический язык дает притче философскую подоплеку и возможность широких обобщений. Притча всегда – повод к размышлению. Притча – дидактико-аллегорическое произведение, ее основная функция – активное вторжение в жизнь. Притча – нравоучительный рассказ. В ней главное – мораль. Два главных качества присущи притче – иносказание и поучительность. Действительность в притче предстает в абстрактном виде, без хронологических и территориальных примет, отсутствуют конкретные исторические имена действующих лиц; притча, обладая скрытым смыслом, адресована всем, так как опирается на житейскую ситуацию. Притчу трудно придумать, автор должен пережить и выносить в себе какую-то историю, она должна созреть в нем. Притча, как и миф, выражает мировоззрение человека.

В параграфе 2.2., «Притчевое мышление при реализации авторской мысли», аргументируется тот факт, что для мастеров авторского кино привлекательным оказалась кинопритча со своей художественной спецификой и философской насыщенностью. Укоренение притчи в кинематографе относится ко второй половине ушедшего века. Этот период оказался благодатной почвой для возрождения притчeveго мышления в кино. Веками накопленный опыт предоставил мастерам кино возможность использовать притчу как новый тип художественного мышления.

Интеллектуальное, философское, поэтическое кино широко использует метафору, символ и аллегория, которые в притче получают возможность синтетически и органически взаимодействовать. П.П. Пазолини считал, что метафора является самым выдающимся из всех элементов риторики. «Вечер шутов» (1953) И. Бергмана – это метафора взаимоотношений художника и общества; «Дорога» (1954) Ф. Феллини является метафорой человеческого бытия; «Небеса обетованные» (1991) Э. Рязанова являются метафорой действительности России начала 90-х годов XX века.

Феномен символа связан с категорией времени. Символ представляет собой некий образ, который выводит восприятие на новый уровень. В притче «Женщина в песках» (1964) Х. Тэсигахара использует символы. Песок здесь почти физически осязаемый символ тягучей, зыбкой, засасывающей действительности, символ постоянного движения времени, неумолимо влекущего человека к пределам его земной судьбы. В фильме «Бал» (1983) Э. Скола ведет своеобразный отсчет времени при помощи символических образов. Режиссер подвергает анализу ушедшее столетие, в музыкальных ритмах и танцах иллюстрируя определенные периоды XX века, одновременно демонстрируя разные характеры. Художественным образом-символом выступает компьютер по имени Хэл в фильме С. Кубрика «2001 год: Космическая одиссея» (1968). Хэл символизирует искусственный разум, созданный человеком, и его бездуховность.

Тяготение к аллегории было присуще многим режиссерам. «У меня сложилось мнение, что основное – это суметь придать фильму характер аллегории»,¹ – считал М. Антониони. «Я предпочитаю реализм аллегорический, символический, порою магический»,² – пишет Э. Скола. Характеры образов Ф. Феллини в «Дороге» (1954) – Джельсомина, Дзампано и Матто – аллегоричны, они не связаны с определенным временем.

Иносказание оказалось способом художественного преобразования действительности. Достоверным выглядит представленное притчами состояние современного общества, нравы и мораль которого разъединяли людей и создавали основу экзистенциальной драмы. Кинопритча оказалась территорией духовных, моральных, психологических конфликтов и этических дилемм.

При определении особенностей притчи следует учитывать время, когда происходит действие. Кинопритча тяготеет к историческому материалу. Почему? Может быть потому, что кинохудожников привлекает ход истории, обращение к фактам и событиям которые уже свершились и связанных с известными событиями и личностями. Исторические ассоциации дают возможность выхода в современность. Актуальная реальность, как и история, требует и понимания, и обоснования, она часто нуждается и в критике и в оправдании. Причины, объясняющие следствия, часто оказываются более важными в анализе реальности, чем причины, порождающие те или иные события. Дать определение иносказанию в кино – значит выяснить, на каких основаниях в фильме возникает метод параболического отражения действительности, как складывается невербальный способ построения кинотекста. По мнению М. Кузнецова «...параболичность, возможность «замкнуть» воедино прошлое и настоящее – все это уже давно привлекало современный мировой кинематограф к притче».³

Притчевое мышление в кино можно рассматривать как тип художественного

¹Цит. по: Г. Капралов. Человек и миф. М.: Искусство, 1984. С. 42.

²Parra D. Entretien avec Ettore Scola // «La revue du cinéma», 1984. № 391. С. 57.

³Кузнецов М. Притча, Парабола, Фильм // Жанрово-стилевые искания современного кинематографа республик Закавказья. М.: ВНИИК, 1982. С. 90.

сознания. Когда автор обращается к высшим ценностям бытия, «...образная система отличается своеобразной замкнутостью иносказательного смысла в сюжетно-метафорической конструкции действия».¹ В притче мастеров интересовали обобщающая сила, особый характер абстрагирования, предлагающий высокую меру условности, что дает возможность художнику наиболее адекватно воссоздать в кинематографических образах язык высокой прозы и поэзии. Распространение иносказательных конструкций в кино имеет и другое объяснение: в силу своей сложности, основанной на особом значении самосознания художника, на процессе его самоидентификации, притчевая структура стимулирует человека к выработке собственного философского взгляда на мир, к более объемному подходу к действительности. Самоидентификация художника менее всего художественно осуществима от первого лица. Это может служить объяснением распространения притчи как адекватной формы передачи трудноуловимых смыслов. Кинопритча «...особый тип автопортретности художника»,² в ней режиссеры пытались выразить свое ощущение действительности.

Иносказательные конструкции, как правило, характеризует лаконичность. В рассказе не должно быть ничего лишнего и отвлекающего, его содержание работает на осознание действительности. Притча давала мастерам возможность использовать максимально концентрированную форму повествования.

При отборе жизненного материала автор преобразует действительность, обобщает события и переосмысливает их. Так, И. Бергман в своих фильмах глубоко владел интересующим его жизненным материалом, интенсивно концентрировал его и мастерски вел зрителя от внешнего наблюдения и анализа реальных событий к полному погружению в условность.

Образные решения требуют от зрителя особого интеллектуального настроения, умения распознать сквозь ткань сюжета глубину авторских философских размышлений о мире. Проанализировать кинопритчу сквозь призму культурно-истори-

¹Зайцева Л. Притча Тенгиза Абуладзе // Поэтическая традиция в современном советском кино. М.: ВГИК, 1989. С. 34.

²Там же.

ческого процесса второй половины XX века – значит определить место кинопритчи в жанровой сетке мирового кинематографа; проследить, как складывалось развитие притчевого мышления в творчестве ведущих мастеров мирового кино.

Философский аспект кинопритчи почти всегда связан с апелляцией к истории, к ее реальному ходу, к ее фактическим итогам, к тому, как история сохраняется и воспроизводится в самосознании народа. Важно, что художественное произведение, построенное по законам притчи, в то же время, несущее в себе все признаки национального культурного менталитета, всегда открыто для восприятия «поверх культурных барьеров». Успех фильмов ведущих режиссеров мирового кино за пределами их родной страны, адекватность восприятия иносказательных образов в иной культурной среде – яркий пример коммуникации на основе типологической общности художественного мышления.

В 50-ые и 60-ые годы XX века на смену традиционной кинодраматургии пришли условные формы сюжетосложения; сюжет стал строиться на сопоставлении отвлеченных ситуаций, на иносказательном повествовании: («Дорога» (1953) Ф. Феллини), «Седьмая печать» (1958) И. Бергмана, «Мольба» (1968) Т. Абуладзе и т.д.). Такая линия драматургии вела к тому, что кадр стал превращаться в объект, требующий пристального рассматривания, постижения его иносказательного смысла. Усложнился киноязык. Режиссеров все больше занимал поиск новых форм художественной выразительности.

Можно поражаться различию мировоззрений кинорежиссеров, исходя из философии их творчества, однако у всех была одна волнующая тема – исследование и познание человека современной им эпохи, попытка проникнуть во внутренний мир индивидуума, понять мотивы его поступков, объяснить его слабости, проанализировать проблемы его существования в алогичном и жестоком XX веке. Сила иносказания как приема состоит в изображении бытия, в способности раскрыть экзистенциальную проблематику и приблизить к зрителю психологическую драму реальной жизни. Для показа экзистенциальных проблем важно было проследить за естественным поведением человека в разных, часто пограничных обстоятельствах.

В параграфе 2.3., «Диффузия жанров и типология фильма-притчи», освещается процесс жанровой диффузии, формирование типологии кинопритчи.

Во второй половине ушедшего века в кинематографе начался процесс жанровой диффузии, появились новые смешанные жанры, а также поджанры. Особый интерес представляет жизнь кинопритчи в условиях смешения жанров, распада строгих жанровых схем, исчезновения строгой жанровой сетки, в которую должен был вписываться реальный кинематографический процесс. Наиболее устойчивой к процессу жанровой эрозии оказалась кинопритча. Возможно, что иммунитет кинопритчи связан с тем, что изначально притча в кино строилась с большей степенью внутренней свободы и не следовала канонам жанра столь последовательно, как, например, трагедия, мелодрама или детектив. Внутренней свободой кинопритча обязана своей философской направленности: ее «ограничения» всегда были больше мировоззренческими, чем структурно-формальными. Не имея строгой системы предписаний и ограничений, с которыми художники, работавшие в этом жанре, хотели бы бороться, тем не менее, кинопритча сохраняла фундаментальные жанровые основания и отвечала требованию определенности в организации художественного материала. Кинопритча, выполняя функцию внутренней формы фильма, давала художнику эту определенность хотя бы в том, что «отсекался» жизненный материал, находящийся как бы за пределами жанра, и те художественные средства, которые выглядели «вне жанра». Это не стало усложнением киноязыка, а только поиском новых выразительных средств в кинопритче.

В нашем исследовании типология притчи в художественном кино выглядит следующим образом: символическая кинопритча; синтез притчи и мифа; синтез притчи и сказки; синтез притчи и легенды; синтез притчи, семейной саги, эпического фольклорного повествования; религиозная кинопритча; трагическая кинопритча; комедийная кинопритча; сатирическая кинопритча; ироническая кинопритча; трагикомическая кинопритча; трагифарсовая кинопритча; психологическая кинопритча; историческая кинопритча; мелодраматическая кинопритча; синтез притчи и антиутопии; фантастическая кинопритча; синтез притчи и детектива; синтез притчи и политического кино; фантазия-кинопритча; приключенческая ки-

нопритча; мистическая кинопритча; кинопритча с элементами фильмов ужасов; музыкальные формы притчи.

Мастера авторского кино выбирали типы кинопритчи, адекватные для выражения их мировоззрения, стремясь погрузить зрителя в поток жизни и высказать правду о времени.

Глава 3, «Способы авторского осмысления действительности в фильме», рассматривает разные художественные средства репрезентации действительности, которые используются в фильмах, в частности в авторских фильмах. Не только метафора, символ и аллегория являются художественными средствами осмысления и показа действительности, но и такие синкретические способы как миф, гротеск, пародия, фарс, парадокс, фантасмагория.

В параграфе 3.1., «Мифологическое мышление в структуре фильма», отражено значение мифа в структуре авторского фильма.

Миф тяготеет к художественно-образному отражению жизни в различных формах искусства. Притча как миф выражает мировоззрение человека. А. Бочаров пишет: «...мифология носит притчевый характер».¹ Кинематограф, в частности кинопритча, часто обращался к мифу. Кинорежиссеры и сценаристы не только воспроизводили мифы прошлого, но и, откликаясь на современность, творили собственные мифы. Исходя из этого, можно сказать, что миф стал одним из оснований для создания кинообразов.

В современном кино человек оказался предметом мифологического осмысления природного несовершенства и зла, живущих в нем инстинктов разрушения. Понятие мифа в кинематографе можно охарактеризовать «...в общем контексте поведения группы людей как систему, моделирующую в умах индивидуумов, входящих в группу, окружающий мир или его фрагменты».² Авторы киномифов хотели остановить распад ценностей мира и восстановить былые ценности. Многие режиссеры постоянно превращали в миф не только реальность, но и свои собст-

¹Бочаров А. Свойство, а не жупел // «Вопросы литературы», 1977. № 5. С. 75.

²Из тезисов симпозиума по структурному изучению знаковых систем. Тарту.: 1962. С. 92.

венные видения. Для Ф. Феллини сама реальность мифологична, поэтому мифотворчество оказалось существенной составляющей его кинематографических текстов. П.П. Пазолини в своих картинах сумрачную сложность мира отображал через миф, неизменно пользуясь понятиями греха и вины. Используя мифы, от античных до современных, режиссер неизменно показывал неизбежность Апокалипсиса.

Многие мастера кино использовали древние мифы, перенося их в современность. Об этом свидетельствуют ленты Ж. Кокто, П.П. Пазолини, Т. Ангелопулоса, М. Какояниса и др.

С другой стороны, мастера кино стремились развенчивать современные мифы как ложные образы. Э. Скола утверждал: «...я всегда стараюсь развенчивать мифы. Мы живем мифами».¹ Бунюэль развенчивал мифы о «благополучном» буржуазном образе жизни; в ленте «Жестяной барабан» (1979) Ф. Шлэндорф разрушает созданный нацистами миф о величии третьего рейха; А. Пенн ставит под сомнение мифы американской действительности; Д. Джармуш демифологизирует американский образ жизни; Р. Олтмен разоблачает голливудские мифы. П. Гринужэй поражает зрителя мифологическими аллюзиями. Богохульную интерпретацию евангельской истории, мифа о непорочности Богородицы режиссер использовал в картине «Дитя Макона» (1993), демонстрируя таким образом своё разочарование в современном устройстве мира. Неомифология в широком масштабе присутствует в ленте режиссеров Э. и Л. Вачовски «Матрица» (1999). Авторы считают, что человеческая душа через испытания и страдания очищается от всего чуждого и обретает себя как целостность. Для выражения этой мысли режиссеры используют библейские образы Ветхого и Нового завета и древнегреческой мифологии.

В параграфе 3.2., «Гротеск, пародия и фарс», раскрывается роль этих феноменов в авторском фильме.

¹ Parra D. Entretien avec Ettore Scola // «La revue du cinéma», 1984. № 391. С. 58.

В XX веке особое распространение получил **гротеск**. Этому способствовали многие предельно обострившиеся противоречия в культуре и цивилизации в целом, выявившие глобальную кризисность современного этапа истории человечества. В творчестве многих режиссеров гротеск присутствует как художественный и идейный принцип. По этому поводу М. Власов писал: «Гротеск в кинопритчах позволяет до предела обнажить нелепость, низменность какого-то нравственного недуга, какого-то социально опасного явления».¹

Кинопритча способна гротескно показать лицо современного мира, «приоткрыть» истину. Соответственно гротеску строятся экранные образы: они обладают особой содержательностью – в них сразу несколько смыслов, приоткрыто несколько разных «действительностей». Надо отметить, что у некоторых режиссеров, например, у О. Уэллса в фильме «Процесс» (1962), гиперболизация и концентрация негатива достигают такой степени, что гротеск превращается в абсурд. Гротеск во многих фильмах выступает как основной сюжетобразующий принцип. Об этом свидетельствуют фильмы Л.Г. Берланги. Он показал время правления диктатора Франко и продемонстрировал последствия его режима в фильмах «Палач» (1964), «В натуральную величину» (1973), «Национальное достояние» (1980).

В картине «Мими-металлург, уязвленный в своей чести» (1971) Л. Вертмюллер «...заявила не только свою тему – маленького человека, настойчиво, но тщетно пытающегося найти свое место под солнцем алчного «общества потребления», но и стиль, в котором гротеск превращается в аллегория, а та, в свою очередь, в притчу».² В ленте «Гарем» (1967) М. Феррери в иронично-гротескном ключе показан бунт мужчин против женщины, которая издевательски относится к ним. В картине «О, счастличик» (1973) Л. Андерсона фантастические, доведенные до гротеска ситуации необходимы режиссеру, чтобы показать властвующую над душами людей силу приспособленчества, а в фильме «Больница «Британия»

¹Власов М. Виды и жанры киноискусства. М.: Знание, 1976. С. 107.

²Режиссерская Энциклопедия кино Европы. М.: МАТЕРИК, 2002. С. 37.

(1982) «...элементы сатирического заострения доходят до гротеска».¹ В притче Т. Абуладзе «Покаяние» (1984) предчувствие надвигающейся трагедии передано с помощью гротеска. В творчестве Ф. Феллини присутствует своеобразная гротесковая фантазийность. В «Амаркорде» (1974) мастер создал «...целый город гротесковых персонажей, анекдотических личностей».² Гротеск, сочетаясь с иронией, юмором, даже с трагедией, в кино используется не только для характеристики героев картины, но и для создания общей атмосферы фильма.

Многие мастера часто обращаются к **пародии**. Пародия – нарочитое подражание, «передразнивание» с целью осмеяния или сатирического разоблачения. Пародия вовлекается в сложную стилистическую игру, определяющую идейно-тематическое содержание фильмов. Пародию можно рассматривать как средство полемического заострения. Прием пародии может быть использован режиссерами по-разному, что вытекает из поставленной перед ними задачи.

Ф. Феллини пародию смешивает с другими конкретными модификациями комического, так что выделить пародию среди других приемов в любом его фильме довольно трудно, однако ее можно распознать. Об этом свидетельствуют картины «Репетиция оркестра» (1979), «И корабль плывет» (1983) и другие. В фильме «Герогема» (1968) П.П. Пазолини пародирует момент левитации служанки Эмили: ее тело возносится в небо и повисает над домом, а затем показано, что оно зарыто в землю на фоне новостроек. С. Кубрик заканчивает фильм «Заводной апельсин» (1971) кадром, пародирующим счастливый финал: силы зла – преступник Алекс и министр юстиции – обнимаются, на их лицах играет загадочная улыбка. Картина «Игрок» (1992) Р. Олтмена представляет собой пародию на классическое голливудское кино. Эта история о голливудском образе жизни, о том, как поиск наживы приводит человека к духовному и нравственному опустошению.

¹Там же. С. 6.

²Там же. С. 162.

При формировании художественной структуры иносказательного фильма большое значение приобретает **фарс**, он проявляется прежде всего в комедийных, трагических и трагикомических историях.

Трагифарсом является фильм «Ноль за поведение» (1933) Ж. Виго, повествующий о бунте детей против общества. Режиссер в форме гротеска, на грани абсурда показывает, как ученики в интернате восстают против учителей, не принимая существующую систему наказаний и притеснений. В ленте «Уродливые, грязные и злые» (1976) Э. Скола использует трагифарс, чтобы показать, каков быт нищих на самом деле. М. Феррери в фильмах «Семя человеческое» (1970), «Последняя женщина» (1976) и «Прощай, самец» (1977) использует трагифарс, чтобы показать процесс саморазрушения и самоуничтожения человека. Трагикомический фарс в фильме «Конец священника» (1968) Э. Шорма способствует разоблачению лжесвященника, который вместо того, чтобы помогать страждущим, совершает недостойные поступки и вызывает возмущение прихожан. Фильм «Северяне» (1992) А. ван Вармердама является трагифарсовой притчей, которая повествует об абсурдности человеческого существования. В ленте Т. Абуладзе «Покаяние» (1984) фарсовые приемы существуют наряду с реалистической манерой повествования.

В параграфе 3.3., «Парадокс и фантасмагория», показана значимость парадокса и фантасмагории для выявления авторской концепции.

Мастера интеллектуального кино весомое значение уделяют таким приемам, как **парадокс и фантасмагория**. Режиссеры или полностью строят фильмы на парадоксальных ситуациях или пользуются парадоксом как структурным элементом. Автор часто строит сюжетную ситуацию на принципе неожиданности, характерном для парадокса (отрицание, и разоблачение, и насмешка).

Парадокс присутствует и в фильмах, созданных по произведениям Ф. Кафки: «Процесс» (1962) О. Уэллса, «Замок» (1994) А. Балабанова, «Превращение» (1976) Я. Немеца. Герой фильма Уэллса Йозеф К. живет в неизвестном городе и в неопределенное время. Однажды утром ему объявляют, что он находится под арестом. Против Йозефа К. затеян бессмысленный процесс и выстраивается цепь

непредсказуемых ситуаций, которые решают судьбу героя. Стечение неожиданных обстоятельств определяет и судьбу героя новеллы «Тоби Даммит» (1968) Ф. Феллини. В картине «451° по Фаренгейту» (1966) Ф. Трюффо парадоксальность образов и ситуаций достигает апогея: пожарные, вместо того чтобы гасить пожары, жгут книги. Парадоксальные ситуации имеют место в картине П.П. Пазолини «Сало или 120 дней Содома» (1975). Фильм является самым трагичным созданием мастера, и непредсказуемые поступки персонажей фильма вытекают из парадоксальных обстоятельств, которые ими создаются. В «Покаянии» (1984) Т. Абуладзе в образе Варлаама Аравидзе обобщил образ диктаторов всех времен и всех народов с присущими им чертами: жестокостью, коварством, актерством, лицемерием, хитростью. Парадоксальный образ Варлаама помог автору в психологическом исследовании природы зла.

Фантасмагория – необыкновенное, причудливое сочетание обстоятельств и событий. Фантасмагория обычно является не основой, а лишь элементом художественной структуры произведения. В фильме «Забриски Пойнт» (1969) М. Антониони использует фантасмагорию в сцене, когда героиня фильма Дарья предается плотской любви, ей кажется, что вся Долина смерти покрыта телами совокупляющихся мужчин и женщин. Герой фильма Т. Тыквера «Парфюмер: история убийцы» (2006) Жан-Батист – злой гений. Режиссер в финальной сцене пользуется фантасмагорией как одним из элементов картины: зритель видит, что новый парфюм Жана-Батиста действует на толпу, как гипноз, людям разного возраста кажется, что они впервые в жизни совершили акт подлинной любви. Картина П. Медака «Правящий класс» (1972) является сатирой на современное английское общество, мрачная фантасмагория. Последняя часть фильма Ф.Ф. Копполы «Разговор» (1974) представляет фантасмагорию, где размыты границы, разделяющие сон и явь. В фильме «Тодо Модо» (1976) Э. Петри фантасмагория стала смысловым стержнем. В картине «Пустыня Татар» (1976) В. Дзурлини фантасмагория оказалась тем художественным средством, с помощью которого автор формирует иносказание и обличает милитаризм.

В параграфе 3.4., «От хаоса к порядку в фильме», разворачивается линия «хаос» – «порядок» для выражения авторской мысли.

В кинопритче функция «хаоса» в том, что он проверяет на истинность главные нравственные ценности человека, может ли человек противостоять хаосу, выстоять в борьбе с ним. Модель «хаоса» воссоздается не только для того, чтобы показать его последствия, но и процесс перерастания хаоса в порядок.

В картине «Земля в трансе» (1967) Г. Роша передает хаос политической действительности. Из хаоса абсурдного образа жизни пытается вырваться инженер Глауко, герой фильма «Диллинджер мертв» (1968) М. Феррери. В картине «Найденные вещи» (1969) Д. Бертолуччи показывает, как нормальный человек, попав в хаос вокзала, становится сам для себя непонятным индивидуумом, существуя по «вокзальным» законам. Фильм «Жил певчий дрозд» (1970) О. Иоселиани повествует о трагической судьбе молодого талантливого музыканта Гии Агладзе, живущего и погибающего в хаотичном мире. В картине «Профессия: репортер» (1975) Антониони показал, как его герой бежит от хаоса реального мира, однако в хаосе он и гибнет. В «Тодо Модо» (1976) Э. Петри показал, как антидемократические силы ввергли итальянское общество в хаос. Писателя, героя «Сияния» (1980) С. Кубрика, отличает хаотическое сознание. Блуждание в хаосе мыслей и чувств приводит героя к гибели. Финальная сцена фильма, где писатель теряется в лабиринте, показывает, как хаос не приходит к порядку. Героем фильма «Над кукушкиным гнездом» (1975) М. Формана предстает Рэндел П. Макмерфи. Его жизненная сила, дерзость и инстинкты абсолютно здорового мужчины сеют в больнице хаос, в котором он гибнет. Хаос воцаряет на земле Джон Милтон, герой фильма «Адвокат дьявола» (1997) Т. Хэкфорда, что ведет его в небытие. В картине «Парфюмер: история убийцы» (2006) Т. Тыквера парфюмер Жан-Батист Гренуй провоцирует хаос, в котором гибнут невинные существа. В притче «Репетиция оркестра» (1979) Феллини показал, как царящий в обществе хаос противостоит гармонии жизни. Режиссер выразил веру в силу искусства, в его способность сплотить человечество против хаоса. В кризисных условиях ушедшего века

вышерассмотренные фильмы-притчи оказались организованной структурой и, следовательно, средством «преодоления» хаоса.

ГЛАВА 4, «Фильм как многослойное смысловое образование», посвящена рассмотрению процесса раскрытия смысла при развитии сюжета, формированию смыслового поля, смыслообразующим факторам.

В параграфе 4.1., «Сюжет как смыслообразующая конструкция», авторский фильм трактуется преимущественно как художественно-философское произведение, именно в XX веке он приобрел сложную конструкцию и предстал как многослойное смысловое образование. Требуется рассмотреть вопрос: конституирование художественного фильма (действительность, бытие) сознанием (сознание – смыслообразующий акт), проанализировать, как формируется в нем смысловое поле. В фильме смысл, исходя из феноменологического понимания, отождествляется с активностью сознания и формой его существования.

Чтобы понять, как происходит процесс смыслообразования в художественном произведении, надо углубиться в такое свойство сознания как интенциональность. Здесь мы будем опираться на работы Р. Ингардена. Его внимание концентрировалось, главным образом, на способе существования произведения искусства как интенциональном предмете. Один и тот же объект переживания может различным образом «проявляться» («оттеняться») по мере своего осознания, поэтому одному объекту может соответствовать несколько нозм (мыслей), в то же время одной нозме всегда соответствует только один объект. Полная нозма – достаточно многослойное образование, включающее целый комплекс нозматических моментов. Кинематографическое произведение можно проанализировать в этом ключе и сделать вывод: человеческое сознание, реализуя себя в интенсивном потоке мысли, находит свое разрешение в фильме. Этот процесс свидетельствует: художественный фильм можно рассматривать как интенциональный предмет, понимать его как сложное многослойное смысловое образование, подтверждающее реализацию творческого замысла художника – автора фильма.

Принципы феноменологического подхода можно обнаружить в творческом методе ведущих мастеров мирового кино: Ф. Феллини, И. Бергмана, Л. Бунюэля,

М. Антониони, Л. Висконти, А. Вайды, К. Занусси и многих других. Так, метод Феллини «...является своеобразной метафеноменологией: объективная реальность, действительность отражается и выражается режиссером посредством «самораскрытия», посредством некоего развертывания накопленного в течение многих лет жизненного опыта, отложившегося в форме духовно сконцентрированных и спрессованных ощущений, впечатлений, образов и т.д.».¹

Философская феноменология (Э. Гуссерль, М. Хайдеггер) создала свой метод постижения сущности вещей и способов их строения. Этот метод помогает понять структуру смыслообразования в фильме. Сущность метода выявления слоев смысла состоит в том, что слои смысла, представляя по отдельности независимые единицы, вместе создают целостную структуру. Смыслообразование в фильме тесно связано с фундаментальными основаниями того жанра в котором он снят, с принципом строения фильма, ориентированного на художественно-философское осмысление реальности. Интерес к внутреннему строению вещей является не просто познавательной задачей, а отвечает потребностям в познании сущности знания – идет ли речь о жизненных фактах или произведениях искусства.

В авторских фильмах обстоятельства создаются режиссером по определенной логике, позволяющей в пределах иносказания выразить мысль с большей степенью свободы, поэтому здесь присутствует свой специфический механизм смыслообразования. Смыслообразование в притче строится из взаимообогащающего «соперничества смыслов», порождающих новые смыслы в ходе их восприятия зрителем. Поэтому важно развернуть подтекст как соперничество смыслов, а не как момент их независимого сосуществования. В процессе восприятия особенно важно отношение «зритель-текст». Со своей стороны, зритель, «считывая» слои смысла, «соперничество смыслов», воспринимает фильм сообразно своему индивидуальному опыту. Личный опыт зрителя предстает в качестве своеобразного инструмента процесса прочтения фильма.

¹Долгов К.К., Долгов К.М. Федерико Феллини. Ингмар Бергман. М.: Искусство, 1995. С.112.

В параграфе 4.2., «Формирование смыслового поля в фильме», рассматривается процесс образования смыслового поля; соотношение реального и ирреального, реального и воображаемого, реального и фантастического, реального и иллюзорного, а также изобразительно-выразительных средств при формировании смысла.

И. Бергман в ряде фильмов: «Вечер шутов» (1953), «Лицо» (1958), «Персона» (1966), «Час волка» (1967) и др. ставил вопрос о назначении художника, о взаимоотношениях художника и общества. Картина «Персона» является экзистенциально-психологической драмой, в ней автор раскрывает несколько конкретных тем: предназначение художника как творца и человека; взаимоотношение художника и общества; одиночество и отчаяние; борьба добра и зла. Смысловые слои, объединившиеся в одно целое, формируют общий смысл картины и выражают суть главной темы автора: духовное состояние современного человека привело к утрате своей индивидуальности.

У М. Феррери взгляд на будущее пронизан пессимизмом, его беспокоит мысль, почему люди способны на сознательное самоуничтожение. Тема самоуничтожения раскрывается начиная с названия картины «Большая жратва» (1973): четверо друзей, устроив кулинарное и эротическое празднество, выносят себе вердикт – умереть. Тема самоуничтожения здесь выглядит довольно сложной, так как режиссер без колебаний обличает общество, которое рассчитывается с абсурдным миром «гастрономическим бунтом». Главная тема раскрывается в картине несколькими подтемами, создается смысловое поле: саморазрушение общества, состояние современной культуры, «каннибализм цивилизации», образ современной женщины, человек как «разумное» животное существо. Смысл картины М. Мартен формулирует так: «...вызывающая притча о саморазрушении общества, которое жрет, занимается любовью и рискует умереть в собственных отбросах».¹

В процессе формирования смыслового поля определенное место отводится установлению соотношения реального и ирреального, реального и воображаемо-

¹М. Martin. La grande bouffer //«La revue du cinéma», 1983. № 385. С. 32.

го, реального и фантастического, реального и иллюзорного. В фильме А. Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) все призрачно: настоящее и прошлое сливаются, порваны пространственные и временные связи, реальное и ирреальное сосуществуют в новом художественном измерении. В картине «Сокровенные желания богов» (1967) С. Имамура показывает вторжение цивилизации в привычный для людей порядок вещей. Дело происходит на острове, где сохранились средневековые обычаи. Автор ставит в стык реальное и ирреальное. В картинах М. Кауля «...граница между реальностью и фантазией весьма призрачна, бытовые атрибуты могут быть ирреальными, и, наоборот, пришельцы «оттуда» предстанут перед зрителями обыденными и приземленными».¹ В фильме «Сомнение» (1973) режиссеру понадобилось соединение реального и фантастического, чтобы «...проникнуть в тайну души героини, показать мучительный процесс, переживаемый ею: смятение, стыд, гнев, радость».² «О, счастливчик» (1973) Л. Андерсена построен на соотношении реального и вымышленного. М. Литтину во «Вдове Монтель» (1979), чтобы раскрыть суть образов героев и их психологию, показать их бытовую жизнь, понадобилось связать прошлое и настоящее. В «Пейзаже в тумане» (1988) Т. Ангелопулос сочетает реальное и воображаемое. В картине «Под стук трамвайных колес» (1970) А. Куросава, «стыкуя» реальное и иллюзорное, ставит вопрос, человеку это кажется или снится? Соотношением реального и иллюзорного режиссер подводит зрителя к мысли, что в мире, где мечта растоптана жестокой действительностью, люди превращаются в никому не нужные вещи.

В фильме смыслообразующим фактором выступают изобразительно-выразительные средства. В картине на изображение возложена миссия передачи смыслового содержания. Примером можно считать картины «День гнева» (1943) К.Т. Дрейера, «Мольба» (1968) Т. Абуладзе, «Бал» (1983) Э. Скола и др. В качестве примера рассмотрим фильм «Мольба» (1968) Т. Абуладзе. Это история о борьбе поэта со злом, о нравственном противостоянии злу. Главный пластический мотив

¹Режиссерская Энциклопедия кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки. М.: Материк, 2001. С. 55.

²Там же.

фильма в строгой, графически четкой черно-белой гамме – горы, скалы и камни, потрескавшиеся, источенные временем и потому как бы живые. Скала теснится к скале, за горою встает гора, пейзаж строг, суров и возвышен. Белый снег, темные горы. Хмурые скалы, белопенная ярость потока. Четкость контрастов, отсутствие полутонов. Очертания горных кражей отражают древние и мощные тектонические процессы. Лица людей, особенно стариков, похожи на древний камень, в таких же складках и морщинах, над ними потрудились ветры и годы. Во взгляде отрешенность от сиюминутных страстей и забот. Пейзажи и портреты персонажей конкретизируются лишь настолько, насколько это нужно для воплощения основного замысла: внимание зрителя не привлекается ни к каким лишним деталям. Для этого используются, например, крупные планы, когда особенно важна произносимая речь, или, наоборот, общие планы, когда важен лишь самый общий смысл сцены: кадр как констатация действия. Нейтральный фон (почти всегда при крупных планах) или даже полная его неразличимость. Так, в эпизоде сна Алуды (героя фильма) весь фон намеренно погружен в темноту, из которой световыми пятнами выступают лица и руки, в которых люди держат миски с едой: это вечерняя трапеза перед тем, как Алуда и его собратья должны отправиться на поиски убийцы их соплеменника. В этой картине отношение Абуладзе к достоверности, к факту, к быту, к документальной основе сочетается с поэтическим началом, отчетливым и явным.

Наше исследование подтверждает, что в фильме смыслообразующим фактором выступают художественные средства – символ, аллегория, метафора, они не только создают сложную конструкцию картины, но и формируют смысловое поле наряду с такими приемами и средствами, какими являются пародия, гротеск, парадокс, фарс, фантасмагория, различные формы комизма и т.д.

В параграфе 4.3., «Смыслообразующие факторы», рассматривается изменение структуры фильма в эпохе постмодернизма по сравнению с эпохой модернизма, интертекст и гипертекст как смыслообразующие факторы.

Развитие киноискусства в последние три десятилетия ушедшего века пришлось на эпоху постмодернизма, эстетика которого повлияла на художественную структуру фильмов и на процесс формирования их смыслового поля.

Эпоха постмодернизма в качестве смыслообразующих стержней выдвинула те феномены, которые оказались фундаментальными моментами его эстетики: прежде всего, интертекстуальность и гипертекстуальность. Сложные системы открытого и скрытого цитирования, ссылок и отсылок к другим произведениям искусства и явлениям культуры повлияли на художественную структуру и образный строй фильма. Цитатное мышление породило интертекст. Введение цитат в фильмах режиссеров-модернистов связано со стилистикой их фильмов. Знакомые герои, сюжеты, скрытые и явные цитаты из других литературных или кинопроизведений создают определенную атмосферу кинематографической игры. Цитата как материал дополняет как текстовой, так и образный строй фильма и усложняет внутрикадровый монтаж.

Суть интертекста заключается в сознательном использовании автором цитат из других текстов или реминисценций других текстов, смысловых отсылок к ним. Интертекст – один из действенных приемов художественной игры смыслами, разными контекстами, осознанной полисемии, внутренней диалогичности создаваемого текста. Интертекстуальность способствует смыслопониманию и процессу смыслопорождения. Работа с интертекстом важна как для создателя фильма, так и для зрителя, давая ему возможность прочтения смысла фильма. Со своей стороны, интертекст оказался предваряющим феноменом гипертекстуальности, которая позволяет воспринимать тексты в любом порядке, образуя разные нелинейные тексты. Гипертекст позволяет приблизиться к пониманию сложных художественных текстов в фильмах. В эпоху постмодернизма интертекстуальность и гипертекстуальность обрели свое место в структуре фильма, знаменуя его новую эстетику, и становясь все более частыми явлениями в ходе эволюции киноязыка.

Тема фильмов И. Бергмана «Персона» (1966) и «Час волка» (1968) вызывает ассоциацию с темой фильма Ф. Феллини «8½» (1963). В них мастера повествуют о судьбе художника в современном обществе. Интертекстуальность в фильме

«Голос Луны» (1990) Ф. Феллини, отсылая зрителя к шедеврам мастера, напоминает о художественном методе, стилистике других его фильмов: видимость «жизненности», насыщенность фантазиями, сновидениями, воспоминаниями. «Прекрасная жизнь» (1998) Х. Коррэдда в идейном плане отсылает зрителя к картине «Жизнь чудесна» (1946) Ф. Капры. Персонаж картины Т. Хэкфорда «Адвокат дьявола» (1997) Дж. Милтон вызывает ассоциацию с Люцифером. Милтон отрицает Бога и создает свой круг «рая» на Земле, он бунтует, утверждая, что «...Бог дает человеку инстинкт, дарит этот экстраординарный подарок и потом ради развлечения устанавливает противоположные правила игры».

Интертекстуальная отсылка проявляется не только в творческом методе, в стилистике, изобразительном ряде, в образах, в тематике и т.д., но и в портретном сходстве, что усиливает восприятие персонажей. Фильм «Великий диктатор» (1941) Ч. Чаплина – антифашистская сатира, которой автор откликнулся на волнующую человечество проблему, призывая к борьбе против нацизма. Герой фильма, диктатор Аденоид Хинкель – гротескно-карикатурный образ А. Гитлера, между ними есть портретное сходство. Герой фильма П.П. Пазолини «Свинарник» (1969) – промышленник господин Клотц. При первом же появлении в кадре, Клотц вызывает ассоциацию с Гитлером: усы, глаза, взгляд, манера разговора и т.д. Наряду с другими героями в образе Клотца режиссер раскрывает смысл картины, которая оказалась историей об идеальном преступлении, об ошибках, совершаемых человеком в любую эпоху, при любой диктатуре, при любом режиме. Пазолини в картине показывает вину человека, уровень виновности судей, подчеркивая объединяющий их характер. Варлаам Аравидзе, герой «Покаяния» (1984) Т. Абуладзе, ассоциируется с личностью Л. Берия, подчеркивается портретное сходство.

«Эдуард II» (1991) Д. Джармена можно рассматривать как отсылку к картине «Гибель Богов» (1969) Л. Висконти. В обоих фильмах главная тема – тема власти. Фильмы двух мастеров глубоко трагичны. Если висконтиевский фильм показывает распад семьи немецких промышленников, то джарменовская картина повествует о распаде королевской семьи. Висконти локализует в фильме время, исследуя период начала 30-х годов, а Джармен перебрасывает зрителя из XVI века

в конец двадцатого столетия, модернизирует время и показывает человеческие типы, характерные для этого периода. В картине появляется дата – 1991 год. В фильме трагические ситуации повторяют друг друга, одинокого трагичны и персонажи обоих фильмов.

В фильме П. Гринуэя «8½ женщин» (1999) эпизоды насыщены гипертекстовыми реминисценциями. Прежде всего, название картины вызывает ассоциацию с фильмом «8½» Ф. Феллини, с его героем. Герои фильма – Филипп Эмменталь и его единственный странный сын Стори представляют alter ego Гринуэя, так же, как феллиниевский герой Гвидо Ансельми alter ego автора. И в других фильмах Гринуэя присутствуют персонажи, которые он отождествляет с самим собой, например, художник в «Контракте рисовальщика» (1982), архитектор Стурли Крэклайт в «Животе архитектора» (1987), фантазер Просперо в картине «Книги Просперо» (1991) и др. Этот факт говорит об интертекстовой ассоциации между автором и его героями.

Отец и сын, как и герой Феллини Гвидо, существуют под воздействием своих видений и вымыслов и становятся зависимыми от «плодов» своих фантазий. В замке они размещают восемь с половиной избранных ими женщин. Отношение отца и сына к женщинам вызывает ассоциацию с отношением Гвидо к женщинам в сцене, где Гвидо стоит в центре круга с хлыстом, усмиряя разбушевавшихся женщин. Филипп и Стори в течение фильма тоже усмиряют взволнованных женщин и превращают их в предметы.

Кто же эти женщины? Здесь и выявляются реминисценции текстов других фильмов Гринуэя. Образы двух женщин, японки Мио, которую прихорашивают служанки, и румынки, похожей на монашку со старинных картин, отсылают к образам двух женщин-оранжисток, которые предлагали художнику свое голое тело по контракту в фильме «Контракт рисовальщика». Беременная женщина, торгующая детьми, ассоциируется с плодовитой женщиной из фильма «Живот архитектора» (1987). Гризельда, обожающая свинью и лошадь, ассоциируется с подружкой животных из фильма «Повар, вор, его жена и ее любовник» (1989). Образ аферистки Лоры Деккер отсылает к служанке-убийце из фильма «Отсчет утопленни-

ков» (1988). Сестра Конкордия, давшая обет молчания, ассоциируется с прекрасной девственницей и мученицей, недоступной святой из фильма «Дитя из Макона» (1993). Восточная любовница отсылает к образу ненасытной проститутки из фильма «Интимный дневник» (1996). А что означает «восемь с половиной» у Гринуэя, то есть что значит половина? На этот вопрос отвечает образ женщины, которая приезжает в имение, она без ног. «Прототип» этой дамы – Альба Бьюик, которая потеряла в результате несчастного случая ногу, из фильма «Зед и два нуля» (1986). «Прообразы» бывших героинь Гринуэя служат для показа того, как отец и сын сами попадают в зависимость от своих наложниц. Женские образы способствуют показу мира абсурда, в котором затерялись гринуэйевские герои со своими эротическими фантазиями.

В «Эквилибриуме» (2002) К. Виммера соединились черты фантастической утопии, триллера и притчи. Ее текст отсылает к фильмам «Метрополис» (1927) Ф. Ланга, «Альфавиль» (1965) Ж.-Л. Годара, «451° по Фаренгейту» (1966) Ф. Трюффо, «Матрица» (1999) Э. и Л. Вачовски. Феномен гипертекста представляют картины «Таинственный поезд» (1989) Дж. Джармуша, «Обед нагишом» (1991) Д. Кроненберга, «Аризонская мечта» (1993) Э. Кустурицы, «Матрица» (1999) Э. и Л. Вачовски и т.д.

Режиссеры из фильма в фильм обогащают свои картины новыми смыслами, обращаясь к действительности. Автор по-своему структурирует картину, что придает ей своеобразие, индивидуальную форму и стиль. Исследование авторского фильма-притчи как многослойного смыслового образования, изучение процесса формирования смыслового поля способствуют не только пониманию самих картин, но и выявлению авторского начала в произведениях, основанных на иносказании, как специфическом феномене кинематографа.

В **Заключении** подводятся итоги диссертационного исследования. В работе представлено толкование авторского кино и степень изученности иносказания в художественной структуре авторского фильма, кинопритча проанализирована как новый тип художественного мышления и как средство выражения авторской мысли в практике мирового кинематографа.

Публикации по теме диссертации.

Монографии

1. С.А. Тугуши. Кинопритча как тип художественного мышления. – М.: МГОУ, 2011. – 240 с. (10 а.л.)
2. С.А. Тугуши. Притчевое мышление в кинематографе. – М.: МГОУ, 2012. – 240 с. (10 а.л.)

Публикации в журналах, включенных в перечень ВАК РФ:

1. Притча в классическом и современном искусстве // Гуманитарные и социально-экономические науки. – Ростов-на-Дону, 2006. – № 11. – С. 74 – 78. 0,6 а.л.
2. Феномен красоты и добра в кинопритчах // Гуманитарные и социально-экономические науки. – Ростов-на-Дону, 2006. – № 9. – С. 226 – 231. 0,6 а.л.
3. Парадокс в художественной структуре кинопритчи // Гуманитарные и социально-экономические науки. – Ростов-на-Дону, 2007. – № 1. С. 43 – 48. 0,6 а.л.
4. Фантасмагория в художественной структуре кинопритчи // Гуманитарные и социально-экономические науки. – Ростов-на-Дону, 2007. – № 2. – С. 116 – 119. 0,5 а.л.
5. Экзистенциальная философия и кинопритча // ВЕСТНИК МГОУ. Серия «Философские науки». – М., 2007. – № 2. – С. 82 – 89. 0,6 а.л.
6. Цитатное мышление в кинопритчах // ВЕСТНИК МГУКИ. – М., 2007. № 5. – С. 257 – 260. 0,45 а.л.
7. Феномен мифа в кинопритче // Вопросы филологии. Институт иностранных языков / Российская академия лингвистических наук / Институт языкознания РАН. – М., 2007. – № 4. – С. 449 – 454. 0,5 а.л.
8. Проявление бессознательного в притчевых образах // ВЕСТНИК МГОУ. Серия «Психологические науки». – М., 2007. – № 4. – С. 48 – 55. 0,7 а.л.
9. Проблемы существования человека в экзистенциальных кинопритчах М. Антониони // ВЕСТНИК МГОУ. Серия «Философские науки». – М., 2007. – № 3 – 4. – С. 89 – 95. 0,6 а.л.
10. Феномен «текст в тексте» как смыслообразующий стержень в художественной структуре кинопритчи // ВЕСТНИК МЛГУ. Серия ЛИНГВИСТИКА. – М., 2007.

Выпуск 547. – С. 175 – 182. 0,5 а.л.

11. От фильмов с притчевым началом к жанру кинопритчи // Вопросы филологии. Институт иностранных языков / Российская академия лингвистических наук / Институт языкознания РАН. – М., 2007. – № 4. – С. 445 – 449. 0,6 а.л.
12. Кинопритча как жанр кинематографа // ВЕСТНИК МГУКИ. – М., 2008. – № 2. – С. 259 – 263. 0,45 а.л.
13. Тенгиз Абуладзе – мастер философской притчи в европейском кино // Современная Европа. – М., 2009. – № 4. – С. 120 – 130. 0,6 а.л.
14. Гипертекстуальность и кинопритча // ВЕСТНИК МГОУ. Серия «Философские науки». – М., 2009. – № 2. С. 135 – 141. 0,6 а.л.
15. Постструктуралистическая интерпретация психоанализа притчевых образов в фильмах режиссеров постмодернистской эстетики // ВЕСТНИК МГОУ. Серия «Психологические науки». – М., 2009. – № 2. С. 49 – 56. 0,6 а.л.
16. Смысл фигуры «Анти-Эдипа» в притче «Матрица» // ВЕСТНИК МГОУ. Серия «Психологические науки». – М., 2009. – № 1. – С. 19 – 26. 0,7 а.л.
17. Притча в самосознании мастеров мирового кино // Вестник ВГИК. – М., 2011. – № 8. – С. 86 – 98. 0,5 а.л.
18. Динамика «потока сознания» в персонажах авторского фильма // ВЕСТНИК МГОУ. Серия «Психологические науки». – М., 2014. – № 3. – С. 17 – 26. 0,45 а.л.
19. «Авторское кино» с национальным колоритом. Тенгиз Абуладзе // Современная Европа. – М., 2014. – № 4. – С. 123 – 135. 0,6 а.л.
20. «Авторское кино» как феномен культуры XX века // ВЕСТНИК МГУКИ. – М., 2014. – № 3. – С. 215 – 222. 0,45 а.л.
21. «Зеркальное Я» в авторском фильме // ВЕСТНИК МГУКИ. – М., 2015. – № 1. – С. 224 – 232. 0,5 а.л.
22. Тема войны в европейском «авторском кино» // Современная Европа. – М., 2016. – № 1. – С. 138 – 145. 0,45 а.л.

Публикации в других научно-периодических изданиях:

23. Еще один урок Т. Абуладзе // Кино: методология исследования. Сборник

- научных работ. – М., ВГИК, 2001. – С. 187 – 190. 0,2 а.л.
24. Поиск истины в кинопритчах // РУБИКОН. – Ростов-на-Дону, 2006. – № 41. – С. 65 – 69. 0,5 а.л.
25. Вставные притчи в художественной структуре кинопритчи // РУБИКОН. – Ростов-на-Дону, 2006. – № 41. – С. 69 – 72. 0,5 а.л.
26. «Эффект отчуждения» в художественной структуре кинопритчи // РУБИКОН. – Ростов-на-Дону, 2007. – № 43. – С. 58 – 62. 0,5 а.л.
27. Феномен «фильм в фильме» в художественной структуре кинопритчи // РУБИКОН. – Ростов-на-Дону, 2007. – № 43. – С. 62 – 64. 0,45 а.л.
28. Проблема вины и раскаяния в кинопритче // Мир и согласие. – М., 2007. – № 1. – С. 107 – 116. 0,45 а.л.
29. Притчи двух женщин-режиссеров – Л. Вертмюллер и Л. Кавани // Мир и согласие. – М., 2007. – № 3. – С. 107 – 114. 0,45 а.л.
30. Религиозные, древние и средневековые мифы в кинопритче // Мир и согласие. – М., 2007. – № 4. – С. 116 – 129. 0,5 а.л.
31. Интертекстуальность и кинопритча // Мир и согласие. – М., 2009. – № 4. – С. 70 – 80. 0,45 а.л.
32. Образ бунтаря в кинопритче // Международный сборник научных трудов – «На пути к безопасному миропорядку: опыт формирования гуманитарных технологий устойчивости». – М.: ИГУПИТ. – 2011. – С. 491 – 501. 0,6 а.л.
33. Мироззрение кинопритч Дерека Джармена // Мир и согласие. – М., 2011. – №1. – С. 103 – 112. 0,5 а.л.
- Общий объем публикаций по теме диссертации 35, 69 а.л.