Всероссийский государственный институт
кинематографии имени С. А. Герасимова
ВГИК

На правах рукописи
УДК 778.5.01
ББК – 85.374
Т 914

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»

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Научный консультант:
доктор искусствоведения
Разлогов Кирилл Эмильевич

Москва – 2016

ВВЕДЕНИЕ…….……..3

ГЛАВА 1. «Авторское кино» как явление мировой киномысли
1.1. Понятие «авторское кино»…….....10
1.2. Возникновение и эволюция «авторского кино» …….…...31
1.3. Причины обращения к иносказанию в авторском фильме..……..55

ГЛАВА 2. Иносказание в структуре фильма
2.1. Формы иносказания в «авторском кино»……79
2.2. Притчевое мышление при реализации авторской мысли……..95
2.3. Диффузия жанров и типология фильма-притчи……....……..120

ГЛАВА 3. Способы авторского осмысления действительности в фильме
3.1. Мифологическое мышление в структуре фильма……141
3.2. Гротеск, пародия и фарс …….....159
3.3. Парадокс и фантасмагория ……..……..177
3.4. От хаоса к порядку в фильме……..…….....198

ГЛАВА 4. Фильм как многослойное смысловое образование
4.1. Сюжет как смыслообразующая конструкция…….....233
4.2. Формирование смыслового поля в фильме…….....247
4.3. Смыслообразующие факторы:
а) Интертекст …….....262
б) Гипертекст …….....271

ЗАКЛЮЧЕНИЕ…….....283
БИБЛИОГРАФИЯ……....293
ФИЛЬМОГРАФИЯ……..308

ВВЕДЕНИЕ

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 нашей диссертации этим вопросам посвящена отдельная глава, во многом вдохновленная, как и диссертация в целом, моим 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.

Мы предполагаем обратиться к 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.

Нас прежде всего интересует проблема взаимоотношения жанрового поля, в котором работает авторский коллектив и съемочная группа, и собственно авторского высказывания, идеологии и направленности авторского замысла.

Значительная часть интересующих нас 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), так и зарубежные (Ж. Дюфло, И. Пастор, Ж-Л. Пассек, Р. Предаль и др.), обращались к структуре авторского фильма и взаимоотношениям авторского начала и жанровой специфики в кино. В то же время дополнительного внимания требуют и такие темы, как авторский фильм в ракурсе кризисного сознания; мифологи-

ческое мышление в кино; структура смыслообразования в фильме; эстетические категории и их роль в формировании отдельных типов иносказания; экзистенциальное измерение образов, созданных воображением автора; психоаналитический метод в кино; значение актерского мастерства в создании убедительного образа в структуре иносказаний.

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-Строс, 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. Гадамер, Л. Леви-Брюль, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, Х. Ортега-и-Гассет, А. Бердяев, Р. Ингарден).

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

Цели и задачи исследования. Целью диссертационной работы является разработка методологии исследования авторского фильма и значимость 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 многослойного смыслового образования;
- 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.

Конкретный анализ и выводы, полученные в ходе исследования, открывают возможность глубже раскрыть принципы построения фильма, использующего иносказания 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 во второй половине XX века, в кризисную эпоху, новую актуальность, так как формируется новый тип 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, подразумевающем 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 являяется не только отражением, но и средством преодоления таких явлений как отчуждение, страх, отчаяние.

• устойчивость авторского начала в кино 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, 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 «La maison des hautes études et des science de l´homme». Париж, 16 мая, 1999 г.
8. Формы иносказания в кино. Консультация для студентов департамента кино Сорбон IV. Париж, 21 мая, 1999 г.

Положения диссертации и материалы ее глав отражены в двух моногра-фиях: «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 диссер-тации при создании художественного видеофильма «Игры разума в плоскостях прост-ранства» (2010 г.), снятого по собственному сценарию.

ГЛАВА 1. «Авторское кино» как явление мировой киномысли

1.1. Понятие «авторское кино»

Анализ кинопроцесса XX века показывает, что среди разных направлений и течений особый интерес вызывает феномен «авторское кино». Именно авторское кино нашло свой собственный путь постижения и показа действительности, переживания настоящего и перехода из прошлого в будущее в поисках ответов на существенные философские вопросы.

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, почерк режиссера фильма. 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] Изучая поэтическую традицию в кино, Л. Зайцева констатирует: «Авторским» считается то, что выбивается за рамки жанра, требует от зрителя восприятия, не подготовленного условиями жанра»,[2] авторское кино – это автопортретность ху-

---

[1]Фомин В. Правда сказки. М.: МАТЕРИК, 2001. С. 71.
[2]Зайцева Л. Поэтическая традиция в современном советском кино. М.: ВГИК, 1989. С. 8 – 9.

дожника. Исходя из практики кино, творческого опыта режиссеров С. Герасимов сделал вывод: «Авторский кинематограф» – это не обязательно всё делать самому… Авторский – значит открывающий личность автора».[1]

Обозревая авторский кинематограф, Н. Самутина считает, 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 покадрового режиссерского сценария. Работа с актерами – их отбор, обсуждение с ними характера роли и необходимого типа игры. Контроль за соответствием сценария 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.».[2] 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 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» применительно к кино.

С нашей точки зрения, авторское кино сложный феномен, его признаками являются следующие факторы: оно ставит проблемы бытия, моральных норм, ис-

---

[1]Там же. С. 9.

[2]Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки, 2002. № 60. С. 27.

следует судьбы персонажей, передает их внутренний мир; оно показывает иных героев – неординарных, с особой философией, с мучительными поисками себя; это кино, где человек делает свой духовный, нравственный выбор, соотносит свою жизнь с человечеством, природой; это кино, где все может быть естественно, жизненно, реально или наоборот, сюрреалистично, абсурдно; авторское кино – это поиск причин бездуховности и разобщенности людей, оно 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 применяли и применяют научную мысль. Исходя из этого анализ авторского фильма надо вести не только с позиции киноведения, но и с позиции эстетики, философии, психоанализа и постструктурализма. Одним словом, обобщая все концепции и взгляды на авторское кино, можно сделать вывод, что авторское кино представляет собой некий особый способ мышления.

Исходя из эстетическо-философского, социально-политического подхода авторское кино – это мироощущение кинохудожника, обладающего собственным, ясным видением мира, его скорбь по несовершенству общества и человека, его стремление способствовать очеловечению мироздания, сохранению в человеке человечности и гуманистического начала.

Авторский кинематограф оказался для ведущих мастеров мирового кино возможностью видеть, ощущать мир как художник, исследовать его как ученый, а

---

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

как мыслитель выносить свой приговор. Авторское кино – это кино о личных и одновременно общечеловеческих проблемах, оценка разных исторических эпох алогичного и жестокого 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. Противостояние характеров, взрывы человеческих страстей, «спрессованные конфликты» – все это занимает режиссеров.

Попытаться помочь человеку осознать истинную реальность условий своего существования, вернуть ему утерянные чувства, освободить его от иллюзии (причины слабой адаптации и разочарования), потрясти выходом за пределы грустного, механического, недостойного существования – вот задачи авторского кино. Так как в нем нет религиозных и политических табу и ханжества, авторского кино наиболее жесткий критик современности.

С появлением авторского кино у кинематографа зародился новый язык общения с действительностью. Богатый киноязык используется в авторских фильмах для выражения глубинных уровней, новых смыслов, трудноуловимых состояний. Языком символов и аллегорий авторы пытаются обрисовать полную картину человеческих ошибок, которые привели индивидуума к духовному опустошению, к деградации.

Язык кинематографа рассматривается как средство социальной коммуникации, инструмент, «манипулирующий» сознанием не только отдельного человека, но и общества. Это наиболее глубоко чувствуется в авторских фильмах, где укоренилось новое режиссерское мышление.

Авторское кино, создав свой язык и предложив новые идеи и новые подходы к жизненному материалу, сильно повлияло на мысли и чувства зрителя, объяснив подлинный смысл существования человека двадцатого столетия. Оно отразило то новое сознание, которое сформировалось во второй половине ушедшего века.

Мастера авторского 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.

В течение XX века и в настоящее время авторское кино – одна из немногих форм противостояния массовой культуре с её 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.

Внимание современного авторского кино к истории закономерно влечет за собой и потребность в осмыслении реалий сегодняшнего дня. В авторском фильме 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.

Одним словом, авторские фильмы не предназначены для массового зрителя, так как они не выражают позицию масс, хотя они отражают не только личный мир автора, но и многое, свойственное человеку вообще, осмысливают важные этапы драмы ушедшего времени.

Авторские фильмы впитывают в себя атмосферу тех периодов, в которые они создаются. Вышедшие в новом тысячелетии на экраны фильмы мастеров авторского кино играют ключевую роль в социокультурном пространстве. Резко возросло число картин, всесторонне осваивающих историческое прошлое с точки зрения его влияния на настоящее социально-политическое и духовно-нравственное состояние общества и человека.

Авторские фильмы представляют свою эпоху в тонких зарисовках; они 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, поэтому каждый фильм представляется важной ипостасью киножизни. Интеллектуальный зритель ждет от авторского кино правды в художественной форме, чтобы смело смотреть в лицо реальности, принимать ее свободно, без страха, без иллюзий. Авторские фильмы дают возможность зрителю уйти из зала, получив моральный или социальный опыт, философский урок на будущее.

Авторское кино – это поэтическое кино. В кинематографе, как известно, 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 авторскому кино возможность пользоваться средствами поэзии, что предполагает не сгущение в тексте поэтических приемов, а перевод поэтического в мировоззренческую категорию. Поэтичность дает возможность активировать воображение зрителя. Опираясь на реальность, авторское кино передает разные настроения, в которых есть место и фантазиям, и сновидениям, и мифам. Такая структура поэтического образа помогала авторскому 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 сложный 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 авторскому кинематографу возможность воплощать духовный мир.

Модель авторского кино многогранна: в ней художественные средства отображения действительности используются как орудия мышления, такое кино ориентировано на новаторство формы, на оригинальность языка, внимание к стилистическим и формальным приемам; введение в структуру текста формальной и смысловой неоднозначности как позитивной категории. Здесь присутствует осознанное обращение к «проблематизации» самого языка кино, стремление нагрузи-

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

ть сложными комплексами значений любые элементы киноизобразительности (от движения камеры, ракурса съемки и монтажных ходов до световых, цветовых и звуковых решений); стремление к тотальному контролю над изображением: изгнание из кадра любых случайных элементов (или использование их в качестве детали или приема); стремление к интеллектуализму, к проблемам личности, ее способности производить культурные ценности, к ее взаимоотношениям с бытом и общественной реальностью (основной конфликт такого фильма – не в действии, а в мысли, в рефлексии). Отличительной особенностью этого вида кинематографа является безусловное выделение фигуры режиссера-автора, ответственного за всю конструкцию в целом; принципиальная вненациональность как способность переходить любые границы на интеллектуальных основаниях; способность фильма быть интересным зрителям разных стран не просто в качестве этнографического факта, а в качестве факта их собственной культуры. Нормой авторского кино становится постоянное расшатывание представлений о «возможном», существование в состоянии перехода границ, прежде всего, интеллектуальных, формальных. Новым признается и использование имени автора как марки, гарантирующей соответствующее интеллектуальное качество.

Авторский фильм – это модель организации киносъемочного процесса, при которой режиссер фильма не только руководит киносъемкой, но и участвует во всем кинематографическом процессе. Эту мысль подтверждают теоретики авторского кино. Они считают, что режиссер является ключевой фигурой всего кинопроцесса, создателем произведения киноискусства, несмотря на то, что кинокартина является результатом сотрудничества целого коллектива.

Интерес вызывает вопрос – чья фигура более важна при создании фильма, режиссера или продюсера? При создании авторского фильма последнее слово принадлежит режиссеру, а не продюсеру. Автором фильма является режиссер-постановщик. Авторский фильм имеет художественную ценность, а продюсерский фильм в большинстве случаев является коммерческим проектом и художественной ценности часто не имеет.

В авторском фильме отражается художественный замысел режиссера, как и в

картине художника, и в романе писателя. Кинокритики оценивают авторский 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.

Рождение авторского кино в Европе связано с деятельностью «Новой волны», с новым творческим опытом. Термин «авторское кино» был сформулирован и раскрыт в 1954 году кинокритиком Ф. Трюффо на страницах «Cahiers du Cinéma». Он был одобрен его французскими коллегами, а вскоре поддержан в Германии. Так, постепенно, это понятие было признано и негластно утверждено мировым кинематографическим сообществом. Позже исследователи кинематографа официально ввели его в киноведение.

Обобщая творческий опыт французской «Новой волны», Н. Самутина считает, что именно это явление в истории кинематографа стало родоначальником авторского кино в современном понимании. Одним словом возникновение авторства в кино связано с теоретическим осмыслением «Новой волны».

Современные кинематографисты подходят к определению явления авторское кино в свете сложившихся концепций. Прежде всего, они оценивают его с позиции «авторское кино как лаборатория», лаборатория по формированию новых стилевых и мировоззренческих течений. Это полностью соответствует концепции «авторское кино как экспериментальное», черты которой начали формироваться еще в первой трети XX века. Пик ее развития пришелся на период «Новой волны» – 1950-60-е годы, когда был официально введен термин «авторское кино» с теоретическим обоснованием. То есть концепция авторское кино как художественное завоевание «Новой волны» является лишь расцветом, наиболее ярким проявлением предыдущей.[1]

Авторское кино – это авангардное, экспериментаторское кино. Поэтому интерес вызывает вопрос, в какой степени значима роль авангарда и эксперимента-

[1]Имеется в виду формирование «авторского кино» в немом и довоенном кино.

торства в процессе формирования авторского кино.

Авангард – течение в кинематографе, зародившееся во Франции в середине 20-х годов XX века. Для него свойственен экспериментальный подход к творчеству и использование новаторских средств выражения. Именно на долю авангарда приходится большинство открытий, позволяющих кинематографу продолжать свое развитие. Авангард, в какой бы форме он ни возникал, является естественной и необходимой стадией развития. Авангард расшатывает и разрушает как традиционные эстетические нормы, так и формы и методы существующей художественной практики, что дает возможность появления новых форм художественного выражения. В этом заключается его основная функция. В силу этого открытия авангарда активно используются в искусстве, что доказывает связь художественной практики киноавангарда 1920-х годов и «Новой волны».

Опираясь на новые возможности киноязыка представители первого авангарда, именуемый как французский имперссионизм, Марсель Л´Эрбье, Абель Ганс, Луи Деллюк, Жермен Дюляк, Жан Эпштейн переменными успехами исследовали символические, драматургические возможности фильма, а так же визуальную область картины. Они пытались сделать из кино совершенно новый вид искусства, представляющий собой планетарный визуальный язык. Луи Делюк, осознав значение кино как искусства, оказывал всемерную поддержку и другим режиссерам, например Антуану, Леону Пуарье, Жаку Баронселли, которые искали новые пути выражения на экране.

Деллюк смог своими фильмами и теоретическими работами определить эстетику «авангарда». Он выдвинул теорию фотогении, то есть киновыразительности. При постановке фильма вместо акцента на традиционный, «театральный», (по его определению), сценарий он предлагал создать сценарий, передающий ощущение «внутреннего стремления». Это предполагало присутствие «основного, первоначального, невидимого» человека, т.е. автора или, как выражался сам Деллюк, души, загадочной веры, мысли, которая сосредотачивается в человеке. Именно здесь берет свои истоки концепция авторства в кино. Только при наличии внутреннего стремления кинематографист может воссоздать на экране движение

внутренней жизни и, как следствие, достичь лирической правды.

Лиризм, поиском которого был занят Деллюк-теоретик, не вполне традиционен: он должен основываться на правде образа. В его статьях можно встретить размышления о правде детали, о запечатлении естественного течения жизни, об особых требованиях к декорациям, актерам. Он критикует традиционные для своего времени искушения «игрой светлого и темного», контражуром и всевозможными «фотокрасотами». Естественность, по Деллюку подразумевает антитеатральность, отказ от вычурной красоты. Кино для него – феномен, противостоящий традиционному пониманию искусства, открытие нового прекрасного, основанного на «живой и естественной красоте». Пытаясь найти особую кинематографическую эстетику вне традиционной художественной системы, Деллюк создает концепцию говорящей природы. Подобное одухотворение предметов и составляет сущность фотогении. Таким образом, французский режиссер пошел по революционному, новаторскому для тогдашнего кинематографа пути.

Благодаря теории фотогении кинематограф сделал очередной шаг в своем развитии, следуя фотографической тенденции, принципиально отличавшейся от первоначальной, люмьеровской. Выходя за рамки традиционной эстетической системы, теория фотогении не только сыграла важнейшую роль в обретении кино своего языка, но и позволила новому искусству как системе встать на путь обновления.

Идея киновыразительности, выдвинутая Деллюком, активно развивалась и после смерти режиссера. Немое кино, лишенное звука и цвета, вынуждено было опираться не на возможности слова, цвета и музыки, а на природные кинематографические средства языка экрана: монтаж, крупный и средний планы, ракурс, панораму, деталь, ускоренную и замедленную съемку и т.д. В этот период были сделаны художественные открытия специфических возможностей кино. Обнаруженная способность кинематографа видоизменять мир явилась предпосылкой к созданию поэтического языка. Сочетание фотографической природы и условности в киноискусстве позволило в ином ракурсе взглянуть на предмет изображения, раскрыть в действительности новые необычные пласты.

При формировании авторства большое значение имеет деятельность второго авангарда. Он родился как реакция на банальные решения, невероятные истории, кричащие декорации и капризы всемогущих звезд. Начало этому положил Ман Рей с некоммерческим, пятиминутным фильмом «Возвращение к разуму» (1923). Не связанные сюжетом сменяющие друг друга образы, магическое сочетание света и движения, мистифицирующая разрушительность, дадаистские и сюрреалистические, кубистские и футуристические излияния была попыткой создать чистое кино. В 1924 году Рене Клер представил картину «Антракт» давшиый основание определить дальнеишую судьбу авангарда. Клер принадлежит как к первому, так и ко второму авангарду. Клер попадает в первую волну авангарда благодаря своим изысканиям по стилю, а ко второй волне благодаря близкому к дадаизму и сюрреализму мировосприятию. Об этом говорит картина «Париж уснул» (1924), который снят в эстетике сюрреализма.

Фильмы французских авангардистов первой и второй волны утвердили авангард как мощное направление в кино и подготовили почву для создания таких авторских, сюрреалистических картин испанских мастеров как «Андалузский пес» (1928) и «Золотой век» (1930) Л. Бунюэля и С. Дали. Эти фильмы утвердили сюрреализм в кино как авангардное панравление наряду с другими картинами («Раковина и священник» Ж. Дюлак). По революционному, авангардистскому пути 20-х годов двигались представители «Новой волны» именуемый как неоавангард.

В процессе формирования авторского кино значим феномен внутреннего монолога. Именно в немом кино была сформулирована теория внутреннего монолога как принципа конструкции авторского фильма. Она оставалась востребованной, развивалась и в последующей истории авторского кино. В рамках этой теории были открыты возможности новой сюжетной конструкции – изложение событий от лица автора как лирического героя или с точки зрения героя. В фильмах, снятых на основе данной теории, событийный материал, различные приемы – эффект ассоциативности, мотивы музыкального тематизма, метафорические конструкции – вписываются в единую концепцию. Они подчиняются драматургии мысли и эмоции автора или героя. Не событие в его целостности и эволюции, а проблема, вол-

нующая автора, оформляется в построении действия. Сюжетным стержнем является логика мысли, движение эмоции. Построение таких фильмов воссоздает в зрительных образах картину внутреннего состояния лирического героя. В этой традиции был создан фильм «Земляничная поляна» (1957) И. Бергмана.

Творчество А. Рене можно охарактеризовать как «…сложные ассоциативные ходы, свободное чередование времени и пространства, музыкально-полифоническое звучание отдельных тем, поэтичность, зашифрованность, тяготение к абстрагированию».[1] В своих фильмах мастер воспроизвел внутренний мир индивидуума, визуализировав сознание и мышление человека, прибегнув к внутреннему монологу. Это ярко выражено в фильмах «Хиросима, любовь моя» (1959), «В прошлом году в Мариенбаде» (1961), «Мюриэль, или время возвращения» (1963), «Люблю тебя, люблю» (1968) и т.д. С точки зрения внутреннего монолога также интерес вызывает фильм «Иваново детство» (1962) А. Тарковского, в котором присутствует душевное самовыражение героя.

На основе этих и других экспериментов, открытий кинематографа первой трети XX столетия были выработаны основополагающие определения двух слагаемых конструкций авторского фильма – «материал» и «прием». Они должны были заменить устаревшие понятия «содержание» и «форма». Все, что творец находит готовым, – слова, звуки, фабула, образы и т.д. – материал. Прием же есть такое художественное расположение готового материала, которое вызывает эстетический эффект.

Именно благодаря широкому опыту экспериментирования с «приемами», характерному для кинематографа этого периода, было положено начало тому кино, апогей развития которого пришелся на 1960-е годы – время, когда оно было научно обосновано и названо авторским. Оно, как и киноавангард первой трети XX века, стремится к умножению знаковости и исключению случайности; оно рассчитано на «прочтение» индивидуальным взглядом, на медленный разбор, в результате которого каждый кадр, каждая сцена могут быть подвергнуты рассматрива-

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Европы. М.: МАТЕРИК, 2002. С. 136.

нию и «тестированию» на наличие смысла.

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. Астрюка под названием «камера-перо».[1]

Астрюк в конце 40-х годов приступил к созданию экспериментального кино. Его картины «Жизнь» (1955), «Добыча для тени» (1961), «Воспитание чувств» (1962) и другие были созданы в стиле «Новой волны». Метод «камера-перо» был истолкован в статье «Рождение нового авангарда: камера – перо». Его сущность заключается в освобождении кино от «тирании визуального», от «образа ради образа», от простой фабульности и конкретности. Взгляд камеры должен был стать таким же тонким средством выражения, как литературный язык, который наряду с фигурой рассказчика стал важным элементом метода, предложенного Астрюком. Камера должна синхронизировать и проиллюстрировать речь повествователя, превращаясь в эквивалент литературного языка. Именно понимание движения камеры как кинематографической речи легло в основу нового понятия стиля.

Астрюк пытался создать визуальный эквивалент авторского текста, произносимого за кадром. В фильмах слышится голос рассказчика, а точка зрения камеры идентифицируется не столько со взглядом героя, сколько с самим повествователем, ведь рассказ ведется от первого лица как воспоминание. У зрителя возникает ощущение, что голос за кадром и камера вкупе создают то самое «авторское перо», которым пишет режиссер. Так создается кино-эквивалент литературного рас-

---

[1]Статья «Рождение нового авангарда: камера – перо» была опубликована в 1948 году в журнале «L´ Ecran français». В статье автор воздал должное кинематографу как новому и самостоятельному средству выражения, сравнимому с литературой и живописью. Идеи Астрюка питали «авторское кино» и заметно влияли на киномысль 50-х и 60-х годов.

сказа. Режиссер подчеркивает, что строит свои фильмы на зрительных комментариях к тексту, стараясь сохранить присущий им тон и психологическую атмосферу. Именно авторский комментарий становится основным механизмом повествования в картине. Однако следует учесть еще один немаловажный момент, связанный с характеристикой стиля, предложенного Астрюком.

В своих декларациях режиссер говорил о передаче с помощью «камеры-пера» субъективного взгляда автора-рассказчика, но на практике дело обстояло еще сложнее. Точка зрения камеры у Астрюка не сводима к предающемуся воспоминаниям автору. Этот особый взгляд безымянного повествователя – само повествование, реализующееся в рассказе, то есть рассказ в чистой форме, связанный с процессом проявления киноязыка вне авторской субъективности и самотождественности. В попытках воссоздать литературный стиль на экране Астрюк проделывает весьма сложную операцию. Воспроизводя авторскую косвенную речь за кадром, он одновременно создает особое визуальное повествование. Это не субъективная камера, а некое объективирующее целостное видение, включающее в себя взгляды автора, героев и «кого-то третьего». Создается пересечение, гул различных голосов, создающих ощущение «чистого письма».

В то же самое время в кинематографе оставались живы и традиции экспериментального кинематографа первой трети XX века в чистом виде. Режиссеры этого течения авторского кино 1960-х годов занимались выработкой новой эстетики, изобретением художественных приемов, обогащением киноязыка. Подобно кинематографистам авангарда они смотрели на эти составляющие фильма как на самоценные явления. Таким режиссером, например, является Ж-Л. Годар, который создал качественно новый тип конструирования художественной реальности.

В фильмах Годара действие часто прерывается комментариями как текстовыми, так и визуальными, например, фотографией или репродукцией. Обилие цитат разрушает иллюзию непрерывного развития событий, скрупулезного копирования действительности. Одним из излюбленных приемов оказывается членение фильма на короткие эпизоды, часто не связанные друг с другом. Также режиссер включает в повествование различные тексты. Аналитический метод Годара зак-

лючается в подобного рода остановках и размышлениях, дающих возможность видеть само движение и его сущность. Это особый сплав традиционного повествовательного ряда, опирающегося на понятие конфликта, характера, фабульного движения, с авторским, часто отвлеченным рефлектирующим дискурсом. Соединяет же, гармонизирует эти ряды принцип очуждения. Автор подвергает этой процедуре как само повествование, так и собственные комментарии, благодаря чему происходит апелляция не к чувствам, а к аналитическим способностям зрителя. Годар не наблюдал по-базеновски за реальностью в ее целостности, не собирался ее осмыслять, исходя из какой-то одной концепции. Ему хотелось проинтервьюировать, разложить мир на составляющие без потери целостности. Через подобную деконструкцию режиссер хотел расширить его привычные значения и разрушить устоявшиеся штампы. При этом камера начала выполнять функции своеобразного микрофона или зеркала. В связи с этим важнейшим средством для такого рода действий оказался монтаж. Режиссер методично расшатывал привычную схему кинематографа, создавая модель «антикино». Он считал, что надо бороться против самого принципа идеологии, которой подчинен традиционный кинематограф. Через него человек представляет себе мир без поисков знания. «Антикинематограф» должен стать таким поиском.

Таким образом, в 60-ые годы «Новая волна», идя по пути, обозначенному авангардом 1920-1930-х годов, достигла больших художественных результатов в виде увеличения диапазона выразительных средств: от модели вчувствования А. Рене до аналитического кинематографа Ж-Л. Годара. Впоследствии эти достижения стали рецептом для широкого использования, в том числе и в современном авторском кино. В период теоретического обоснования явления авторское кино, официального появления данного термина, в 1950-е годы, многие черты этого направления были трактованы как непосредственные завоевания Новой волны. Фактически же их появлению человеческое сообщество обязано экспериментальному кинематографу первой половины XX века. Затем они лишь развивались и усовершенствовались. Так, явление «режиссерский стиль», одна из главных характеристик авторского кино с точки зрения его теоретиков, зародилось именно в

немом кино. К примеру, фотогения Деллюка, монтаж Эйзенштейна. Поэтому наименованию авторское кино подлежит киноавангард 1920-1930-х годов и тот кинематограф, который развивался в его традициях.

Вышесказанное дает возможность заключить, что авторское кино или Арт-синема появилось и получило свое первичное развитие в Европе, поэтому его именовали также «Европейский авторский интеллектуальный кинематограф». Впоследствии именно оно дало толчок развитию остальных кинематографических школ мира по сходной траектории и соответственно из европейского превратилось в международное явление.

Авторское кино – это философское кино. Именно в авторское кино проявляется в большей степени тип взаимосвязи художественного и философского познания, и оно выражается в стимулировании художественными концепциями философского поиска и обобщения и, напротив, философской мыслью – художественного постижения мира. Именно авторское кино выявило философскую природу кинематографа и укоренило философию в форме кино, 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. В основе изучения этих феноменов лежат достижения философии, которые оказались побуждающими силами в процессе исследования и решения общечеловеческих проблем. Именно авторское, философское кино оказалось инструментом, при помощи которого режиссер создает образ картины мира. Например, кинематографическое пространство в фильмах И. Бергмана существует по жестким, суровым законам. Он сконструировал пространство, в котором каждое отдельно взятое смысловое ядро, будучи независимым, одновременно входит составной частью в целостную историю страстей человеческих, рассказанную метаязыком. Мастер сконструировал символическое, аллегорическое пространство – мир, в котором имеет право на существование каждый живущий на земле человек.

Картину мира, созданную в авторских фильмах, надо рассматривать не только в метафорическом смысле, но и в содержательном. Доминирующим фактором создания художественной картины мира является место в ней человека и его ценностных ориентаций, изменяющихся в зависимости от контекста эпохи и влияния культурологического сознания.

Мир авторских фильмов – не описание бытовой жизни индивидуума. Назначение авторского фильма – помочь человеку осмыслить то, как он проживает время своего бытия. Процесс измельчения духовного мира человека и его деградация дал авторам материал для обращения к иносказательным формам. Именно с их помощью режиссеры старались исследовать причины неустойчивости мира, душевные смятения, разорванность сознания. Доминирующим над всеми чувствами оказалось чувство вселенского одиночества и непонимания. Одним словом, авторские фильмы стали новым способом видения мира и объяснения действительности.

В авторском фильме изображен не просто конкретный человек, а «человек» вообще. Примером может служить итальянский авторский кинематограф. Его мастера обобщили образ итальянца и через него исследовали проблемы существования человека, затронули общечеловеческие проблемы.

Одной из центральных тем мастеров авторского кино было изображение тяги человека к разрушению, к насилию: художники стремились показать деструктивность деятельности человека. Их волновал тот факт, что жестокость сохраняется и преумножается даже в тех странах, которые имели давние культурные, гуманистические традиции. Жестокость оказалась прямым порождением современного мира, она продолжает являться его неотъемлемой частью. Это ярко отражено в картинах «Заводной апельсин» (1971) С. Кубрика, «Сало и 120 дней Содома» (1975) П.П. Пазолини, «Апокалипсис сегодня» (1979) Ф.Ф. Копполла и т.д. Действительность XX века, ощущение реальности становились материалом для истолкования в авторских фильмах ведущих мастеров мирового кино.

Киномастера в своих авторских фильмах отразили конфликт человека со временем цивилизации, объяснив духовный кризис индивидуума и его столкновение

со своей эпохой. Поиск ориентира для осмысления и объяснения исторического времени, для восприятия и оценки глобальных перемен, происшедших в ушедшем столетии – в этом тоже проявляется суть авторства. Тяготение к метафорическому, поэтическому переосмыслению действительности, интерес к экзистенциальным проблемам заставляли мастеров кино искать выход из кризисных ситуаций и прежде всего из ситуации абсурда. Сквозь экзистенциалистические мотивы прорывались столь характерные для мастеров авторского кино гуманизм и вера в человека.

Большое влияние на становление философской мысли кинематографа оказала экзистенциальная философия. Она сыграла основополагающую роль в формировании интеллектуальной линии кинематографа, в частности философии авторского кино. С помощью экзистенциализма мастера анализировали и фиксировали образ современного человека, исследовали и изучали его проблемы существования.

Воплотившаяся во многих кинематографических полотнах экзистенциальная философия выразила общее чувство времени: чувство упадка, бессмысленности и безысходности. Она поставила бытие под знак безнадежности, тревоги, страха, отчаяния, отчуждения, абсурда. Современность разъединила общество, людей, человек не понимал другого человека, так как цивилизация, бурный рост науки и техники порвали связь между чувствами и мыслями людей. Неангажированные мастера кино не видели реальных перспектив развития общества, мир, человек представлялись им обреченными. Прибегнув к философии экзистенциализма, кинохудожники приблизили зрителя к драме реальной жизни. Исходя из этого можно утверждать, что авторские фильмы мастеров мирового кино представляют собой в целом экзистенциальную драму.

Мастеров кино в экзистенциальной философии привлекало и то, что она выражала не только духовное состояние эпохи, но и духовное состояние человека, так как их интересовал внутренний мир человека, его взаимоотношение с внешним миром. Экзистенциальные проблемы, связанные с анализом внутренних тревог, страхов и переживаний личности, враждебное отношение к человеку, нашли

свое отражение в фильмах Л. Бунюэля, И. Бергмана, Ф. Феллини, М. Антониони, П. П. Пазолини, Ж-Л. Годара, Ф. Трюффо, Х. Тэсигахара, В. Вендерса и т.д.

Экзистенциализм, сделав предметом своего внимания изначальную «заброшенность» человека в мир, обратившись к фундаментальным слоям бытия человека, строго поставил вопрос о смысле бытия, причем, не сводя его к морально-этическому вопросу, а расширяя его до онтологии. М. Хайдеггер подчеркивает, что только человек знает о своей смертности и только ему известна временность своего существования. Благодаря этому он способен осознать свое бытие.

Все проблемы бытия надо рассматривать через человека, через взаимосвязь человека и общества. С. Кубрик писал, «…человек рождается уже наделенным множеством слабостей, а общество зачастую делает его еще хуже».[1] Режиссеры разных национальных киношкол и разных поколений обратились к изображению проблем существования человека для исследования причин противостояния индивидуума и общества.

Интерес к проблемам бытия, обобщенный философией, открыто реализовался на экране. Философское понимание человеческого бытия связано с сокровенными глубинами человеческой жизни, с теми коренными вопросами, какие человек способен ставить перед собой в минуты высочайшего напряжения духовно-нравственных сил. Для анализа вопросов бытия режиссеры во второй половине ушедшего столетия, прибегнув к философии экзистенциализма, объяснили, повторим, процесс проживания индивидуумом времени своего бытия.

Авторы стремились выделить и использовать в фильмах те аспекты философского учения и те экзистенциальные категории, которые характеризуют бытие, чтобы выяснить причины порождающие бесчеловечность и попытаться объяснить, почему разум не смог предотвратить те страшные бедствия, которые потрясли двадцатое столетие с его первых дней.

Отметим также, что сила философии авторского фильма состоит во множестве предлагаемых ею трактовок, в ее способности раскрыть экзистенциальную

---

[1]Беньер К. Стэнли Кубрик: Идти вперед, помня о прошлом //«За рубежом», 1995. № 37. С. 22.

проблематику и приблизить к зрителю экзистенционально-психологическую драму реальной жизни. Конфликт строится, прежде всего, как столкновение между человеком и действительностью, чго приводило режиссеров к рассмотрению экзистенциальных проблем одиночества, страха, отчаяния, отчуждения, некоммуникабельности, абсурда и бунта, вины и раскаяния. Для анализа этих проблем важно было проследить ход естественного поведения человека в жизненных обстоятельствах. Тема одиночества, отчужденности, отчаяния, страха (страха смерти), духовной и эмоциональной усталости человека в современном мире, моральное разложение, вызванное психологией отчаяния и нищетой, развертываются в фильмах «Дорога» (1954), «Сладкая жизнь» (1959), «Джульетта и духи» (1965) Ф. Феллини; «Рис» (1957) И. Тадаси; «Седьмая печать» (1955), «Причастие» (1962), «Персона» (1966), «Стыд» (1968) И. Бергмана; «Затмение» (1962), «Красная пустыня» (1964) М. Антониони; «Смерть в Венеции» (1971), «Семейный портрет в интерьере» (1974) Л. Висконти; «Презрение» (1963), «Альфавиль» (1965) Ж-Л. Годара; «Сожженная карта» (1968) Х. Тэсигахара; «Возвращение блудного сына» (1966), «Пять девочек на шее» (1967) Э. Шорма; «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» (1975) М. Формана; «Теорема» (1968), «Свинарник» (1969), «Медея» (1970) П.П. Пазолини, «Париж, Техас» (1984) В. Вендерса. Проблема отчуждения, некоммуникабельности возникает в фильмах М. Антониони, М. Хуциева. Мастера были в поисках причин бездуховности и разобщенности людей в обществе.

В авторских фильмах для изображения действительности режиссеры создали экранные условия, способные воплотить на палитре внутреннюю, психологическую реальность сознания. Все происходящее на экране является не только фактом действительности, но и воссозданием психической жизни персонажей фильмов, материализацией бессознательного. Общеизвестно, что сны, грёзы наяву, фантазии, кошмары и галлюцинации – убедительная, знаменательная, внушающая страх реальность, но внешняя. Способность проникать в сновидения и фантазии другого может дать эмоциональное удовлетворение, даже катарсис. Мастера владеют расширенной драматургической техникой и могут свободно использовать эти приемы, комбинируя их по своему усмотрению.

Мастера авторского кино размышляли о природе художественного творчества и его связи с подсознательными импульсами человека. Особенно это чувствовалось в тех картинах, в которых главным было и остается отображение внутреннего мира индивидуума, соприкосновение с его сознанием, психикой, душой, моралью. Современный и постсовременный человек, в каком бы поиске души ни находился в обретении целостности и душевного равновесия, ему оказывает помощь «терапия» мастеров авторского кино.

Всесторонний анализ авторского кино способствует постижению его художественной структуры, использованию иносказательных форм, в частности притчи, для оценки современной и постсовременной действительности; прочтению ценностного подтекста социальной, политической, бытовой жизни и протекающих в современном обществе процессов. По своему художественному потенциалу и общественному значению авторское кино играет ключевую роль в современной культуре. Поэтому киноведение занято всесторонним исследованием его языка и философии.

Авторское кино стимулировало развитие мирового кинематографа, став мощным критерием познания. Именно оно создало интеллект кинематографа, сделав инструментом исследования действительности достижения гуманитарных наук наряду с теорией кино. Исследование феномена авторского кино помогает увидеть и понять его образ, его поэтику в таком ракурсе, чтобы его идеи всегда были для зрителя актуальными и доступными.

Преемственность кинематографических традиций в авторском кино сохраняется до настоящего времени. По-прежнему наблюдается готовность кинематографистов бороться за идею «режиссерского видения» выступать автором такой коллективной работы как кино. Хотя и стиль работы, и имидж конкретного режиссера сегодня могут быть любыми.

Авторское кино – явление интернациональное, и вклад в его развитии внесли все поколения киношкол всего мира, начиная с немого кино по сегодняшний день. Об этом свидетельствует количество авторских фильмов, которые обогатили культуру XX века.

§1.2. Возникновение и эволюция «авторского кино»

Для нашего исследования важно, что «авторство» зарождалось на ранних этапах развития кинематографа, в эпоху Великого немого. Тогда формировался киноязык, возникло много авангардных течений, в которых фигура режиссера имела абсолютное, принципиальное значение, а выражение его идей и эстетических идеалов составляло основу фильма. В картинах мастеров немого кино ясно проявилась авторская позиция, она выражалась в режиссерском видении мира, в его стремлении максимально ясно выразить свою мысль.

Мы считаем, что рождению «авторства» способствовали те кризисные ситуации, которые охватили первую четверть двадцатого столетия, и главная из них Первая мировая война, которая изменила картину мира.

В большинстве своем классики немого кино были пацифистами. Их глубоко волновало, что внутренние противоречия ведут все страны к противостоянию. В их пацифизме проявляется чувство ответственности за состояния мира.

С самого начала XX века крупнейшие державы занимались наращиванием своей военной мощи, созданием и упрочением союзов, составлением планов ведения войны. Германия обладала большой, хорошо обученной армией, строила сильный военно-морской флот, изобретала новые виды вооружения. К 1914 году противоречия между европейскими державами вместе с усилением национализма и гонкой вооружения создали пик кризисных ситуаций. Наконец разразилась война. Несмотря на то, что война велась в основном в Европе, она получила название мировой.

Первая мировая война ярко отразилась в фильмах мастеров немого кино. Режиссеры рвались высказать правду о той войне, где были использованы оружия массового уничтожения, о войне, которая потрясла мир. В фильме «Боевой клич мира» (1915) С. Блэктон отобразил стремление США вступить в Первую мировую войну и дал свою авторскую оценку. В картине «Рождение нации» (1915) Д.У. Гриффит показал эпоху Гражданской войны и период Реконструкции в США, а в «Разве жизнь не чудесна» (1924) повествует о последствиях Первой мировой вой-

ны в послевоенной Германии, о нищете, которая охватила страну, о быте простых людей. В картине «Цивилизация» (1916) Т.Х. Инс показал ужасы войны, ее разрушительные последствия. «Вечный мир» (1916) Х. Мадсена был создан по роману «Долой войну» писательницы Берты фон Зуттер. «Фильм сохранил патетический тон этого произведения, обращенного к созданию благородных правителей и не менее благородных торговцев оружием, которых автор призывал прекратить войну и установить на земле вечный мир».[1] В фильме «Конец мира» (1916) А. Блом «…иносказательно пытался внушить зрителю идею обреченности мира».[2]

Наряду с темой войны режиссеров волновало состояние современного им общества и человека, их взаимоотношения. В «Вознице» (1921) В. Шёстрём повествует о моральном, духовном падении индивидуума. Его персонаж оказывается на дне жизни, «благодаря» собственному выбора образа жизни. Автор высказывает морализаторское суждение. «Метрополис» (1924) Ф. Ланга рассказывает о социальном неравенстве в обществе, о бунте против жестокости, бесчеловечности некого диктатора, мечтающего о господстве над миром. Автор говорит о духовном состоянии общества, осуждает антагонизм в современном мире, показывая моральное разложение человека, вызванное социальным состоянием общества. К. Дрейер в картине «Листы из книги Сатаны» (1920) «…пытался доказать, что источник несправедливости – политическая и религиозная нетерпимость».[3] Так мастера немого кино выражали свое отношение к реалиям нового века. В их фильмах проявлялась гражданская позиция художника, авторская оценка происходящего, переживание за судьбу человечества.

Мы считаем нужным понять, как авторское кино зарождалось в разных национальных киношколах, и при каких обстоятельствах оно эволюционировало в разные периоды развития кинематографа. По этому поводу следует обратится к творчеству тех мастеров, которые способствовали зарождению авторского кино.

Обратимся к американскому кино, к творческому опыту Д.У. Гриффита.

---

[1]Комаров С. История зарубежного кино. В 2-х т. М.: Искусство, 1965. Т. 1. С. 321.
[2]Там же.
[3]Кино Энциклопедический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1986. С.132.

Фильм мастера «Нетерпимость» (1916), неоднократно вносимый в список лучших фильмов всех времен и народов, свидетельствует о зарождении авторского кино. 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. Чтобы выразить свою мысль, режиссер четыре новеллы соединяет перекрестным монтажом, показывая, как в Вавилоне жрецы предают царя Валтасара в борьбе за власть, как в Иудее фарисеи распинают Христа из-за религиозной нетерпимости, представляя резню в ночь святого Варфоломея, вызванную борьбой между католиками и гугенотами во Франции. В финальной новелле режиссер показывает, как смертная казнь грозит невинному человеку, и демократические законы США (Америка 1910-х годов) отменяют несправедливый приговор. Четыре истории режиссер объединяет с помощью одного кадра: молодая женщина качает символическую колыбель жизни, которая переходит из эпохи в эпоху.

С философской точки зрения эта картина сложное философское произведение. Она выражает обеспокоенность автора состоянием мира, тревогу за судьбу человечества. Об этом говорит заявленная в названии тема и философская насыщенность фильма, а так же визуальный ряд, художественно-выразительные средства, структура монтажа, стиль и форма картины. Итак, в «Нетерпимости», которая составила эпоху в становлении и развитии кинематографа, зарождается авторское кино.

Э. Саррис[1] в книге «Американское кино: режиссеры и режиссура» (1968) рассматривает американское кино под углом режиссуры. Среди американских кинематографистов он выделяет «авторов», которые выработали уникальный, характеризующий их художественный киностиль. Автор пишет о том периоде, когда в рамках конвейерной студийной системы Голливуда успешно работали яркие ин-

[1]Э. Саррис, американский кинокритик. Он разделял многие взгляды кинокритиков «Cahiers du cinéma» и пропагандировал в США авторскую теорию.

дивидуальности, подлинные мастера кино, такие как Дж. Форд, О. Уэллс, европейцы А. Хичкок и Ф. Ланг. В них Саррис отмечал явное авторство.

В тот период обозначились те черты, которые впоследствии деятели «Новой волны» определили как характерные признаки авторского кино. Еще в 20-30-е годы XX века сформировалась идея о том, что фильмы могут быть разделены на развлекательные, адресованные массовой аудитории, и на «серьезные», направленные на интеллектуальную аудиторию. В Англии А. Хичкок и А. Монтегю создали «Общество Фильмов» и импортировали фильмы, которые, по их мнению, были «художественными достижениями». Такими они считали «советские фильмы диалектического монтажа» и экспрессионистские фильмы немецких мастеров.

В 1940-ые годы в США появились фильмы, в которых уже чувствуется четкая позиция автора. Фильм «Гроздья гнева» (1940) Дж. Форда, повествует о трагическом положении лишенных земли фермеров. Автор считает, что в этой трагедии виновны социальные установки, бесчеловеческие по сути. Авторство свое продолжение находит в картинах мастера «Табачная дорога» (1941), «Как зелена была моя долина» (1941). О. Уэллс предложил зрителю ностальгическую картину-расследование «Гражданин Кейн» (1941), которая выделялась «...новаторством по своей драматургии, сопоставляющей фрагменты жизни героя с точки зрения различных персонажей, по монтажному и изобразительному решению, построенному на глубинных мизансценах».[1] Именно на основе авторских фильмов сформировались такие понятия, как «Арт-хаус» и «Независимое американское кино». Наряду с вышеупомянутыми мастерами «Независимое американское кино» представляли режиссеры Джеймс Броутон, Ларри Джордан, Джордж Бэлкон, Стен Брекидж, Брюс Бейли, Джером Хейли. Их индивидуальное творчество дает возможность понять основные тенденции в довоенном кино США.

Послевоенное время, нестабильная ситуация в мире способствовали дальнейшей эволюции авторской идеи, развитию независимого кино. В 40-х и в 50-х годах появились режиссеры разного направления, представители авангарда Майя

[1]Кино Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 440.

Дерен, Йонас Мекас, Кеннет Энгер, Джон Кассаветес, а также такие мастера как Сэмюел Фуллер, Роджерс Кормен и другие, которые старались не сотрудничать с голливудскими фирмами. Они и стали знаковыми фигурами независимого кино.

Дерен – режиссер независимого кино, теоретик авангарда. Ее творческий почерк связан с изобразительными и кинематографическими экспериментами сюрреалистов, Жана Кокто, который предвосхитил кино американского андерграунда. Кинематограф Дерен критики определяют как «поэтическую психодраму». Сюжета в ее короткометражных фильмах нет, и задача киноизображения – с помощью игры света и тени, зеркал и анфилад, смены острых оптических ракурсов, выверенного церемониального ритма вывести зрителя за пределы реального пространства и времени, погрузить в состояние гипнотической завороженности.[1]

Мекас свою карьеру в кино начал как кинокритик, вел рубрику, посвященную кино в Нью-йорском издании «Виллидж войс», а в 1955 году основал журнал «Film culture», который поддерживал антиголливудские тенденции в американском кино – как традиционно реалистические, так и сугубо экспериментальные. Идейно-художественные взгляды режиссера отличались противоречивостью и непоследовательностью. Мекас значительная фигура киноавангарда 40-х и 50-х годов.

Энгер режиссер андеграундных фильмов, однако, в числе своих учителей называет таких режиссеров, как братья Люмьеры, Ж. Мельес, М. Дерен и других. Фильмы из цикла «Magick Lantern Cycle» прославили Энгера и вошли в число наиболее влиятельных независимых киноработ в истории кино. Его фильмы сочетают в себе сюрреализм, элементы оккультизма и описываются как содержащие «элементы эротики, документального кино, психодрамы и зрелища». Энгер снял несколько авангардных работ, таких как «Rabbit's Moon» («Кроличьяя луна», 1950) и «Eaux d'Artifice» («Воды фервека, 1953).

---

[1]М.Дерен снималась в собственных фильмах сама, снимала друзей и близких (А. Хаммида, М.Дюшана, Дж.Кейджа, А.Нина), дружила с А. Бретоном. За короткометражную немую ленту «Полуденные сети» (1943) в 1947 году Дерен была удостоена в Каннах международным призом за экспериментальный фильм.

За годы карьеры Кассаветес приобрел уникальную репутацию режиссера независимого кино. Он заявил о себе в 1959 году фильмом «Тени».[1] Он открыл новую эру в американском кинематографе, и по аналогии с французской «новой волной» заговорили об американской «новой волне». Разница заключалась в том, что французские режиссеры привнесли в кино опыт критиков, а Кассаветес работал на съемочной площадке. Фильмы режиссера камерны и по сюжету, и по исполнению. Они нередко воспринимаются как импровизационные. Малобюджетная лента «Лица» (1968) соперничала по зрительскому успеху с коммерческими хитами.

Фуллер пришел в кинематограф уже сформировавшимся художником. Не допуская внешних вмешательств в его деятельность, он был одновременно режиссером, автором сценария и продюсером. Снимал малобюджетные фильмы на натуре, без звезд. Фуллер считал себя последователем немецкого экспрессионизма. Дружил с Фрицом Лангом, который и подал ему идею фильма «Шоковый коридор» (1963), в котором проявились характерные для экспрессинистов художественные средства: работа со светом, построение композиции кадра, необычные ракурсы и т.д. Творчество Фуллера повлияло на становление таких мастеров, какими являются независимые авторы Ж-Л. Годар, Ф.Ф. Коппола, Д. Кроненберг, М. Скорцезе и другие. В. Вендерс был увлечен Фюллером, изучал его творческий метод, приглашал в свои фильмы в качестве актера: «Американский друг» (1977), «Положение вещей» (1981), «Хэммет» (1982), «Конец насилия» (1997).

Кормен создал свою независимую фирму «Роджерс Кормен Продакшен энд Филмгрупп». Фильмы снимались при минимальных затратах, без звезд и в предельно короткие сроки. Режиссер, наряду с фильмами ужасов, снимал картины, насыщенные проблемами человеческого бытия и выделяющиеся своей философичностью – «Падение дома Ашеров» (1960), «Маска красной смерти» (1964) и дру-

---

[1]Фильм Кассаветас «Тени» /«Shadows» (1959), черно-белая лента, снята на 16-мм пленке.

гие. Вышесказанное говорит о том, что связь между американскими и европейскими режиссерами тесна.

Список американских режиссеров, снимавших независимое кино в разные периоды развития авторского кино, длинный. Назовем известных авторов: Грент Араки, Шэри Спрингер Берман, Кэтрин Бигелоу, Гас Ван Сент, Джон Джост, Джон Карпентер, Джоэл Коен, Итен Коен, Ребекка Миллер, Пол Моррисси, Майкл Мур, Роберт Пульничи, Джек Смит, Кевин Смит, Стивен Содерберг, Тодд Солондц, Джон Уотерс, Мэри Харрон, Хэл Хартли, Тодд Хейнс, Денис Хоппер и другие. Творчество вышеназванных режиссеров имело большое значение для развития американского авторского кино. Итак, новое «независимое американское кино» в американском кинематографе официально появилось в середине 50-х годов. Оно звало к созданию «нового мира» и «нового человека». Представители этого направления, опираясь на традиции киноискусства социального протеста, стремились создать жизненно правдивые произведения, критикуя пороки современного образа жизни.

Военный и послевоенный периоды оказались плодотворной почвой для эволюции и зарождения авторского кино в разных национальных киношколах. Необходимо вспомнить о феномене итальянского неореализма.

В кинематографической природе итальянского неореализма как в новой форме критического реализма можно найти истоки независимого кино. «Гуманизм нового итальянского кино, его национальный характер, близость к народной жизни, стремление к социальной справедливости, антибуржуазная направленность были обусловлены общим демократическим подъемом, охватившим послевоенную Италию».[1] Появление неореализма связано с именами антифашистски настроенных режиссеров – Дж. Де Сантиса, Л. Висконти, К. Лидзани, А. Пьетранджели, Г. Аристако, Р. Росселини, М. Мида, В. Де Сика, М. Антониони и других. Для режиссеров-неореалистов было важно показать правду на экране. Неореализм повлиял на деятельность национальных киношкол во всем мире.

---

[1]Кино Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 296.

Неореализм (новый реализм) как новое направление в киноискусстве отразил жизнь народа, его самосознание и духовное состояние, борьбу и победу над фашизмом. В фильмах «Четыре шага в облаках» (1942) А. Блазетти, «Дети смотрят на нас» (1943) В. Де. Сика и «Одержимость» (1942) Л. Висконти был заложен язык, документальный стиль нового направления. В этих фильмах авторы передали образ повседневной жизни, а в «Одержимости» был изображен образ неблагополучного общества, погрязшего в пороках. Висконти показал безрадостную, нищую страну простых людей «…как противовес парадной фальшивой показухе фашизма и человеческие страсти как выражение внутренней силы, не подвластной никакому режиму».[1] Страстные герои неореалистов – выходцы из народа, борющиеся против несправедливости, полны жаждой добра и высокой духовностью.

Среди неореалистов выделялся Р. Росселини своим ярко выраженным индивидуальным стилем и как носитель авторской точки зрения. Первыми своими фильмами «Белый корабль» (1941), «Пилот возвращается» и «Человек с крестом» (1942) режиссер пытался сблизить художественный кинематограф с документальным. Фильм «Рим – открытый город» (1945), вышедший на экран после войны, является манифестом нового направления, который родился и эволюционировал в атмосфере подъема и энтузиазма. Автор большое значение придавал образу итальянского народа, который боролся и умирал за будущее страны. В «Пайзе» (1946) Росселини отказался от единого сюжета и создал документально точную хронику жизни Италии в годы войны. Дж. Ферара писал, что в этой картине «…талант Росселини…достигает наивысшего развития».[2] П.П. Пазолини отмечал, что Росселини рассказал о войне в формах самой действительности. Это принесло в кинематограф наряду с документальностью такие понятия как «наблюдение за жизнью», «инстинктивный», «ассоциативный» и «эмоциональный монтаж», «свобода импровизации», «субъективная реальность» и т.д. Метод мастера по сущест-

---

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Европы. М.: МАТЕРИК, 2002. С. 41.
[2]Феррара Дж. Новое итальянское кино. М.: Искусство, 1959. С. 84.

ву оказался намного сложнее, чем концепция неореализма, что способствовало формированию послевоенного авторского кино. Итак, в критическом реализме, в изобразительно-выразительных средствах, в документальной стилистике неореализма, в тематике можно обнаружить сильную авторскую позицию.

Развитие авторского кино в итальянском кинематографе связано с деятельностью Л. Висконти, Ф. Феллини, М. Антониони, П.П. Пазолини, Б. Бертолуччи, М. Феррери, Л. Вертмюллер, Э. Петри, М. Беллоккио и других мастеров.

В 50-х годах экзистенциальная философия все больше влияло на мировой кинематограф. Итальянские киномастера увидели возможности использования ведущего направления философии XX века, они рассматривали проблемы бытия и проблемы существования человека, выражая и свое ощущение мира языком экзистенциализма.

Авторское кино Антониони довольно сложное явление киностолетия. Мастер исследовал многие сложные темы, в обществе и в личной жизни человека, порожденные кризисными ситуациями ушедшего столетия. Критика окрестила его певцом одиночества и некоммуникабельности. Мир, человек представлялись ему обреченными, болеющими некоммуникабельностью, безумием, одиночеством, страхом. Режиссер ощущал человека как личность несостоятельную, отчужденную от действительности; считал, что в человеке все человеческое разрушено. Факты из реальной жизни требовали художественного-философского исследования.

Ф. Феллини видел источник страданий современного человека так: «Наша беда, несчастье современных людей – одиночество. Его корни очень глубоки, восходят к самым истокам бытия, и никакое опьянение общественными интересами, никакая политическая симфония не способны их с легкостью вырвать».[1] Фильм «Дорога» (1954) показывает трагическое одиночество героини Джельсомины, которая старалась пробудить в человеке человеческие чувства. Джельсомина играет свою грустную мелодию на трубе, а Дзампано кричит: «Прекрати!». Джельсомина

[1]Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М.: Искусство, 1968. С. 66.

пробуждается через страдание и сострадание, но она заброшенное, Богом забытое существо, которое не имеет шанса на существование в этом мире. Дзампано оставляет ей вещи, трубу, бросает ее одну и уезжает. Стремление Джельсомины к Дзампано, к духовному единению окончилось трагично.

Л. Висконти в фильмах, снятых в 70-е годы, обращается к прошлому, его предметом исследования становится одиночество, поражение и прощание. Об этом рассказывают картины «Смерть в Венеции» (1971), «Людвиг» (1973), «Невинный» (1976). Герои этих картин композитор Г. Ашенбах, король Людвиг II Баварский, граф Т. Эрмильо уходят в мир иной, оставаясь до последнего дня крайне одинокими.

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 Испании, Канаде, Японии, Австралии, Латинской Америке – Бразилии, Боливии, Эквадоре и т.д, а также в странах восточной Европы – в Польше, Чехословакии, Венгрии и т.д.

Французское кино – это грандиозный социокультурный эксперимент, со своими кризисами и взлетами. В 50-ые годы ситуация поменялась и на смену удачным старым фильмам традиционного кино пришли картины, авторы которых оказались яркими индивидуальностями, благоприятствующими зарождению «распространившемуся по всему миру явлению «новая волна», которое получило свое название и наиболее законченное выражение именно во Франции по причинам, обусловленным историей французского кино».[1]

Возникновение авторского кино в Европе связано с творчеством «Новой волны». Ее представители дебютировали как режиссеры в 1957 – 1958 годах картинами, «…которые выделялись негативным отношением к традиционной морали и

[1]Словарь французского кино. Минск, Пропилеи, 1998. С. 18.

миру старших, поисками новой стилистики и новыми героями – молодыми, раскованными в суждениях и поступках, олицетворяющими близкий приход эры молодежной революции».[1] Выросшие под опекой кинокритика А. Базена, и с его помощью, на страницах «Cahiers du Cinéma» появились статьи, рецензии и эссе Ф. Трюффо, К. Шаброля, Л. Малля, Э. Ромера, Ж-Л. Годара, А. Рене, П. Каста, Ж. Риветта. Режиссеры «…отрицали свою принадлежность к единой «школе», однако их работы обладали несомненными чертами сходства: отказ от ориентации на дорогостоящий коммерческий фильм, импровизационный метод съемки, главным образом на натуре и в естественных декорациях, нетрадиционная организация материала, интерес к жизни молодого поколения, скептическое отношение к социальным ценностям буржуазного общества».[2] «Новая волна» способствовала обновлению тематики и стилистики французского кино, используя его отдельные темы и мотивы. Она отвечала, в первую очередь, насущной потребности обновления и пополнения кадров. Художественные приемы «Новой волны» получили широкое распространение во Франции и за ее пределами, и под ее влиянием кинематографическая стилистика стала более непринужденной.

Мировое признание деятелям «Новой волны» принесли их первые фильмы. Они произвели впечатление революции в кинематографе смелостью в выборе мАтериала, новым видением мира и оригинальностью киноязыка. «В период с 1958 по 1962 по меньшей мере 97 режиссеров сняли и выпустили на экраны свои первые полнометражные фильмы».[3]

Ж-Л. Годар начал снимать экспериментальные, изобретательные и провоцирующие фильмы. Он создал новый кинематографический язык, показав противостояние человека жизненным обстоятельствам, войдя в кинематограф разрушителем и бунтарем. В своем первом полнометражном фильме «На последнем дыхании» (1959) режиссер создал образ одинокого бунтаря-анархиста, предложив своеобразную интерпретацию действительности, обращая внимание на необходи-

---

[1]Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003. С. 319.
[2]Кино Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 300.
[3]Словарь французского кино. Минск, Пропилеи, 1998. С. 18.

мость языкового и смыслового преобразования. Годар, используя все возможные способы проникновения в глубинные процессы жизни, предвосхитив теорию интертекстуальности и оставив богатое наследие ссылок и цитат, создал индивидуальный способ прочтения культуры.

Ф. Трюффо в своем творчестве изобразил «…абсурдные последствия несостоятельного бунта личности против неподвижно-архаического мира буржуазной посредственности, подавляющей любые претензии на индивидуальность и самостоятельный выбор («Четыреста ударов», «Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим», «Нежная кожа»).[1] Режиссер в вышеупомянутых фильмах разрабатывал автобиографическую тему, позволившую ему более глубоко выразить свое ощущение действительности. Трюффо во все периоды творчества сохранял пристальное внимание к людям, к тем вещам, которые окружали человека.

А. Рене сумел использовать фундамент современной искусствоведческой и философской мысли. Особенности построения художественного текста основаны на интуитивном проникновении автора в материю и последующем осмыслении предложенной реальности при помощи психоделического контакта со зрителем. Размышления над категориями времени и пространства подводят режиссера к необходимости выявления кинематографической природы на фоне философского осмысления. Режиссер считает, что возможность видоизменять время обеспечивает фильму большую многосторонность и гибкость, превращая его в свободную, парящую над всеми вещами игру с действительностью, ограниченной законами пространства и времени. Рене интересовался «…проблемой внутреннего бытия человека, его местом в системе пространственно-временных координат и разработкой новых монтажно-пластических структур – в особенности, пластического монолога, позволяющего визуализировать процессы сознания и мышления («Хиросима, любовь моя», «В прошлом году в Мариенбаде», «Мюриэль, или время возвращения», «Война окончена»).[2]

---

[1]Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003. С. 319.
[2]Там же.

К. Шаброль в своих фильмах критиковал буржуазный образ жизни языком сатиры, поэтому сюжеты его картин часто строятся вокруг какого-нибудь разоблачительного факта. «Изображая размах и убогость буржуазной жизни, он срывает с нее покров вежливости, соскребает глянец учтивости, нарушает порядок существования как приобщенных к культуре, так и обычных людей, населяющих апартаменты 14-го округа Парижа, внося в их жизнь страсть – инстанцию дезорганизующую и преступление, под предлогом предотвращения которого можно устанавливать жесткие правила в людском муравейнике».[1] Фильм «Красавчик Серж» (1959) в сложившихся к тому времени обстоятельствах оказался манифестом движения «новой волны».

Э. Ромер, доктор философии, кинокритик, в период 1957 – 1963 гг. занимал пост редактора «Cahiers du Cinéma», был старшим среди представителей «новой волны». В своих фильмах он то с юмором, то всерьез, исследовал вопросы веры, этики, общественных и моральных ценностей. Мастер часто использовал достижения живописи эпохи романтизма, ее форму и цветовую гамму, чтобы выразительные средства способствовали формированию смыслового поля картины.

Наряду с вышеназванными мастерами необходимо выделить режиссеров, которые так же сиграли огромную роль в формировании «новой волны». Это Аньес Варда, Александр Астрюк, Луи Маль, Жак Деми, Клод Соте, Жан-Пьер Мельвиль, Бертран Блие и другие.

В рамках «Новой волны» рассматривается и группа документалистов Крис Маркер, Жан Руш, Франсуа Рейшенбах и другие, провозгласившие лозунг «Синема-верите» и ставшие признанными мэтрами этого направления. Маркер «…вложил в своеобразные «буржуазные» дискуссии определенную долю политической ангажированности, чистой и суровой, без примеси какого бы то ни было «идеологического сгущения красок». Он сочетает в себе черты наследника французского классицизма с явным тяготением ко всем формам «культурной революции»,

[1]Словарь французского кино. Минск, Пропилеи, 1998. С. 404.

смягченной спокойной уверенностью великих мечтателей…друзья Маркера считают его «прообразом человека XXI века».[1]

Представители «Новой волны» выработали свой, уникальный, характеризующий их художественный киностиль, «почерк», который прослеживается во всех их картинах. «Новая волна» внесла большой вклад в процесс создания нового киноязыка, повлияла на формирование молодого кино, авторского кино во всем мире и его эволюционный путь.

В английском кино в 50-ые годы условному жанровому кинематографу противостояли режиссеры-документалисты Т. Ричардсон, К. Рейс, Л. Андерсон, сформулировавшие манифест «Свободное кино», который провозгласил «значительность каждодневного» и его необходимость. В 1956 году состоялась демонстрация программы этого направления, совпавшая с волной политических, социальных и духовных протестов в стране, проявившихся в литературе, в театре и, далее, в кино как движении «рассерженных молодых людей». Основным в нем было требование активной авторской позиции как проявления социальной ответственности художника, противостоящей буржуазному эстетизму.

Т. Ричардсон, К. Рейс, Л. Андерсон были бунтовщиками, и в их фильмах присутствует тема бунта. В 60-ые годы мотивы бунтарства стали способом выявления жизненной активности личности. Эту тенденцию впервые выявил Ричардсон в фильме «Том Джонс» (1963) – апологии молодого «естественного человека», заявляющего о праве жить по собственной воле, восторжествовавшего над всевозможными запретами. К. Рейс фильмом «В субботу вечером, в воскресение утром» (1960) «…ввел в английский кинематограф нового героя – бунтарски настроенного молодого рабочего, противопоставляющего свои гедонистические устремления социальной регламентации, господствующей в английском обществе».[2] Режиссер не остановился на образе рабочего-бунтовщика. В картине «Морган: подходящий клинический случай» (1965) он «…выводит левака-шизофреника, пред-

---

[1]Там же. С. 247.
[2]Режиссерская Энциклопедия кино США. М.: Материк, 2000. С. 140.

восхищая политические эксцессы «молодежной революции» 1968 года».[1] В самый разгар бунта, в 1968 году, режиссер снял картину «Айседора». «Тема бунта и размывания границ между безумием и рациональностью в сознании «аутсайдера» находит свое отражение и в биографическом фильме «Айседора», где танцовщица-босоножка Айседора Дункан выводится как предшественница современных «детей цветов», хиппи».[2]

Тему бунта Л. Андерсен исследует в фильмах «Если…» (1968), «О, счастливчик» (1973) и «Больница «Британия» (1982). В «Если…» исследуются причины и возможности молодежного бунта конца 60-х годов, заставляя людей задуматься о том, что породил этот бунт. Действие в фильме происходит в привилегированной школе Англии. Гимн школы – это иронический итог очередному жестокому или унизительному событию из жизни учеников разного возраста, которые терпят всяческие унижения со стороны взрослых; он предваряет или завершает очередной инцидент. Режиссер представил замкнутый мир школы как железную систему взаимоотношений между теми иерархическими категориями (на вершине стоят преподаватели), на которые делятся все обитатели школы: неизменны ритуалы и жестокие обычаи, неумолимо царящие в древних стенах. Садистские законы устанавливают как преподаватели, так и ученики, причем последние ничем не уступают первым в своей жестокости. Молодежь протестует против любых старых законов, управляющих их жизнью. «Война! Смерть тиранам! Англия, проснись!» – кричит герой фильма Мик Тревис и, устроив с друзьями шуточный бой на рапирах, совершает настоящее кровопролитие.

Постоянное сопротивление школьников физическому и моральному насилию приводит их к положению мстителей. Режиссер с документальной точностью показал бунт учеников против педагогического состава, создавший абсурдные ситуации. Волей случая в руки бунтарей попадает оружие, и они готовы без жалости расстрелять и своих наставников, и не ставших на их сторону «друзей», а также родителей. Сюжетная схема картины на самом деле намного глубже истории бун-

---

[1]Там же.
[2]Там же.

та подростков. Бунт, поднятый тремя учениками, Миком, Уоллесом и Джонни, происходит под лозунгами: «Смерть угнетателям!», «Сопротивление!», «Свобода!», а их союз скрепляется кровью. Такой мир ужасен, говорит автор.

Глубоко заинтересованное, личное отношение английской молодежи к общественно-политическим и бытовым проблемам определило эмоциональный характер реалистического искусства конца 50-х – начала 60-х годов. Основным в нем было, повторим, требование активной авторской позиции как проявления социальной ответственности художника.

Наряду с французской «Новой волной» двигателем авторского кино оказалось «Новое Немецкое кино». Режиссер Александр Клюге был инициатором воззвания молодых кинематографистов Западной Германии, так называемого «Оберхаузенского манифеста». Им была предпринята попытка выйти из кризиса путем повышения художественного уровня кинематографии, отказа от штампов и схем «кинематографа отцов». Двадцать шесть молодых режиссеров провозгласили принципы нового немецкого кинематографа 50-х годов.

В 60-ые годы авторское кино представляли режиссеры В. Херцог, Ф. Шлёндорф, В. Вендерс, Р.В. Фасбиндер, У. Шамони, П. Флайшман и др. Они, как и английские режиссеры, были бунтовщиками. Исходя из этого в их творчестве тема бунта занимает особое место.

В. Херцог в своих трагических фильмах создал образы бунтующих аутсайдеров и изгоев, обреченных условиями своего существования на гибель. Режиссер убедительно показал, что каждый акт анархического бунта против порядка несет в себе разрушение не только негативных, но и позитивных факторов. Об этом свидетельствуют картины: «Знаки жизни» (1967); «И карлики начинали с малого» (1970); «Агирра гнев божий» (1972); «Каждый за себя, и Бог против всех»; «Строшек» (1977); «Фицкарральдо» (1981) и другие. Бунтующие индивидуумы терпят поражение.

Ф. Шлёндорф в фильме «Жестяной барабан» (1979) разрушает миф о фашизме через героя фильма карлика Оскара Матцерата. «Режиссер не жалеет красок, чтобы разоблачить уродливый, жалкий мир фашистской Германии. Одним из

объектов дерзского осмеяния является миф о семье, настойчиво пропагандируемый нацистскими идеологами».[1] Оскар – человек, детермированный действительностью, он урод, психически больной человек и вундеркинд. Он пережил Первую мировую войну, поражение Германии, инфляцию, проживает время фашизма, войну и опять разгром. Исходя из созданных обстоятельств, его логика всегда носит абсурдный характер. Оскар хитрец, любит притаиться, чтобы наблюдать жизнь потаенную, закулисную, подноготную, которая обретает вторую очевидную реальность. Он «барабанит» против всех и вся, барабан становится его способом общения с миром, он способен выбить каждую фразу, любую мысль. Однако барабанная дробь Оскара дестабилизирует окружающую жизнь, вносит сумятицу, беспокойство. У Оскара два отца, так как у матери наряду с мужем есть официальный любовник-сожитель. Оскар глумится над своими «отцами», ведь он же не знает, какой из них настоящий, а потому одного подставил под пули гестаповцев, а другого принудил подавиться нацистским значком, чтобы его, дескать, не сцапали солдаты Красной Армии. Такова абсурдная логика вундеркинда, увидевшего и прожившего две мировые войны, ошутившего их последствия, считавшего, что мир – вместилище порока, грязи и преступлений.

Фильм «Небо над Берлином» (1987) В. Вендерса философское рассуждение о смысле существования человека. Его герои, ангелы Кассиель и Дамиель, пытаются исполнить свои обязанности, однако не могут помочь человеческому роду. В мире людей ангелы встречаются с разными людьми, в том числе и с цирковой актрисой, воздушной гимнасткой Мэрион. Она вызывает в Дамиеле сочувствие. Он ощущает ее внутреннее, тревожное состояние. Мэрион одинокий человек, она страшится будущего. Дамиель понимая, что не в силах помочь всему человечеству, решает помочь одинокой женщине, ведь она тоже представительница человеческого рода. Он без сожаления меняет свое бессмертие на участь простого смертного. Между ангелом и гимнасткой возникает чувство. На концерте рок-группы происходит воссоединение влюбленных. Композиция песни создает ту ат-

[1]Энциклопедия кино Европы. Фильмы. М.: НИИК, 2009. С. 40.

мосферу доверия, в которой душа одного человека открывается другому. Любовь выводит Мерион из состояния одиночества. В конце фильма зритель видит, как Мерион при поддержке и участии влюбленного Дамиеля парит в воздухе, уподобляясь ангелам. Так любовь спасает одинокого человека и возвращает ее к нормальному образу жизни. Ей не страшно будущее.

Мастера «Нового немецкого кино» стали культовыми фигурами мирового кинематографа. Они принесли новые темы, новые художественные средства их выражения, новый взгляд на мироздание, утверждая жизнеспособность авторского кино.

Авторское кино в датском кинематографе зарождалось еще в немой период в творчестве таких мастеров, как Х. Мадсен, Б. Кристесен, К.Т. Дрейер, П.У. Гад, Л. Лауритцен и другие. Достижения датских режиссеров в поиске киноязыка повлияли на формирование киновыразительности других национальных киношкол.

П.У. Гад одним из первых открыл пластическую выразительность кадра, сделал черно-белый фильм «цветовым», постиг выразительность сочетания черных и белых плоскостей. Каждый предмет, каждое цветовое пятно в кадре определяли эмоциональное настроение эпизода. Режиссер один из первых в 1919 году издал чисто теоретический труд «Кино – его цели и средства». В нем он изложил эстетические нормы, художественные законы кино, исходя из его технических возможностей. Благодаря новаторскому языку фильмы Б. Кристесена стали заметным явлением в киноискусстве. Они были совершенны в стилевом отношении, что является отличительной чертой авторского фильма. Л. Лауритцен впервые в кино создал «комедийный дуэт», выявил его выразительную исполнительскую манеру и богатый пластический язык. Созданный им язык «комедийного дуэта» дал возможность с помощью комической формы выразить отношение к реальному миру, к образу современного человека.

С первого фильма К.Т. Дрейер приобрел славу. В картине «Президент» (1918) значение приобретают пластическая красота каждого кадра, выразительность детали. Он один из первых в мировом кино смог раскрыть личность своего героя через мир окружающих его вещей. Авторское кино свое начало находит в

фильме мастера «Листы из книги Сатаны» (1920), где он «…пытался доказать, что источник несправедливости – политическая и религиозная нетерпимость».[1] Картина была поставлена под влиянием гриффитовской «Нетерпимости». Материал фильма давал мастеру возможность разоблачить нетерпимость и зло, винести морализаторское суждение. В этой картине автор прикоснулся к общечеловеческим проблемам.

В 60-ые годы пришли режиссеры и сценаристы, которые представляли «датскую новую волну». Они принесли новые идеи и темы, свой неординарный взгляд на процессы, которые происходили в кризисные периоды ушедшего столетия.

Один из лидеров «новой волны» режиссер Х. Карлсен автор фильма «Дилема» (1962), в нем автор обличает апартеид в Южной Африке. В картине «Что с нами?» (1963) он отразил судьбу участника датского Движения Сопротивления. Карлсена, как и других мастеров авторского кино, волнует судьба творческой личности в современном обществе. Об этом картина «Голод» (1966), в которой героем является писатель. Образ современной молодежи и причины, заставляющие ее уйти от действительности, показаны в документальном фильме «Боитесь» (1971). Режиссер П. Кьерульф-Шмитд направляет камеру на так называемое общество всеобщего благоденствия. Его интересует моральное лицо этого общества, которое показано в картинах «Уик-энд» (1962) и «Двое» (1964). Интерес вызывает и его картина «Однажды была война» (1965), в которой показаны образ существования и быт мелкобуржуазии во время оккупации Дании немцами. Творчество вышеназванных и других режиссеров-шестидесятников Г. Акселя, Э. Баллинга и т.д. сформировало авторское кино датской киношколы.

Сохранить подлинные традиции авторского кино в немассовом, некоммерческом секторе позволяют лишь те редкие режиссеры, которые, как и деятели «Новой волны», продолжают двигать кинематограф вперед. В качестве одного из них можно назвать датского режиссера Ларса фон Триера, который своей «Догмой-95» породил целое направление в кино, с особой стилистикой съемки и по-

---

[1]Кино Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986. С.132.

дачи материала.[1]

Авторство в творчестве Триера[2] чувствовалось уже в его короткометражных фильмах, которые отличались стилистическим новаторством, неожиданными темами и принципиально новой символикой. Эти «наработки» заняли достойное место в его полнометражных художественных фильмах. У Триера есть не только экспериментальные работы, но и картины классических киножанров – детективно-психологическая драма («Элемент преступления» (1984), мистико-трагикомическая притча «Эпидемия» (1987), сюрреалистическая драма («Европа»,1991), смесь фильма ужасов, мыльной оперы и сатиры («Королевство»,1994), религиозно-эротическая драма («Рассекая волны», 1996). Надо отметить, что мифотворчество – неотъемлемая часть не только Триера-художника, но и Триера-человека. Источником большинства легенд о «датском вундеркинде» является он сам. Все они, косвенно или явно, помогают зрителю лучше понять его фильмы, те «внутренние страхи», которые ему приходится преодолевать. Притча-мюзикл «Танцующая в темноте» (2000) превзошла все, что происходило в тот период в мировом кинематографе, и Триер остался оригинально мыслящим режиссером со своим киноязыком в независимом авторском кино.

В процессе эволюции авторского кино свой вклад внесли киношколы Восточной Европы.

Чешская киношкола одна из старейших мировых киношкол. Ее создавали талантливые кинематографисты, которые развивали национальный кинематограф на протяжении всего XX века. От первых чешских фильмов, картин Я. Кршиженецкого (1898 год), до второй половины ушедшего столетия, мастера искали свой, национальный киноязык, преодолевая разные кризисные ситуации. В 60-ые годы пиком творчества этой киношколы оказалась ее «новая волна», которую представили Павел Юрачек, Ян Немец, Юрай Якубиско, Вера Хитилова, Штефан Угер,

---

[1]Триер в соавторстве с молодым режиссером Томасом Винтербергом является основателем движения «Догма-95».

[2]В 1991 году Триер и продюсер Петер Ольб ек Йенсен создали независимую кинокомпанию «Zentropa Entertainments» (Зентропа Энтертейнментс), которая постепенно стала ведущей силой скандинавского кинопроизводства.

Милош Форман, Иржи Менцель и другие. «Новая волна» появилась «…благодаря либерализации политической обстановки в стране».[1] Мастера «новой волны» чеш-ского кино работали в атмосфере бескомпромисного поиска правды о человеке вообще и искали новые, сложные художественные формы для ее выражения.

Польское авторское кино связано с именами тех режиссеров, которые пришли в 50-ые годы на смену довоенных мастеров. Они принесли новые темы, новые идеи, экспериментаторство, заложили основу новому этапу развития польского кино. Это поколение представляли Е. Кавалерович, А. Вайда, А. Мунк, С. Ленартович, В. Хас и другие. Позже этот ряд пополнили В. Мунк, Р. Полянский, Е. Гофман, Е. Сколимовский, К. Занусси, К. Кещлевский и т.д. Фильмами А. Вайды «Канал» (1956) и «Пепел и алмаз» (1958) началась не только новая «польская школа», но и авторское польское кино. Короткометражные, экспериментальные фильмы Р. Полянского снятые во второй половине 50-х годов отличались своим изысканным стилем, а картина «Нож в воде» (1961) оказалась фаворитом польского кино 60-х годов. Авторская позиция четко сформировалась в творчестве К. Занусси в нашумевшем фильме-размышлении «Структура кристалла» (1969). Авторство в творчестве К. Кещлевского чувствуется уже в фильме «Шрам» (1976), где режиссер размышляет о том, что зло не дает человеку выбрать правильный жизненный путь.

Деятельность нового поколения польских мастеров совпала с изменением общественного климата, с переменой духовной ситуации в стране. Режисеры приблизили к зрителям отобранный им жизненный материал и его своеобразную, оригинальную трактовку, используя новое кинематографическое мышление, реализуя свой авторский потенциал.

Венгерская национальная киношкола славится своей кинематографической практикой, своими мастерами разного поколения. В 50-ые и 60-ые годы пришло новое поколение, которое стояло у истоков авторского кино. Их представляли Ф.

---

[1]Разлогов К. Мировое кино. М.: ЭКСМО, 2013. С. 233.

Мариашши, З. Варконьи, К. Макк, З. Фабри, П. Бачо, М. Янчо, З. Хусарик, И. Сабо и другие. Тематика фильмов венгерских мастеров и поставленная в них разнообразная проблематика была довольно широка. Режиссеры показывая исторические события венгерской жизни размышляли об общечеловеческих проблемах. Стилевая новизна и новаторские формы выражения оказались на переднем плане, они и формировали новый язык национального кино. Венгерские мастера определили лицо авторского кино наряду с коллегами из других киношкол.

Зарождение авторского кино в советском кинематографе проходило в сложной форме. «Наше «авторское кино» до поры до времени развивалось и реализовывалось в рамках «кинематографа для всех» в том виде, каким оно понималось и дозволялось тогдашней идеологией».[1] Многие режиссеры отказывались от метода соцреализма. Среди них выделялись Ю. Ильенко, Т. Абуладзе, М. Хуциев, О. Иоселиани, С. Параджанов, А. Тарковский, В. Шукшин и другие. «Первым делом авторское кино оттепели сняло с себя заботу о необходимости завоевания массовой аудитории, выкинуло на помойку прежде неуклонное правило общедоступности и общепонятности. Появлялись «трудные фильмы» и «Было ясно, что само это понятие – «трудный фильм» – не знает стереотипа, объемлет картины ни в чем не схожие. Казалось очевидным, что саму эту «трудность» нельзя поспешно ставить в неумолимый криминал, не отграничив прежде те картины, где она нагнетена. При всем том не приходилось закрывать глаза на то, что между творцами «трудного» кинематографа и широким зрителем возникает глухая стена обоюдного отчуждения, что рост числа трудных фильмов не будет способствовать взаимопониманию между ними».[2] «Трудные фильмы» сменяли очередные «трудные фильмы». Т. Абуладзе писал: «Меня обозвали «абстрактным гуманистом», а я просто продолжал свое дело».[3] Кинокритики оценивали художественную ценность «трудных фильмов», их философскую насыщенность, форму и стиль позитивно.

Каковы основные пути и формы развития авторского кино за последнее вре-

---

[1]Фомин В. Правда сказки. М.: МАТЕРИК, 2001. С. 5.
[2]Иванова Т. «Трудно» – «Еще труднее» – «Совсем трудно» // Экран 1969 – 1970. М.:Искусство, 1970. С. 90 – 91.
[3]Абуладзе Т. Идти до конца, если ты художник // Советская культура, 1998 г. 14 мая.

мя? Об этом рассуждают участники круглого стола «И вот мы на свободе…» – Д. Дондурей, Е. Стишова, Л. Карахан, Н. Сиривля, Н. Зархи, Т. Иенсен. Кинокритики определили 2003 год как долгожданный триумф российского кино, имеющий не только общероссийское, но и общемировое значение. Знаменует его, прежде всего, картина А. Звягинцева «Возвращение» (2003). Участники круглого стола выделили такие фильмы, которые в совокупности, по их мнению, положили начало «новой волне» в отечественном кино: «Небо. Самолет. Девушка» (2002) В. Сторожевой, «Магнитные бури» (2003) В. Абдрашитова, «Коктебель» (2003) А. Попогребского и Б. Хлебникова, «Прогулка» (2003) А. Учителя, «Старухи» (2003) Г. Сидорова, «Отец и сын» (2003) А. Сокурова и т.д. По мнению критиков, эти фильмы объединяет свобода, пришедшая на смену, так называемой, несвободе. Такая трактовка, повидимому, была навеяна внешнеполитической обстановкой. Свободу они трактуют не как состояние души и духа, а как метафору современного общественного и политического строя. Таким образом, можно сделать вывод, что участники круглого стола стремятся проиллюстрировать то, что происходит в России в настоящее время, показать то, как смена двух эпох сказалась на состоянии и поведении общества, чему они находят подтверждение в киножизни их героев.

Режиссер А. Попогребский считает, что авторское кино – это опора развития кинематографа, оно представляет своего рода лабораторию по разработке новых движений. Попогребский вслед за своими коллегами называет авторское кино полигоном по изобретению новых средств киновыразительности для их дальнейшего использования в кинематографе. По мнению Р. Салахутдинова, «Арт-хаус» это то кино, которое постоянно развивает киноязык, делает его более богатым и изощренным, помогает выражать глубокие и тонкие высокохудожественные нюансы. В. Сторожева отмечает, что «Арт-хаус» открывает новые пути, проводит эксперименты.

Развивая данные мысли, эти и другие кинематографисты приходят к выводу, что авторское кино не замкнуто на себе, оно вписано в многогранную и многослойную систему современного кинематографа. Как считает Попогребский, своим

новаторством и экспериментаторством авторское кино противостоит коммерческому кино, упрощению, которое оно несет кинематографу. По мнению Салахутдинова и Стемпковского, благодаря своей ориентированности на развитие киноязыка, на генерацию идей, а не на зрителя, авторское кино позволяет кинематографу все еще оставаться в ранге искусства. Тогда как «массовое кино от этого понятия ушло довольно далеко». Поэтому, чтобы сохранить явление киноискусства в современной культуре, авторское кино вместо того, чтобы обслуживать аудиторию, идти за ней, проводит радикальные опыты, внедряет в кино своего рода художественные новации.[1] Современные режиссеры формируют в своих картинах новую картину мира. В частности, это касается молодых авторов: Н. Хомерики, В. Сигарева, А. Мизгарева, Б. Хлебникова и других. Как отмечает И. Мишин, в современном обществе «возникает некая пустота», характеризуемая разрушением всех связей. Именно ей и соответствуют формируемые новыми режиссерами смыслы. Конкретизирует эту позицию кинокритик Н. Зархи. Она считает, в этом контексте пустоты новейшей истории возник смысл, который она назвала «Ну есть Бог, и чё?» Эта концепция красной нитью проходит через совокупность российских киноработ за последние несколько лет: «Волчок» (2010) В. Сигарева, «Бубен, барабан» (2009) А. Мизгарева, «Груз 200» (2007) и «Кочегар» (2010) А. Балабанова, «Сказка про темноту» (2009) Н. Хомерики и другие. Зархи интерпретирует картину мира, воплощенную в этой фразе, следующим образом: «общество, народ, государство, интеллигенция не прошли через покаяние – в отличие от немцев. И выворачивание человека до самого дна – это судорожное, на пороге гибели, раскаяние, исповедь, и приговор – за зло содеянное, но не признанное». Таким образом, по мнению критика, эти режиссеры пытаются искренне и честно осмыслить последние десятилетия отечественной истории, нащупать болевые точки, осознать вину, понять, где мы оказались сейчас, и, как, куда двигаться дальше как простому человеку, так и стране в целом.[2] Кинокритики видят в авторских филь-

---

[1]Между двумя полюсами – пропасть. Анкета «ИК» // Искусство кино, 2010. № 8. С.10 – 22.
[2]«Новые тихие». Режиссерская смена – смена картин мира. «Круглый стол» «ИК» на «Кинотавре» // Искусство кино, 2011. № 8. С. 5 – 20.

мах особый социально-гуманистический, уникальный и новаторский смысл, а также художественные ценности.

«Новая волна» русского кино способствовала возрождению авторского кино. Об этом свидетельствуют многие фильмы: дилогия «Возвращение» (2003) и «Изгнание» (2007) А. Звягинцева, «Изображая жертву» (2006) К. Серебренникова, «Эйфория» (2006) И. Вырыпаева, «Остров» (2006) П. Лунгина, «Гадкие лебеди» (2006) К. Лопушанского.

Сегодня Арт-синема «…соответствует сформулированной в середине прошлого столетия теории авторского кино лишь в плане сохранения высокой художественной ценности, радикального, новаторского подхода оно не предусматривает. Его доминирующей чертой в настоящее время становится синтез, освоение, переработка опыта, накопленного авторским кино ранее. В связи с этим наиболее важный критерий оценки авторского кино – насколько грамотно режиссеры подходят к этим процессам, что подразумевает под собой соответствие правилам создания высокохудожественных произведений искусства и образцов культуры, соблюдение лучших кинематографических традиций, наличие в нем культурного багажа, эстетического вкуса».[1]

§1.3. Причины обращения к иносказанию в авторском фильме

В процессе раскрытия исследуемой темы важно понять те причины, которые заставили мастеров авторского кино обратиться к иносказательным формам, в частности, к притче.

Авторское кино на всех этапах развития кинематографа особым образом формировало действительность, так режиссеры наиболее чутко реагируют на кризисы. Идея художника – смотровая площадка, с которой он обозревает весь мир. Как писал А. Камю, «…мыслить – значит научиться заново смотреть, направлять свое сознание, не упуская из виду самоценности каждого образа».[2]

---

[1]Между двумя полюсами – пропасть. Анкета «ИК» // Искусство кино, 2010. №8. С. 10 – 22.
[2]Камю. А. Миф о Сизифе//Бунтующий чкловек. М.: Политическая литература, 1990. С. 46.

Художник ответственен за все, что происходит в мире с природой, человеком, культурой. Ему предопределено осуждать конформизм, любые сделки с власть имущими. Художник должен все подвергать сомнению, духовному, нравственному испытанию, испытанию красотой, соизмерять с нею все существующее. Он должен быть тесно связан с жизнью людей, с их переживаниями, страданиями, с их судьбами.

Опасность подстерегает художника на каждом шагу и в риске и состоит свобода искусства. Свобода весьма трудна и не каждый художник может сказать, что он способен разрешить проблемы, которые ставит свобода. «Свободный художник есть тот, кто с великим трудом создает свой собственный порядок…Какими бы ни были произведения будущего, все они будут содержать ту же тайну, создаваемую мужеством и свободой, питаемую отвагой тысяч художников всех веков и народов», – писал А. Камю.[1]

Представители авторского кино не были ангажированными, они смело высказывались о несовершенстве мира и своем времени. Как считал Ф. Ницше, ни один художник не терпит действительности, но и ни один художник не может без нее обойтись. Авторское кино необходимо рассматривать, опираясь на философию и культурологию. Философи видели именно в культуре выход из духовного кризиса. В. Библер считает, что «…культура и попросту жизнь человека XX века, бросает фундаментальный вызов нашему разуму…человек полностью ответственен и за свою свободу, и за свободу мира, бытия».[2] Представители авторского кино, как и мыслители XX века, искали выход из общего кризиса, из духовного кризиса, размышляя о взаимодействии творческой индивидуальности художника с социокультурным содержанием эпохи, и шире, со всей человеческой культурой.

Т. Абуладзе считал, что «…чувство стыда, чувство неудовлетворенности совершенно необходима художнику».[3] Режиссеры-авторы остро ощущали свой долг

---

[1]Camus A. «Le peintre et son temps». Paris, Gallimard et Calmann-Levy, 1965. P.1093 – 1094.

[2]Библер В. От наукоучения к логике культуры. Два философских введения в двадцатый век. М.: Политическая литература, 1991. С. 387.

[3]Абуладзе Т. «Годы – духовный поводырь художника» // Экран и сцена. М.: 1992. № 24.

перед человечеством. Именно они являются борцами, искателями истины и защитниками добра, в кризисные времена противостоя силам зла, выражая свои идеи эзоповым языком. И.В. Гете писал: «Быть человеком – значит быть борцом».

Чтобы познать человека и человеческое «...необходимо иметь в виду историю. Жизнь становится немного прозрачнее только перед историческим разумом…человек не имеет природы, то, что он имеет, – история»,[1] – писал Х. Ортега-и-Гассет. Чтобы истолковывать настоящее с учетом будущего, человеку надо хорошо познать прожитое время в ушедшем столетии и понять, почему прошлое оказалось временем человеческих ошибок, парадоксов и трагизма.

Кризисные сознание и мироощущение сопровождают человечество на всех этапах его исторического развития, нередко облекаясь в апокалиптическую форму. Еще в Древней Греции под кризисом понималось завершение или перелом в ходе некоторого процесса, имеющего характер борьбы. В самом своем общем виде кризис есть нарушение прежнего равновесия и в то же время переход к новому равновесию. «В ходе своей эволюции любое общество неоднократно проходит динамический цикл «стабильность – кризис – новая стабильность».[2] Кризис европейской культуры и социальные последствия, вызванные социокультурными революциями рубежа XIX – XX вв., оказали огромное влияние на духовную атмосферу общества.

XX век вошел в историю как один из самых драматических и кризисных за все время существования человечества: две мировые войны; установление тоталитарных режимов; кризис идей прогресса, рациональности и гуманизма, отличавших европейскую культуру и цивилизацию от предыдущих столетий; грандиозные экономические катаклизмы; стремительное развитие технологий, невиданный рост промышленного производства и в то же время превращение техники из орудия человеческого разума в источник ядерной угрозы, глобального экологического кризиса, причину нарушения экологического баланса, истощения природных ресурсов – эти и подобные им явления порождали и продолжают порождать

---

[1]Ortega Y Gasst J. Historia como sistema. Obras completas. Madrid, 1947. T. VI. P. 41.
[2]Лапин Н. Тяжкие годы России //«Мир России», 1992. № 1. С. 10 – 11.

кризисное мироощущение. Это мироощущение характерно для обычного человеческого сознания, оно находит многообразное выражение в разных видах искусства, в частности, в кинематографе.

Историческое время XX века показало, что с начала ушедшего столетия в центре внимания европейской мысли находился кризис культуры, рациональности, нравственных ценностей.

В XX веке сложилась философия кризиса и ее центральное понятие –кризисное сознание. Тема кризиса рассматривается как одна из общезначимых и сквозных в философии ушедшего столетия, привлекая исследователей разных стран – Э. Гуссерля, Г. Зиммеля, М. Хайдеггера, Х. Ортеге-и-Гассета, Р. Гвардини, А. Камю, С. Булгакова, Н. Бердяева и др.

«Закат» западного мира начался со второй половины XIX века, когда культура перешла в стадию цивилизации. Этот процесс повлек за собой те парадоксальные ситуации, которые привели к трагедиям. Человечество столкнулось с трудноразрешимыми проблемами. Европейские мыслители настроились проанализировать ситуации, вызванные кризисными состояниями, осознавая безысходность происходящего. Вспомним мысль С. Кьеркегора: «Что грядет? Чем обернется будущее? Я не знаю этого, не имею на сей счет никаких предчувствий…жизнь абсурдна и ужасна, она нестерпима».[1] 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».[2]

Двадцатое столетие началось под знаком нигилизма, отрицания святынь. «Бог умер!» – такой диагноз грядущему веку поставил еще Ф. Ницше: конец Нового времени, кризис гуманизма, крушение идеалов творчества, рационалистической парадигмы – вот симптомы одного из крупнейших социальных и духовных потрясений XX века – кризиса культуры.

---

[1]Цит. по: Ф. Дюрренматт. В 2-х т. Киев, ФІТА,1996. Т. 2. С. 307.
[2]Камю А. Миф о Сизифе // Бунтующий человек. М.: Политическая литература,1990. С. 52.

От Ницше усвоили многие мыслители, писатели и режиссеры XX века мысль о губительном кризисе европейской культуры. Ницше устами Заратустры высказался: «Я хожу среди людей, как среди обломков будущего». Эта мысль философа оказалась «увертюрой» для ушедшего столетия. М. Бютор[1] в середине 50-х годов писал: «Мы находимся в ситуации, когда стены разваливаются и речь идет о наилучшем использовании обломков, которые сохраняются в пыли...мы не знаем и не можем знать, где мы находимся...куда идем».[2]

Тревожная атмосфера XX века развалила стены мира, Европа горела в войнах, несмотря на то, что она была философской школой, духовным центром мыслителей. Но высокий разум философов не смог удержать политиков – их раздоры привели к мировым войнам, к трагедиям множества людей.

По многим признакам мир XX века оказался в сознании людей именно таким миром, в котором невозможно жить, потеряв надежду, не проделав духовной работы по переосмыслению, оформлению его в доступную человеку форму существования, писал М. Мамардашвии. Перед человеком встали экзистенциальные проблемы существования, вызванные кризисными ситуациями; в нем умерло божественное начало, проблемы выживания толкали его на неправедные пути в жизни.

XX век начался с измельчания человеческого духа. Стремление к будущему было связано с преодолением тяжести времени. В разных странах нарастали противоречия не только между слоями общества, но и между людьми. В начале XX века нравственное и духовное совершенство было надеждой человечества. Но все оказалось иллюзией. Человек не смог достичь вершины духовности. Ему стали трудны отношения с обществом, он не смог найти с ним взаимопонимания, прежде всего в вопросах нравственности. Проблемы существования человека стали, прежде всего, проблемами философии.

XX век породил своих «бесов» с их «волей к власти». Начался новый век «вывихнутого времени», который решительно выразил себя в невообразимых экс-

---

[1]М. Бютор, французский писатель, один из создателей «нового романа».
[2]Boutor M. Le monde moderne // «Les lettress francaise», 1956, mai.

периментах над жизнью. В ушедшем столетии все оказалось иным, беспокойство мыслителей и мастеров искусств не было беспочвенным, а диктовалось кризисными ситуациями ушедшего столетия и тем фактором, что человек начал воспринимать цивилизацию естественно, он перестал быть творцом, стал «пользователем».

В 20-ые годы ушедшего столетия в Европе появился целый ряд работ, авторы которых пытались разрешить проблемы судеб культуры в современном мире: «Закат Европы» (1918 – 1922) О. Шпенглера, «Протестантская этика и дух капитализма» (1920) М. Вебера, «Распад и возрождение культуры» (1923) А. Швейцера, «Дегуманизация искусства» (1925) и «Восстание масс» (1928) Х. Ортеги-и-Гассета, «Бытие и время» (1927) М. Хайдеггера, «Дух и машины» (1915) и «Кризис искусства» (1918) Н. Бердяева и другие интересные исследования человеческого духа, которые оказали существенное влияние на формирование и бытование иносказания, в частности притчи в кино.

«Закат Европы» Шпенглер написал в конце первой мировой войны. В этой работе он выразил общую тревогу, которая распространилась на боль-шую часть XX века. Мыслитель оплакивал судьбу Европы, в которой начался процесс затухания высокой духовной культуры. Ощущение «заката Европы» отразилось в фильмах немецких мастеров кино – Р. Вине («Кабинет доктора Калигари», 1920), Ф.В. Мурнау («Носферату – симфония ужаса», 1922), Ф. Ланга («Метрополис», 1926) и др.

Духовное перерождение и опустошение человека, утрата творческих сил и возможностей оказались в центре внимания мыслителей, обратившихся к теме социального и культурного кризиса – Г. Зиммель, Э. Гуссерль, А. Вебер, Т. Лессинг, П. Сорокин и др. Новое время с его идеалами классической рациональности, просвещения, прогресса науки рассматривалось как уходящее в прошлое. Вместе с тем, именно в свете этих идеалов формировалась современная цивилизация.

В конце 20-х годов кризис европейской культуры и жизни перешел в свою следующую стадию, которую можно обозначить как кризис человеческого существования, или антропологический кризис. Ее непосредственной причиной мож-

но, видимо, считать Великую экономическую депрессию рубежа 1920 – 1930-х годов. Наложившись на предшествующие социальные катаклизмы, депрессия привела к тому, что ситуация кризиса стала осознаваться и переживаться миллионами людей. Социальная дезориентация стала массовым явлением. Общий смысл этой ситуации в экзистенциально-антропологической перспективе попытался прояснить К. Ясперс в работе «Духовная ситуация времени» (1931). Мыслитель отмечал, что технические и экономические противоречия приобретают планетарный характер, нарастает необратимая утрата субстанциональности, остановить которую невозможно.

Х. Ортега-и-Гассет посвятил свои труды проблемам дегуманизации культуры и искусства, выявляя исторические и психологические различия между «старым» и «новым» искусством. Мыслитель считал, что картина поменялась и «…искусство перестает быть центром жизненного притяжения».[1]

Ортега-и-Гассет один из первых обосновал теорию о массовом обществе в своих философских эссе «Дегуманизация искусства» (1925) и «Восстание масс» (1930). В «Восстании масс» Ортега, анализируя историческую ситуацию 20-х годов, пишет о фронтальном наступлении «массовой культуры», противостоящей истинным художественным ценностям. Философ исследовал путь к возрастающему опустошению содержания жизни, критически описал состояние современной эпохи. По его мнению, Европа переживала самый глубокий кризис, который когда-либо выпадал на долю народов, наций и культур. Подобные кризисы уже случались в истории, только, может быть, они были не такими тяжелыми, как в XX веке. Этот кризис мыслитель определил как «восстание масс», так как он ставил проблему сытой, безликой агрессивной массы, которая, вырастая на техническом прогрессе и демократии, становится разрушителем культуры. Европейская цивилизация фатально привела к восстанию масс.

Образ «человека – массы», как разрушителя культуры, мастера кино показали в своих фильмах – Л. Висконти, Ф. Феллини, М. Феррери, С. Пекинпа, С. Куб-

[1]Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? М.: Наука, 1991. С. 42.

рик, Л. Андерсон, П.П. Пазолини, Б. Блие и многие другие. Фильм Ф. Феллини «Белый шейх» (1952) рассказывает о людях, которые создали масссовую культуру – фотороманы с их экзотичностью и пошлостью. Этой картиной режиссер разоблачал ложь, пошлость и примитивность массовой культуры. К этой теме он возвращается в картине «Джинджер и Фред» (1985), где героями выступают пара танцовщиков, которые, выдав себя за американских звезд Джинджера Роджерса и Фреда Астера, выступали перед публикой, зарабатывая на жизнь своим «искусством».

В XX веке человек оказался наедине с идеологически непримиримыми государствами и массовыми социальными движениями. Эти обстоятельства радикально изменили мир. С. Зонтаг отмечает: «Те, кто прочитывает Кафку как социальную аллегорию, видят у него анализ фрустраций и безумия современной бюрократии и ее перерастания в тоталитарное государство».[1] Системообразующие режимы века были разные: тоталитарные режимы строили будущее сверху вниз, тогда как демократы стремились строить будущее снизу вверх. Конструктивные идеи тоталитарных мифов оказались безумными. Тоталитаризм нанес грандиозный ущерб не только тем странам, в которых он существовал, но всему человечеству. В статье «На борту корабля дураков» Э. Ионеску писал: «... Мне кажется, я не хвастаюсь, если думаю, что остался одним из немногих сохранивших рассудок на корабле безумия, каким стал мир... современной формой безумия является вредная идеологическая вера. Поставить дрянную веру на службу тем идеям, что, по сути, являются лишь страстями, это и есть форма нового сумасшествия».[2] Духовное завещание Шпенглера оказалось предостерегающим, грозным пророчеством о надвигающейся опасности.

Большую травму нанес Европе фашизм. Гитлер в 30-х годах заявил, что он предлагает немецкому народу шанс построить не только новое общество, но и навести «антиисторический» порядок. Нацисты с идеей о превосходстве арийской

---

[1]Зонтаг С. Мысль как страсть. М.: Русское феноменологическое общество, 1977. С. 13.
[2]Ионеску Э. Противоядие. М.: Литера, 1992. С. 135.

расы попытались «создать породистый приплод», и европейцы стали объектами истории, а не ее субъектами.

Ч. Чаплин снял картину «Великий диктатор» (1940), в которой отразилась его позиция по отношению к фашизму, разоблачалась его сущность. Г. Муланлер создал ряд фильмов, разоблачающих агрессию немецкого тоталитаризма – «Скачи сегодня ночью» (1942), «Возгорится пламя» (1943), «Слово» (1943). З. Кракауэр в работе «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера» (1947) попытался проанализировать немецкие фильмы и дать характеристику тем социальным процессам, которые привели к установке фашизма в Германии и к приходу к власти фюрера. Мастеров кино не только в 30-ые и 40-ые годы, но и далее волновал вопрос: «Как вырастали из простого обывателя такие фигуры, какими были Гитлер, Муссолини и им подобные диктаторы?». В картине «Обыкновенный фашизм» (1966) М. Ромм глубоко проанализировал этот процесс, объяснив социальную природу фашизма. Режиссер размышлял так же о судьбе послевоенного мира: не грозит ли вновь появление подобных политических фигур.

Антитоталитаризм итальянских режиссеров вытекает из их ощущения муссолиниевских времен. П.П. Пазолини в фильме «Сало и 120 дней Содома» (1975) показал взаимоотношение 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.

Вторая мировая война изменила судьбу Европы. Тоталитарные режимы с идеей «абсолютного государства» усиливались современными техническими средствами массового уничтожения: концлагерями, газовыми камерами, массовыми расстрелами. Война унесла жизнь 60 миллионов невинных людей. Трактат К. Ясперса «Вопрос о виновности» (1946) разоблачал деятельность нацистского государства, преступления, совершенные перед человечеством во время Второй мировой войны, говорил о политической ответственности Германии и ее роли в судьбе Европы.

Ф.М. Вольтер некогда писал, что «…с тиранами приходится говорить притчами, да и этот окольный путь опасен».[1] Тоталитарные режимы в разных странах (Италии, Германии, Испании, Португалии, СССР, Чили, Греции, Камбодже и т.д.), в различных эпохах двадцатого столетия не давали возможность режиссерам говорить прямо и вынуждали мастеров кино обращаться к притче. Эзопов язык принимает у каждого мастера специфическую, свойственную его творческому методу форму.

О судьбе человека в условиях тоталитарного режима повествуют фильмы режиссеров, представляющих разные национальные киношколы: триптих «Смерть велосипедиста» (1955), «Главная улица» (1956) и «Месть» Х.А. Бардема; «Плацидо» (1961) и «Палач» (1964) Л.Г. Берланги; «Гибель богов» (1969) Л. Висконти; «Конформист» (1970) Б. Бертолуччи; «Жестяной барабан» (1979) Ф. Шлёндорфа; «Покаяние» (1984) Т. Абуладзе, «Бразилия» (1985) Т. Гиллиама и т.д.

А. Кончаловский в картине «Ближний круг» (1991) показал эпоху сталинизма. Лейтмотив фильма – выбор, поступок как мера человеческого в человеке, как условие жизни. Автор вводит в фильм такие темы как борьба добра и зла, правды и лжи; с душевной болью говорит он о жизни и смерти, о мужестве и трусости, о верности и подлости, о силе любви и ее бессилии. Звериный страх и человеческое тело, сиюминутное и вечное, толпа и личность, фашизм и гуманизм – до таких философских мировоззренческих высот поднимается эта лента.

Отметим, что если до конца 50-х годов тоталитарный режим не давал мастерам советского кино возможность выйти за пределы социалистического реализма, режиссерам не пришлось говорить на языке Эзопа, то намного позже, чем мастера европейского кино, в 60-ые и в 70-ые годы советским режиссерам удалось применить иносказание, в частности, кинопритчу в своем творчестве. Т. Абуладзе, О. Иоселиани, Б. Шамшиев, Б. Мансуров, Э. Климов, А. Тарковский, С. Параджанов, О. Иоселиани использовали иносказание чтобы выразить ощущение своей эпохи.

---

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

Именно XX столетие преподнесло миру такой феномен, как периодическое переживание людьми так называемых «пиков одичания», когда в результате полной потери нравственных ориентиров стали возможны Освенцим, ужасы сталинских лагерей, Хиросима. Люди создали средства, способные уничтожить человеческую цивилизацию. Означало ли это, что прогресс науки больше не служил благу человечества, что сбывались все мрачные прогнозы О. Шпенглера? К. Ясперс подчеркивал, что XX столетие преподнесло миру не только атомную бомбу и бактериологическое оружие, но еще и чудовище преступной государственности – невиданное прежде политико-юридическое воплощение абсолютного зла. Он говорил об этом на Нюрнбергском процессе, имея в виду, прежде всего, тоталитарный фашистский режим. Войны ушедшего столетия отличались невиданными масштабами, массовые уничтожения людей стали возможны в результате достижений науки и техники.

Кинематограф показывал бессмысленность мировых войн, убийства человека человеком и постепенное прозрение людей, освободившихся от ложного патриотизма и национализма. Об этом картины «Прощай, оружие» (1957) Ч. Видора по роману Э. Хемингуэя; «Жестяной барабан» (1979) Ф. Шлёндорфа по повести Г. Грасса, «Последнее метро» (1980) Ф. Трюффо, «Список Шиндлера» (1993) С. Спилберга по роману Т. Кенилли и др. М. Антониони, пережив Вторую мировую войну, считал, что послевоенный период, наполненный событиями, внушал тревогу и страх за судьбу мира.

Когда происходит смена культурных эпох, меняется все, в том числе, и сам человек, его мироощущение. Основание новой культуры было заложено до наступления календарного XX века, на исходе века предыдущего – а именно в 1870-х годах. Homo Sapiens оказался человеком модернистской эпохи, которая установила границу между двумя веками.

Ставится вопрос, насколько изменился человек духовно, внутренне, переходя из эпохи в эпоху? История XX века показала, что человек сохранил все существенные черты, свойственные «средневековому человеку», «человеку Возрождения», «человеку барокко», «человеку романтизма». В человеке должны соверша-

ться внутренние, духовные перемены, прежде всего в историческом смысле. Именно в этот переходный период появились произведения Ф. Ницше, и он стал ключевой фигурой для духовного климата двадцатого столетия. Ницше был одним из первых философов, кто предвидел силы, способные разорвать мир на части в XX веке. Масштаб мыслей философа определил ракурс искуса и испытания, через которые суждено было пройти «фаустовскому духу» в эпоху «заката Европы». В его творчестве проявились те бездны, в которые упал человек XX века, и те вершины, которых он стремился достичь. Работы мыслителя стали мировоззренческой платформой, на которой с большим или меньшим успехом пыталась удержаться европейская мысль, философская и художественная.

Ницшеанская переоценка культурных ценностей имела весомое значение: говоря о переоценке ценностей, он 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. Необходимо было ликвидировать те методы организации и управления жизнью, которые, как считалось, хотя и воплощали в себе истинную ценность, на самом деле обесценивали ее. Ницше считал, оценивать – значит созидать, и в этом выражается требование современности. Он утверждал, что цель современности состоит в том, чтобы наполнить жизнь смыслом. Панорама двадцатого столетия раскрыла человека с иным лицом, с лицом разрушителя ценностей.

Мастера авторского кино, отражая в своих картинах переоценку ценностей, показывали, как лишены высших человеческих ценностей герои их фильмов. Страдают они или приспосабливаются – эти жгучие вопросы ставили режиссеры XX века.

Л. Бунюэль в своем творчестве ставил самые острые и самые сложные вопросы, среди них вопрос о переоценке человеческих ценностей. Постановка этой проблемы выразилась в первом его фильме «Андалузский пес» (1928). В нем все существующие ценности были поставлены под вопрос. Упомянутая проблема находит свое разрешение и в картине «Золотой век» (1930), где «…у молодежи рождается протест против ханжества существующей морали, против тех запретов и

табу, которые освящали и оправдывали ложь и лицемерие».[1] К этой проблеме мастер обращается и в фильмах, снятых в период 1950 – 1977 гг., где он пытается разрушить «вечные» буржуазные ценности.

Ярким примером является фильм И. Бергмана «Земляничная поляна» (1957), где автор производит безжалостную переоценку ценностей. Мастер с молодости «…не смог найти устойчивых духовных ценностей, в истинность которых можно было бы поверить сразу и навсегда».[2] Он всю жизнь настойчиво искал ценности, которым должен жить каждый человек. Бергмановский герой, старый профессор Исак Борг, альтер-его автора. Режиссер вместе с ним «…размышляет о сложных проблемах человеческой жизни, об ответственности личности перед самым собой и людьми. Жизнь становится бессмысленной, тщетной, если из нее уходит любовь, сострадание, привязанность»,[3] так как в человеке есть равнодушие, холодность, черствость, эгоизм. Душевное прозрение приходит к бергмановскому герою на пороге смерти, когда уже поздно изменить что-то в жизни, можно только подвести итоги, возвращаясь к прошлому. Мотив переоценки ценностей звучит и в трилогии мастера «Как в зеркале» (1961), «Причастие» (1962) и «Молчание» (1963).

Об истинных и ложных ценностях, о переоценке ценностей, рассказывают и другие фильмы мастеров разных национальных киношкол: «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 – «Носталгия» (1983), Отто – «Жертвоприношение» (1986) осознают ложность традиционных ценностей и стремятся открыть, передать найденную ими истину другим, чтобы увести их с ложного пути.

Ницше в «Так говорил Заратустра» (1883-1885) выдвинул идею «вечного возвращения», которую он связывал с идеей «смерти Бога». Жизнь – круговорот, Бог не способен изменить прошлое, человеку никуда не уйти от бесконечного повто-

---

[1]Долгов К. «Пылающие солнца» Луиса Бунюэля // Бунюэль о Бунюэле. М.: Радуга, 1989. С. 11.
[2]Громов Е. Ингмар Бергман: грани противоречий // Бергман о Бергмане. М.: Радуга, 1985. С. 494.
[3]Там же. С. 496.

рения одного и того же; при этом его личность теряет какое-либо значение, поскольку личность человека – это его прошлое. Ни один миг из жизни человека не может повторить предшествующий, поскольку с каждым мигом прошлое меняется и меняется личность. Не Бог – источник изменений, произошедших в мире, а темные силы, которые совершают Зло на Земле. Человек надеется, ожидает, теряет, снова надеется, приближается к смерти, потом умирает, рождается вновь, и вновь в нем есть Зло и Добро.

Свойственный кризисной эпохе, устойчивый интерес к теме смерти Бога присуш многим крупным художникам, которые свои размышления и мироощущение выразили в фильмах. К этой тематике тяготели И. Бергман, Л. Буньюэль, Ф. Феллини, А. Тарковский и др.

И. Бергман в своих фильмах исследовал взаимоотношения человека и Бога в мире, где Бог мертв. Фильмы его сделаны в экзистенциальной тональности. У Бергмана заявленная тема носит личный характер. Кинокритики называли его богониспровергателем. Бергман поставил «…под сомнение и самое существо, и смысл пасторских нравоучений. Он увидел их вопиющее несоответствие реалиям повседневной жизни. «Не убий» – а в мире льется кровь. «Возлюби ближнего как самого себя» – а кругом люди враждуют друг с другом».[1]

В притче «Седьмая печать» (1956) рыцарю Антонию Блоку пришлось убивать во имя Бога. Он считает себя грешником, смерть пришла за ним, а ему не хочется умирать. Блоку кажется неоспоримым существование Бога, он желает узнать, «почему Бог молчит, если он существует, почему Бог так жестоко непостижим нашим чувствам?». Рыцарь, задавая эти вопросы Жизни, не получает на них ответа. Затем он задает вопрос Смерти, однако и она не дает ответа. Блок приходит к выводу, что «вся наша жизнь – один бессмысленный ужас». А ответственность за это несет сам Бог, если он есть. Человек живет во лжи, его путь залит кровью, он грешит, совершает зло, тем не менее, этот самый человек высокопарными словами рассуждает о христианских идеалах. Герой фильма «Причастие»

---

[1]Там же. С. 499.

(1962), пастор Томас Эриксон, приходит к полному отрицанию Бога, он говорит: «Каждый раз, как я устраивал моему богу очную ставку с реальной жизнью, он превращался в нечто отвратительное, в какого-то паучьего бога – настоящее чудовище. Поэтому я прятал его от жизни и света».[1] В фильме «Молчание» (1963) мастер констатирует отсутствие Бога в своих персонажах. Режиссер писал, что «…христианский бог – нечто разрушающее, опасное для человека, вызывающее к жизни темные разрушительные силы», «…Вера в него не только ничего не дает человеку, но даже будит в нем «темные силы».[2] Бергман считал, что ад существует, он создан людьми на земле, а бог молчит и ставит вопрос, «отчего надо ему скрываться за дымкой невнятных посулов и невидимых чудес?».[3]

Фильм Ф. Феллини «Сладкая жизнь» (1959) начинается со сцены, где вертолет с шумом летит в сторону Рима, на фоне фасада собора святого Иоанна, который украшен скульптурами святых. Вертолет несет статую Христа, «…превратившегося в выхолощенный, пустой символ, от которого вряд ли можно ждать спасения и в земной и в потусторонней жизни. Этот символ как бы подтверждает страшные для каждого человека и особенно для верующих людей слова о смерти Бога, о том, что для него[4] уже нет места на грешней земле».[5] В фильме «Репетиция оркестра» (1976) образ старой церкви, которая утратила свое назначение, симво-лизирует отсутствие живой веры.

Картина «Ангел Истребитель» (1962) Л. Бунюэля – злая сатира. Мастер показывает, как антагонистическое общество погрязло в абсурдных запретах. Финальная сцена картины происходит в церкви, где находится вся знать города и герои фильма, чтобы присутствовать на благодарственном молебне. Прозвучали последние звуки органа и персонажи фильма на глазах присутствующих, сбросив

---

[1]Запись по фильму.
[2]Громов Е. Ингмар Бергман: грани противоречий // Бергман о Бергмане. М.: Радуга, 1985. С. 501 – 502.
[3]Там же. С. 500.
[4]Имеется в виду Бог.
[5]Долгов К.К., Долгов К.М. Федерико Феллини. Ингмар Бергман. М.: Искусство, 1995. С. 35 – 36.

маску условностей, определяющей их взаимоотношение, готовы разорвать друг-друга из чувства ненависти и эгоизма. Находясь в доме всевышнего, герои оказываются пойманными в ловушку, они не могут выйти из нее. Подтекст этой сцены заключается в том, что для того, чтобы освободиться, герои фильма должны в душе убить Бога-отца.

А. Тарковский используя ницшеанский лозунг иррационализма «Бог мертв» в фильме «Солярис» (1972) воссоздал мир «умершего Бога», имея в виду весь мир, Землю и планеты. В данном случае планету Солярис. Режиссер продвинулся и дальше, показав в картине «Сталкер» (1979) конкретное место без Бога. Сталкер и его спутник-писатель пробираются в Зону – в мир умершего Бога. Но, оказываясь в особой комнате, в иллюзорном «комнате желания», подводившей их к решающему экзистенциальному пределу. В картине Тарковского читается мысль: без веры человек не может жить, вера значима сама по себе, потому что дает надежду и силы для того, чтобы бороться за преображение бытия в соответствии с неискоренимой мечтой человека о реальности, которая есть совершенство. «Ведь ничего не осталось у людей на земле больше, это единственное место, куда можно прийти, если надеяться больше не на что!» – кричит Сталкер спутнику, который принес в Зону бомбу, чтобы взорвать «комнату желаний», где скоплены человеческие грехи. Человек, находясь внутри мира, осознает себя, но как может он обосновать себя, если в нем Бога нет и ему все дозволено в мире? Человеческий путь сопровождает кровь, которая не стирается временем. Мастера кино трактовали тему смерти Бога исходя из реализации своего творческого замысла.

В сознании и в жизни мастеров кино кризис общества отразилось довольно глубоко и болезненно.

Весь XX век люди прожили под страхом настоящего и будущего. Создание ядерного оружия привело мир к тому, что постоянно нарастала апокалипсическая угроза тотального уничтожения человечества. Эта тема была предложена С. Кубриком в фильме «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил бомбу» (1963). Режиссер показал, как жили в страхе его современники после Карибского кризиса, в ожидании неминуемой ядерной войной.

60-ые годы XX века стали временем контркультуры, то есть, формой выражения духовного протеста против буржуазной культуры, её образа жизни, оживлением демократических и молодежных движений во всем мире.[1] Хиппи протестовали не только против буржуазного образа жизни, но и против войны, социальной несправедливости. Их бунт нанес удар не только по капитализму, но и по его «духовному» плоду. Политическая борьба достигла своего пика в 1968 году и приняла бурные формы. Молодежный бунт 1968 года был стихийным, он не обладал позитивной программой, не имел перспективы и закончился крахом.

Революция 1968 года, ее крах изменили психологическое состояние людей, психикой человека более агрессивно начали управлять интуитивные порывы сознания, действительность создала еще более тяжелую психодраму, обострилась чувствительность интеллектуала к социальным проблемам. Человек оказался перед лицом еще более сложной психологической действительности, которая влекла за собой парадоксы, возникающие при попытке объективного познания человеком общества.

Итак, 60-ые и первая половина 70-ых годов были временем надежд и разочарований, временем бунта против буржуазных устоев и временных поражений. Кинематографисты разных национальных киношкол отобразили кризис 60-х годов – время до революции, бунт и поражение революции 1968 года, его последствия избрав эзопов язык. В фильме «Бунтовщик без идеала» (1955) Н. Рей предсказал молодежный бунт, а его герой стал символом молодежного неприятия мира. Картина «Если» (1968) Л. Андерсона предстала перед зрителем как символ молодежного бунта 1968 года. Автор повествует об учениках частной английской школы, протиивостоящих жестокой школьной системе.

В итальянском кино, где политическое кино, кино контестации достигло своего апогея, его шедевры заполнили европейский экран. Герой картины «Кулаки в кармане» (1965) М. Беллоккио, эпилептик Але символизирует бунтующее поко-

---

[1]Контркультура знаменует собой открытый отказ от социальных ценностей, моральных норм и нравственных идеалов потребительского общества, стандартов и стереотипов массовой культуры, образ жизни, в основе которого лежит установка на респектабельность, социальный престиж, материальное благополучие.

ление и его поражение. В фильме «Перед революцией» (1964) Б. Бертолуччи показывает тех, кто верил в то, что они способны изменить мир, однако, этот режиссер, как и Беллоккио, предугадал неизбежность и поражение молодежного бунта. А фильм мастера «Двойник» (1968) показывает абсурдность бунта молодежи и его крах. Лишен всякого смысла бунт героя картины «Спасибо, тетя» (1968) С. Сампери. Финал фильма трагичен. М. Антониони в картине «Забриски Пойнт» (1970) рассказал о молодежи 60-х годов в Америке, которая сознательно отказалась от общепринятых моральных ценностей, показывая молодежный бунт против истеблишмента. Гибель героя фильма Марка говорит о крахе бунта.

Процесс осознания кризиса длился в течение всего XX века, и европейское самосознание декларировало условия деградации человека в «машинную эпоху». Именно в эту эпоху формировались ведущие философские направления и мыслители создали свои труды, которые не потеряли своей актуальности и в XXI веке. В ушедшем столетии философы открывали всевозможные пути непосредственного подхода к человеку, начиная от биологической среды и заканчивая его бытием, его экзистенцией.

По широте и глубине перемен в человеческой жизни XX век занимает особое место. Лишь история человечества в целом может выработать критерий для осмысления того, что происходило во время кризисных ситуаций и вообще в ушедшем столетии. Понятие «ось мировой истории» появилось в то время, когда произошел самый резкий поворот в истории, когда появился человек современного типа, каким он сохранился и по сей день. Идея об «осевом времени» К. Ясперса способствовало преодолению кризисных ситуаций двадцатого столетия. Мыслитель считал общим духовным источником всего человечества «осевую эпоху» как корень и почву общеисторического бытия. Если человечество отречется от этой своей общности в судьбе и вере, от общности высших духовных ценностей, спасающих человека в самых трудных, пограничных ситуациях, то возможность человеческого общения и взаимопонимания оборвется, а это может, согласно Ясперсу, закончиться мировой катастрофой. В осевом времени человек осознает свое бытие в целом, самого себя и свои границы: «...Осознавая свои границы, он ставит

перед собой высшие цели, познает абсолютность в глубинах самосознания и в ясности трансцендентного».[1] В подтексте мысли Ясперса об осевом времени содержится важнейшее для существования культуры убеждение, что наличие типологической общности мышления вообще и осмысление истории в частности делает возможными культурные контексты поверх национальных, религиозных и иных барьеров. Для всех народов «…найдены общие рамки понимания их исторической значимости».[2]

Надо отметить тот факт, что авторские фильмы несущие в себе все признаки национального культурного менталитета, – тем не менее всегда открыты для восприятия и творческого общения «поверх культурных барьеров». Успех фильмов мастеров авторского кино за пределами их родной страны, адекватность восприятия их образов в иной культурной среде, – яркий пример коммуникации на основе типологической общности художественного мышления.

Историческая ситуация не может быть охвачена познанием во всей ее полноте и включает «неучитываемое»: понимание ее возможно только через потенцию общечеловеческой коммуникации, которая определяет связь времен. Наличие такой связи времен гарантируется именно «осевым временем». Современный человек сформировался со своими представлениями о присущих ему возможностях и границах осознания себя как самости, с совершенными представлениями об ответственности. На этом этапе происходило столкновение человечества на арене мировой истории, тогда как до «осевого времени» имели место лишь локальные истории. Чтобы спасти человеческую сущность, находящуюся в XX веке на грани гибели, люди должны были держать свою связь с «осевым временем» и возвращаться к его изначальности, подыскивая для утрачиваемой и вновь обретаемой истины новые шифры.

Мыслители XX века искали пути преодоления кризиса, так как феномен кризиса в ушедшем столетии представляет собой гораздо более широкое явление, нежели только кризис культуры, рациональности и прочее. Философия кризиса

---

[1]Цит. по: Губман Б.Л. Западная философская культура XX века. Тверь.: ЛЕАН, 1997. С.121.
[2]Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Республика, 1994. С. 32.

обращается к проблемам преодоления кризисных ситуаций в обществе. Мыслители, осознавая весь трагизм ситуации в послевоенной Европе, возможные последствия происходящих событий, предпринимают попытки предложить различные варианты выхода из кризисных ситуаций, альтернативы социального развития, проекты социального спасения. При всем многообразии подходов к решению этой проблемы путь спасения прежде всего виден в духовных возможностях человечества, в традициях рациональности, гуманизма, всего того, что было накоплено человечеством в эпоху Нового времени и что, как это ни парадоксально, пережило человечество в XX веке: трагедию разрушения и уничтожения. Э. Гуссерль предполагал, что «…кризис европейского бытия может закончиться только либо закатом Европы, если она отвернется от присущего ей рационального осмысления жизни и впадет в варварскую ненависть к духу, либо возрождением Европы благодаря духу философии, благодаря героизму разума, окончательно преодолевающему натурализм. Усталость – вот величайшая опасность для Европы».[1]

Каждая эпоха обнаруживает свою специфическую ситуацию. Как утверждал К. Ясперс, «…ситуация означает не только природно-закономерную, но скорее смысловую действительность».[2] В истории XX века сложились, как было сказано, ситуации кризисные, противоречивые; при этом сами противоречия приобретали антиномичный характер, обозначая многочисленные тупиковые варианты движения. Режиссер Т. Абуладзе с горечью говорил: «Оглянись вокруг. Разве апокалипсис еще не наступил? Или к нему привыкнем, для нас нет спасения».[3]

Многие режиссеры показывали апокалиптический характер действительности XX века в своих фильмах: И. Бергман «Седьмая печать» (1956), В. Хитилова «Маргаритки» (1966), П.П. Пазолини «Царь Эдип» (1967) и «Медея» (1970), Р. Лестер «Жилая комната» (1969), Ю. Якубиско «Птички, сироты и безумцы» (1969), Ф. Феллини «Репетиция оркестра» (1979) и «И корабль плывет» (1983), А. Тарковский «Ностальгия» (1983) и «Жертвоприношение» (1986).

---

[1]Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия // Культурология. XX век. М.: Юрист, 1995. С. 327.

[2]Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политическая литература, 1991. С. 9.

[3]Абуладзе Т. Годы – духовный поводырь художника // «Экран и сцена», 1992. № 24.

Режиссеры тему апокалипсиса трактовали по-разному. И. Бергман считал, что «…в двадцатом столетии, когда постоянно нарастает апокалипсическая угроза тотального уничтожения человечества, этот вопрос становится с каждым годом все более и более трудным и острым».[1] В последних фильмах Л. Висконти повествует не только об умирании культуры, эпохи, человека, семьи, но и пытается убедительно показать зрителю свое ощущение катастрофы, вынести наружу свою апокалипсичность мышления. Об этом его фильмы «Гибель богов» (1969), «Смерть в Венеции» (1971), «Людвиг» (1973), «Семейный портрет в интерьере» (19974) и др. 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 последним, отчаянным усилием человеческого добра и разума.

Ф. Феллини в картине «Сатирикон» (1969) показал кризис мировой цивилизации, кризис бездуховности. К этой теме он обращается во многих фильмах. В фильмах «Маменькины сынки» (1953), «Сладкая жизнь» (1959) и «8½» (1963), показывая бездуховность, мастер пытается найти выход из кризисной ситуации, чтобы человек смог уйти от отчаяния, отчуждения, прийти к смыслу бытия, обрести смысл жизни. М. Антониони в своих картинах показывает духовный кризис, разрабатывая тему одиночества, некоммуникабельности человека, так как современное технологическое общество разъединило людей, цивилизация порвала нити, связывающие человека с человеком. Об этом фильмы «Затмение» (1961), «Красная пустыня» (1964) и др.

Обстоятельства, созданные, прежде всего, кризисом каждой новой эпохи, не давали представителям авторского кино покоя. Человек и современная цивилизация, человек и его вера, человек перед лицом кризиса современного мира – вокруг этих проблем шла битва в киноискусстве. Линия этой борьбы проходила и прохо-

---

[1]Громов Е. Ингмар Бергман: грани противоречий // Бергман о Бергмане. М.: Радуга, 1985. С. 502.

дит между режиссерами, в них самих, в судьбах их героев и в концепциях их фильмов. И исход ее решает художник, его выбор, зрелость его позиции в кинематографе, степень гражданской ответственности, его способность дать динамическую концепцию реальности. Этот аспект особенно чувствуется в авторском кино.

М. Антониони считает, что «…люди, работающие в кино, в своем творчестве должны быть тесно связаны со своим временем не только для того, чтобы отразить самые жестокие и трагические события, но и для того, чтобы копить в душе отклики на эти события. Это нужно, чтобы, с одной стороны, быть искренним режиссером, находящимся в согласии со своей совестью, а с другой – честным и смелым с окружающим».[1] Истории, переданные в кинопритчах, в основном пережитые ее авторами. Обладая повышенной социальной чувствителностью, кинохудожники проживали события жизни, переносили свои ощущения на экран. Они видели не только низость человека, но и сохраняли надежду на лучшее. Философ Снаут, герой фильма «Солярис» (1972) А.Тарковского, говорит: «Человеку нужен человек».

Обращение к иносказательным формам в искусстве XX века было прямым отзывом на острейшие ситуации века, ибо кризис, охвативший все стороны общественной жизни, исказил и подорвал гуманистические ценности. Мастера кино, ощущая кризисные явления в обществе и живя в нем, искали те художественные средства, которые зримо выразили бы их философскую мысль, их ощущение состояния действительности и смогли бы более полно реализовать их творческие замыслы.

Итак, для создания и показа образа человека XX века режиссеры в авторских фильмах обратились к иносказательным формам, к притче. Несмотря на то, что притча является древней формой отражения сознания и отношения к окружающему миру, для кинематографа она оказалась вполне адекватным способом оценки глобальных проблем человечества. Жизнеспособность современной притчи ло-

---

[1]Антониони об Антониони. М.: Радуга, 1986. С. 5.

гично подвела кинематограф к осмыслению разных эпох XX столетия и его человека. Кинопритчу надо рассматривать сквозь призму реального культурно-исторического процесса XX века.

Притча в кинематографе взросла на почве кризисных ситуаций, на почве кризисного сознания. В сознании и в жизни мастеров авторского кино кризис общества отразился довольно глубоко и болезненно. Обстоятельства, созданные, прежде всего, кризисом каждой новой эпохи, не давали кинохудожникам покоя, и они активно пытались разрешить проблемы бытия, показывая в кинопритчах экзистенциальную драму человека.

Мастера авторского кино, как и мыслители двадцатого столетия, выход из кризисного состояния видели в осмыслении возникновения причин кризиса и попытке сопротивления на духовном, интеллектуальном уровне, интерпретации формирующегося нового типа человека, нового типа мышления, в попытке выявления точек социального роста, позитивного видения перемен, адаптации к происходящему.

Кинопритча выразила мировоззрение автора и оказалась средством объяснения современного и постсовременного мира. С ее помощью режиссеры пытались найти выход из кризисных ситуаций, чтобы человек смог выжить в экстремальных условиях. Мастера в своих притчах отразили конфликт человека со временем нашей цивилизации, объясняя духовный кризис индивидуума и его столкновение со своей эпохой.

В XX веке кинопритча сформировалась как философско-художественное произведение. Притча передала кинематографу свою склонность к скрупулезному анализу событий и характеров, свои концепции бытия, своеобразный взгляд на эпоху, на современную для художника действительность. В условиях ушедшего века она выявила свои возможности в качестве организованной структуры, и, следовательно, предстала средством преодоления хаоса.

Человек и современная цивилизация, человек и его вера, человек перед лицом кризиса современного мира – вокруг этих проблем шла битва в киноискусстве. Линия этой борьбы проходила и проходит между режиссерами, в них самих, в

судьбах их героев и в концепциях их фильмов. И исход ее решает художник, его выбор, зрелость его позиции в кинематографе, степень гражданской ответственности, его способность дать динамическую концепцию реальности. Этот аспект особенно чувствовался в творчестве тех мастеров авторского кино, которые избрали для выражения своего мироощущения кинопритчу.

Кинопритчи созданные мастерами разных поколений и разных национальных киношкол ушедшего столетия являются ценностью культуры со своей правдой о времени, прожитом человечеством. Их ценность возрастает с каждым днем, так как материал фильма или художественный вымысел, подсказанный действительностью, уже являются хроникой XX века, философским объясненим реального мира.

Итак, кризисные ситуации, кризисное сознание, ощущение действительности XX века вынудили режиссеров-авторов мирового кино обратиться к такой иносказательной форме как притча, к киноприче. Она оказалась новым типом художественного мышления и запечатлела образ действительности ушедшего столетия.

Глава 2. Иносказание в структуре фильма

2.1. Формы иносказания в «авторском кино»

На рубеже XX и XXI веков особое значение и актуальность в киноискусстве приобретает процесс некоего глобального перехода в какое-то принципиальное новое состояние, основные характеристики которого остаются пока еще неясными. На смену классики и нонклассики пришли бесчисленные и самого разного толка «арт-практики», «арт-проекты», артефакты и т.д. и их продукты. Однако известные с древности художественные формы, выражающие сущность глубинных процессов, происходящих в сознании, мышлении, культуре, во всей человеческой жизни, не теряют своей актуальности. Об этом свидетельствует присутствие фольклора и его разных форм в кинематографе, в частности в авторском фильме.

Фольклор всегда насыщал классическое искусство. Его корни обнаруживаются в живописи, музыке и театре. Кинохудожники находили в арсенале фольклора неиспользованный, новый, адекватный для современности материал. Исследуя народное искусство, А. Некрасова пишет: «Как показывает сама жизнь, традиционное народное искусство не только не прекращается, но и в разных местах возникает заново. Возрождаются многие заглохшие очаги народного творчества, оно развивается в разных формах».[1] Изучая фольклор В. Гусев отмечает, что «…было бы наивно отрицать тенденцию сокращения удельного веса традиционного фольклора в современной культуре».[2]

Классическая система фольклора, его материал, формы, жанры, художественные средства оказались продуктивными для кинематографа и питали его с первого периода становления. «Именно наличием генетической связи между фольклором и кинематографом во многом можно объяснить особую популярность последнего в народе»,[3] – считает А.М. Пламадяла. Оценивая художественные поиски мастеров кино можно сказать, что традиционная форма сознания, фольклорные

[1]Некрасова А. Народное искусство как часть культуры. М.: Искусство, 1983. С. 284.
[2]Гусев В. Фольклор в системе современной культуры славянских народов // Гусев В. История, культура, фольклор и этнография славянских народов. М.: Искусство, 1983. С. 284.
[3]Пламадяла А.М. Кино, фольклор и литература. Кишинев, 1985. С. 17.

образы не уводили кинохудожников в прошлое, а поддерживали и подвигали к созданию современного характера. «Фольклоризм многих современных художников обнаруживается не столько в тексте, сколько в подтексте их произведений».[1]

Кинематограф всегда привлекал материал и опыт фольклора, те художественные средства которым он пользовался. «Спектр отношений кино с миром фольклора необычайно широк и разнообразен».[2] В кинематографе мастера кино опираются «…на сюжетные схемы и образы самых популярных произведений народной художественной культуры».[3] Для создания фольклорного образа режиссеры использовали легенды, сказки, притчи, эпические сказания.

Фольклорная эстетика в историко-культурных ситуациях ушедшего столетия способствовала созреванию индивидуального творчества в кинематографе. В авторском кино востребованным оказалось иносказание, которое пришло из фольклорной практики в кино.

Присутствие иносказания в авторском кино требует объяснения этого феномена. Иносказание имеет свою историю и свой определенный смысл. Иносказание – особое построение текста, когда организуемый смысл не совпадает со значением используемых слов: он намного больше и сложнее, чем фиксирует прямой смысл. Одним словом, иносказание трактуется как выражение, заключающее в себе скрытый смысл, скрытый намек. «Он любит говорить иносказаниями», читаем в толковом словаре Д. Ушакова.

В широком смысле иносказание понимается как фундаментальная особенность искусства и, в частности, художественной речи, благодаря которой, например, лиса в басне или сказке предстает отнюдь не животным. В. Белинский писал, что естественная поэзия прибегает к иносказанию. «Поэтический образ каждый раз, когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто *иное* и

---

[1]Гусев В. Фольклор в системе современной культуры славянских народов // Гусев В. История, культура, фольклор и этнография славянских народов. М.: Искусство, 1983. С. 282.
[2]Фомин В. Правда сказки. М.: МАТЕРИК, 2001. С. 76.
[3]Там же. С. 5.

большое, чем то, что в нем непосредственно заключено. Таким образом поэзия есть всегда иносказание, ἀλληγορία в обширном смысле слова».[1]

Иносказание, использование слов не в их значении, применяется в литературе для воздействия на читателя. Различают несколько видов иносказания – ирония (комическое использование слов в противоположном значении, например, у И. Крылова – «умная голова» по отношению к Ослу), эзопов язык (передача того содержания, которое хочет донести автор, через образы животных – «Сказки» М. Салтыкова-Шедрина), аллегория (передача отвлеченной мысли через конкретные образы, например, использование образов античных богов в торжественных одах 18 века – Марс как аллегория войны, Венера как аллегория любви), символ (образ, передающий одновременно и конкретное, и абстрактное содержание, – например, пёс как символ старого мира в поэме «Двенадцать» А. Блока).

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 показывает многогранную связь между предметами.

Иносказание употребляется как литературный прием. Например, «Капитанская дочка» А.С. Пушкина, разговор Пугачева с хозяином постоянного двора. Пугачев рассказывает кальмыцкую сказку о вороне и орле. В ней говорится о том, что лучше жить мгновенне с максимальным напряжением, чем питаясь мертвечиной, долго тянуть свое существование.

В узком смысле иносказание отождествляют с аллегорией, когда одно явление или предмет изображается и характеризуется через другое, явственно отличное от него: Греческая allegoria – «одна из форм иносказания, в которой конкретный образ используется для выражения отвлеченного понятия или суждения»;[2] Аллегория – выражение отвлеченных идей (понятий) посредством конкретных художественных образов. Итак, иносказание толкуется как аллегория и отождеств-

---

[1]Потебня А. Из лекций по теории словесности // Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 341.

[2]Литературная Энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «ИНТЕРВАК», 2001. С. 27.

ляется с ней. Надо отметить тот факт, что аллегория понимается как эстетическая категория и как художественный прием.

Иносказательными могут быть целые произведения – басни, притчи, сказки, рассказы, романы. Например, рассказы В. Гаршина; романы «Остров пингвинов» А. Франса, «Война с саламандрами» К. Чапека и т.д.

Опыт художественного фильма показывает, что для кинематографа важными являются формы иносказания сказка и притча. Для нашего дальнейшего исследования важно определить, что представляет каждая из этих форм, и какая из них более востребована в «авторском кино» для осмысления действительности.

В интересах нашего исследования логичного было бы обратиться к теории литературных жанров и определить, к какому роду относятся басня, сказка и притча, какая разница между ними и какое сходство.

Прежде всего, нужно сказать несколько слов о мифе, который родился раньше, чем иносказательные формы, так как далее их статус связан с сутью мифа. «Миф – возникшая на ранних этапах истории форма мировоззрения, воплощаемая в сказаниях и повествованиях»,[1] «Миф – это своего рода язык».[2] В связи с этим можно сказать, что язык мифа близок к языку басни, то есть миф близок к басне. «Миф – это история, символическая басня, простая и удивительная».

Сказка – вид фольклорной прозы народов мира, она отражает условия жизни каждого народа. Сюжет сказки строго последователен, однолинеен, развивается вокруг героя, показывая его судьбу. Когда завершают сказку говорят: «Сказка вся, больше врать нельзя».[3] Сказка как жанр «…словно бы специально была создана для того, чтобы, разрывая пути обыденщины и любых традиционных подходов, расковывать человеческое воображение и показывать не только сущее, но и должное, возможное, желаемое».[4] Надо подчеркнуть, что «Установка на вымысел» определяет практически всю специфику сказки как жанра. Уже присказки и вводные зачины специально предназначены для того, чтобы с самого начала

---

[1]Словарь психолога-практика. Минск.: Лотаць, 2003. С. 34.
[2]Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 46.
[3]Пропп Э. Фольклор и действительность. М.: Наука,1976. С. 87.
[4]Фомин В. Правда сказки. М.: МАТЕРИК, 2001. С. 151.

«оторвать» сказочную историю от обыденной реальности, заставить воспринимать ее не как рассказ о вполне достоверном и вероятном случае, а как откровенную выдумку, небылицу».[1] Содержание сказки не вписывается в реальное пространство и время, однако оно сохраняет в известной степени жизненное правдоподобие, наполняя правдивыми бытовыми деталями. Сказка «…взмывает над бытом не просто для того, чтобы только насладиться игрой подчас очень озорной фантазии, побаловаться и развлечься фейерверком небывалых образов и диковинных предметов и событий, но чтобы через эту игру-забаву еще и рассказать о самой действительности».[2] Первым возможности сказки оценила литература, а затем кинематограф.

Басня – жанр дидактической литературы, придающий рассказу аллегорический смысл. В композиции басни отчетливо выделяются две части: сюжет (нередко развертывающийся в форме диалога персонажей) и мораль – авторская оценка и осмысление изображенного. В баснях решительные действия героя освещаются критически, порой насмешливо, действие в каких то случаях завершается его поражением. Суть басни в духовном наставлении, в выражении моральных и нравственных суждений. Басенный рассказ доказателен для морали («У сильного всегда бессильный виноват»). Басня – это итог размышлений.

Надо отметить, что «В начале развития басенного жанра стоят путчи ниппурских табличек, Библии, Ахикара, Гесиода, Архилоха»,[3] тем не менее, жанр басни более молодой, он усвоил опыт притчи и, таким образом, сконструировал ее как художественную форму. В басне присутствует большая степень условности, поэтому условен сюжет. Басня характеризуется прямой фантастичностью образной системы, которая строится на принципе аллегории; ее персонажи обозначают какую-либо абстрактную идею: власти, справедливости, невежества и др. Поэтому и конфликт в басне следует искать не столько в столкновении реальных характеров, сколько в противоречии идей. «Эмоциональной основой басни является комизм, а

---

[1]Там же. С. 150.
[2]Там же.
[3]Гаспаров М. Античная литературная басня. М.: Наука, 1971. С. 227.

идейной основной – практическая житейская мудрость».[1]

Надо подчеркнуть, что притча и схожа и отличается от других дидактических произведений, можно выстроить цепочку – миф, басня, сказка, легенда, притча и выделить общие и отличительные черты притчи от дидактических произведений.

Басня похожа на притчу, однако отличается от нее. Басня «…с прямо сформулированным моральным выводом, придающим рассказу аллегорический смысл. В отличие от притчи, которая существует только в контексте («по поводу»), басня бытует самостоятельно (применяясь к разным поводам) и выбирает свой традиционный круг образов и мотивов».[2] Басня сосредоточивается на более частных вопросах, тогда как притча, в отличие от басни, претендует на более глубокое, общечеловеческое обобщение. Если басня – это итог размышлений, то притча – начало их, повод к размышлениям. У басни и притчи общее то, что оба являются дидактическими произведениями.

В отличие от басни сказка далека от притчи. Между сказкой и притчей существуют следующие существенные различия: в сказках присутствует установка на откровенный вымысел; исторические обстоятельства в сказках не имеют особого значения; сказка не является способом объяснения общественных процессов.

Авторское кино использует и легенду. Какое различие существует между притчей и легендой?

Легенда в фольклоре «…вошедший в традицию устный народный рассказ, в основе которого лежит фантастический образ или представление, воспринимающиеся рассказчиком и слушателем как достоверные. Легенда всегда фантастична по содержанию и повествует как о прошлом, так и о настоящем и будущем…бытование легенды всегда обусловлено определенным кругом космологическими, географическими, социально-политическими и другими представлений».[3] Если легенду передают из поколения в поколение, то притча так не может существо-

---

[1]Там же. С. 139.
[2]Литературная Энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «ИНТЕРВАК», 2001. С. 74.
[3]Краткая литературная Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1967. С. 90.

вать. Притча базируется на иносказании, и она нуждается в более адресном послании этого иносказания, а в легенде нет скрытого смысла, она существует самостоятельно.

Иносказание лежит в основе как басни, так и притчи. В иносказании Гегель видел рассказ о таком единичном событии, которое уже в самом себе содержит общий смысл. Он делает следующий вывод: «Иносказание может рассматриваться как притча».[1]

По убеждению А.С. Пушкина притча понимается так: притча «Иносказательный нравоучительный рассказ… употребляется в восклицательных предложениях для выражения удивления по поводу чего-нибудь, понимания чего-нибудь».[2]

В толковом словаре В. Даля читаем: «Притча, иносказанье, иносказательный рассказ, нравоучение, поучение въ примъръ, апологъ, парабола, басня; или простое изреченье, замъчательное, мудрое слово, апоеегма».[3]

Если басня, эзопов язык – тайнопись в литературе, иносказание, намеренно маскирующее мысль, то притча как иносказание и как аллегория, обладает более широкими возможностями, чем басня. Глубокий символический язык дает притче философскую подоплеку и возможность обобщить всё и вся. Таковы сходство и различия. Приоритет притчи над остальными иносказательными формами, выявлено: она по своей сути, художественной структуре, философскому аспекту, самая сложная форма, несущая в себе большой интеллектуальный потенциал.

Трансформация значения, которое вкладывалось в определении «притчи», предполагает выделение определенных периодов его расшифровки.

Художественную литературу представляют три основных рода литературы – эпос, лирика и драма. Каждый литературный род имеет свою сферу художественной деятельности – «…эпос есть рассказ о событиях и соотношениях, драма – их показ, лирика – их переживание как бы изнутри».[4]

По своей сути, притча – формула эпоса. Эпос рассказывает о тех событиях,

---

[1]Гегель Г. Эстетика. В 4-х т. М.: Искусство, 1969. Т. 2. С. 17.
[2]Словарь языка Пушкина. М.: изд-во иностранных и национальных словарей,1959. Т.3. С. 782.
[3]Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык,1980. Т. 3. С. 453.
[4]Современный словарь-справочник по литературе. М.: Олимп, 1999. С. 422.

которые уже свершились, то есть он повествует об определенном историческом времени. Эпос повествует о персонажах, их поступках, умонастроениях. В эпических произведениях важна фигура повествователя, который выступает в роли свидетеля и истолкователя показанных лиц и событий. Одним словом, в эпосе главное – процесс, наррации жизненных событий и человеческих характеров, составляющих сюжет.

Притча как формула эпоса опирается на повествование, вбирает большое количество обстоятельств, событий, человеческих типов и их судеб, использует арсенал художественных средств, непринужденно и свободно осваивает реальность во времени и пространстве, обобщает события, места действия, образы, глубоко проникает во внутренний мир человека. Рассказчик не только конкретный образ, но и некая образная идея – некая точка зрения на излагаемое, точка зрения психологическая. По словам Ф.В. Шеллинга «Рассказчик…не только превосходит слушателей своим уравновешенным созерцанием и настраивает своим рассказом на этот лад, но как бы заступает место «необходимости».[1] В притче автор сообщает о происшествии. Одним словом, притча несет в себе все характерные черты эпического произведения, она является эпическим по раскрытию своего содержания.

Притча – дидактико-аллегорическое произведение и ее смысл не только в мудрости, в хранении глубоких истин и откровений о жизни. Ее основная функция – активное вторжение в жизнь. В знаменитом философском трактате-притче о «Живом, сыне Бодрствующего» арабского философа и писателя Ибн Туфейля дидактика принимает поистине космогонический характер и выливается в пламенный гимн человеку, познающему и самого себя, и вселенную, и тайну своего родства с этой вселенной».[2]

Притча, как миф, тоже выражает мировоззрение человека. В связи с этим можно сказать, что «…мифология носит притчевый характер; в ней, как правило, изображена конкретная, хотя не всегда реалистически достоверная ситуация, в которой реализуется вечная или относительно общая нравственно-философская ис-

---

[1]Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль, 1999. С. 399.
[2]Фомин В. Правда сказки. М.: МАТЕРИК, 2001. С. 224 – 225.

тина. Мифологические образы по большей части оказываются символом человеческих черт, норм человеческого поведения, выводом о мироздании: сила Антея – в его связи с землей, проклятие богов – в танталовой муке неутолимых человеческих желаний, коварство данайцев – в приношении даров и т.д.».[1] Деяние многих героев притч приобретают мифологическую силу выражения человеческого мужества, их подвиг служит возвышению подвига – подвига под стать деяниям мифологических героев. Одним словом, в произведениях с притчевым мышлением часто наблюдается мифологичность.

Притча своими корнями уходит в долитературный период, в устное, народное творчество. Ее «…можно считать жанром, рядом с которым эпитет «древнейший» может быть поставлен с самым что ни на есть законным основанием».[2] Ф.М. Вольтер, пытаясь определить возраст притчи писал, что произведения этого жан-ра «…возникла ранее истории».[3] Притча «…живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало»,[4] – считает М. Бахтин.

Притча – специфическое и своеобразное произведение, в нем присутствует проявление житейской мудрости. Притчи заставляют человека не только посмотреть на других, но и на себя, и что-нибудь придумать для себя и для других – возможности неисчерпаемые. В ней сконцентрирована все то, что и есть народная мудрость. Один из старых мудрецов заметил: «К сожалению, народная мудрость выросла на всенародных ошибках». Однако только та мудрость жива, которая дает жить другим. Именно мудрость – сила притчи.

С древних времен человек ставил вопросы: как устроен мир, и как быть ему в этом мире? Ответы на эти вопросы давались в художественной форме, и самым адекватным языком оказалась притча, соединив в себе мораль, психологию, философию. Притча оказалась той формой художественного осмысления закономерностей человеческого бытия, в которой стало возможным обобщение жизненного опыта старины и мудрой силы, необходимых новой эпохе, для объяснения

---

[1]Бочаров А. Свойство, а не жупел //«Вопросы литературы», 1977. № 5. С. 75.
[2]Фомин В. Правда сказки. М.: МАТЕРИК, 2001. С. 224.
[3]Вольтер Ф.М. Эстетика. М.: Искусство, 1974. С. 255.
[4]Бахтин М. Проблема поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 142.

жизненных коллизий. Облик притчи сформировал ее смысл. Одна из главных функций притчи состоит в том, чтобы человек понял, как жить и как быть истинным человеком.

Важно выделить характеристику притчи, понять ее как аллегорическую форму. Г. Гегель, рассматривая смысл аллегории, пишет: аллегория «…стремится сделать определенные свойства общего преставления более доступными созерцанию – посредством родственных свойств чувственно конкретных предметов. Однако она стремится к этому не для того, чтобы облечь смысл в загадочную форму, а как раз с обратной целью – с целью полнейшей ясности, так что в том внешнем материале, которым она пользуется, должен с предельной возможностью проглядывать являющийся в нем смысл».[1]

В иносказании отвлеченные понятия воплощаются в аллегорические образы. Поэтому важно в притче прочитать аллегорию, увидеть то, что спрятано за иносказанием. Аллегория – такой способ изображения, который не способен создать самостоятельное художественное произведение и лишь включает свою форму в различные жанровые образования.

В аллегории присутствуют два уровня смысла. Первый, текстовой, образуется обычно сочетанием смыслов фраз, составляющих текст. Второй строится на символических значениях (часто внеязыковых) отдельных слов: так брак в библейских притчах символизирует союз человека с Богом, что не входит в словарное значение этого слова. В отличие от других художественных произведений в притче эти уровни отделяются друг от друга, вынося общий смысл как заключительные. Например, евангельская притча.

Притча и аллегория соотносятся друг с другом как самостоятельная форма художественного изображения и как средство, способное изображать заключенные в себе различные формы. С другой стороны, любое повествование, построенное по принципу аллегории, является иносказательным.

Притча – нравоучительный рассказ. В ней главное – мораль. Притча предпо-

---

[1]Гегель Г. Эстетика. В 4-х т. М.: Искусство, 1969. Т. 2. С. 108.

лагает диалог автора, рассказчика с тем, к кому она обращена. Автор, по сути, отождествляет притчу с мудростью, наставлением, правилами благоразумия, правосудия, добра и правоты, мудрыми советами, заповедями, словами мудрецов и их загадками.

Два главных качества присуще притче – иносказание и поучительность: если они проявляются достаточно полно, то перед нами притча; если же они ослаблены, – можно говорить о том, что существует притчевое начало. В самых разных проявлениях притчевого начала достаточно отчетливо означаются два пласта: то, о чем рассказывается, что непосредственно присутствует в тексте, и его иной смысл, его мораль. Соотношение этих двух планов и дает представление о той точке, в которой эти планы сходятся.

Гегель писал: «В притче нашему умственному взору должны являться обе стороны: во-первых, общее представление и, во-вторых, его конкретный образ».[1] Мыслитель определил структуру притчи как сравнение, привлекающее конкретный случай. Отвлеченность форм художественного иносказания от социальной конкретики, некоторая неопределенность и недосказанность заметно расширили границы творческой мысли, так как притча аргументирует смысл наглядностью изображения.

Согласно мнению Гегеля, притча отыскивает случаи не в мире природы и животных как басня, а в человеческих делах, в его деянии, в том виде, как они стоят перед глазами каждого человека и всем знакомы. Притча выбранному ею отдельному случаю, который в качестве частного события представляется сначала малозначительным, придает общий интерес, указывая на более высокий смысл.

В притче соединились два плана – явный и скрытый. Внешний план всем виден, но редко кому рассказывается тайный, внутренний план. Прежде всего, в содержании притчи таится всеобщий смысл, используемый для разрешения конкретной житейской ситуации, урок для всех людей. Увидеть другой, тайный, смысл дано не всем людям, а очень немногим. Даже тем немногим, тем избран-

[1]Там же. С. 17.

ным двенадцати из своих учеников, даже им, Иисус Христос растолковывал иносказательный, аллегорический смысл своих историй.

Действительность в притче предстает в абстрактном виде, без хронологических и территориальных примет, отсутствуют конкретные исторические имена действующих лиц. Притчу трудно придумать, автор должен пережить и выносить в себе какую-то историю, она должна созреть в нем. Притча является плодом человеческой души: формируя духовный мир человека она дает ему возможность осознать себя и окружающий мир.

Исторически притча формировалась как форма рассказа, обладающего возможностью максимальной концентрации идейного содержания, в основном морально-нравственного характера. И ее цель – раскрытие этого содержания, чему подчинена вся система её художественных средств.

Притчу характеризует лаконизм, в ней нет ничего ненужного, ее содержание работает на осознание действительности. В арсенале притчи «…мобилизовались самые острые формы развития и выражения мысли, самые действенные художественные средства. Поскольку притчу в основном использовали как неожиданный и моментальный выпад в споре, как формулу истолкования при разговоре о каком-то сложном явлении или жизненном случае, она не могла быть долгой. Принцип лаконизма, принцип концентрации повествовательной энергии в жанровом кодексе притчи доведен до наивысшего предела. В притчевом рассказе не должно быть ничего лишнего и отвлекающего…Сложная мысль сжимается и конденсируется до предела, огромное содержание сводится к универсальной, емкой но краткой формуле. В таком качестве притчевое мышление, сводящее многообразие и сложность жизни к некой формуле-конденсату, выступает антиподом эпического мышления, стремящегося охватить эмпирическое богатство и безбожность бытия».[1] Именно лаконичная форма притчи оказалась привлекательной для представителей авторского кино. Мастерам нужно было выразить свою мысль в сжатой и лаконичной форме, однако, чтобы она развивалась и за пределами высказанного.

---

[1]Фомин В. Правда сказки. М.: МАТЕРИК, 2001. С. 225 – 226.

Образ притчи формируется благодаря тому, что «…родившись как ответ на прямую практическую потребность человека научиться ориентироваться в мире, притча соединила в себе начало философии, психологии, морали и явилась одной из ранних форм художественного осмысления закономерностей человеческого бытия, сферой накопления и обобщения жизненного опыта».[1] Притча сформировалась как философское произведение. Притчевое мышление оказалось востребованным в произведениях многих мыслителей, творческих людей в разные эпохи и они выражали свой взгляд на феномен притчи. Религиоведы и фольклористы, изучая причти в разных религиях и в народном творчестве, сформировали определение о притче.

В кинематографе иносказание в форме притчи оказалось более востребованным, чем в литературе, по причине визуальности художественного образа в кино.

Поскольку понятие притчи на сегодняшний день является многогранным и многосложным, искусствоведы и киноведы тоже формируют свою мысль о притче исходя из теоретических исследований. Так, например, А. Бочаров в статье «Свойство, а не жупел» (1977), рассуждая о притчевом мышлении в искусстве, ставит вопрос – так неужели притча – жупел, а не одно из свойств, имеющихся в арсенале искусства для эстетического преображения действительности, для превращения жизненной реальности в реальность художественную? Автор пишет о жизнеспособности притчи в искусстве исходя из литературной практики (о роли притчи в усилении нравственно-философской направленности в современной прозе) и, обосновывая возрождение притчи в киноискусстве, отмечает, что кинематограф сыграл не менее важную роль в возрождении притчевости в искусстве. Бочаров высказывает свою мысль о притче как о способе формирования художественной мысли:

Δ «У притчи высок накал поучения».[2]

Δ «Притчевость наиболее эффективна тогда, когда она выводит нашу мысль к общечеловеческим качествам, вопросам, сплетениям».[1]

---

[1]Там же. С. 224.

[2]Бочаров А. Свойство, а не жупел //«Вопросы литературы», 1977. № 5. С. 69.

М. Кузнецов в статье «Притча, Парабола, Фильм» (1982) пишет, что кино тяготеет к сжатости, лаконизму, и это является одним из условий тяготения режиссеров к поэтике притчи. Исходя из кинематографической практики 60-х – 80-х годов, можно говорить о притчевом кинематографе и о присутствии кинопритчи у разных художников. Автор высказывается о притче:

Δ «Современная притча зачастую и есть нравственно-философское иносказание, есть некая парабола, позволяющая увидеть многозначность в некотором конкретном характере и конкретной ситуации».[2]

Δ Притча – «рассказ, в котором не просто описан некий случай, а заключено некое поучение, переброшен некий мостик от прошлого к настоящему».[3]

Δ «Современная притча – одна из черт интеллектуализма в искусстве».[4]

М. Блейман в статье «Архаисты или новаторы» (1970) размышляет о «поэтическом в кино», о возрождении архаического жанра в кино, о кинопритче. Автор, рассматривая авторские фильмы «Мольба» (1968) Т. Абуладзе, «Каменный крест» (1968) Л. Осыки, «Вечер накануне Ивана Купала» (1968) Ю. Ильенко, «Цвет граната» (1969) С. Параджанова, пишет, что эти фильмы обладают той общностью поэтики, которая дает право говорить о зарождении нового направления авторского кино, которое ориентировано на притчевое мышление. Блейман пишет:

Δ «Притча воссоздает не жизнь, а моральный тезис и настаивает на символичности, аллегоризме изображаемой действительности».[5]

Δ «Вольно или невольно режиссер свел живую реалистическую драматургию к абстрактной поэтике притчи».[6]

Притчи разных мастеров, представляющих авторское кино, часто несут в себе исповедь, например «Зеркало» (1975) А. Тарковского, «Ладони» (1994) А. Ариста-

---

[1]Там же. С. 82.
[2]Кузнецов М. Притча, Парабола, Фильм // Жанрово-стилевые искания современного кинематографа республик Закавказья. М.: ВНИИК, 1982. С. 90.
[3]Там же.
[4]Там же.
[5]Блейман М. Архаисты или новаторы? М.: Искусство кино,1970. №7. С. 61.
[6]Там же. С. 57.

кисяна или проповедь, они нацелены на личностное выражение. Т. Иванова в статье «Трудно» – «еще труднее» – «совсем трудно»…» пишет о трудных фильмах, о зарождении притчевого мышления в советском кино на материале фильмов «Вечер накануне Ивана Купала» (1968) Ю. Ильенко и «Мольба» (1968) Т. Абуладзе. Автор, рассматривая их притчевость, считает, что в этих фильмах присутствует проповедь и заключает, что в кинематографе, как и в библейских рассказах, притча сохраняет в себе функцию проповеди:

Δ «Притча всегда форма проповеди».[1]

М. Власов в своей работе «Виды и жанры киноискусства» размышляет о киножанрах. Автор выделяет значимость кинопритчи для современного кинопроцесса и рассуждая о сути притчи отмечает:

Δ «Притча – это короткий рассказ – иносказание, заключающий в себе некое нравственное или философское наставление».[2]

Δ Притча «… открывает проблему – социальную, нравственную, философскую, имеющую общечеловеческое значение».[3]

Кинорежиссеры толкуют притчу, исходя из своей творческой практики.

У С. Герасимова было тяготение к притчевому мышлению, но кинопритча не оказалась востребованной в его творчестве. Однако мастер часто рассуждал об «эзоповом языке» со студентами на уроках мастерства.

Δ «О притче. Этому жанру свойственно упрощать реальные связи, абстрагироваться от многосложной конкретики, стремиться к крайним обобщениям. И вследствие этого ситуации притчи нередко доводятся до гротеска, а то и до абсурда, но так, что при этом не утрачиваются сложные опосредования с реальной жизнью: «сказка – ложь, да в ней намек», – в притче всегда так. Она дает некий экстракт определенного состояния, идеи, процесса и в этой форме предлагает вывод – как народную молву, как размышление автора: а если, мол, задуматься, то, что же получиться?».[1]

---

[1]Иванова Т. «Трудно» – «еще труднее» – «совсем трудно» //«Советский экран», 1969. № 24. С. 7.
[2]Власов М. Виды и жанры киноискусства. М.: Знание, 1976. С. 107.
[3]Там же.

Δ «В притче всякий простой и естественный жизненный факт становится символичным и аллегоричным. Поскольку притча выражает абстрактные понятия, она служит им».[2]

Т. Абуладзе включил современное прочтение притчи в свою художественную систему и символом веры как художника у него всегда была мысль: не может умереть прекрасная суть человеческая. Исходя из сути притч, составляющих его кинотрилогию – «Мольба» (1968), «Древо желания» (1975) и «Покаяние» (1984) мастер считает:

Δ «Притча – это поступок, а за поступком стоит нравственное и духовное состояние человека».[3]

Режиссер Э. Шенгелая в статье «На крыльях притчи» (1981) пишет о том, что интерес к кинопритче растет, и тому есть свои вполне серьезные причины. Обращение к опыту столь древнего жанра было не только осознанным, но и расчетливо продуманным актом. Режиссер считает, что искусственным образом создать притчу нельзя. Можно воспроизвести на экране все атрибуты этого жанра, особенности притчевой стилистики и характерный способ развертывания сюжета, но только благодаря этому истинно глубокого произведения, настоящей притчи все равно не получится. Приемы притчи только помогают острее выразить ее смысл. Для того чтобы достойно войти в сферу притчи, надо, прежде всего, созреть внутренне, так как с помощью только одного мастерства, знания внутренних законов жанра взобраться на вершины притчи невозможно. По мысли мастера:

Δ «Притча – явление духа, необыкновенной высоты человеческой мысли».[4]

Δ «Приемы, свойственные этому жанру, рождают глубину и мудрость мысли».[5]

Определение притчи как способа отражения и освоения действительности предполагает систему притчевого мышления, особенностью которой является конкретно-чувственная персонификация индивидуума. В притче своеобразно сое-

---

[1]Герасимов С. Воспитание режиссера. М.: Искусство, 1978. С. 89.
[2]Там же. С. 68.
[3]Из личного архива Т. Абуладзе.
[4]Шенгелая Э. «На крыльях притчи» // Кинопанорама. Вып. 3. М.: Искусство, 1981. С. 286.
[5]Там же.

диняются чувственная природа образа и осознанная сила идеи.

Повествовательный язык притчи, его облик, направлен на вырабатывание тех художественных приемов, которые оправдывали его функцию. Стремление выйти за конкретные пространственно-временные рамки в изображении события есть характерное свойство притчи. В художественной конструкции притчи конкретное событие важно не само по себе, а лишь в той степени, в которой оно выявляет второй смысловой слой притчи. Вот почему для нее необязательна передача всей полноты действительности, и она допускает отсутствие развитого сюжетного движения, полнокровных психологических характеров. Многозначность иносказания, отсутствие определенности и конкретных пространственно-временных черт приводит к различным толкованиям.

Изучение иносказательных форм в авторском кино, в частности, кинопритчи раскрывает взгляд не только на мировоззрение прошлых веков, но и на знание о некоторых особенностях человеческой культуры. Поэтому важно определить время, ситуацию и пути распространения и характер эволюции притчевого мышления в разных культурах. «Можно сказать, что весь мир – это притча, и нужны чуткость, воображение, душа, чтобы приблизиться к ее смыслу».[1]

2.2. Притчевое мышление при реализации авторской мысли

В процессе исследования «авторского кино» важен тот факт, что для мастеров привлекательным оказалась кинопритча со своей художественной спецификой и философской насыщенностью. Укоренение притчи в кинематографе связано со второй половиной ушедшего века. Этот период оказался благодатной почвой для прихода притчевого мышления в кино, для формирования художественной структуры кинопритчи.

В связи с тем, что сама по себе притча – архаический жанр, надо определить насколько она весома в жанровой сетке кинематографа, какова ее художественная специфика. Исследование процесса переосмысления старого в новое время

[1]Княжицкий А. Притчи. М.: МИРОС, 1994. С. 23.

есть проблема киноведения, один из принципов творческого процесса в прослеживании пути эволюции притчи в кино. Надо отметить, что переосмысление состоит в изменении старого в соответствии с новой жизнью, новыми представлениями, новыми формами сознания.

А. Трошин в статье «Жанрово-стилевые искания советского кино» (1977), исходя из опыта второй половины 60-х годов, пишет об активном освоении в нем старых, строго кодифицированных жанров. Художники стремились изнутри переосмыслить прежные, условные формы. Для жанрово-стилевых исканий современного кино, пишет автор, характерно использование давних форм, которые взламываются изнутри под напором нового жизненного материала. Художники пытались вложить что-то новое в веками отработанную форму, «…заключить в емкую развернутую метафору, охватить конструктивной формулой старого жанра многообразную, постоянно меняющуюся, калейдоскопическую действительность».[1] Стремление режиссера осознанно использовать «…старые жанровые схемы дает художнику возможность сжать поле жизненной конкретики, «смазать» бытовой фон и сокращенным путем выйти к глубинной значимости современных конфликтов, приложить к ним шкалу извечных категорий человеческого бытия – жизни и смерти, добра и зла, любви и ненависти».[2] Трошин считает, что жанровая определенность произведения сама по себе не гарантирует искомую высоту исторического, философского видения. «Жанр – понятие не только формальное, но и содержательное… жанровые модификации воплощают ту или иную концепцию человека и отражают, по словам Гегеля, «поэтическое состояние мира», принадлежность к определенному, строго кодифицированному жанру не исчерпывает художественную идею произведения. Застывшая жанровая «идея» лишь «осмысляет» возможные способы разрешения конфликта и определяет его историческую перспективу».[3] Архаика оказалась способной обновляться.

Архаический жанр притчи оказался востребованным в кинематографе. Века-

---

[1]Трошин А. Жанрово-стилевые искания советского кино //Актуальные проблемы киноискусства. М.: ИТИИК, 1977. С. 26.
[2]Там же.
[3]Там же. С. 26 – 27.

ми накопленный опыт притчи был использован мастерами кино для объяснения действительности XX столетия. Вкладывая в притчу новые возможности, то есть способность визуалировать ее текст, можно было прийти к новой форме и к новому стилю, применить притчу как новый тип мышления. Старый жанр оказался способным приблизиться к запросам эпохи, передать мысли современных мастеров. «Динамика старого жанра выражается не только в его открытости разнообразному жизненному материалу, широкому кругу важнейших проблем политического, социального, этического и психологического порядка, но также и в его возможности менять культурную почву, проникать в иную социальную и национальную среду».[1]

В художественном кино каждый жанр специфичен, поэтому каждый киножанр требует довольно тщательного исследования, так как «…жанр есть общая категория морфологии искусства, и «…его многозначность и разнопланность глубоко закономерны, так как порождены многогранностью структуры искусства».[2]

Литература – рассказ, кино – показ, действие, «…вследствие чего содержание дано в развитии, то есть в изменении».[3] Жанры по-своему отражают ту или иную сторону бытия. Каждый жанр имеет свои законы построения, свои возможности наррации. В кино «…нет резкого семиотического разрыва между выражением и содержанием, поскольку события фильма не есть нечто рассказанное автором, а существует как бы сами по себе, в формах самих себя».[4]

Притча как эпическое произведение предполагает серьезную и глубокую готовность аудитории к нравственному диалогу, умение уловить сквозь образную ткань сюжета живую мысль художника, способность ассоциативно включать рассказанную на экране историю в широкий контекст реальности и художественной культуры.

---

[1]Там же. С. 35.
[2]Каган М. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. С. 424.
[3]Фрейлих С. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект, 2002. С. 50.
[4]Казин А. Кинематографический образ и жанр //Актуальные проблемы теории киножанров. Вып.V. Л.: Искусство, 1982. С. 11.

Для осмысления действительности, для изображения бытия человека и создания его образа кинопритча использует традиции, сложивиеся веками: язык метафоры, символическую и аллегорическую форму мышления.

Метафора является художественным средством показа действительности. Режиссеры, чтобы выявить проблемы существования человека и показать состояние общества, обобщить и придать ему символичность, аллегоричность – использовали метафорическую природу кино. П.П. Пазолини считал, что метафора является самым выдающимся из всех элементов риторики, ибо «…ничто не может устоять перед объединяющей силой метафоры: все, что способен представить себе человеческий разум, можно сравнить с чемнибудь другим».[1]

Фильм «Вечер шутов» (1953) И. Бергмана – это метафора взаимоотношений художника и общества (эту тему мастер продолжает исследовать в картинах «Лицо» (1958) и «Час волка» (1968). «Дорога» (1954) Ф. Феллини является метафорой человеческого бытия. С. Креймер в «Корабле дураков» (1965) показывает свое отношение к надвигающей мировой трагедии «…в метафорическом образе плывущего в фашистскую Германию в 1933 году корабля, заполненного пассажирами разных социальных слоев и политических убеждений».[2] «Отрезанные головы» (1970) Г. Роша – метафора судьбы диктатора. «Пейзаж в тумане» (1988) Т. Ангелопулоса – метафора человека, ищущего некий идеал, объект веры, опоры, которых так не хватает греческой нации. фильм Э. Рязанова «Небеса обетованные» (1991) является метафорой действительности России начала 90-х годов ушедшего столетия. «Это фильм не о нищих…Фильм про очень бедных людей стал просто фильмом «про народ». Для меня постепенно свалка стала играть роль Родины. Все мы тут живем. Это то, что я чувствую, как я ощущаю жизнь»,[3] – говорил режиссер.

Феномен символа связан с категорией времени. Именно время формирует смысл символа и определяет возможность его использования. С другой стороны,

---

[1]Из архива кабинета зарубежного кино ВГИКа.
[2]Режиссерская Энциклопедия кино США. М.: МАТЕРИК, 2000. С. 71.
[3]На небесах обетованных, или Посиделки у Рязанова //«Знамя юности», Минск, 1991. 29 августа.

символ представляет собой некий образ, который, в свою очередь, выводит восприятие на новый уровень.

Фильмы Х. Тэсигахара наполнены сложной символикой, так как в них часто реалистические события оказываются замкнутыми в ирреальном мире: «Ловушка» (1962), «Женщина в песках» (1964), «Чужое лицо» (1966), «Сожженная карта» (1968) и др. В картине «Женщина в песках» символичен, прежде всего, образ самого песка. Песок здесь почти физически осязаемый символ тягучей, зыбкой, засасывающей действительности, символ постоянного движения времени, неумолимо влекущего человека к пределам его земной судьбы. Автор ставит метафизические, моральные, психологические и общественные проблемы, показывая противоречие между личностью и ее окружением. В фильме «Бал» (1983) Э. Скола ведет своеобразный отсчет времени образами-символами прошлого и настоящего. Режиссер подвергает анализу ушедшее столетие, в музыкальных ритмах и танцах иллюстрирует часть истории XX века, его определенные эпохи, одновременно предлагая характеры действующих лиц. В «451º по Фаренгейту» (1966) Ф. Трюффо книги являются символом духовного богатства, без которого научный прогресс теряет смысл. Художественным образом-символом выступает компьютер по имени Хэл в «2001: Космическая Одиссея» (1968) С. Кубрика. Хэл символизирует искусственный разум, созданный человеком, и его бездуховность.

Тяготение к аллегории, использование ее сути было присуще многим мастерам кино при создании фильмов в разных жанровых структурах. Обратим внимание на их высказывания об аллегории: «У меня создалось мнение, что основное – это суметь придать фильму характер аллегории»,[1] – считал М. Антониони; «…я предпочитаю реализм аллегорический, символический, порою магический»,[2] – пишет Э. Скола; «…аллегория должна быть художественно равноценна прямому и откровенному разговору со зрителем»,[3] – отмечал С. Герасимов. Аллегория помогает углубиться в реальность и прочитать подтекст действительности.

---

[1]Цит. по: Г. Капралов. Человек и миф. М.: Искусство, 1984. С. 42.
[2]Parra D. Entretiens avec Ettore Scola //«La revue du Cinéma», 1984. № 391. P. 57.
[3]Герасимов С. Воспитание режиссера. М.: Искусство, 1978. С. 89.

В «Репетиции оркестра» (1979) Ф. Феллини дирижер с его авторитаризмом, с его презрением к оркестрантам воспринимается как аллегория власти. К личности дирижера можно подойти с разных точек зрения: может быть, такие, как он, были виновны в том хаосе, который происходил в Италии 70-х годов, поэтому музыканты выкрикивают лозунг: «Дирижера время вышло, дирижеру в глотку дышло!». Характеры феллиниевских образов в «Дороге» (1954) – Джельсомина, Дзампано и Матто – аллегоричны, они не связаны с определенным временем, в их физическом облике много наслоений. Символ и аллегория придавали повествованию Феллини свойственную его творчеству неоднозначность.

Картина «Кулаки в кармане» (1965) М. Беллоккио аллегорична, она отобразила время зреющего бунта. Для объяснения безумия современного общества в фильме «Найденные вещи» (1969) Д. Бертолуччи избирает Миланский вокзал. В аллегорической форме режиссер передает образ вокзала, чтобы на его фоне проиллюстрировать неспособность бунтарей совершить «революцию» и ее бесперспективность.[1] В картине К. Сауры «Охота» (1965) – аллегорически показано моральное разложение испанского общества времен диктатуры Франко; в «Приюте для безумцев» (1971) Н. Перейра Дос Сантос в аллегорической форме «…рассказывает историю строительства неким священником сумасшедшего дома вместо церкви…и за этой невероятной историей…скрывается узнаваемый зрителем политический подтекст».[2] В обобщенной аллегорической форме показано столкновение культур в «Дикаре» (1972) Д. Айвори. «Большая жратва» (1973) М. Феррери представляет собой аллегорию «общества потребления», которое погибает от обжорства. Фильмом-аллегорией является «Нешвилл» (1975) Р. Олтмана. В нем идет речь о духовной ситуации в американском обществе 70-х годов, о царивших тогда низменных страстях, о безнравственности.

В связи с тем, что при определении притчи в кинематографе надо учитывать историческое время, следует отметить следующее: притча есть явление истори-

---

[1]Имеется в виду молодежный бунт 1968 года.

[2]Режиссерская Энциклопедия кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки. М.: МАТЕРИК, 2001. С. 88.

ческого порядка, и задача исторического изучения состоит в том, что надо показать, что происходит в новых исторических условиях со старым жанром, как он помогает мастерам авторского кино находить контакт со зрителем, изображая и объясняя состояние исторической эпохи, которую проживает художник и зритель.

Кинопритча тяготеет к историческому материалу…Почему? Возможно потому, что кинохудожников привлекает арсенал истории, ее ход, достоверность реализованных фактов. Исторические ассоциации делают возможность выхода в современность, актуализацию творческих проблем, в русле которых развивается мысль художника. В истории всегда присутствует некий момент однозначности – в том смысле, что исторические события уже свершились, реализовались как цепь явлений. Поэтому применительно к историческому материалу в его анализе нет необходимости делить причины на те, что порождали исторические события, и те, что служили их объяснением. В любом случае история реализовалась так, как свершилась. И эта однозначность соответствует основным параметрам притчи. Иное дело современный жизненный материал. Актуальная реальность требует и понимания, и обоснования, нередко нуждаясь в критике или оправдании. Причины, объясняющие следствия, часто оказываются более важными в анализе реальности, чем причины, порождающие те или иные события, произошедшие в социальной действительности. Эта ситуация может служить одним из объяснений того факта, что в XX веке притча стала реально существовать в форме параболы.

- Парабола – «Иносказательное нравоучение, притча».[1]
- «Парабола (сравнение, сопоставление, подобие), термин, обозначающий близкую притче жанровую разновидность в драме и прозе 20 века. С точки зрения внутренней структуры, парабола – иносказательный образ, тяготеющий к символу, многозначному иносказанию (в отличие от однозначности аллегории и однонаправленного второго плана притчи); иногда параболу называют «символической притчей». Однако, приближаясь к символическому, иносказательный план параболы не подавляет предметного,

[1]Толковый словарь иноязычных слов. М.: Русский язык», 1998. С. 507.

ситуативного, а остается изоморфным ему, взаимосоотнесенным с ним».[1]

Исходя из того, что «символическая притча» характеризуется параболическим способом развертывания сюжета, то он (способ) выражается в том, что повествование движется не прямолинейно, а автор начинает разговор с предмета, далекого от его действительного замысла, с частного и незначительного, и к нему же возвращается в конце, снова удаляясь от главного. Мысль в притче «…движется как бы по кривой, начинаясь и заканчиваясь одним предметом, а в середине удаляясь к совсем, казалось бы, другому объекту».[2] Однако параболичность «…проявляется по-разному, подчас незримо, скорее в воображении читателя или зрителя, воображении, подталкиваемом скрытыми пружинами произведения».[3] Получается, что парабола позволяет увидеть многозначность в конкретной ситуации и способствует формированию притчевого мышления. Итак, принцип параболы, развертываясь, лежит в основе притчи, способствующей философско-этическому осмыслению и оценке предмета. По мысли А. Бочарова, «…там, где нет объемного философского вывода, не может быть параболы».[4]

Надо подчеркнуть тот факт, что параболичность свойственна художественному произведению и, благодаря параболичности, как в литературе, так и в кинематографе, можно достичь притчевого эффекта. Г. Владимиров считает, что параболичность «…своеобразное качество литературного произведения, отмечающее реалистическую философскую прозу»,[5] и благодаря этому качеству, произведение «…заключает в себе, с точки зрения духовной, философской, что-то гораздо большее, чем то, что является непосредственным предметом изображения…некий прорыв, выход к главным закономерностям бытия».[6] Надо подчеркнуть, что возможности «…художественной параболы весьма широки, ибо она представляет собой как бы логизированную метафору и в этом отношении вполне органична для

---

[1]Литературный Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 267.
[2]Литературная Энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК ИНТЕРВАК, 2001. С. 808.
[3]Кузнецов М. Притча, Парабола, Фильм // Жанрово-стилевые искания современного кинематографа республик Закавказья. М.: ВНИИК, 1982. С. 89.
[4]Бочаров А. Свойство, а не жупел //«Вопросы литературы», 1977. № 5. С. 96.
[5]Владимиров Г. Диалог о прозе //«Литературная газета», 1976, 18 февраля.
[6]Там же.

образного мышления».[1]

Вышесказанное дает возможность подойти к определению притчи в кино.

Определить притчу в кино – значит выяснить, на каких основаниях в фильме возникает метод параболического отражения действительности, как складывается невербальный способ построения иносказания. По мнению М. Кузнецова, «…параболичность, возможность «замкнуть» воедино прошлое и настоящее – все это уже давно привлекало современный мировой кинематограф к притче».[2] Надо отметить, что в западном киноведении притча именуется как парабола (La parabole), например, во французском кино как кинопарабола (Cinemaparabole); в англоязычных странах filmparable и т.д.

Притчу в кино можно охарактеризовать следующим образом: кинопритча – эпический, дидактивно-аллегорический жанр, для которого характерна глубина авторской философской мысли, скрытой во внешне простом по сюжету повествования. В кинопритче автор обращается к высшим ценностям бытия, говорит со зрителем языком духовности и поэзии, «…ее образная система отличается своеобразной замкнутостью иносказательного смысла в сюжетно-метафорической конструкции действия».[3]

Притча в кино была вызвана реальным ходом развития киноискусства. Притча передала кинематографу свои аналитические возможности, своеобразный взгляд на эпоху, на действительность, свои концепции. Кинематограф со своими эстетическими нормами, начиная от зрелищности до художественного объяснения проблем существования человека, оказался благодатной почвой для зарождения сферы притчевого мышления, широкой областью создания стиля и формы кинопритчи, а также площадкой философского осмысления мира.

Прежде всего, в кинопритче мастеров интересовала сила обобщения, особый характер абстрагирования, предлагающий высокую меру условности, что дает возможность художнику наиболее адекватно воссоздать в кинематографических

---

[1]Бочаров А. Свойство, а не жупел //«Вопросы литературы», 1977. № 5. С. 100.
[2]Кузнецов М. Притча, Парабола, Фильм // Жанрово-стилевые искания современного кинематографа республик Закавказья. М.: ВНИИК, 1982. С. 90.
[3]Зайцева Л. Поэтическая традиция в современном советском кино. М.: ВГИК, 1989. С.34.

образах язык высокой прозы и поэзии. Кинопритча может получить и другое объяснение: именно этот жанр, основанный на особом значении самосознания художника, на процессе его самоидентификации, стимулирует человека к приобретению собственного философского взгляда на мир, к более объемному подходу к действительности.

Самоидентификация художника, менее всего художественно осуществимая от первого лица, подталкивает его к иносказанию, к притчевому мышлению, в конечном счете, к кинопритче. Это может служить объяснением актуальности кинопритчи не только в современной и постсовременной эпохах, но и в наши дни. Интерес художника к притче можно обнаружить в культурных национальных традициях, в народном менталитете. Кинопритча как «…особый тип автопортретности художника»[1] оказалась средством изображения современного мира языком философии. В ней режиссеры пытались выразить свое ощущение действительности.

Кинопритча дала возможность передать всю глубину мысли режиссера, то есть перевести мысль в зрительный ряд. Это свойство устраивало мастеров кино, так как образное мышление помогает точнее высказаться и дать поразмыслить зрителю. Да и сам кинематограф есть продукт такой формы сознания, которое можно назвать индивидуальным сознанием, то есть автор представляет определенную эпоху, время, общество и человека в своем индивидуальном, неповторимом личном творчестве. Итак, притча оказалась для мастеров кино новым типом художественного мышления, способом художественного преобразования действительности.

Кинопритча глубокого интеллектуального наполнения, богатой поэтическо-метафорической ткани привлекла мастеров мирового кино, прежде всего представляющих авторское кино. Эти художники стремились отразить глобальные проблемы времени, соотнести современного человека с процессами истории и масштабами мироздания. Тяготение к притчевому мышлению было вызвано и

---

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

тем, что киномастера предпочли субъективный стиль вместо объективного.

Притча давала кинематографистам возможность использовать максимально концентрированную форму повествования. По мнению А. Бочарова, притчевое повествование выступает, как «…способность заключить содержание в рамки одной магистральной идеи, исходного тезиса».[1] Притче свойственно своеобразное развитие повествования и соответственно сложная процедура формирования ее общего смысла.

Кинопритча требует от зрителя особого интеллектуального настроя, умения распознать сквозь ткань сюжета глубину авторских философских размышлении о мире. Притча – это архетип мифологической структуры, просвечивающий сквозь оболочку современного или исторического сюжета.

Притча в кино утвердилась не сразу и не без проблем. Ее формированию способствовал, прежде всего, духовный надлом, атмосфера всеобщего кризиса XX века.

Учитывая тот факт, что притча в кинематографе взросла на почве острых ситуаций, на почве кризисного сознания, надо сказать следующее: в кризисное время четко вырисовывается сформулированная философией проблема самоидентификации человека в обществе. Данный процесс предполагает выделение в ходе рефлексии субъективного потока мысли в самостоятельный объект, который и становится предметом познания. Природа познания диктует необходимость подхода к изучению объекта с использованием принципа моделирования: различные модели делают актуальными разные стороны потока мысли. Всякое моделирование связано с обобщением, с концентрацией познавательных усилий на отдельные, конкретные «предметы мысли».

Жанры искусства являются аналогом принципа моделирования в художественной сфере. Когда процесс идентификации или самосознания восходит к высокому уровню обобщения, к выводам философского порядка, наиболее доступным и эффективным средством для осуществления этого процесса выступает притче-

---

[1]Бочаров А. Свойство, или жупел //«Вопросы литературы», 1977. № 5. С. 73.

вое мышление, интерес к тем жанрам, которые включают притчевое начало в свою структуру. Исторически сложившаяся система художественных приемов притчи направлена на моделирование с целью обнажения, выявления тех закономерностей человеческого бытия, которые скрыты под покровом эмпирии.

Идея исчерпанности бытия в историческом плане и в жизни отдельной личности поставила под сомнение основания европейской рациональности. Притча выходит за пределы рациональности, она оказывается как бы на пути к иррациональному постижению жизни, но погружение в стихию иррациональности сдерживается жесткими приемами построения жанра, сохраняющего художественное произведение в притчевом поле. И эта жанровая «выстроенность» удерживает кинохудожника от полного и окончательного погружения в стихию иррациональности, поскольку кризисная ситуация не может быть исчерпывающе объяснена ни в категориях рациональности, ни в категориях иррациональности, но всегда остается возможность прибегнуть к языку высокой прозы и поэзии. Это ярко выражено в творчестве ведущих мастеров мирового кино, творчеству которых свойственна кинопритча.

Проанализировать кинопритчу сквозь призму реального культурно-исторического процесса второй половины XX века – значит определить место кинопритчи в жанровой сетке мирового кинематографа. Таким образом можно проследить, какова художественная специфика притчи в кино, как сформировалась ее философия в течение развития киноискусства; какую ценность имеет изучение кинопритчи в художественной, философской и научной рефлексии; интересно проследить, как складывалась почва для теоретизации кинопритчи, которая основывалась на ее структурных особенностях в творчестве ведущих мастеров мирового кино. «Надо сделать центром исследования не только то, «что есть жанр», то есть не только его структуру, а изучить также, «в чем смысл жанра», как он связан с языком кино и через язык – с глубинной спецификой кинематографического образа»,[1] – писал В. Муриан.

---

[1]Муриан В. Жанр как внутренняя форма фильма // Жанры кино. М.: Искусство, 1979. С. 32.

С. Фрейлих считает, что «…проблема жанра – историческая проблема... В истории искусства есть моменты, когда интерес к жанру обостряется».[1] Философский накал притчи почти всегда связан с апелляцией к истории, к ее реальному ходу, к ее фактическим итогам или тому, как история сохраняется и воспроизводится в самосознании народа. Аналогии несовершенны. Но смысл и назначение истории в какой-то степени похожи на смысл и назначение притчи в той части, где притча выходит на философский уровень мышления. Это заметно хотя бы потому, что художественное произведение, построенное по законам жанра, несущее в себе все признаки национального культурного менталитета, – тем не ме-нее, всегда открыто для восприятия и творческого общения, поверх культурных барьеров. Успех кинопритч режиссеров, представлющих разные национальные киношколы за пределами их родной страны, адекватность восприятия притчевых образов художников в иной культурной среде – яркий пример коммуникации на основе типологической общности художественного мышления.

По словам А. Бочарова, повторим, «…кинематограф, будучи по своей природе очень зрелищен, сыграл, тем не менее, важную роль если не в возрождении, то в возбуждении притчевости в нынешней прозе: общественная потребность в интеллектуализации прозы находила опору в современных эстетических формах, разработанных кинематографом».[2] В ушедшем столетии мастера авторского кино накопили ценнейший опыт в создании кинопритчи и активно приняли участие в укоренении притчевого мышления в киноискусстве.

Кинопритча практически начала формироваться в первой половине XX века, но как сложное художественно-философское произведение реализовалась во второй половине двадцатого столетия, и ее жизнь фиксируется в этом историческом периоде. Содержательность кинопритчи была порождена значимыми факторами и явлениями, в основном, этого периода ушедшего сто-летия.

Надо отметить тот факт, что, в 10-е и 20-е годы были попытки создать притчу

---

[1]Фрейлих С. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект, 2002. С. 38 – 40.

[2]Бочаров А. Свойство, а не жупел //«Вопросы литературы», 1977. № 5. С. 105.

в кино. Вернемся к творчеству классика кино XX века Д.У. Гриффита. Он внес большой вклад в развитие мирового кино, сделав его искусством. Мастер пришел со своими темами в кино и нашел для них адекватный кинематографический язык. Ощущая трагизм действительности, режиссер пытался говорить на языке философии в кино. «Первым, кто использовал разоблачительные возможности камеры, был, как и следовало ожидать, Д.У. Гриффит. Он понимал, что его задача – «заставить вас видеть» и что для этого нужно не только отобразить окружающий мир, но и разоблачить предвзятость воззрений».[1]

В процессе исследования кинопритчи важен фильм Гриффита «Нетерпимость» (1916). Эта картина свидетельствует о том, что притчевое мышление зарождалось в киноповествовании на ранних этапах развития кинематографа.

Гриффита как художника волновало, что поступекам многих людей руководит зло, а многих религиозный фанатизм, глубоко переживал и то, что между людьми происходит противостояние, рождаются распри, а мастер проповедовал любовь человека к человеку, любовь к ближнему. Режиссер исходя из ощущения времени (начала XX века) был вынужден основной темой картины выбрать борьбу Добра и Зла в различные исторические периоды. Для нашего исследования важно, что в притче сталкиваются добро и зло. Поэтому оппозиция добра и зла чаще всего становится стержневым моментом притчевого построения. Исходя из этого появляется одна из традиционных для притчи ситуаций – человек, исповедующий добро, борется со злом в разных экстремальных ситуациях. В философском аспекте кинопритчи важен тот факт, что именно сам человек является во многом носителем и источником зла. В притче находим авторское раздумье о назначении человека, о тождестве любви. Добро и зло, а еще чаще доброта и сила, оказываются в центре произведениях искусства, представляющих не только притчу, но и другие жанры. И это естественно, чем интенсивнее выявляют себя гуманистические устремления произведения искусства, тем обостреннее становится инте-

[1]Кракауэр З. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 386.

рес к противоборству этих основополагающих жизненных, этических, эстетических категорий.

Итак, вечная тема – борьба добра и зла ярко выразилась именно в кинопритче, которая заставляет человека заглянуть в глубины человеческой души, в бездну человеческого зла. XX век оказался временем размытых критериев, когда понятия добра и зла подозрительно перемешались.

По структуре фильм «Нетерпимость» представляет собой довольно сложную конструкцию не только с точки зрения монтажа, но и с философской точки зрения.

Для объяснения своей авторской мысли Гриффит использовал мифологический материал из времен древнего Вавилона и из жизни древних иудеев, наряду с историческим материалом из средневековой Франции, сопоставив их с Америкой 1910-х годов. Метафизическая философия картины говорит о вечности начал Добра и Зла. Режиссер считал, что в истории человечества религиозная и социальная нетерпимость были величайшим злом. Чтобы проиллюстрировать эту мысль, режиссер развивает параллельно четыре сюжета, объединив перекрестным монтажом с помощью эпизодов одного и того же содержания: в кадре молодая женщина качает символическую колыбель жизни, которая переходит из эпохи в эпоху. Ее образ «читается» как символ Вечной Женщины, защитницы первоначала жизни, она связывает эпохи истории человечества и становится ее стержнем. «В «Нетерпимости» Гриффит замыслил широчайшую аллегорию, которая должна была стать лейтмотивом всего фильма. Это был образ «колыбели веков», который породил рефрены перед началом каждого из четырех рассказов, составляющих фильм».[1]

Надо отметить тот факт, что для Гриффита важно было понимание и оценка исторического материала с точки зрения современности. Подчеркнем, что в кинопритче важно именно понимание и оценка исторического прошлого. Притча апеллирует к «вечным» нравственным началам, универсальным моделям человечес-

---

[1]Добин Е. Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. М.: Искусство, 1961. С. 63.

кого поведения в рассмотрении постоянно движущейся, меняющейся на глазах современной действительности. Историческое прошлое как бы существует в своей эстетической и интеллектуальной законченности, ибо, подвергнутое обработке временем, оно уже трансформировалось в целый ряд обычаев, представлений, образов. Это прошлое – свободное поле для аллегорического истолкования жизненных коллизий, поисков выражения вечных философских проблем.

Как формируется притчевое мышление в фильме? Четыре новеллы картины сами по себе не являются притчами, хотя сюжетно и композиционно они завершены. Притчевого уровня обобщения Гриффит достигает при помощи контекста, в котором эти части существуют, – это контекст борьбы Добра и Зла. Значение названия «Нетерпимость» лежит в плане морализаторской направленности картины и поддерживается с помощью средств монтажа. Картина оказалась поводом для размышлений о судьбе человечества и возможностью заглянуть в будущее. Мудрость картины – мудрость притчи, поэтому «Нетерпимость» смело можно считать той картиной, которая в кинематографе дала кинопритче шанс на существование. Вечная тема борьбы Добра и Зла, философское обобщение, символика, аллегория придают глубокий философский смысл картине «Нетерпимость», которая составила эпоху в становлении и развитии кинематографа. Формированию притчевой структуры способствовали и изобразительно-выразительные средства, которые открыл Гриффит в кинематографе и ввел, таким образом, кинематограф в мир высокой культуры.

Отметим, что в первой половине XX века были и другие фильмы-притчи, а также картины, имевшие притчевое начало, или те, в которых проявлялись притчевые элементы. Примером могут служить фильмы: «Метрополис» (1924) Ф. Ланга, «Кровь поэта» (1931) Ж. Кокто, «Вечерние посетители» (1942) и «Врата ночи» (1946) М. Карне, «Красота дьявола» (1943) Р. Клера, «Сансиро Сугата» (1943) А. Куросавы, «Чудо в Милане» (1950) В. Де Сика. Однако кинопритча не смогла реализовать себя в жанровой сетке кино первой половины XX века. Ее судьбу определила вторая половина ушедшего столетия, которая представила притчу как фаворита-интеллектуала среди киножанров.

Попытки создать притчу, соприкоснуться с вечными, общечеловеческими проблемами, присутствовали в творчестве С. Эйзенштейна и А. Довженко. Их стремления к притчевому мышлению были одинокими порывами гениев экрана, «…забегающих вперед, драматично обгоняющих свое время».[1] Ф.М. Вольтер, повторим, некогда писал, что «…с тиранами приходиться говорить притчами, да и этот окольный путь опасен».[2] Это подтверждает трагическая история второй серии фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1945). Как уже было сказано выше, тоталитарный режим не давал мастерам советского кино возможности выйти за пределы социалистического реализма, режиссеры не смогли говорить «эзопым языком» и использовать кинопритчу в своем творчестве. Тоже самое можно сказать и о фашистской Германии, родине экспрессионизма. Это направление первым долгом укоренилась в изобразительном искусстве а затем в кинематографе. Приход к власти нацистов вызвал процесс, который можно охарактеризовать как закат модернизма втот период в Германии. Ф. Ланг и другие мастера искусства этого периода были вынуждены продолжить свое деятельность за пределами страны. В Германии с приходом новой власти все виды искусства служили оправданию фашистской идеологии.

В 50-ые и 60-ые годы ушедшего столетия притчевое мышление противостояло заполнившим экран натуралистическим сюжетам, «случаям из жизни», то есть являлось своеобразной формой протеста против бытописания. Современная тема решалась в исключительно бытовых формах реализма, имитирующих течение жизни. На смену традиционной кинодраматургии пришли условные формы сюжетосложения: сюжет стал строиться на сопоставлении отвлеченных ситуаций, на иносказательном повествовании, реальные события и характеры ушли из фильмов. Такая линия драматургии влекла за собой статичность изобразительного стиля. Кадр превратился в объект, требующий пристального рассматривания, постижения его иносказательного смысла. Усложнился киноязык. Режиссеров все боль-

---

[1]Фомин В. Правда сказки. М.: МАТЕРИК, 2001. С. 221.
[2]Вольтер Ф.М. Эстетика. М.: Искусство, 1974. С. 255.

ше занимала проблема поиска новых форм художественной выразительности.[1]

Осмысливая действительность и двигаясь вперед в будущее, авторы кинопритч не забывали о прошлом, так как человек обычно не чувствует ответственности за начало эпохи, связанной с его прежним, нравственным и духовным опытом. Для авторов кинопритч, повторим, важно было понимание и оценка исторического материала, так как прошлое – свободное поле для аллегорического истолкования жизненных коллизий, поисков выражения неких извечных философских проблем. Об этом свидетельствуют притчи «Седьмая печать» (1956) И. Бергмана; «Медея» (1970) П.П. Пазолини; «Мольба» (1968) и «Древо желания» (1976) Т. Абуладзе; «Под знаком скорпиона» (1969) и «У святого Михаила был петух» (1971) братьев П. и В. Тавиани; «Новый мир» (1982) Э. Скола; «И корабль плывет» (1983) Ф. Феллини и др. Кинопритча требует расширенной мотивировки событий даже тогда, когда эти события являются историей, но историей, «прочитанной» в интересах современности. И аллегорическая форма мышления своим существом слилась с самой природой кино.

Философское мышление мастеров авторского кино, реализация замыслов в новой художественной форме для объяснения сложной действительности XX века, требовали условности. Притча обладает условностью, что заставило кинематографистов создать основу структуры кинопритчи, определить ее смысл, особенности, выразить в ней общую суть человеческого бытия, а с ним и обобщенную картину жизненных коллизий. Условность имеет свое преимущество: помогает зрителю вырабатывать нужные суждения и выводы. С притчей, с ее повышенным потенциалом условности, кинематограф приобрел новый содержательный пласт. Притча стала средством передачи индивидуального понимания мира наряду с обсуждением вечных общечеловеческих проблем. «Притчевость вообще наиболее эффективна тогда, когда она выводит нашу мысль к общечеловеческим качествам».[2]

---

[1]Этот процесс ощущался особенно в пятидесятые годы, во время формирования кинопритчи в мировом кинематографе.

[2]Бочаров А. Свойство, или жупел //«Вопросы литературы», 1977. № 5. С. 82.

Кинопритча опирается на природу именно кинематографической условности. Отбор жизненного материала для кинопритчи почти всегда является субъективным, действительность претерпевает обобщение и переосмысление благодаря фантазии автора. Художественное кинематографическое время вообще условно, и эта условность проявляется в способах образного преобразования законов реального времени как формы существования материи.

В кинопритче условность нужна режиссерам для решения художественной задачи. Часто в ее основе лежит условность ситуации, условность персонажа, который поступает по логике авторского замысла. Об этом свидетельствуют экзистенциальные притчи М. Антониони – «Затмение» (1962), «Фотоувеличение» (1966), «Профессия: репортер» (1975) и др.

Условность наблюдается и в монтаже, когда происходит сопоставление реального и ирреального мира, когда реальность превращается в сновидение, а сновидении в реальность; и тогда, когда материал обобщается. А. Куросава в притче «Под стук трамвайных колес» (1970) показывает, как сумасшедший отец, поверяя сыну свои фантазии, переносит его из реальности в иллюзорный мир. Мальчик видит фантазии отца наяву, то есть режиссер изображал ирреальную модальность с помощью условности, материал действительности вписывался в притчевую структуру фильма. В притче «Сны» (1990) – в восьми новеллах сны о страхе, отчаянии, грусти, возбуждении (подавленных желаниях), радостях перемешались с фантазией автора, с желанием помочь человеку найти гармонию между прошлым и будущим. Условность в фильмах режиссера несет смысловую нагрузку.

Условный язык кинопритчи позволил режиссерам овладеть новыми выразительными возможностями кино, особенно художественным вымыслом, который имеет неограниченные возможности. Режиссеры в кинопритчах представляют зрителю большой простор для обобщающих умозаключений, создавая образы, лишенные конкретных бытовых деталей и абстрагированные от исторических примет места и времени. Этим также объясняется трудность анализа и теоретического исследования кинопритчи.

Киноприча сформировалась как сложное философское произведение. Исходя из этого, притча не может существовать вне философского контекста эпохи, но эпоха «...порождает не жанры, а лишь необходимость поисков новых жанров... они соотнесены с традициями, с предшествующим опытом искусства, соотнесены с определенными «условиями отражения»»,[1] – писал В. Муриан. Философское осмысление времени, своей эпохи – важнейший момент в творчестве художника. Время обращения к притче совпало с осознанием мастерами кино необходимости «рассчитаться» с историческим прошлым, что усилило их самосознание. Поэтому XX век выбрал свой особый взгляд на притчу, положив в ее основу нравственные, вечные ценности. Притчевое мышление оказалось нравственным камертоном времени, определившим уровень общественного самосознания.

Размышляя о философском контексте эпохи, воплощенной в притчах, необходимо отметить, что философия XX века взяла на себя миссию: помочь человеку вписаться в те условия, заложником которых он оказался на всех этапах ее истории, а его искусство в большой мере заключало в себе логический анализ чувств, чем изображение самых чувств, о чем свидетельствуют фильмы режиссеров разных поколений.

Философия XX века споспешествовала развитию, созреванию всех видов искусства ушедшего столетия, ее достижения способствовали формированию и эволюции киномысли, и в целом кинематографа как самого сложного вида искусства. Философия отводила большое внимание человеку, и кинематограф, используя ее интеллект, повернул свой объектив на исследование разных человеческих типов, изучая каждый индивидуум во времени его деяния, всматриваясь в его внутренний мир.

Философское исследование эпохи важен для каждого матера авторского кино. Режиссеры вжились в интеллектуальное богатство философии ушедшего столетия, что оказало содействие формированию интеллекта разных жанров кинема-

---

[1]Муриан В. Жанр как внутренняя форма фильма // Жанры кино. М.: Искусство, 1979. С. 35.

тографа, и в первую очередь кинопритчи. Философия кинопритчи оказалась одним из лучших способов объяснить XX век, духовное и нравственное состояния человечества. Большое влияние на становление философской мысли кинематографа, повторим, оказал экзистенциализм.

Воплотившаяся во многих кинематографических полотнах экзистенциальная философия выразила общее чувство времени: чувство упадка, бессмысленности и безысходности всего происходящего. Она поставила бытие под знак безнадежности, тревоги, страха, отчаяния, отчуждения, абсурда. Современность разъединила общество, людей; человек не понимал другого человека, так как цивилизация, бурный рост науки и техники порвали связь между чувствами и мыслями людей. Неангажированные мастера кино не видели реальных перспектив развития общества, мир, человек представлялись им обреченными, болеющими некомуникабельностью, безумием, одиночеством, страхом.

Экзистенциальная философия сыграла основополагающую роль в формировании интеллектуальной линии кинематографа, в частности философии кинопритчи. С помощью экзистенциализма кинематограф анализировал и фиксировал образ современного человека, исследовал и изучал его проблемы существования. Прибегнув к философии экзистенциализма, мастера кино приблизили зрителя к драме реальной жизни. Исходя из этого можно утверждать, что кинопритчи мастеров мирового кино представляют собой в целом экзистенциальную драму. Замыкается круг: человек – бытие – историческое время – деяния личности. Кинематограф пытался отобразить этот процесс, фиксировал акты действия человека по этой трудной и сложной схеме. Человек проявляет свое «человеческое», слишком «человеческое» в бытии – здесь обнаруживается совпадение этого тезиса с экзистенциальными проблемами философии М. Хайдеггера. Его идеи позволяют глубже понять суть притчи и факторы, объясняющие интерес к ней в XX веке.

Экзистенциализм, сделав предметом своего внимания изначальную «заброшенность» человека в мир, обратившись к фундаментальным слоям бытия человека, строго поставил вопрос о смысле бытия, причем, не сводя его к морально-этическому вопросу, а расширяя его до онтологии. Хайдеггер подчеркивает,

что только человек знает о своей смертности и только ему известна временность своего существования. Благодаря этому он способен осознать свое бытие. Все проблемы бытия надо рассматривать через человека.

Интерес к проблемам бытия, обобщенный философией, открыто реализовался на экране, его успешно воплощали в жизнь мастера кино в кинопритче. Философское понимание человеческого бытия связано с сокровенными глубинами человеческой жизни, с теми коренными вопросами, какие человек способен ставить перед собой в минуты высочайшего напряжения духовно-нравственных сил.

Прибегнув к философии экзистенциализма, режиссеры объяснили процесс проживания индивидуумом времени своего бытия. Именно с этим процессом и связана трансформация притчи в творчестве разных мастеров. Примером может служить фильм «Покаяние» (1984) Т. Абуладзе. В финале картины старая женщина у домохозяйки спрашивает: скажите, эта дорога ведет к храму? На что она получает ответ: нет, это улица Варлаама Аравидзе, и не эта улица ведет к храму. Старуха с удивленным и умудренным взглядом уходит и говорит: к чему дорога, если она не приводит к храму? Ответ на заданный вопрос вытикает из этой сцены, из сути Варлаама Аравидзе. Фамилия Аравидзе на грузинском языке означает «никто». Варлаам злой «гении», он сумел встать над людьми благодаря своему коварству, низости и вседозволенностью, поэтому улица, названная в его честь, не ведет к храму. Варлаам прожил жизнь, свое бытие под знаком «ничто», «никто».

Авторы кинопритч стремились выделить и использовать в кинопритче те аспекты философского учения и те экзистенциальные категории, которые характеризуют бытие, чтобы выяснить причины, порождающие бесчеловечность, объяснить, почему разум не смог предотвратить те страшные бедствия, которые потрясли двадцатое столетие с его первых дней.

Трудность рецепции и прочтения притчи – одна из характерных черт кинематографа в производственном и творческом плане. Возможности, которые давали эту затрудненнсть, умели использовать такие режиссеры, как И. Бергман, Л. Бунюэль, Ф. Феллини, М. Антониони, П. П. Пазолини, А. Куросава, С. Кубрик, Л. Андерсон, Р. Олтмен, Ж-Л. Годар, Б. Бертолуччи, братья П. и В. Тавиани, Ф.Ф.

Коппола, С. Спилберг, В. Херцог, В. Вендерс, М. Беллоккио, Т. Абуладзе, А. Тарковский и другие. Какими творческими достижениями и каким образом эти мастера реализовали свою интуицию и ум, как удалось им выразить свои мысли, используя бесконечные возможности кинопритчи и в целом кинематографа и его языка, – все это требует оценки и глубокого исследования.

Притчевая форма и притчеобразность фильма проявляются по-разному, в зависимости от того, как автор концентрирует свою мысль на духовном, нравственном и моральном состоянии индивидуума, а также от того, как делаются соответствующие выводы в условиях тех ситуаций, которые созданы в картине. Притчевая форма и притчеобразность фильма в каждом отдельном случае зависит также от творческого метода художника и самобытности той действительности, к которой он обращается; от остроты и обнаженности мысли автора и условности характеров при реалистическом повествовании реалистических обстоятельствах. В фильме, оснащенном реалистическими деталями (как в аллегории), все сюжетные положения намеренно сконструированы таким образом, чтобы из них ясно выводилось нужное моралите.

Надо отметить, что прибегнуть к обобщению – это не значит обязательно придти к притчевому мышлению или создать притчу: обобщение можно использовать и в других жанрах. С другой стороны, устремленность режиссера к вечным проблемам бытия тоже не является поводом к созданию кинопритчи. В подобных фильмах проблемы бытийного плана более существенны, в них развертывается необычная жизненная история, и это скорее картина с притчевым началом или с притчевыми элементами, нежели притча. Многие фильмы ведущих мастеров мирового кино, если не представляют кинопритчу, обладают притчевым началом. В них исследуются негативная психология индивидуума, его экзистенция без назидательного морализаторства.

Притча показала себя как жизнеспособным средством кинематографа, адаптировалась к его условиям, сформировав свой сложный киноязык и современный способ повествования о бытии человека. Жизненный материал, послуживший основой для создания притчевых образов, образов-символов, потребовавший от ки-

нохудожников использования языка метафор и аллегорий, нуждался в обобщении. Это давало возможность притче быть прочитанной и понятой зрителями, как отрицание тех поступков индивидуума, которые ведут его к деградации, к самоуничтожению и формируют в нем разрушителя.

Философская насыщенность кинопритчи сохранила ее в истории человеческой культуры со своей силой воздействия. Притча служит опорой для человека на пути его нравственного и духовного совершенствования, став притягательной для человека, притча прошла огромный путь формального многообразия – от древности до классического искусства XX века.

Достоверным выглядит представленное кинопритчами состояние современного общества, нравы и мораль которого разъединяли людей и создавали основу экзистенциональной драмы. Исходя из проблем существования человека в разных временных отрезках двадцатого столетия, кинопритча в творчестве мастеров кино выступала как средство анализа внутреннего мира человека и его отношения с обществом. Исследование проблем существования человека в кинопритчах зависит не только от ощущения действительности, но и от творческого метода, и от личных качеств мастера, так как противодействие экзистенциальным проблемам определяет не только судьбу киноперсонажей, но и судьбу самого автора кинопритчи. Чем настойчивее несовершенство внешнего мира заставляет мастеров кино раскрыться в своих притчах, тем осмысленнее и богаче становится жизнь и творчество кинохудожников.

Ведущие мастера авторского кино искали индивидуальный способ видения мира через кинопритчу, они за основу брали факты из действительной истории XX века, а также обращались к разным историческим эпохам, чтобы высказаться на их материале о современности. Самосознание режиссеров служило основой для раскрытия насущных проблем и тайн бытия. Почти каждый фильм, представляя кинопритчу или имея притчевое начало, становился актом философского насыщения кинематографа. Художники мыслили образами, которые становились символами, элементами философии кинопритчи. По мнению М. Антониони, «…лучший способ видения и понимания фильма связан со способностью чело-

века воспринимать все через свой собственный опыт».[1] Кинематограф, повторим, оказался для мастеров авторского кино возможностью видеть, ощущать мир как художник, исследовать его как ученый, а как мыслитель выносить свой приговор, используя кинопритчу, его философию и сложную художественную структуру.

Художественная форма кинопритчи, богатство ее средств выражения указывают на ее сложную конструкцию. Художественные приемы кинопритчи помогали автору показать действительность в реальных и ирреальных ситуациях и служить объяснением главного в меняющихся исторических эпохах. Совершенствование художественных средств кинопритчи, поиск новых изобразительно-выразительных средств помогли мастерам кино ясно и образно выразить и показать собственное мироощущение.

Исходя из того, что интерес к кинопритче проявился не только в интеллектуальном, но и в коммерческом кино, надо отметить следующее: коммерческое кино использовало притчу в новых, неожиданных целях, так как создателей этих картин, прежде всего, привлекало характерное свойство притчи – текст отсылает к вневременному смыслу, который не может быть назван прямо. Примером могут служить притчи «Казино» (1995) М. Скорцезе, «Матрица» (1999) братьев Э. и Л. Вачовски, «Эквилибриум» (2002) К. Виммера и др. В XXI веке обращение к кинопритче очутилось менее интенсивным в мировом кинематографе.

При анализе авторского фильма необходимо учитывать время его создания, для понимания того, что побудило мастера обратиться к структуре, к философии и к возможностям кинопритчи, которая может вылиться в мольбу о спасении, а может и в возглас надежды. Режисеры с помощью кинопритчи раскрывали и раскрывают не только общеизвестные истины, но и глубоко вторгались и вторгаются в бездну неясного и ускользающего.

2.3. Диффузия жанров и типология иносказательного фильма

Арсенал «авторского кино» второй половины XX века показывает, что в эпо-

[1] Антониони об Антониони. М.: Радуга, 1986. С. 216.

ху жанровой диффузии произошло формирование типологии авторского фильма, в основе которого лежит такая форма иносказания, каким является притча.

Кинопритча сохранила свою жанровую модель практически неизменной, возможно, потому что первоначально она была запрограммирована на прямые, однозначные выводы. Функция жанра как фактора, формирующего внутреннюю структуру произведения, простирается и на более важную и точную материю творчества. Свобода обращения художника с пространством и временем, совмещение разных планов – реального и ирреального, игра цветом и светом – весь пластический образ фильма также проверяются жанром. Вербальный слой картины может быть «внутри жанра» и «вне жанра».

В кинематографической практике известны случаи, когда в кинопроизведении признаки притчи просматриваются в сюжетном повествовании фильмов, имеющих структуру другого жанра и часто происходит трансформация этого жанра в кинопритчу. В процессе становления новой жанровой формы надо учитывать следующее обстоятельство: трансформируются структурные свойства обоих жанров, однако меняющийся жанр, пытаясь сохранить свои свойства, становится гибким, принимает эстетику более активного жанра, и формальная организация становится менее строгой, более свободной и непринужденной.

Особый интерес представляет жизнь кинопритчи в условиях смешения жанров, распада строгих жанровых схем, исчезновения строгой жанровой структуры, 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.

Жизнь кинопритчи во второй половине XX века пришлась больше на годы главенствования постмодернизма, чем модернизма. В связи с этим можно сказать следующее: в эпоху модернизма были востребованы жанры, ставшие каноническими, а в эпоху постмодернизма произошло радикальное преобразование жанров, так как границы между ними оказались достаточно подвижны. Некоторые жанры утратили свою каноническую форму, оказались податливыми и гибкими, начали сливаться с другими жанрами. Одним словом, начался активный процесс диффузии жанров, жесткость разграничения жанров начала исчерпывать себя, жанр терял свои границы и свою жанровую определенность. Надо учесть и тот факт, что наряду с жанровой диффузией происходил обратный процесс – появились различные поджанры: триллер, где смешались под психологическим пластом несколько жанров (ужасы, мистика, фантастика, боевик, драма и комедия); экшн (превалирующий в американском и японском кино), для которого свойственно преобладание драматургии внешнего действия – приключения, боевик, ужасы. В некоторых случаях, наоборот, прослеживается тенденция к разделению жанра на его подвиды.

Структурную устойчивость сохранили немногие жанры, например, вестерн, мелодрама, кинопритча. В них закрепились некие статичные формы, а другие жанры оказались подвержены всяким трансформациям.

В эпоху постмодернизма возникли новые жанровые образования. Их существование обеспечили определенные факторы, например, достижения компьютерных технологий, которые внедрили в кино виртуальную реальность, которая способствовала расширению возможностей кинематографа, развитию его синтетической природы и укоренению киносимулякров. Виртуальные объекты воздействуют

на человека таким образом, что он начинает воспринимать их как обычную реальность. Эту ситуацию поддерживают также интерактивные возможности виртуальной реальности.

Названный спектр действия виртуальной реальности сформировал эстетику и структуру тех жанров, которые оказались удобными и гибкими для технологического воздействия. Например, притча «Матрица» (1999) режиссеров Э. и Л. Вачовски – фильм, представляющий эстетику постмодернизма. В данном случае кинопритча впитала в себе такие жанры, как триллер и фантастическая утопия. В этом фильме виртуальная реальность, наряду с философской насыщенностью, создала то смысловое поле, которое позволяет другим жанрам влиться в кинопритчу, подчиниться ее сложной художественной структуре.

Среди прочего можно назвать появление компьютерной анимации, которая существенно повлияла прежде всего на эстетику анимационного кино. Виртуальная реальность заменила реальность рисованого мира.

Итак, в эпоху диффузии киножанров кинопритча сохранила свою художественную структуру, она смешивала элементы других жанров или происходило слияние других жанров с притчей. Практика кинопритчи во второй половине XX века в художественном кино дает возможность подойти к ее типологии.

1. Фильмы, созданные строго по законам «кинопричи».

В данном случае автор фильма, осознанно, целенаправленно применяет жесткую художественную структуру кинопритчи, то есть все ее характерные средства используется для создания жанрового поля. В этих фильмах сохраняется чистота жанра, то есть притча не смешивает элементы других жанров или не происходит слияние кинопритчи с другим жанром. Кинопритчу в чистом виде представляют фильмы «Репетиция оркестра» (1979) и «И корабль плывет» (1983) Ф. Феллини, «Ангел-истребитель» (1962) Л. Бунюэля, «Кулаки в кармане» (1965) М. Беллоккио, «Бал пожарников» (1967) М. Формана, «Если…» (1968) Л. Андерсона, «Карабинеры» (1963), «Безумный Пьеро» (1965) и «Уйк-энд» (1967) Ж-Л. Годара, «Благослови зверей и детей» (1971) С. Креймера, «Маргаритки» (1966) В. Хитиловой, трилогия «Мольба» (1968), «Древо желания» (1975) и «Покояние» (1984) Т. Абу-

ладзе, «Жил певчий дрозд» (1971) О. Иоселиани, «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979) А. Тарковского.

2. Кинопритча – символическая.

Символ, повторим, является характерной чертой притчи, однако некоторые притчи насыщены символикой настолько, что она превалирует над прочими художественными чредствами и пронизывает все повествование. Тип этих фильмов нельзя называть иначе как символическая притча. В таких картинах символом выступает притчевый образ, место действия, определенные игровые сцены, конкретные кадры. В этом типе кинопритчи символ является смыслообразующим стержнем.

В фильме «Женщина в песках» (1964) Т. Хэсигараха символичен, прежде всего, образ самого песка – физически осязаемой, тягучей, зыбкой, засасывающей материи; с другой стороны, песок – символ движения времени; песчаная яма символизирует мир, где господствует абсурд; герои картины являются символом одиночества и отчужденности. Символ объясняет экзистенциальную драму человека, и режиссер показывает противоречие между личностью и ее окружением.

Символические фильмы: «Голый остров» (1960) К. Синдо, в нем все построено на символах и показывает изнурительный труд людей в разные времена года; «Электра» (1974) М. Янчо, следуя ассоциативной логике, насквозь символична и насыщена ритуальной символикой; «Легенда о Таре» (1979) Б. Бейзаи языком символики повествует о безвозвратно канувших героических временах и непреходящей тоске человечества по утраченному «золотому веку»; в картине «Бал» (1983) Э. Скола ведет своеобразный отсчет времени, оперируя образами-символами.

3. Кинопритча – синтез притчи и мифа.

В данном типе притчи используются древние мифы, перенесенные в современность. Им приданы исторические измерения XX века. Такой тип притчи надо определить как синтез мифа и кинопритчи.

Миф – форма мировоззрения. Притча тоже выражает мировоззрение человека. «Мифология носит притчевый характер; в ней, как правило, изображена кон-

кретная, хотя не всегда реалистически достоверная ситуация, в которой реализуется вечная или относительно общая нравственно-философская истина».[1] Деяния многих героев притч приобретают мифологическую силу: служат выражением человеческого мужества, становятся олицетворением под стать деяниям мифологических героев.

Многие мастера кино использовали древние, религиозные и средневековые мифы для объяснения своей эпохи. Эти фильмы и представляют синтез мифа и притчи. Об этом свидетельствуют притчи «Странствующие актеры» (1975) Т. Ангелопулоса, «Белый пароход» (1976) Б. Шамшиева, «Сад» (1990) Д. Джармена, «Дитя из Макона» (1993) П. Гринуэйя и др. Вышеназванные картины говорят о том, что мифологический материал оказался существенным для создания драматургии картин, для раскрытия авторской мысли и говорит о творческом методе мастера. Режиссеры, модернисты и постмодернисты, оказались «миотворцами». Они постоянно превращали в миф не только реальность, но и свои собственные фантазии.

4. Кинопритча – синтез притчи и сказки.

Этот тип кинопритчи представляют фильмы «Вечер накануне Ивана Ку-палы» (1968) Ю. Ильенко, «Чудаки» (1974) Э. Шенгелая и др.

Фильм-сказка Ильенко повествует о том, как черт Басаврюк соблазняет золотом простодушного хуторского парня Петро. В этой картине в разных срезах явлен образ народной жизни, здесь наравне присутствуют реальные и фантастические пласты. Гуманистический пафос фильма обусловлены наличием в нем аллегорий и символов, показывающих щедрость народной души. Картина приобрела морализаторский пафос.

Фильм Шенгелая – сказка о чудаках-сумасбродах. Как и во всех сказках, в картине борются добрые и злые силы, и побеждает добро. Режиссер весело повествует о доброте и дружбе, о том, что несмотря ни на какие преграды пошлой обыденности, торжествует красивая мечта человека. Автор идет по пути глубо-

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

кого психологического анализа человеческого характера, показывающей стремления героев прекрасному и возвышенному. В картине веселая сказка трансформируется в комедийную притчу, и смех сопутствует всему движению сюжета; притчеобразность придала содержанию большую емкость.

5. Кинопритча – синтез притчи и легенды.

Примером может служить, повторим, фильм И. Бергмана «Седьмая печать» (1956), объединивший средневековую легенду и притчу, в которой «…современная философия отчаяния в аллегорической форме передается посредством ужасов средневековья».[1] Картина «Состязание» (1964) Б. Мансурова является синтезом исторической легенды и притчи. В ней автор на первый план выдвигает моральную проблематику.

6. Кинопритча – синтез притчи, семейной саги и эпического фольклорного повествования.

Примером может служить картина «Сибириада» (1979) А. Кончаловского. Притча в картине – тот ракурс, тот угол зрения, под которым автор смотрит на происходящее. Это фильм-размышление о жизни, о месте человека на земле. Режиссер повествует о том, как отражаются исторические события на судьбах людей.

7. Религиозная кинопритча.

Драматургия такого типа кинопритчи основывается на религиозных темах. Библия – книга притч. Многие кинопритчи черпают свой материал из Ветхого и Нового заветов, как, например, «Книга бытия» (1999) Ш.У. Сиссоко является экранизацией библейского мифа об Иакове и Исаве. «Весеннее действо» (1963) М. Ди Оливейра повествует о том, как каждой весной португальские крестьяне разыгрывают Средневековую мистерию о «страстях Христовых». «Евангелие от Матфея» (1964) П.П. Пазолини – своеобразная экранизация и трактовка библейского сюжета. В «Симеоне-пустыннике» (1965) Л. Бунюэль использовал религиозную притчу и создал образ анахорета Симеона, который провел в начале V века

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Европы. М.: МАТЕРИК, 2002. С. 17.

тридцать семь лет в сирийской пустыне на столпе, чтобы быть ближе к Богу и молитвами заслужить его милость. Симеон оказывается в XX веке, в Нью-Йорке, где он выдерживает все искушения, который вытерпел «пустынник», но искушение большого города не всегда сиу под силу.

В «Прекрасной истории» (1992) К. Лелуш изображает эпоху преследования ранних христиан и вокруг нее создает современные истории о «прекрасной жизни». Автор вызывает персонажей из прошлого. В картине действует Иисус в образе цыгана, стремящегося стать тореадором, но попадающего за решетку: его сажают якобы за хранение наркотиков. Мария – современная девушка, потерявшая работу и познавшая чудо перерождения. Красавицу Одону настойчиво преследует полиция. Все персонажи картины ищут любви и лучшей жизни, переживают потери и личные драмы. В современные события вплетены библейские сюжеты и средневековые истории, в которых герои принимают самое непосредственное участие. Они встречались в прошлых жизнях, а сейчас лишь ищут друг друга, чтобы любить и быть вместе с теми, кто живет рядом уже тысячу лет. Картина Лелуша об обыкновенной жизни, уподобленной самой загадочной и самой удивительной сказке, которую люди не способны ощутить, увидеть и понять.

Фильм «Странник» (2006) С. Карандашова – религиозная притча о нелегком пути познания человеческой души. Персонаж картины Федор, оказавшийся свидетелем несчастного случая, но случайно спасшийся, решает изменить свою жизнь, удаляется в лес, пытается жить так, как жили православные отшельники, изнуряя себя молитвами и постами. В новом мире он находит проводника – отца Иллариона, и у Федора появляется надежда, что в скором будущем он сможет стать очевидцем Откровения.

8. Трагическая кинопритча.

При анализе трагической кинопритчи необходимо учитывать эстетическую категорию трагического. Примером притчи такого рода служит фильм Ф. Феллини «Дорога» (1954). В этой картине трагическое используется для показа судьбы клоунессы Джельсомины, существование которой проходит в русле экзистенциальных проблем. Трагические притчи присутствуют в творчестве В. Херцога,

Л. Шепитько, Д. Джармена, П. Гринуэя, Т. Абуладзе и других мастеров мирового кино. Надо отметить, что во многих притчах трагическое ощущение действительности присутствует в большей или меньшей степени, наличествует в синтезе с другой категорией. Так, если фильм Феллини «Дорога» строится по законам трагедийной притчи, то в притче «Джульетта и духи» (1965) трагическое сосуществует с комическим, что приближает этот фильм к трагикомедии.

9. Комедийная кинопритча.

При создании комедийной притчи используется эстетическая категория комическое и его формы. Картина Т. Абуладзе «Ожерелье для моей любимой» (1978) представляет этот тип кинопритчи. Режиссер применил комическое для выражения глубинных законов жизни, для создания ярких притчевых образов. Именно они способствовали выражению авторской идеи, его стремлению к цельной, гармоничной, идеальной человечности. Ряд комических притч представляют фильмы «Правящий класс» (1972) П. Медака, «Джоан он – но день, когда я прибыл в страну, оказался понедельником» (1986) А. Челентано, «Истина в вине» (1996) О. Иоселиани и т.д.

10. Сатирическая кинопритча.

Сатира принадлежит к области комического, однако в ряде притч она является смыслообразующим началом, то есть фильм полностью представляет сатиру на что-то или на кого-то. Сатирические притчи «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» (1969) Э. Петри показывает социально-политическую ангажированность общества; «Аудиенция» (1971) М. Феррери является сатирой на общественные институты; «О, счастливчик» (1973) Л. Андерсона – сатира на молодого конформиста. Автор испытывает его в нескольких новеллах, в которых он остается всегда «счастливчиком»; «Амаркорд» (1974) Ф. Феллини – также сатира на эпоху Муссолини. Фильм проникнут ностальгией, говорит о надеждах и призрачных мечтах, о стремлении человека к миру красоты, который скрыт от него. Сатирическая притча «Анна и волки» (1973) К. Сауры рассказывает о нравах испанского общества. Этот ряд представляют также притчи «Правящий класс» (1972) П. Медака, «Мастер и Маргарита» (1994) Ю. Кары и др.

11. Ироническая кинопритча.

Ирония – одна из форм комизма, как и сатира, в ряде притч оказывается смыслопорождающим фактором. Автор в течение всего фильма ироническим взглядом оценивает происходящее, говоря о разных сторонах жизни. О соблазне, совращении дьяволом будто бы всей Германии рассказывается в иронической картине «Кирха дьявола» (1919) Х. Мирендорфа. Фильм «Бьянка» (1983) Н. Моретти с иронией повествует о нравах большого города. «Вниз по закону» (1986) Д. Джармуша (с элементами трагедии и комедии) иронически показывает судьбу героев, удаляющихся от цивилизации и превращающихся в настоящих «одиночек вне закона». К ряду этих фильмов надо отнести притчи «Семя человеческое» (1969) и «Прошу убежища» (1979) М. Феррери, «Тристана» (1970) Л. Бунюэля, «Чтица» (1988) М. Дэвиля, «Трасса» (2005) С. Курманбекова, а в «Мизери» (1990) Р. Райнера ироническая притча смешана с жанром триллера.

12. Трагикомическая кинопритча.

В этом типе кинопритчи мастера кино выразили свое мироощущение в горестных философских размышлениях. В художественной структуре трагикомической притчи равномерно используются эстетические категории трагического и комического.

Трагикомические притчи, созданные на историческом или современном мАтериале, дают возможность понять судьбу человека в XX веке, осознать горькую правду о прошлом. Арсенал этого типа притчи представляют фильмы мастеров кино разных национальных киношкол: «Палач» (1963) Л.Г. Берланга, «Скупщики перьев» (1967) А. Петровича, «Ритуал» (1967) и «Фигляр, шумящий на помосте» (1997) И. Бергмана, «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» (1975) М. Формана, «Голова-ластик» (1976) Д. Линча, «Пловец» (1982) И. Квирикадзе, «Генрих IV» (1984) М. Беллоккио, «И стал свет» (1989) О. Иоселиани, «Форрест Гамп» (1994) Р. Земекиса и др.

13. Трагифарсовая кинопритча.

Фильм Ж. Виго «Ноль за поведение» (1933) – трагифарсовая притча, которая показывает бунт детей против общества в форме гротеска, на грани абсурда. Детс-

кое воображение толкает учеников на бунт, действие получает неправдоподобную конфигурацию. Восстанию детей Виго придает фарсовую форму. Фильм «Северяне» (1992) А. ван Вармердама является трагифарсовой притчей, которая повествует об абсурдности человеческого существования.

14. Кинопритча экзистенциального типа.

В данном случае надо учитывать то, что от философской установки зависит широта и насыщенность авторской мысли, выраженной в аллегорических и символических образах.

Надо подчеркнуть тот факт, что экзистенциализм как средство выражения духовного состояния эпохи и человека характерен не только для философии, но и для искусства периода мировых войн и всеобщей тревоги по поводу утраты смысла человеческого существования. Экзистенциализм отражает духовный кризис: повсеместное отчуждение человека от всех форм материальной и духовной жизни, его «бездомность», потерянность в этом мире, заброшенность в такие социальные условия, которые он не выбирал и которые не властен контролировать. Для кинематографа, в частности, для кинопритчи, важен был именно тот аспект экзистенциальной философии, который отражает не только духовную ситуацию эпохи, но и духовное состояние человека, его внутренний мир.

Ярким примером экзистенциальной притчи представляются фильмы М. Антониони «Крик» (1957), «Приключение» (1960), «Ночь» (1961), «Затмение» (1962), «Красная пустыня» (1964), в которых мастер целенаправленно исследует такие проблемы, как страх, одиночество, отчаяние, некоммуникабельность. В этих фильмах воссоздается образ человека ушедшего столетия, его духовное, моральное состояние, объясняются социальные причины возникновения названных проблем. Критики прозвали Антониони певцом некоммуникабельности.

Арсенал экзистенциальных кинопритч представляют картины «Как две капли воды» (1963) Ф. Радемаркеса, «Повелитель мух» (1963) П. Брука, «Охота» (1966) К. Сауры, «Голый остров» (1969) К. Синдо, «Пикник у висящей скалы» (1975) Р. Боида, «Пустыня Тартари» (1976) В. Дзурлини, «Отчаяние» (1978) Р.В. Фасбиндера, «Пейзаж в тумане» (1978) Т. Ангелопулоса, «Грузинская хроника XIX века»

(1979) А. Рехвиашвили, «Хаос» (1984) П. и В. Тавиани, «Поцелуй женщины-паука» (1985) Э. Бабенко, «Небо над Берлином» (1987) В. Вендерса, «Дыра» (1998) Ц. Минляна, «Про уродов и людей» (1998) А. Балабанова, «Магнолия» (1999) П. Томаса Андерсона, «Табу» (1999) Н. Осима, «БО-БА-БУ» (2000) А. Хамраева, «Воин» (2001) А. Кападия, «Остров» (2000) и «Весна, лето, осень, зима и снова весна» (2003) К. Ки Дока, «4» (2004) И. Хржановского, «Нас мало» (1996), «Дом» (1997) «Семь человек-невидимок» (2005) Ш. Бартаса, «Скрытое» (2005) М. Ханеке, «977» (2006) Н. Хомерики и др.

Экзистенциальные проблемы рассматриваются во многих притчах мастеров мирового кино, но в некоторых они выходят на первый план, который и определяет мысль автора, желающего показать более определенно и выпукло в этом ракурсе образ современного человека и проблемы его существования. Если «Дорога» Феллини считается притчей, выстроенной по законам трагедии, то в ней закономерно рассматриваются проблемы одиночества, страха, отчаяния человека. Они дают возможность режиссеру более глубоко раскрыть суть притчи и ее трагических образов.

В некоторых фильмах, где происходит синтез притчи с другими жанрами, экзистенциальные проблемы оказываются смыслообразующим стержнем произведения. Примером могут служить фильмы, представляющие разные типы кинопритчи, синтезы притчи с легендой – «Седьмая печать» (1956) И. Бергмана, антиутопией – «Заводной апельсин» (1971) С. Кубрика и «Бразилия» (1984) Т. Геллиама, политическим кино – «Тодо модо» (1976) Э. Петри, «Гибель богов» (1969) Л. Висконти, «Конформист» (1970) Б. Бертолуччи, мифом – «Медея» (1970) П.П. Пазолини и т.д. Экзистенциальная философия стала способом исследования индивидуума в состоянии духовного кризиса, имеющего тотальный характер. Кинопритча несет в себе заряд экзистенциализма, который делает ее самым сложным философским жанром мирового кинематографа.

15. Психологическая кинопритча.

При изучении притчи этого типа надо учесть тот факт, что психоанализ и кинематограф развивались одновременно. Фрейдовская метапсихология была важ-

ным фактором для формирования психологии кинематографа. Ведущие мастера мирового кино оказались довольно тонкими психоаналитиками. Исходя из посылок психоанализа, режиссеры разработали индивидуальные художественные методы создания фильмов в разных жанрах, в том числе и в кинопритче. Их можно анализировать с точки зрения фрейдизма, аналитической психологии (юнгианства) и методом постструктурализма шизоанализ (художественный шизоанализ).

Кинопритча не только сложное философское, но и сложное психологическое произведение. Постулаты психоанализа учитывались авторами фильма в создании художественной структуры кинопритчи и притчевых образов на всех этапах ее эволюции. Об этом свидетельствуют фильмы многих режиссеров XX века.

«Спешащий человек» (1977) Э. Молинаро относится к типу психологической притчи. В этой картине режиссер пытался понять, что происходит с человеком, который всеми способами старается противостоять жизненным ситуациям, какова его мораль. Персонаж картины носит имя Пьер Ниокс, он влюблен во все красивое, его привлекают старинные вещи, антиквариат. Пьер в постоянной спешке пытается обогнать течение самой жизни, прожить разные судьбы, ускорить все события, даже личную жизнь, что приводит его к «ничто». Режиссер предлагает мораль: спеши, но медленно, или, как в народе говорят, «тихо едешь, дальше будешь».

«Три дня» (1991) Ш. Бартаса психологическая притча, она показывает «сошествие в Ад» пластически, визуально, новаторским кинематографическим языком. Герои фильма не могут убежать от самих себя, они всюду испытывают на прочность свои мятущиеся души. Бартасовские персонажи проходят бесконечный путь из Ада сквозь Чистилище в поисках едва ли достижимого Рая. Режиссеры в психоаналитических притчах осуществили изображение распада личности, показывая негативную психологию человека, динамику бессознательного.

16. Историческая кинопритча.

В мировом кинематографе часто встречаются разножанровые фильмы на историческую тему. Многие картины воспроизводят историческое время и исторических персонажей досконально, в других фильмах исторический материал пере-

осмысливается по-новому, в них учитываются современные тенденции. Этот путь прослеживается и в кинопритче.

На историческом и мифологическом материале создана картина Д.У. Гриффита «Нетерпимость» (1916). Трактуя нетерпимость как зло, отравляющее жизнь во все времена и у всех народов, автор обращается к историческому времени, Средним векам Франции и Америке 1910-х годов.

В основе «Сказки туманной луны после дождя» (1953) К. Мидзогути лежит исторический материал, в который привносится сверхъестественный элемент. Речь идет о судьбе горшечника Гэндзиро, которого женщина-демон совращает с истинного пути.

Историческими притчами предстают фильмы «Лицо» (1958) И. Бергмана, «Млечный путь» (1969) Л. Бунюэля, «Вавилон» (1979) И. Миколайчука, «Агире, гнев божий» (1972) и «Фицкарральдо» (1982) В. Херцога, «Новый мир» (1982) Э. Скола, «Потомок белого барса» (1984) Т. Океева, «Остров Паскали» (1988) Д. Дирдена, «Крылья летучей мыши» (1992) Э. Станг Лунда, «Табу» (1999) П. Девольфа и др.

17. Мелодраматическая кинопритча.

Может быть, синтез притчи и мелодрамы является редким, однако он присутствует в арсенале кинопритчи. Фильм Э. Казана «Трамвай «Желание» (1951) тот случай, где происходит трансформация мелодрамы в кинопритчу, этому способствует философское насыщение картины и его реализация. Режиссер выражает идею гибели духовности и культуры, сопоставляя нечеловеческие грани характера индивида – «недочеловека», «нового американца» Стэнли Ковальского, существующего в ритмах современной цивилизации и Бланш Дюбуа с ее трагически мятущейся душой, отмеченной поэтичностью увядания.

Мелодраматическая притча «Не плачь» (2002) А. Каракулова показывает «жизнь врасплох» новаторскими приемами фиксации действительности. Такой метод режиссер использовал для создания мелодраматической притчи, показав самопожертвование во имя чужих детей. Фильм – «…притча о «волшебной силе

искусства», о том, как лечат нас и возвышают «утраченные грезы».[1] Эстетические поиски автора на тему взаимоотношений искусства и действительности в фильме «Габбе» (1996) М. Махмальбафа также реализуются в конфигурацию мелодраматической притчи. Житейская мелодрама приобретает иносказательную, притчевую форму.

18. Кинопритча – синтез притчи и антиутопии.

XX век способствовал расцвету антиутопии. При ее оценке нужно точно определить, что она утверждает и против чего она выступает, какие идеи вдохновляют ее создателей. Антиутопия особенно характерна для искусства второй половины ушедшего столетия, и в кинематографе антиутопия в большинстве случае трансформировалась в притчевую форму. Надо отметить то обстоятельство, что антиутопия, как и притча, говорит о проблемах существования человека в условиях кризиса цивилизации. Философичность антиутопии в конкретных случаях перерастает в философскую насыщенность притчи, драматургические конфликты доводятся до предела безысходности, отчаяния и отчуждения, создавая необходимые условия для экзистенциальной драмы.

Фильмы «451º по Фаренгейту» (1966) Ф. Трюффо, «Альфавиль» (1965) Ж-Л. Годара, «Стыд» (1968) И. Бергмана, «Заводной апельсин» (1971) С. Кубрика, «Бразилия» (1984) Т. Геллиама представляют ряд тех фильмов, которые трансформировались из жанра антиутопии в кинопритчу. Трюффо показал будничный ужас мира потребления, выступая в защиту духовности, без которой человек превращается в бездумного робота, одержимого манией разрушения; Годар создал образ фиктивного общества, где люди несвободны, где их чувства атрофированы, он противопоставил человеческий дух миру искусственного разума; картина Бергмана о внезапно случившемся сломе привычного миропорядка говорит о том, что только чувство стыда – всеобщее и каждого человека в отдельности – может спасти человечество от неминуемой гибели; Кубрик показал мир, в котором безраздельно господствуют низменные инстинкты и грубая, жестокая сила. Автор, глядя

[1]Кудрявцев С. 3500. В 2-х т. М.: 2008. Т.2. С. 28.

как бы из будущего, высказался о настоящем, где человеческая душа терпит крах, происходит нравственное и моральное разложение, человек становится символом зла. Геллиам показал абсурдность идеи существования современного общества в будущем, отсутствие возможностей для мира с его двусмысленностью и мрачным отчаянием, с жестокой бюрократией, которая пожирает людей.

Надо подчеркнуть, что при трансформации антиутопии в кинопритчи два пути: или возможность собственного трансформации или процесс диффузии не всегда успешнный. Фильм С. Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу» (1963) официально признан как абсурдная черная комедия-антиутопия, однако если глубоко вникнуть в философский контекст фильма, то можно сказать, что он представляет синтез комедийной притчи и антиутопии. Картина Д. Бурмена «Зардоз» (1973) именуется как фантастический фильм-антиутопия, однако она трансформируется в фантастическую притчу-антиутопию. Если антиутопия не трансформируется в кинопритчу, то она сохраняет чистоту жанра; реально то, что в фильмах-антиутопиях активно присутствует притчевое начало. Об этом свидетельствуют фильмы «На последнем берегу»(1959) С. Креймера, «1984» (1984) М. Редфорда, «Дурная кровь» (1986) Л. Каракса, «Невозврашенец» (1991) С. Снежкина, «Пи» (1997) Д. Аронофски, «Время волка» (2003) М. Ханеке.

19. Фантастическая кинопритча.

Этот тип кинопритчи представляют картины «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979) А. Тарковского, «Навигатор: средневековая Одиссея»» (1989) В. Уорда, «Зардоз» (1973) Д. Бурмена, «Гадкие лебеди» (2006) К. Лопушанского и др. Картина Тарковского «Солярис» об Океане Неведомого, ожидающем человечество в будущем, процессе познания, а фильм «Сталкер» повествует о путешествии в Зону, в которой есть волшебная комната, где якобы исполняются желания, которые человек действительно хранит в глубине души, не подозревая об этом. Уорд погружает зрителя в средние века в Шотландии, в реальность XIV века, в которой царствует чума. Такая действительность связывается с современным миром, с хаосом, с фантастической жизнью новозеландского города, куда «…сквозь своеоб-

разную дыру во времени попадают спасающиеся от смерти шотландские крестьяне».[1] Картина Бурмена является синтезом фантастической притчи и антиутопии. Действие происходит в 2293 году, когда люди оказываются марионетками в руках злых сил, навязывающих им сверхрациональный образ жизни. В картине также присутствует сатира на различные институты власти. Фильм «Гадкие лебеди» (2006) К. Лопушанского выдвигает тему спасения детей от глобальной катастрофы.

20. Кинопритча – синтез притчи, фантастической утопии и триллера.

Этот тип кинопритчи представляет картина «Матрица» (1999) братьев Э. и Л. Вачовски из трилогии «Матрица», «Матрица перезагрузка», «Матрица революция». Фильм «Матрица» является синтезом притчи из Евангелия, триллера и фантастической утопии. «Матрица» – это новое Священное Писание для двадцать первого века, религиозная притча о втором пришествии Мессии в ту пору, когда человечество нуждается в спасении отчаянней, чем в любое другое время».[2] Тема спасения человечества в фильме стала основной, как и осмысление ее актуальности в канун двадцать первого века. Примером синтеза притчи, фантастической утопии и триллера представляется также картина «Эквилибриум» (2002) К. Виммера.

21. Кинопритча – синтез притчи и детектива.

Примером может служить фильм «Три дня Кондора» (1975) С. Поллака, в котором автор создал сплав детектива и восточной притчи. Режиссер рассказывает об охоте на человека, такой оказалась практика ЦРУ, когда надо было убрать ненужных. В фильме создана атмосфера ужаса, надвигающейся опасности, от которой некуда спрятаться – героя фильма, экссотрудника ЦРУ по кличке Кондор, преследуют убийцы. Кондор, одинокий и загнанный, в неравном бою оказывается тем не менее в положении победителя, однако он отдает себя в жертву активно и осознанно, чтобы спасти других. Фильм М. Антониони «Фотоувеличение» (1966) является экзистенциальной притчей с элементами детектива. Герой фильма фо-

---

[1]Кудрявцев С. 3500. В 2-х т. М.: 2008. Т. 2. С. 12.
[2]Прими красную таблетку. Сб. статей под ред. Г. Йеффета. М.: Ультра, Культура, 2004. С. 13.

тограф, вырвавшийся из замкнутого пространства фотостудии в реальную жизнь, сняв несколько кадров, обнаруживает на фото труп человека, появляющийся и исчезающий. Фотограф не может распознать реальность. Торжествующий хаос говорит фотографу о том, что реальность иллюзорна.

22. Кинопритча – синтез притчи и политического кино.

Ярким примером могут служить фильмы: «Гибель богов» (1969) Л. Висконти, «Конформист» (1970) Б. Бертолуччи, «Тодо Модо» (1976) Э. Петри, «Змеиное яйцо» (1978) И. Бергмана и др. Висконти в фильме показал распад семьи немецких промышленников во времена фашизма; Бертолуччи рассказал о духовном и моральном крахе человека, ставшего конформистом ради выгоды; Петри отобразил те события, которые в 70-ые годы потрясли Италию, – активизацию неофашистских сил, суливших государству и обществу гибель; Бергман изобразил вызревание фашизма в Германии в 20-ые годы. К этому типу кинопритчи надо причислить фильм «Бегство мистера Мак-Кинли» (1977) М. Швейцера, где притча проступает сквозь оболочку политического памфлета.

23. Фантазия-кинопритча.

Этот тип притчи представляют фильмы «Марикен из Нёймегена» (1974) Й. Стеллинга и «Дом для повешения» / «Время цыган» (1989) Э. Кустурицы.

На стыке мистерии, средневекового моралите и современного остраненного взгляда на минувшую историю Стеллинг стремится постичь народный характер и генеалогию голландской нации. Картина Кустурицы в духе «сновидческого реализма», в котором вечные истины предстают в форме мгновенных прозрений, ярких, впечатляющих образов, народно-площадных фантазий. Ряд притч-фантазий составляют картины «Ангельские речи» (1985) и «Все, что осталось от Англии» (1987) Д. Джармена, «Интервью» (1987) Ф. Феллини и др.

24. Приключенческая притча.

Фильм «Телохранитель» (1979) А. Хамраева – редкий пример этого типа кинопритчи. Режиссер повествует о переправке в Бухару мусульманского вождя Султан-Назара, который владеет также и символом верховной власти – золотой

тамгой, редким украшением и атрибутом могущества, за которой немало охотников. Телохранитель должен уберечь тамгу от тех, кто пытается завладеть ею.

Телохранитель Мирзо мало чем отличается от ангела-хранителя, он обычный проводник, но должен принять на себя миссию посланца Божьего, чтобы найти выход из запутанной ситуации, а также исполнить собственные предназначения до конца. Духовная вертикаль между человеком и Богом помогает выстоять тому, кто предан, прежде всего, своему честно выполняемому делу. Такова мораль этой приключенческой притчи.

25. Мистическая кинопритча.

Мистика в течение вековой истории кинематографа у режиссеров разных национальных киношкол выступала как средство реализации художественного замысла. Она оказалась востребованной и в кинопритче. В притче «Чудесный визит» (1974) М. Карне мистика оказывается смыслопорождающим фактором. Она повествует о молодом красавце Жане, его пришествии в мир и о нежелании жителей маленькой французской деревни принять его за Ангела Господня. Действие фильма «Прекрасная жизнь» (1998) японского режиссера Х. Корээда происходит на грани реального и ирреального, жизни и смерти. Души умерших людей проходят после смерти Чистилище. Герои должны вспомнить хоть один эпизод из жизни, чтобы оправдать свое земное существование. Мистика в кинопричах оказывается не только стержнем драматургии, но и смыслопорождающим фактором в ее художественной структуре. Мистика присутствует в притчах С. Кубрика, А. Тарковского, Д. Линча, П. Гринуэя, Л. фон Триера и в фильмах других мастеров.

26. Кинопритча с элементами фильма ужасов.

В арсенале кинопритчи встречаются фильмы, в которых применены, например, элементы фильмов ужасов. Этот тип кинопритчи представляет фильм «Деревня»/«Таинственный лес» (2004) американского режиссера М. Найт Шьямалана. В фильме повествуется о «бегстве от прогресса» и говорится о довольно своеобразном процессе развития общества, обратном эволюции. Старейшины уединенной деревни во главе с Эдвардом Уокером разделяют принцип «назад к природе», воспитывают всех молодых в страхе перед Лесом и находящимися за ним

Городами. Автор ставит проблему манипуляции человеческими страхами. В картине присутствует тревожный социально-политический и философско-эсхатологический пафос. Страх вызывает массовый психоз, однако некоторые жители общины наивно пытаются сохранить «потерянный рай».

27. Кинопритча – рок-опера-притча, мюзикл-притча, рок-притча, музыкально-танцевальная притча.

Не лишен арсенал жанра кинопритчи и такого типа, где авторы используют язык других искусств, например, хореографии и вокала, возможности жанра мюзикла, рок-музыки, что позволяет воссоздать образ времени, определенной эпохи, в иносказательной форме отразить свои эстетические поиски на тему взаимоотношений искусства и действительности. В истории кинематографа этот тип притчи встречается редко.

Примером рок-оперы – притчи является картина «Томми» (1975) К. Рассела. Мюзиклом-притчей предстает картина известного американского танцовщика и хореографа Б. Фосса «Вся эта суета» (1979) и «Танцующая в темноте» (2000) Л. фон Триера, а рок-притчей – «Пинк Флойд – стена» (1982) А. Паркера. Музыкально-танцевальной притчей являются картины «Бал» (1983) Э. Сколы и «АКАТАМУС» (1988) Г. Дюлгерова.

Рассел на основании звукового альбома английской рок-группы «THE WHO» создал рок-оперу – притчу о слепом и глухом мальчике, который однажды излечился и стал рок-звездой. Но не это главное в фильме. Автор создал образ современной молодежи и языком метафоры рассказал о судьбах молодежной субкультуры и ее истоках: увлечениях, разочарованиях и заблуждениях. Это – фильм о бунтующей молодежи 60-х годов, которая пытается изменить мир, свой образ жизни.

Фосс показывает «спектакль в спектакле», и фильм превращается в притчу о суете жизни и неотвратимости смерти, о празднике искусства, которое может избежать тлена, остаться бессмертным.

Действие фильма «Танцующая в темноте» происходит в 60-ые годы, в Америке, языком мюзикла повествует о матери-одиночке, чешской эмигрантке кото-

рая готовая жертвовать собой ради сына и мечтает о карьере в Голливуде. С ней происходит трагедия – она совершает убийство, теряет зрение и ее приговаривают к смертной казни.

Картина Паркера «Пинк Флойд – стена» рок-притча без диалога и без фабулы. Пинк находится в состоянии духовного кризиса и, сидя в гостинице, вспоминает картины из прошлого. Эта сюжетная линия и лежит в основе фильма на базе материала рок-альбома «Стена» группы «Пинк Флойд». Фантазии «…на темы этого альбома являются метафорической, ассоциативной притчей о подавлении личности обществом и различными институтами власти, которые творят непреодолимые барьеры на пути независимой человеческой индивидуальности».[1] Фильм вылился в параболу о судьбе поколения молодежи, пришедшего к молодежному бунту 1968 года, которое протестовало против устоев общества. Молодежь «…выражала свое неприятие закоснелого общества в довольно скандальной и эпатажной форме, отчуждала себя от него благодаря «эскапизму» – бегству от действительности, погружению в мир собственных желаний и страстей. Но хаос индивидуализма, по мысли авторов ленты, может стать между тем благодатной почвой для еще более сильного тоталитарного режима, который призывает к разрушению любых стен, практически всего сущего – а на самом-то деле только создает новые «стены» вокруг человека, замыкая его в другую «каменную клетку». Так что основной пафос финала картины «Пинк Флойд – Стена» со стоп-кадром ребенка на развалинах представляется в интерпретации следующим образом: надо расчищать обломки».[2] При создании фильма использован концерт рок-группы «Пинк Флойд» и визуальный ряд выстроен с использованием анимации в эстетике сюрреализма.

Скола в «Бале» предлагает образ кинобала и подвергает анализу ушедшее столетие, в музыкальных ритмах и танцах иллюстрирует его историю, отдельные эпохи, одновременно разрабатывая характеры действующих лиц. Дюлгеров в своем фильме «Акатамус» языком танца и музыки говорит – «жизнь – это игра» и

---

[1]Кудрявцев С. 3500. В 2-х т. М.: 2008. Т. 2. С. 158.
[2]Там же.

«игра – это наша жизнь». Таковы притчи, представляющие синтез музыки и танца, в которых адекватным киноязыком выражены философские взгляды режиссеров.

Кинопритчи, снятые в художественном, документальном и анимационном кино имеют цель показать образ человека XX века и воссоздать образ тех эпох, которые породили своих героев и антигероев.[1] Мастера авторского кино в кинопритче вместе со своими персонажами прошли трудный и тернистый путь. Они выбирали типы кинопритчи, адекватные для выражения их мировоззрения, стремясь погрузить зрителя в поток жизни и высказать правду о времени.

[1]Исследование притчи в документальном и анимационном кино не входит в задачу данной работы.

Глава 3. Способы авторского осмысления действительности в фильме

3.1. Мифологическое мышление в структуре фильма

В процессе исследования нашей темы важен тот факт, что в художественной структуре авторского фильма, в основе которого лежат иносказательные формы, наряду с метафорой, символом и аллегорией, для объяснения действительности, значим феномен мифа. В XX веке миф, неомифологическое мышление приобрели особо важное значение для искусства, в частности для кинематографа. Надо учесть тот факт, что истоки возникновения притчевой формы следует искать в генезисе искусства как художественного индивидуального авторского творчества, исторически пришедшего на смену мифотворчеству.

Во все времена искусство отображает не окружающую реальность – не мир, но картину мира, и основывается на такой синкретической форме освоения мира человеческим сознанием, как миф, обращаясь в разные времена к его художественной структуре. По мнению Р. Вагнера, «…«новый мир» с его теологией, наукой, политикой, искусством приобрел свою творческую силу из мифа».[1] Виды искусства генетически связаны с мифом и унаследовали от него много черт, в частности, конкретно чувственный способ обобщения, что составляет суть образности, являющейся спецификой искусства.

Исследуемая проблема требует определение мифа. Обратимся к высказываниям мыслителей о сути феномена мифа.

По мнению Ф. Шеллинга, миф – прежде всего сам принцип истинности, способ верификации, соответствующий данной конфигурации знаний, которая находится в состоянии непрерывной трансформации, «Мифологические представления разумеются как истина, и при том, как вся, как полная истина»,[2] и они «…не допускают сомнения относительно своей истинности».[3] Ф. Ницше исходит из метафизического постижения мира в понятии мифа: «Миф – способ выхода в надиндивидуальную сферу, завершение своего собственного образа в духовной культу-

---

[1]Вагнер Р. Опера и драма // Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 369.
[2]Шеллинг Ф.В. Введение в философию мифологии. Соч.: В 2-х т. М.: Мысль, 1989. Т. 2. С. 214.
[3]Там же. С. 323.

ре века».[1] Воззрение З.Фрейда о сути мифа вытекает из анализа подсознательных глубин человеческой психики: «Миф – шаг, посредством которого отдельный индивид выходит из массовой психологии».[2] Х. Ортега-и-Гассет считал, что «миф поглощает реальность, которая находится здесь, и в частности – совершенно обычное человеческое повествование, историю».[3] М. Элиаде считает, что миф – первая форма рационального постижения мира, его образно-символическое воспроизведение и объяснение, выливающихся в предписание действий. Миф воспроизводит не частную жизнь человека, а общественную, общее состояние мира, предельно обобщает реальность. Искусство осознает и осваивает реальные процессы жизни, пользуясь изначальным качеством мифа – стремлением обнаружить причинную связь между человеком и объективной реальностью. Мыслитель заключает: «Мир мифа – это абсолютная реальность».[4]

Миф является фундаментальным свойством человеческого сознания, обеспечивающим его целостность через целостность мировосприятия. Эта структура, своеобычная для каждой культуры, определяет многие важные параметры функционирования социума. Миф был первой формой мудрости, которая есть постижение смысла жизни и человеческого смысла мироздания. Надо отметить, что в мифе вся мудрость выражалась внерациональным путем, в символических образах. Миф не уходит бесследно из культуры, он и его образы сохраняются в человеческой душе. Главное назначение мифа – придавать смысл обыденному, и символические образы мифа выступают для человека универсальными формами выражения смысла. Однако современная культура вкладывает в эти формы свое, новое содержание.

Художественное мышление исторически возникает из мифологии. Миф тяготеет к художественно-образному отражению жизни в различных формах искусства, которая всегда есть трансформация и переработка действительности. Совре-

---

[1]Цит. по: Геращенко Л. Мифология рекламы. М.: Диаграмма, 2006. С. 19.
[2]Freud S. Selbst Darstellung. Wien, 1934. S. 86.
[3]Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? М.: Наука, 1991. С. 329.
[4]Элиаде М. Аспекты мифа. М.: ИНВЕСТ-ППП, 1995. С. 142.

менные мыслители и деятели искусства М. Хайдеггер, П. Рикёр, Т. Манн и другие рассмотрели понятие мифа и определили, как с ним соотносится художественное сознание.

Из мифа вырастает художественное отношение художника к природе, к миру в целом. Смысл мифа (выражаемая им концепция, идея) переживается как нечто непререкаемо истинное, не подлежащее сомнению и аналитическому рассмотрению. В своем развитии искусство часто возвращалось к художественной структуре мифа, возрождая его на современной основе. Это связано с тем, что миф, будучи первоначально синкретической формой сознания, не утрачивает эти качества в своем историческом движении.

Что же привлекало современных художников в мифе? Если пересмотреть творчество ученых, философов, писателей и кинорежиссеров, то можно так ответить на этот вопрос: мифологическая форма дает возможность уйти от натуралистической достоверности, от буквализма и однозначности.

В XX веке сформировалось неомифологическое сознание и кинематограф обратился к мифу. Кинорежиссеры и сценаристы не только воспроизводили прошлые мифы и откликались на современные, они творили собственные, создавали нечто новое, поскольку быть мастером – это значит не имитировать реальность, а участвовать в акте созидания мира. Исходя из этого можно сказать, что миф стал одним из оснований для создания современных и постсовременных кинообразов, а также толчком, пробуждающим творческое воображение художника.

В современной киномифологии человек оказался предметом мифологического осмысления, направленном на его природное несовершенство, на зло и на инстинкты 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».[1]

Ж. Ленин пишет: «Кинематографическое творение становится мифом, это означает, что оно возбуждает достаточный резонанс в коллективном сознании, в со-

[1]Из тезисов симпозиума по структурному изучению знаковых систем. Тарту, 1962. С. 92.

знании…зрителя, начинает жить своей жизнью, отдельной от произведения, которое его породило. Это значит также, что сформированный миф может порождать новые произведения, не зависящие от первоисточника. И Франкенштейн – идеальный пример истории кинематографического мифа».[1] В киномифах режиссера Т. Фишера о чудовище Франкенштейне («Франкенштейн создает женщину» – 1966, «Франкенштейн должен быть уничтожен» – 1969, «Франкенштейн и чудовище из ада» – 1974), ставшим его постоянным героем, нашло свое художественное воплощение реальное противоречие естественного человека и современной цивилизации, которая предъявляет к нему жестокие требования унификации и уничтожает то, что из системы регламентации выпадает. Это противоречие всеобщего отчуждения, естественной человеческой тяги к единению.

В формировании киномифов имеет значение соотношение причины и следствия. Иногда они меняются местами друг с другом, чтобы на экране реальность оказалась более достоверной. Многие фильмы, где имеет место мифотворчество, создавались на определенном историческом материале, интерпретированном так, что в нем легко угадывается современность, с ее насилием, одиночеством человека и отсутствием выхода из тупиковых ситуаций. Примером могут служить фильмы «Медея» (1970) П.П. Пазолини, «Каждый за себя, и Бог против всех» (1971) В. Херцога, «Лакомб Люсьен» (1974) Л. Маля, «Сидящий по правую руку» (1968) В. Дзурлини и др.

Мифотворчество проявилось и в использовании мотива столкновения с неизвестным в человеческой природе, особенно в фильмах «Заводной апельсин» С. Кубрика (1971), «Соломенные псы» (1971) С. Пекинпа, «Избавление» (1972) Дж. Бурмана и др. В последней картине режиссер изображает мифическое порабощение человека инстинктами насилия, агрессией и жестокостью, утверждая, что современный человек скорее склонен одичать и стать варваром, оторвавшись от привычной среды, нежели облагородиться.

---

[1]Lenn J. Le cinéma «fantastique» et ses mithologies. Paris, Editions DENOEL, 1970. P. 114.

Киномифы XX столетия в основном порождены индустриальным обществом, и их создатели подходили к ним по-разному. Некоторые иллюстрировали миф, некоторые интерпретировали его, некоторые пытались его отрицать. Мифы имели концептуальную значимость в творчестве киномастеров: мифологические тексты фильмов насыщены символикой, метафорами и обоснованы жизненным материалом. Кинохудожников устраивала фундаментальная функция мифа – преодоление конечности бытия, что оказалось весомым при создании авторских фильмов. Мифологическое сознание объединяет кинотворцов и кинозрителей, так как мифические образы обладают повышенным энергетическим зарядом.

Собственные мифы и собственную мифологию создали ведущие мастера мирового кино. Многие режиссеры-«мифологи» постоянно превращали в миф не только реальность, но и свои собственные видения. Создатели киномифов хотели остановить распад ценностей мира и сосредоточить ценности вокруг поиска веры. Мифотворцами оказались О. Уэлсс, Ж. Кокто, И. Бергман, Л. Бунюэль, Ф. Феллини, П.П. Пазолини, Э. Скола, М. Феррери, братья П. и В. Тавиани, М. Форман, А. Пенн, Р. Олтмен, С. Рей, Т. Ангелопулос, М. Какоянис, Ж.М. Штраубе, Ф. Шлёндорф, П. Юрачек, М. Янчо, А. Тарковский, даже сам, великий Д. У. Гриффит и многие другие кинохудожники.

Мастера кино при создании фильмов использовали не только античные мифы и были мифотворцами, но и развенчивали современные мифы. Э. Скола утверждал: «…я всегда стараюсь развенчивать мифы. Мы живем мифами».[1] Бунюэль раз-венчивал мифы о буржуазном образе жизни; в картине «Казанова – Федерико Феллини» (1976) Феллини разрушает миф о Казанове; в притче «Жестяной барабан» (1979) Ф. Шлёндорф разрушает миф о фашизме; М. Феррери в своих фильмах отвергает мифы современной ему эпохи, порожденные реальностью индустриального общества; Д.Х.В. Щеман развенчивает миф об уголовно-исправительной системе Швеции; А. Пенн сокрушает мифы разных периодов из жизни американцев, ставя под сомнение мифы американской действительности; творчество

[1]Parra D. Entretiens avec Ettore Scola //«La revue du cinéma», 1989. № 391. P. 58.

М. Формана (чешский и американский период) характеризуется разрушением мифов ушедшего столетия; Д. Джармуш демифологизирует американский образ жизни; Р. Олтмен разоблачает голливудские мифы и т.д.

Многие мастера кино использовали древние мифы, перенося их в современность. Об этом свидетельствуют фильмы Ж. Кокто, П.П. Пазолини, Т. Ангелопулоса, М. Какояниса и др. Д.У. Гриффит в «Нетерпимости» (1916), чтобы раскрыть тему борьбы Добра и Зла в различные исторические периоды, использовал мифологический материал из времени Вавилона, из жизни древних иудеев, наряду с историческим материалом.

Художественная манера М. Карне часто придавала нереальный характер миру, объясняя его мифологически, такая позиция особенно заметна в картинах «Вечерние посетители» (1942) и «Врата ночи» (1946). В этих фильмах миф оказывается смыслопорождающим фактором.

Ж. Кокто оказался автором мифов не только французского кино, но и одним из создателей мифологии мирового кинематографа, наряду с другими мастерами-мифологами. В своих фильмах он использовал античные мифы, легенды и сказки. В картине «Вечное возвращение» (1943) художник использовал легенду о Тристане и Изольде, а в полотнах «Барон и призрак» (1943) и «Красавица и чудовище» (1946) он обратился к волшебным сказкам. Эти кинопроизведения Кокто рассматривал как «…цикл фильмов «великой французской мифологии».[1]

Античным мифам Кокто придавал современное звучание, а материал действительности использовал для создания мифов XX века. Тему судьбы поэта среди людей он начал развивать в картине «Кровь поэта» (1931) и продолжил в «Орфее» (1950) и в «Завещании Орфея» (1960). Кокто использует античный материал, развертывает действие в антураже современной Франции.

Режиссер практически не изменяет миф о «поэте-волшебнике», который спускается в царство смерти, чтобы вернуть к жизни свою жену Эвридику, а затем погибает, растерзанный менадами. Для Кокто это миф не о вечной любви, а о

---

[1]Режиссерская Энциклопедия Кино Европы. М.: МАТЕРИК, 2002. С. 91.

«растерзанном поэте». Он противопоставляет мир поэтического сознания (Орфей, Эвридика) миру ненависти, вражды и равнодушия (вакханки, полиция), который уничтожает творца и его искусство.

Для исследования проблем существования человека и раздумий над смыслом жизни И. Бергман использовал в своем творчестве легенды и мифы. Бергмановская неомифология связана с осмыслением экзистенциальных категорий одиночества, отчуждения, страха и т.д. В картинах «Седьмая печать» (1956), «Источник» (1959), «Как в зеркале» (1961), «Причастие» (1961 – 1962), «Молчание» (1962) и в других фильмах режиссер пользовался кьеркегоровским пониманием страха «как наследственного греха», а также «поиском смысла жизни», как это понимал И.В. Гете. Созданные на основе этих идей мифы стали ориентирами для мастера. Они показывали, как в состоянии отчуждения, в процессе выбора «за или против Бога», бергмановские герои, выброшенные не берег земного существования, разбиваются и этим фактом можно объяснить необъяснимое.

Бог – невидимая реальность, но персонажи трилогии хотят видеть невидимое, однако с помощью разума невозможно увидеть невидимое, и тогда они превратили истинного Бога в миф, низвели реального Бога до уровня мифического существа; они ведут с ним диалог и требуют рационального ответа, однако с Богом невозможно говорить на языке рациональности, и Бог молчит. Герои трилогии «Как в зеркале», «Причастие» и «Молчание» ведут поиск невидимого Бога. Они не в состоянии примириться с жестокостью жизни, и в них воцаряется отчаяние, одиночество, им трудно противостоять хаосу и безумию действительности. Режиссер утверждает в трилогии мысль о том, что человек является властителем собственной судьбы, он спаситель человеческой души, он создает на Земле жизнеутверждающие факторы и он же создает земной ад. Единственная форма спасения человека – это любовь человека к человеку, любовь избавляет от одиночества. Но, как же достичь этого? Бергман не дает ответа на этот вопрос и заканчивает трилогию фильмом «Молчание». Неомифология помогла Бергману в создании незаурядных, мучающихся сомнениями, вступающих в конфликт с реальностью персонажей.

Своеобразный мифический ракурс предложил Л. Бунюэль. В фильме «Млечный путь» (1969) режиссер использует предание, лежащее в плоскости религиозной традиции, доводя его до возможности современного прочтения, интерпретируя его смысл, исходя из реалий ушедшего столетия. Так предание преобразуется в миф. Это миф о Христе и христианстве, о его многовековой истории, миф об эпохе, прожитой мастером, то есть миф о жизни христиан XX века. Картина «Млечный путь» «…по сути, облечена в форму мифа для того, чтобы критически отнестись к нему, чтобы заставить зрителя определить самому смысл мифа. Влечение режиссера к вымыслу осуществляется согласно законам мифа, утерянный смысл которого Бунюэл стремится нам показать для того, чтобы заставить нас осознать свое собственное стремление к времени»,[1] – писал критик Ж. Удар.

Творчество Ф. Феллини ознаменовано автобиографическими картинами, которые, тем не менее, можно рассматривать как мифы. Это фильмы, изобилующие мистическими символами, в них присутствуют персонажи, ставшие жертвами судьбы, многие из них погружаются в порок, их преследуют беды, несчастья, и, только пройдя этот путь, они обретают свет искупления. По мнению критика У. Казигари, Феллини «…стремился пролить свет на «мифы» католического и мелкобуржуазного характера, идеи которых доминируют в его творческом вдохновении».[2] Для Феллини сама реальность мифологична, поэтому мифотворчество оказалось существенной составляющей его кинематографических текстов. «Метафизическая безутешность» родила разные киномифы мастера.

Главный миф, который оживлен верой, миф, не отравленный позитивистским рационализмом и скептическим требованием предметной реальности, – это феллиниевский миф об Апокалипсисе. Предчувствие конца света, наступление жестоких времен – тема, которая звучала в творчестве мастера с проникновенной силой и ужасающей убедительностью во многих фильмах. Особенно громко она заявила о себе в фильмах «Репетиция оркестра» (1979), «И корабль плывет»

---

[1]Oudart J-P. Louis Bunuel. Le mythe et l´utopie //«Cahiers du cinéma», 1969. № 212. P. 35.
[2]Casiragi U. La vendetta degli spiriti a Gulietta Fellini //«IL calendario del Popolo», 1965. № 254.

(1983), «Интервью» (1987). В картине «Сатирикон – Феллини» (1969) режиссер, используя мифический материал о Древнем Риме, «…показал эпоху крушения древнеримской цивилизации в экспрессивных, сумрачно-апокалиптических образах, призывая оглянуться назад, дабы не повторять ошибок ведущих к гибели».[1] В фильме «И корабль плывет» режиссер создал «…потрясающую по масштабу многофигурную фреску, в которой конкретное и универсальное сплавлены в миф XX века».[2]

В «Амаркорде» (1974) Феллини, повторим, развенчивает миф о некой моральной чистоте, порядке и благопристойности, которые якобы принес Италии муссолиниевский режим. В картине «Казанова – Федерико Феллини» (1976) мастер разрушает миф о Казанове, показав образ современного итальянца «…легкомысленного, несерьезного…испорченного католическим воспитанием, покорного чужой воле. В общем, хотелось заклеймить «казановизм» как экзистенциальный порок целой страны»,[3] – так комментировал свое произведение мастер. Феллини своими фильмами-мифами старался предотвратить распад духовных ценностей мира и показать высокие идеалы искренней веры, в надежде на то, что человечеству удастся избежать Апокалипсиса.

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. Картины «Теорема» (1968), «Свинарник» (1969), «Медея» (1970) – притчи о конце света. По мнению режиссера, «…человеческое общество не продвинулось дальше Эдипа в разгадывании тайны своего существования. Я смотрю на теневую сторону реальности, так как другой пока не существует».[4] Режиссер мифологизи-

---

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Европы. М.: МАТЕРИК, 2002. С. 162.
[2]Там же.
[3]Горбунов В. Феллини: «Раскрыть великую задачу жизни» //«Литературная газета», 1975, 1 января.
[4]Duflot J. Entretiens avec Pier Paolo Pasolini. L´apocalypse selon Pasolini. Paris, editions Pierre Belfort, 1970. P. 53.

ровал бытие, утверждая, что «…только тот, кто верит в миф, является реалистом, и наоборот: мифическое – лишь обратная сторона реализма».[1]

Миф о вороне в картине «Птицы большие и малые» (1966) – это своеобразная, необычная авторская метафора, в которой угадываются элементы биографии Пазолини. Надо отметить тот факт, что «…Пазолини разработал современную форму мифа на экране, отличающуюся мастерской стилизацией, пластичностью, психологизмом и обобщенностью».[2]

В «Медее» (1970) Пазолини обратился к античному мифу о женщине-мстительнице Медее. Мастер переосмыслил по-новому античный миф, чтобы объяснить, почему пороки современных эксплуататоров имеют первобытную природу. Режиссер в этой картине сопоставляет античный мир, где когда-то царили страсть и честь, с современностью, со своей эпохой, утратившей подлинные духовные ценности. Историческим фоном для этой трагедии послужило время «после революции», которое отражало пессимизм итальянской интеллигенции конца 60-х годов.

Медея, героиня трагедии Еврипида, волшебница, дочь царя Колхиды полюбила грека Ясона и помогла ему добыть золотое руно. После долгих скитаний она с двумя детьми прибыла в Коринф вместе с Ясоном, где и разыгралась трагедия. Ясон оставляет Медею и женится на дочери царя Креонта. Обезумев от ревности, оскорбленная и обманутая Медея мстит изменнику, убивает невесту Ясона и царя Креонта, потом совершает языческий обряд жертвоприношения – убивает собственных детей в угоду богам.

Надо отметить, что побег Медеи из родных мест является не только результатом порыва ее страстей, но и отчаянным разрывом с родом. Мир греческой культуры породил в Медее страшное смятение. В ее душе бушевали страсти любящей и оскобленной женщины. Таинственность и величие Медеи взволновали мастера, поэтому и пазолиниевская Медея по сравнению с еврипидовской, все же

---

[1]Prédal R. L´inspiration mythique chez Pasolini //«Cinéma», 1974. № 190 – 191. P. 197.
[2]История зарубежного кино (1945 – 2000). М.: Прогресс – Традиция, 2005. С. 59.

иная, более цельная и сильная современная натура. Она протестует против современного мира, и акт убийства ею собственных детей – подтверждение ее бунтарства: она не хочет, чтобы ее дети жили в мире, где нет границ безнравственности. Безграничная любовь перерастает в безмерную ненависть ко всем и ко всему, так же как и чувства и жертвенность матери-детоубийцы сталкиваются с цивилизованной безответственностью и легкомыслием.

Разработав античный сюжет в соответствии со своим мировоззрением, Пазолини создает образы Медеи и Ясона по следующей схеме: Ясон – современный герой, в своих действиях нацеленный лишь на достижение успеха, он не религиозен, он не только утратил метафизическое мироощущение, но вообще не задается никакими вопросами, выходящими за пределы личных устремлений. Все это делает Ясона очень современныи. Рациональный, прагматический мир Ясона сталкивается с архаическим, жреческим и клерикальным миром Медеи. Она не может ужиться с современностью, ее душевное состояние отображает драму человека, нарушающего общепринятые нормы.

Если сравнить Эдипа и Медею можно сказать, что Эдип убивает своего отца и мать, Медея – своих детей, неся в себе трагедию. Эдип совершил убийство по неведению. У Медеи «... есть безусловная свобода выбора, самоосуществление во зле или в любви – согласно собственной натуре. Но одновременно – с ощущением себя в качестве лишь части целого, а своего действия – как проявления общего порядка. Новый человек лишен и этой свободы выбора и представления о целостности своей жизни. Он извиняет собственную подлость тем, что не хуже других, а во всем виноваты, в крайнем случае, общество, время, но не Провидение или Божий Промысел. В этом смысле Медея для Пазолини – последняя истинно трагическая фигура, вступившая в открытый поединок с Роком и с самой Смертью, взявшая на себя ответственность за содеянное».[1] Для Пазолини миф является средством высвечивания всего того, что человек не может или не хочет признать

[1]Кудрявцев С. «+500». М.:1994. С. 151.

внутри самого себя. Картина «Медея» демонстрирует приверженность Пазолини к мифологической тематике, уводя зрителя к истокам человеческой цивилизации.

М. Какояннис в своем «античном цикле» обратился к трагедиям древней Греции. В основе картин режиссера «Электра» (1962), «Троянки» (1971) и «Ифигения в Авлиде» (1977) лежат трагедии Еврипида, основанные на мифологических сюжетах. Мифологическая основа трагедии привлекла режиссера своими возможностями для изображения драмы личности современного человека, его внутреннего душевного конфликта, для показа духовного кризиса индивидуума в условиях экстремальных ситуаций, возникших в трагические периоды XX века, в частности в Греции в 60-ые и в 70-ые годы.

Братья П. и В. Тавиани в своих фильмах старались по возможности исключить бытовую конкретику в процессе наррации, придавая картинам отвлеченную форму. Этот режиссерский ход способствовал, прежде всего, усилению мифологичности в фильмах. В картине «Ночь святого Лоренцо» (1982) рассказывается о трагедии, которую пережили жители деревни Сан-Мартино вблизи Тосканы в 1944 году во время немецкой оккупации. Братья сами были в детстве свидетелями этой трагедии, однако, эту историю они видят как бы глазами тех людей, из уст которых они услышали достоверные факты; alter ego авторов оказывается шестилетняя девочка, именно ее взгляд интересует авторов.

Время действия фильма – время становления сил сопротивления в Италии. Жители деревни утром узнают о том, что ночью был убит немецкий солдат. Они осознают, что немцы жестоко расправятся с населением и решают покинуть родные места, идти навстречу освободителям, американским войскам. Местный помещик, до конца преданный делу фашизма, фанатичный сторонник Муссолини, пытается отговорить жителей деревни от бегства, люди уходят, но оказываются в ловушке оккупантов, которые их истребляют в деревенской церкви.

Режиссеры вводят в фильм образы, символизирующие неумирающую волю народа, душа которой всегда способна на возрождение. Так, старик, участник тех событий, чудом оставшийся в живых, выступает в роли сказителя и хранителя народного эпоса. Селение уничтожено, однако на деревенских дорогах появляются

участники движения сопротивления, бредущие в поисках свободы и истины. Они воюют и продолжают сеять и собирать зерно, что символизирует возрождение новой, свободной Италии. И «…подвиг простых крестьян, отказавшихся предать свои идеалы и мечту о свободе, увиденный и пережитый человеком из народа, в его переложении приобретает масштаб народного мифа, которому, как мифам о богах и титанах, предстоит жить в веках».[1] В фильме «Ты смеешься» (1998) братьев Тавиани «…сицилийская мифология начала XX века, еще сохранившиеся в памяти немногих очевидцев тридцатые-сороковые и современные истории сплетаются в единый образ Сицилии – земли, которая живет и дышит, изменяется и остается неизменной».[2]

М. Феррери был режиссером-мистификатором, в своих картинах он отвергает мифы современной ему эпохи, порожденные реальностью индустриального общества. Режиссер с привычной для него иронией превращает в мифы реальные случаи из жизни общества потребления: смерть супружеской пары, мужчина который лишен мужественности, женщина как надежда и т.д. Феррери пользовался мифами американского кино, для установления нового метода повествования и других пространственно-временных рамок, исходя из художественной формы американского кино.

В фильме «История Пьеры» (1983), показывая гипсовые лица Греты Гарбо и Марлен Дитрих (из американского периода ее жизни), режиссер подчеркивает, что миф об американском кино не умер. В этом ракурсе в картине «Прощай, самец!» (1977) показан муляж обезьяны Кинг-Конга в натуральную величину на пустом пляже Гудзона. В картине «Диллинджер мертв» (1969) показано отношение режиссера к американскому мифу, взятому из истории 30-х годов. Для Феррери мифология оказалась средством расшифровки действительности и осуждения мифов современной цивилизации.

Своеобразный интерес проявил Ж-Л. Годар к мифологии. Например, в «Карабинерах» (1963) герои картины носят имена мифических персонажей: Венера,

---

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Европы. М.: МАТЕРИК, 2002. С. 150.
[2]Там же. С. 151.

Клеопатра, Улисс и т.д. Фильм «Уйк-энд» (1967) представляет собой сатиру «…на западную цивилизацию вообще и на 5-ю Французскую республику, в частности, и «обратный» миф, в котором «цивилизованная пара регресссирует (или прогрессирует) от культуры к природе»;[1] картина нагнетает напряжение, переходя от ужаса к ужасу. «Цивилизованную пару» в фильме представляют супруги Коринна и Ролан. Они отчуждены друг от друга и презирают друг друга, между ними нет чувства, в них отсутствуют всякие романтические страсти, однако их объединяет стремление к материальному миру – быстрее добраться до фермы матери Коринны и заполучить все, что принадлежит им по завещанию.

Коринна и Ролан добрались до Уэнвиля, они на ферме у матери Коринны. Происходит ссора и жестокое убийство матери поварским ножом. Появляется титр – «найденный на свалке», то есть автор говорит о свалке культуры при 5-ой республике. Коринна и Ролан продемонстрировали, что природа человека ужасна, ее культура не есть отзвук человечности. Ролан становится жертвой бесчеловечности, его убивают, суют в котел вместе со свиньями. Он не жертва «мятежников», а жертва общества, которое использует его тело как знак перехода к новой культуре. Его смерть – часть мифа. Коринн, выражая ужас, приходит к соучастию, она «…вторгается в миф в «неправильном» месте, превращает свои фантазии в реальность и с удовольствием участвует в создании новой культуры».[2]

В фильме Годару удалось показать превосходство природы над обществом. Неомифология в фильме способствует показу доминирующего ритма современной цивилизации, несущей с собой крушение демократии, духовное и моральное падение индивидуума. Таков смысл этой картины. В ее формировании мифология оказалась основным элементом художественной структуры и ее философии.

Обращение к античным мифам присутствует в творчестве Ж.М. Штраубе: «Моисей и Аарон» (1974), «Смерть Эмпедокла» (1987) и «Антигона» (1991). В первом фильме режиссер «…демифологизировал библейскую историю, раскрывая

---

[1]Nicholls D. Godard´s «Weekend»: totem, taboo, end the fifth republic //«Sight & Sound», 1979 – 1980. № 1. P. 22.
[2]Там же.

с помощью элементарных природных сил – воды, света и воздуха пантеистичность мировосприятия древнего человека и заражая зрителя чувством необыкновенной открытости и дружественности изображенной в фильме природы».[1] Картина Л. фон Триера «Медея» (1988), поставленная по сценарию К. Дрейера, является экранизацией трагедии Еврипида, основанной на мифе о походе аргонавтов. Мифическая основа трагедии способствовала показу трагедии Медеи как трагедии конфликта двух взаимоисключающих начал: эроса и танатоса; долга и любви; порядка и власти.

Американские фильмы, снятые режиссерами разных поколений в разных жанрах, разрушали мифы об американском образе жизни. Многие режиссеры сами слагали эти мифы, а многие разрушали их, чтобы показать грустную и драматическую сомнительность многих современных мифов американской действительности. Картина Ф. Кауфмана «Большой налет на Нортфилд» (1972) демифологизирует героев классического вестерна. В картине «Гленгерри Глен Росс» (1992) Д. Фоли разоблачается смысл мифа об американской «мечте». Д. Джармуш в своих фильмах демифологизирует американский образ жизни. В «Страннее, чем рай» (1984) режиссер развенчивает миф об Америке как земле обетованной. В картине «Таинственный поезд» (1989) Америка показана страной «…мертвой, опустошенной, лишенной физического движения».[2] В «Мертвеце» (1995) режиссер показывает общество «…белых американцев как общество примитивных злобных анархистов, занимающихся ловлей беглых преступников и сведением кровавых счетов».[3]

Р. Олтмен, бунтарь и борец, один из самых ярких летописцев американской мифологии. В «Игроке» (1992) режиссер разоблачает голливудские мифы, системы и методы производства фильмов, объясняя, кто и зачем делает кино в этом мире. Олтмен представляет Голливуд «…как метафору западной цивилизации, яр-

---

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Европы. М.: МАТЕРИК, 2002. С. 193.
[2]Режиссерская Энциклопедия кино США. М.: МАТЕРИК, 2000. С. 38.
[3]Там же. С. 39.

кую и репрезентативную».[1] Высмеивая нравы современного Голливуда, мастер говорил: «…я изрыгнул эту систему… где говорят только о выгоде и никогда о творчестве. Все формы индивидуальности уничтожаются при рождении. Делать деньги стало важнее, чем делать фильмы».[2]

В фильме «Готовое платье» (1994) Олтмен разоблачает миф о счастливой жизни в мире моды. Режиссер показал, как за кулисами подиума красота и порок сплетены в одно целое, как царствуют интриги, зависть, постоянные скандалы между деятелями шоу-бизнеса. Господствующий за кулисами хаос скрывается за красочным представлением, которое теряет свой смысл и превращается в фарс. В картине «Канзас-сити» (1995) действие происходит в 1935 году. Это было время, когда в Канзасе расцветал джаз, а сам город был раем для гангстеров и политиканов местного значения. Олтмен развенчивает миф о «справедливой» власти, разоблачает ее злоупотребления, лицемерных и коррумпированных политиков, богатых либералов. В фильме режиссер показывает царящее беззаконие и вседозволенность, вводит тему о расовой политике 30-х годов. Из уст героя картины, чернокожего Сельдома Сина зритель слышит: «Белых людей сжигает жадность».

В «Солярисе» (1972) А. Тарковский разрушает миф о современной технократической цивилизации, основой которой в 60-ые годы являлась научно-техническая революция. «Итак, мы имеем дело с последовательным и непримиримым развенчанием многих мифов XX столетия, но одновременно видим, как в искусстве Тарковского столь же последовательно и неуклонно произрастает новый миф, который сначала питается общегуманистическими верованиями в человека, потом облекается в оболочку обожествленной культуры, а в конечном итоге провозглашает тождество судьбы человека и человечества, их непреодолимую мистическую связь».[3]

Мифологами оказались многие режиссеры, представляющие эстетику постмодернизма в кино. Картина «Книги Просперо» (1991) П. Гринуэя, поражает зри-

---

[1]Интервью с Р. Олтменом. Олтмен против Голливуда //«Час пик», СПБ, 1992. 3 августа.
[2]Там же.
[3]Плахов А. Тарковский и мифы XX века //«Киноведческие записи», 1992. №14. С. 64.

теля мифологическими аллюзиями. Богохульную интерпретацию мифа о непорочности Богоматери режиссер использовал в картине «Дитя Макона» (1993). По словам режиссера, картина является фантазией на тему религиозной власти. В фильме «…мистификация с появлением «чудесного младенца» обрастает многочисленными садистскими, ритуальными и карательными убийствами, выглядит как пышная барочная «кровавая трагедия».[1] Миф помог автору показать разочарование жизненными реалиями, выразить чувство творческой тревоги.

Мифической историей является трилогия «Матрица» (1999), «Матрица перезагрузки» (2002) и «Матрица революции» (2003) режиссеров Э. и Л. Вачовски. Неомифология в широком масштабе присутствует уже в первом фильме-притче «Матрица», когда во время процесса индивидуации человеческая душа посредством испытаний и страданий очищается от всего чуждого и обретает себя как целостность. Режиссеры используют библейские образы Нового завета, а также персонажей древнегреческой мифологии. Главный герой картины – Нео. Многозначность такого короткого имени можно толковать по разному: фильм создал прецедент появления мифологического героя в суперсовременной притче с вечной темой борьбы добра и зла; он двойник Сына, новый Иисус Христос.

На героя Матрицы возложена миссия – спасение человечества, картина является мифом о мифе, Нео превратился в миф двадцатого века. Миф-рассказ знакомит зрителя и с другими мифологическими персонажами – Тринити и Морфеус. Морфеус – Морфей, в древнегреческой мифологии это имя носит бог сна. В фильме он не покровитель сна, а его толкователь: реальность – бред, жизнь является сном и надо выйти из сонного состояния, проснуться, очнуться. Нео лидер повстанцев, а Тринити является его помощницей и подругой. Имя Тринити созвучна Троице, она олицетворяет абсолютную любовь. Зритель видит ее в помещении под номером 303, что символично как и номер 101, где находится Нео.

В этой притче складывается схема Троицы – Бог отец, Сын и Святой дух. В лице Морфеуса авторы подразумевают Отца, душу, он дает знание. В образе Нео

---

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Европы. М.: МАТЕРИК, 2002. С. 55.

представлен Сын, тело, искатель знания, а Тринити (воплощение Святого духа и Марии Магдалины) анима, завершающая Троицу. Драматургические ситуации фильма показывают, что каждый член троицы связан с остальными: помогает, выручает в экстремальных ситуациях, поэтому Троица сильна, боеспособна и непобедима.

В фильме присутствуют и другие мифологические персонажи – Сайфер и Пифия, прорицательница из древнегреческих мифов, жрица храма Аполлона в Дельфах. Она предсказывает Нео возможность выбора – принять на себя ответственность быть избранным или отложить на следующую жизнь. Пифия также предсказывает Тринити, что она полюбит Нео, она следует за ним повсюду. «Ты не можешь умереть, потому что я люблю тебя»,[1] – говорит Тринити Нео. Сайфер несет в себе два образа – Люцифера и Иуды. Он бунтует против Морфеуса и предает Троицу. Если в фильме Троица представлена как сила, то Сайфер олицетворяет слабость, страх, сомнения, двойственность.

В фильме корабль повстанцев носит имя библейского царя Навуходоносора, на его корпусе четко написано – «Марк 3, номер 11». Эта надпись отсылает нас к Евангелию от Марка, к главе 3, к стиху 11, который повествует – «И духи нечистые, когда видели Его, падали перед Ним и кричали: Ты Сын Божий». Такова неомифология в картине братьев Вачовских.

В формировании притчевого мышления в фильмах авторского кино миф получил свой определенный статус. Этому положению мифа в искусстве XX века, в частности в кинематографе, способствовало то, что миф всегда был историческим повествованием (его основа всегда реальна). Исходя из такого понятия мифа, творчество режиссеров-мифологов можно анализировать с разных точек зрения, так как миф оказался для них частью сознания, осмысленной логикой. Многие режиссеры-мифологи, повторим, постоянно превращали в миф не только реальность, но и свои собственные видения.

---

[1]Запись по фильму.

Киномифология оказалась по своей форме столь значимой в жизни, что сама стала обособленной субстанций от нее, так как для человека жизнь продолжала оставаться в плане постижения ее сути и тайн – недоступной. К. Метц пишет: «Кино можно сравнить…со сложными…глубоко социокультурными…языками, каковыми являются другие более древние искусства, миф, общественные ритуалы, верования, коллективные представления, сказки, символика».[1]

Мифология явилась источником вдохновения для многих режиссеров, породив в кинематографе художественно-философский метод мышления. Мифы в авторских фильмах, рассказывая истории ушедшего столетия, приобретали необыкновенную силу, отчего зритель воспринимал их так же, как и классические мифы прошлого. Мифологическое мышления дало возможность мастерам авторского кино индивидуальными художественными методами исследовать действительность с той позиции, с которой до этого не пытались взглянуть на нее как на реальность ни режиссер, ни сценарист, ни кинематограф в целом.

2.2. Гротеск, пародия и фарс

В процессе исследования художественных форм осмысления действительности в авторском иносказательном фильме важно проанализировать те средства, которые используют мастера для реализации своего замысла. Остановимся на тех феноменах, которые способствуют выявлению авторской мысли. А им оказываются гротеск, пародия, фарс, пародия и фантасмагория.

В XX веке особое распространение получил **гротеск**, этому способствовали многие предельно обострившиеся противоречия в культуре и цивилизации в целом, выявившие глобальную кризисность современного этапа человеческой жизни в целом при одновременной переоценке всех ценностей культуры, начавшейся в последней трети XIX века. Гротеск стал в какойто мере защитной эстетической реакцией культуры на эти процессы. В энциклопедическом словаре читаем: «Гротеск вид условной фантастической образности, демонстративно нарушающий

[1]Цит. по: Prédal R. L´inspiration mythique chez Pasolini //«Cinéma», 1974. № 190 – 191. P. 194.

принципы правдоподобия, в котором причудливо и алогично сочетаются несочетаемые в реальности образные планы и художественные детали».[1]

Суть гротеска заключается в гипертрофии, предельном заострении, фантастическом преувеличении отдельных негативных черт изображаемого персонажа или явления при нивелировании позитивных сторон. В результате возникают парадоксальные образы, вызывающие чаще всего не смех, а чувство резкого неприятия, отвращения, презрения, иногда даже страха, ибо в них концентрируется и выражается как бы сама негативность человеческого характера и его существования.

Гротеском стали называть любые проявления причудливого, странного, алогичного. В ряде случаев гротеск становится поводом для выявления характерного, используется в целях повышенной экспрессивности, для косвенной характеристики персонажей или общей ситуации.

Гротеск приобрел свою значимость в художественной структуре авторского фильма, позволяющей утрировать и образы и ситуации. Режиссеры и киноведы выразили свое мнение о присутствии гротеска в притче.

С. Герасимов на уроках мастерства говорил о природе притчи и о наличии гротеска в ней: «…притче свойственно упрощать реальные связи, абстрагироваться от многосложной конкретики, стремиться к крайним обобщениям. И в следствие этого ситуации притчи нередко доводятся до гротеска».[2]

В творчестве многих режиссеров наряду с абсурдом, парадоксом и комическими формами 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».[3] Гротеск всегда стремится к обобщению.

Гротеск преобладал в фильмах режиссеров, представляющих эстетику экспрессионизма. Присутствие гротеска в фильмах этого направления исходит из многих факторов. Прежде всего «…в центре художественного мира экспрессионизма

---

[1]Литературная Энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 189.
[2]Герасимов С. Воспитание кинорежиссера. М.: Искусство, 1978. С. 89.
[3]Власов М. Виды и жанры киноискусства. М.: Знание, 1976. С. 107.

– сердце человека, истерзанное равнодушием и бездушием мира, контрастами материального и духовного»,[1] с другой стороны режиссеры-экспрессионисты «…протестуя против войны, против засилья вещей и подавления личности бездушными социальными механизмами…совмещали в своих произведениях выражение протеста с чувством мистического ужаса перед хаосом бытия».[2]

Экспрессионисты «…в результате творческого искания,…устремленные к обостренному самовыражению, неизбежно принимали оттенок анархического бунтарства».[3] Примерами могут служить картины «Гомонкулус» (1916) О. Рипперта, «Кабинет доктора Калигари» (1920) Р. Вине, «Носферату, симфония ужасов» (1921) Ф.В. Мурнау, также «Метрополис» (1926) Ф. Ланга.

Авторские фильмы способны показать гротескное лицо современного мира, «приоткрыть» истину. Поэтому в этих фильмах по законам гротеска движется сюжет. Соответственно строятся гротескные образы. Они обладают особой содержательностью – в них сразу несколько смыслов, приоткрыто несколько разных «действительностей». Гротескные образы дают возможность режиссерам показать движение человеческой души тогда, когда он (человек) проявляет себя в действиях, в чрезвычайных ситуациях, представляющих особый интерес.

Надо отметить тот факт, что у некоторых режиссеров, например, у О. Уэллса в «Процессе» (1962), гиперболизация и концентрация негативности достигают такой степени, что гротеск превращается в абсурд.

В картине режиссеров А. Алова и В. Наумова «Скверный анекдот» (1966) форма гротеска позволила обострить характерные особенности внешности и поступков всех персонажей. Герой фильма, статский генерал Иван Ильич Пралинский, образ власти имущего либерала, высмеивается резко и зло. Его линия выдержана в жанре реалистической сатиры, однако, окрашенный гротесковостью. В ряде сцен гротеск оправдывает себя полностью как метод.

---

[1]Энциклопедический словарь Культуры XX века. М.: Аграф, 2001. С. 591.
[2]Кино Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 510.
[3]Там же.

В «Гареме» (1967) М. Феррери показано, к чему приводит власть женщины над мужчинами. Маргарита с экзальтированной набожностью, характерной для провинциальных фашистов, издевательски относится к мужчинам, находящимся в ее гареме. Режиссер рассматривает отношения между женщиной и мужчиной не с позиции реализма в соответствии с социальной схемой (даже если желание героини создать себе гарем по-своему свидетельствует об историческом движении эмансипации женщин), а с экзистенциалистской точки зрения. Феррери становится на сторону мужчин. Идея бунта мужчин заключается не в избавлении от женщины, а от ее роли женщины-поработительницы, которая создала абсурдный мир. Феррери так говорил о своей позиции: «Моей целью было только определить свое собственное отношение к данной проблеме, к этому страху, к этому образу женщины…но, конечно, не выдавать себя».[1] В фильме в иронично-гротескном ключе показан бунт мужчин против женщины, которая издевательски относится к мужчинам.

Фильм «Мими-металлург, уязвленный в своей чести» (1971) Л. Вертмюллера повествует о жизни современной Сицилии, его жителей. Сицилиец Кармелио, чтобы скрыться от мафии, уезжает в город Турин, однако и здесь он попадается в сети мафии. Кармелио в страхе, он цепляется за свою жизнь, стрессы приводят его к болезни, однако он решает бороться с мафией.

Кармелино не может выдержать натиск мафии, в нем происходит духовное оскудение, и зритель видит парадокс: сицилиец становится конформистом. «Его выбор продиктован страхом. Так поступать недостойно человека. Если все мы, как Мими, струсим перед силой, что будет с миром?».[2] Кармелио не обладает духовной стойкостью, он не борец против насилия. Эту идею несет в себе эта картина, в которой «…Вертмюллер заявила не только свою тему «маленького человека», настойчиво, но тщетно пытающегося найти свое место под солнцем алч-

---

[1]Ferreri: un cinéma de moeurs-fiction //«Cinéma», 1974. № 190 – 191. P. 172.
[2]Вертмюллер Л. «Мой герой – борец против насилия» //«За рубежом», 1975. № 24. С. 23.

ного «общества потребления», но и стиль, в котором гротеск превращается в аллегорию, а та, в свою очередь, в притчу».[1]

Гротеск во многих фильмах выступает как основной сюжетообразующий принцип. Об этом свидетельствуют фильмы Г.Л. Берланга, ставшего прежде всего представителем гротескно-сатирического авангарда, что способствовало показу времени правления диктатора Франко и последствий его режима: «Палач» (1964), «В натуральную величину» (1973), «Национальное достояние» (1980) и др.

Посмотрим, какое смысловое значение имеет гротеск в «Палаче». Картина рассказывает о духовном и нравственном падении беззлобного и самого обыкновенного человека. Хосе Луис, молодой человек, работает могильщиком, он не злой, но личность достаточно мелкая, женат он на дочери старого Амадео, тюремного палача.

Амадео по возрасту вынужден уйти на пенсию, что приводит к потере возможности получить казенную квартиру. Есть только один выход, если должность палача останется за членом семьи. Выбор падает на Хосе, но он не хочет быть убийцей. Члены семьи уговаривают его согласиться, ему надо всего лишь расписаться на документе, ведь полсотни конкурентов добиваются этой должности. Хосе, с одной стороны, снедают соблазны, а с другой – мучает совесть. Стремление к благополучию заставляет продать себя, потерять свою свободу, встать на путь подлинной моральной деградации. Так маленький человек превращается в палача, надо казнить человека с помощью гарроты (удушение при помощи завинчивающегося железного ошейника) – казнь, доставшаяся в наследство от средневековья.

Финальный эпизод картины решен в духе мрачного гротеска. Режиссер показывает, как дрожащего Хосе Луиса солдаты везут в тюрьму, чтобы отправить на тот свет бедняка. Здесь можно вспомнить диалог между начальником тюрьмы и Хосе. Он считает, что осужденного надо помиловать, на что начальник отвечает:

---

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Европы. М.: МАТЕРИК, 2002. С. 37.

«Что самое главное для осужденного?…Поскорее отделаться! Осужденный не может ждать!».

Поразителен своей гротесковой точностю эпизод в тюрьме. Хосе не в состоянии приступить к обязанностям, у него нервный срыв, однако одни солдаты волокут отчаянно сопротивляющегося Хосе, а другие солдаты ведут осужденного. В пустынном зале, преодолев отвращение, Хосе сжимает железную гарроту не шее человека. «Нет, я больше не могу», – говорит Хосе, на что Амадео, вспомнив свою первую «роль», успокаивает: «То же самое было: пройдет!». Трагический эпизод фильма, решенный в гротесковой форме, бросает зримое обвинение истинному виновнику страшного перелома в биографии незадачливого Хосе Луиса.

Картина «О, счастливчик» (1973) Л. Андерсона повествует об одиссее коммивояжера Майкла Тревиса, который пропитан идеями конформизма, приспособленчества и стяжательства. Он улыбчиво, угодливо всегда готов к любым услугам. Майкл оказывается в разных ситуациях: то он попадает в атомный центр, где его принимают за иностранного шпиона, то в клинику врача-«экспериментатора», который превращает человека в животное, то в мир банковских воротил. Все эти порой фантастические, доведенные до гротеска ситуации необходимы режиссеру, чтобы показать властвующую над душами людей в антагонистическом обществе силу приспособленчества. В картине «Больница «Британия» (1982) Андерсон сатиру довел до гротеска.

«Кулаки в кармане» (1965) М. Беллоккио – «…фильм-гротеск продемонстрировал умонастроения молодежи накануне Контестации 1968 – 1969 гг.».[1] «Маргаритки» (1966) В. Хитиловой предстает как философский гротеск, рассказывающий в аллегорической форме историю двух девушек, весело и с выдумкой творящих всевозможные безобразия. Гротеск способствовал в фильмах К. Сауры осмыслению национального коллапса: «Сад наслаждений» (1970), «Выкорми ворона» (1975), «Кровавая свадьба» (1981), «Смутная ночь» (1988), «Стреляй!» (1993) и др. В «Пикнике» (1970) Ф. Бугедири абсурдные мотивы доводят драматурги-

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Европы. М.: МАТЕРИК, 2002. С. 14 – 15.

ческие ситуации до гротеска. В «Смерти на рассвете» (1977) Ф. Ломбарди «…сочетается объективно-бесстрастный взгляд хроникера с элементами социального гротеска в изображении казни, превращенной в зрелище, после свершения, которой деловито уносят стулья с места расстрела».[1] В притче Ф. Шлёндорфа «Жестяной барабан» (1979) «…многообразные формы комического, прежде всего бурлеск и гротеск, превращают в осколки миф о величии третьего рейха».[2] Гротеск и пародия «…умело подчеркиваются телевизионной стилистикой, избранной режиссером, чтобы показать, как создаются политические имиджи, не имеющие ничего общего с реальной действительностью»[3] в картине «Будучи там» (1979) Х. Эшби. В притче «Покаяние» (1984) Т. Абуладзе гротеск смело врывается в поток жизни, и предчувствие надвигающейся трагедии передано именно с помощью гротеска. В фильме с гротескными сценами соседствуют драматические эпизоды, достигающие трагического накала.

В творчестве Д. Диоп-Мамбети экспрессивный гротеск сочетается с разновидностями художественного осмысления действительности. Об этом свидетельствуют фильмы мастера «Гиены» (1992), «Маленькая продавщица солнца» (1998) и др. В картине «Да здравствует президент!» (1978) М. Литтина, созданной по произведению А. Карпентера, гротеск наряду с сатирой способствует созданию смыслового поля картины. В фильме «Бумажные головы» (1995) Д. Ганака гротеск используется для создания бутафорских портретов. В творчестве Ф. Феллини присутствует своеобразная гротесковая фантазийность. В «Амаркорде» (1974) мастер создал «…целый город гротесковых персонажей, анекдотических личностей – героев этаких фуметти (комиксов) из фашистской истории».[4] Гротеск, сочетаясь с иронией, юмором, сатирой и даже с трагедией, в авторских фильмах используется не только для характеристики героев картины, но и для создания общей атмосферы фильма.

---

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки. М.: МАТЕРИК, 2001. С. 70.
[2]Там же. С. 186.
[3]Режиссерская Энциклопедия кино США. М.: МАТЕРИК, 2000. С. 225.
[4]Режиссерская Энциклопедия кино Европы. М.: МАТЕРИК, 2002. С. 162.

Пародия – нарочитое подражание, «передразнивание» с целью осмеяния или сатирического разоблачения. Можно пародировать отдельное произведение, обычно широко известное, группу произведений, или стиль писателя, литературное течение и т.д. Надо подчеркнуть, что свойства пародии определяются отчужденностью автора от предмета имитации. Пародии – это перелицовки предшествующих литературных фактов, будь то отдельные произведения или «типовые» явления писательского творчества (жанры, стилевые установки, укорененные художественные приемы). Они знаменуют добродушное вышучивание, либо ироническое, а то и саркастическое осмеяние пародируемого.

Комическое впечатление традиционно вызывается двумя прямо противоположными способами: бурлеском (шутливый) и травестированием (переодевать). Пародии, как правило, строятся на резком несоответствии их предметно-тематического и речевого (стилистического) планов. Это особый жанр, который, в отличие от всех иных (как серьезных, так и смеховых), направлен на саму литературу, но не на внехудожественную реальность, а потому сущностно вторичен. Пародия в состоянии существовать лишь за счет «непародийной» литературы.

Оригинальную теорию пародии в 1920-е годы разработал Ю.Н. Тынянов в статьях «Достоевский и Гоголь» (к теории пародии) и «О пародии». По его мнению, задача пародии – «обнажение условности, раскрытие речевого поведения, речевой позы». Ученый писал: «Пародийные произведения обыкновенно бывают направлены на явления современной литературы или на современное отношение к старым явлениям».[1]

Многие мастера в драматургии фильмов, снятых в разных жанрах, обратились к пародии. Она вылилась в форму социальной сатиры, объектом которой оказалось общество ушедшего столетия, с его пороками, представленными сквозь призму пародируемого объекта (кинообраза). Часто весь фильм пронизан критической мыслью режиссера, что иногда определяет и сюжетный строй картины.

---

[1]Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Искусство, 1979. С. 294.

Пародия вовлекается в сложную стилистическую игру, определяющую идейно-тематическое содержание и характерологию авторского фильма. Пародию в фильмах можно рассматривать как эффективное средство интерпретации автором всего художественного текста картины, как средство полемического заострения.

В художественной структуре фильма весомое значение имеет использование пародийных моментов и создание эффекта пародирования в неявном, но тем не менее отчетливо ощущаемом контрасте с пародируемым, так как пародия существует только в паре со своим оригиналом.

Надо отметить, что феномен пародии использован режиссерами по-разному, что вытекает из их творческого метода, из поставленной перед ними задачи. Исходя из практики кинематографа, можно сказать следующее: режиссеры пародировали предшествующие их фильмы, жанры, образы определенных картин, а также пользовались пародией как художественным элементом в фильме.

Ниже перечисленные фильмы свидетельствуют о пародировании в разных жанрах режиссерами разных национальных киношкол: «Невинная любовь Кармен» (1952) К. Киносита является пародией «…на театральные постановки и фильмы в стиле мелодрам театральной школы симпа»;[1] «На последнем дыхании» (1960) Ж-Л. Годара предстает как пародия на американские гангстерские фильмы; комедия «Гангстеры и филантропы» (1962) Е. Гофмана является пародией на гангстерские фильмы; «Лимонадный Джо» (1964) О. Липского является пародией на американские вестерны; «Кто хочет убить Джесси» (1966) В. Ворличека – пародия на комиксы; Фильм «Призрак замка Моррисвиль» (1966) Б. Земана представяется зрителю как пародия на детективы и фильмы ужасов; «Брильянт-33» (1967) Д. Мехрджуи является пародией на фильмы о Джеймсе Бонде; картины Р. Полянского «Отвращение» (1965), «Тупик» (1966) и «Бал Вампиров» (1967) представляют собой пародию на фильмы ужасов А. Хичкока; «Как я выиграл войну» (1967) Р. Лестера является пародией на военные сюжеты; картина братьев Дж. и Д. Цукеров «Фильм под кентуккским соусом» (1977) – пародия на популярные те-

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки. М.: МАТЕРИК, 2001. С. 56.

левизионные шоу и рекламные ролики; «Франкенвини» (1984) Т. Бертона – пародия на известную картину «Франкенштейн».

В ряде фильмов пародия оказалась элементом художественной структуры. В творчестве В. Алена, начиная с 70-ых годов, пародия становится характерным элементом его фильмов: «Бананы» (1971), «Спящий» (1973), «Любовь и смерть» (1975), «Воспоминание о «Звездной пыли» (1980) и др. Ф. Феллини пародию перемешивает с другими конкретными модификациями комического, так что выделить пародию среди других приемов в любой его картине довольно трудно, однако ее можно распознать. Об этом свидетельствуют «Репетиция оркестра» (1979), «И корабль плывет» (1983) и другие. В «Теореме» (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.

Во многих фильмах режиссеры создавали пародию на определенные социальные слои и их представителей. Примером является картина «Дорога на Уэллвилл» (1994) А. Паркер. Режиссер представил пародию на богатых бездельников, которые пытаются излечить в себе несуществующие болезни.

Картина «Игрок» (1992) Р. Олтмена снятая в эстетике постмодернизма, представляет собой пародию на классическое голливудское кино. Эта притча о голливудском образе жизни, о том, как поиск наживы приводит человека к духовному и нравственному опустошению. Олтмен показывает зрителю нормальный мир, который подвергается опасности быть уничтоженным параллельным миром, извращенным и неконтролируемым, порочным и мрачным. Режиссер беспощадно обличает пародируемый объект – Голливуд, его жизнь и нравы, способы производства массовой продукции.

Как и предыдущие фильмы мастера, начиная от «M.A.S.H.» (1970), картина «Игрок» отражает сложные взгляды автора на общую метафору игры, обыгрывает различные представления об игре на ряде уровней. Пародируя институт звездности, фильм в то же время говорит о преклонении перед актерским трудом, о живуших голливудских традициях. В фильме звезды Голливуда и другие знаменитости выступают в роли самих себя. Режиссер сделал картину об азартных игро-

ках, которые не могут не играть и благодаря этой страсти актеров существует Голливуд.

В фильме отдается дань традиции «черного» фильма, и в то же время характерные особенности «черного» жанра (чувство обреченности, власть рока, идея больного мира) служат в нем объектом насмешки. Режиссер сталкивает «черный» фильм и мюзикл, при этом он держит пародийную дистанцию от ценностей, ассоциирующихся с мюзиклом. Такие фильмы как «Пение под дождем» (1952) С. Донена и Д. Келли или «Hollywood Shuffle» (1987) Р. Таунсельда рассказывали об успехе, а «Бульвар Сансет» (1950) Б. Уайлдера, «День саранчи» (1975) Дж. Шлезингера, «Бартон Финк» (1991) Дж. и И. Коэн дали нарочито анти утопический портрет Голливуда. Надо отметить, что «Игрок» построен на аллюзиях с фильмами «Бульвар Сансет» Б. Уайлдера и «Презрение» (1963) Ж-Л. Годара.

Если в классическом голливудском кино переживания персонажа раскрываются через его внутренний мир, а место действия служит фоном, то Олтмен строит свой художественный мир на неразрывной связи между персонажем и местом действия. В «Игроке» важны обстоятельста, разные ситуации, на фоне которых раскрывается психологическая драма.

Как реализуется в фильме пародия? В первой сцене зритель знакомится со сценаристами, положение которых настолько высоко, что они удостоены аудиенции руководителя студии. Предлагаемые заявки представляют собой компиляции из знаменитых фильмов. Они быстро говорят, со всем соглашаются и стремятся показать, что они на студии свои люди. Что-то беспокоит исполнительного продюсера Гриффина Милла, который получил десятки открыток от неизвестного сценариста, угрожающего убить его, потому что Милл «не ответил ему» на заявку его идеи.

Пародийность выявляется уже в начале фильма. С олтмановским юмором показано, что руководители студии – не живые индивидуальности, а скорее типажи. В сцене, после делового завтрака Гриффина с главой киностудии Джоэлом Левисоном, один из персонажей – Берт Рейнольдс – после ухода Гриффина, шёпотом называет ушедшего ублюдком, на что его собеседник отвечает: «один из своей по-

роды». Рейнолдс возражает: «Не один из породы – это целая порода, здесь их просто разводят».

Далее пародийность нарастает в разных эпизодах: взаимосвязь между персонажем и окружающей средой наиболее полно иллюстрирует простой, но красноречивый отрывок: во время делового завтрака Гриффин предлагает собравшимся за столом поговорить не о бизнесе, а о чем-нибудь другом: наступает молчание, затем слышен смех – людям больше не о чем говорить.

Получив очередную угрожающую открытку, Милл тщательно перебирает записи неотвеченных звонков. Имя одного писателя появляется снова и снова – Дэвид Кахан. Убежденный, что это именно он угрожает ему, Милл звонит Кахану домой. Его подруга Джун сообщает Миллу, что Кахан уехал в Пасадену, посмотреть картину «Похитители велосипедов» В. Де Сика.

На студии Милл сталкивается с Мэлкомом Макдауэллом, который не поленился остановить Гриффина и с сердитым видом высказать ему, что в следующий раз, когда тому вздумается обливать его грязью, пусть наберется смелости и выскажет все ему в лицо. Затем Макдауэл меняет свое выражение лица и с саркастической улыбкой добавляет: «Все вы одинаковы».

Милл застает Кахана в кинотеатре, извиняется перед ним за то, что не ответил ему и, чтобы умиротворить его, предлагает ему работу. Но Кахан отвергает предложение Милла, в котором видит еще одно проявление голливудского лицемерия и нечестности. Мужчины обмениваются колкостями. Их спор доходит до драки, и Милл случайно убивает Кахана. Стараясь замести следы, Милл берет часы Кахана и бумажник, после чего скрывается.

Далее действие происходит как в детективе и здесь режиссер делает пародию на сцену из детективного фильма.

Происходит нечто странное – Милл получает новую открытку с угрозой. Выходит, что вовсе не Кахан беспокоил его. Он убил не того человека. Детектив Сьюзен Эйвери посещает Милла в его офисе. Детектив Сюзен – пародия на дотошного детектива, и сцена выглядит довольно комично. Сюзен задает Миллу ряд хитрых вопросов. Детектив, якобь удовлетворенная его ответами, с довольным

выражением лица уходит из офиса. На похоронах Кахана Милл представляется Джун. Надгробная речь, произнесенная таким же писателем-неудачником, как и Кахан, небритым и одетым в мешковатую «пролетарскую» одежду линялых цветов, превращается в обличение «сволочей-продюсеров», не способных оценить талант тех, чьи сценарии отражают «реальную жизнь».

Милла возле его дома встречает полицейский детектив Пасадены Пол Де Лонгпре. Он просит Милла зайти в полицейский участок предположительно для того, чтобы посмотреть на фото подозреваемых в убийстве Кахана. Сцена в полицейском участке выглядит трагикомично. Попав в участок, Милл подвергается совершенно неортодоксальному, но в высшей степени эффективному допросу, проведенному детективом Эйвери и ее сотрудниками. Понимая, что они рассматривают его в качестве основного подозреваемого в убийстве, Милл теряет присутствие духа. Гриффин требует вызвать своего адвоката, а полицейские от души смеются над ним.

В течение всего фильма Олтмен представляет знаменитых актеров и актрис как типичных кинозвезд, которые человечески совпадают со своими ролями в голливудской игре. Режиссер не просто обыгрывает имиджи кинозвезд, он пародирует их и в целом звездность как явление.

Присутствие кинозвезд обеспечивает «нарратив» для некоторых эпизодов. Например, Шер «исполняет роль» знаменитости, явившейся на изысканный банкет в ярко-красном платье, где все одеты в строгие черно-белые костюмы. Пародийное использование звездного дискурса противостоит традициям классического голливудского кино. Звезды приглашают зрителя принять участие в игре – отгадай звезду.

Использование кинозвезд в качестве статистов в массовых сценах разбивает (созданное самой киноиндустрией) утверждение об эгоизме кинозвезд, об их зависимости от своей «индивидуальности» и «врожденного таланта». Самое интересное – наблюдать общую картину коллективной игры, возникающей из эпизодов, сыгранных кинозвездами. Образ кинозвезд, работающих вместе единым ансамблем, служит противовесом – альтернативой или «дополнением» к общему

мнению о голливудских актерах и к собственному нарративу фильма, где главной темой являются интриги постоянно соперничающих голливудских актеров, связанных контрактами с разными киностудиями.

Присутствие звезд гарантирует показ двух противоположных образов Голливуда. С одной стороны, главной чертой Голливуда является борьба за власть продюсеров, не желающих быть членами одной команды; с другой – актерский состав фильма создает образ Голливуда, где кинозвезды работают вместе, чтобы создать общую ткань повествования.

В фильме с иронией повествуется о том, как в Голливуде покупаются и продаются сценарии. На следующий день после убийства Кахана Милл получает послание от автора открыток с предложением встретиться этой ночью в Клубе Святого Джеймса. Не встретив писателя, Милл сталкивается с продюсером Энди Сивелла и режиссером Томом Оукли, которые рассказывают историю о прокуроре округа, влюбленном в женщину, ложно обвиненную и казненную за убийство мужа. Кино будет сделано без звезд, без знаменитостей, без счастливой концовки, – заявляет Оукли. «Это жесткая история, в которой умирает невинная женщина, потому что это реальность», – говорит он Миллу. Рассказ прерывается, когда официант приносит Миллу записку: «Я хотел, чтобы ты пришел один». Упав духом, Милл просит Сивеллу позвонить ему завтра на студию и поспешно уезжает. Сделка не состоялась. На следующий день Сивелла и Оукли, повторяют свою историю сопернику Милла Леви, который в свою очередь рассказывает ее Левиссону. Глава студии соглашается сделать фильм, и реализация замысла сценаристов возлагается на Леви.

Лари звонит Гриффину. Он сообщает, что писатель, предлагающий свой сценарий, – «король саспенса», тот самый автор открыток с угрозами. Сценарист объясняет, что его сценарий рассказывает о «дерьмовом продюсере», который убивает сценариста, думая, что тот угрожает ему. Продюсер узнает, что убил не того сценариста, поэтому у него возникают проблемы с шантажистом и полицией, но в конце концов он выходит сухим из воды и женится на подруге убитого сценариста. Гриффин спрашивает, может ли писатель гарантировать, что все кон-

чится именно так. Сценарист отвечает Гриффину, что может, если они сойдутся в цене. Гриффин идет на сделку, в результате чего угроза оборачивается для него успехом: ему даже нравится название сценария – «Игрок». Заключив сделку, закончив разговор по телефону, Гриффин выходит из машины, и его встречает беременная Джун, бывшая подруга убитого сценариста.

Режиссер в этом эпизоде тоже прибегает к пародированию детективного сюжета. Милл решает, что ему необходимо несколько дней отдыха, и он планирует поездку в Мексику с Джун. По пути в аэропорт, Милл понимает, что за ним по-прежнему следят полицейские. Он резко меняет свое решение, они едут в Палм Спрингс. Когда они занимаются любовью, Милл начинает говорить Джун о своей ответственности за смерть Кахана, но его признание прерывается Джун, которая повторяет ему снова и снова: «Я люблю тебя».

Их каникулы резко обрываются звонком адвоката Милла. Не только Левиссон уволен, но и полиция Пасадены требует Милла для очной ставки, в противном случае он будет арестован. У них есть свидетель.

Милл входит в маленькую комнатку в полицейском участке, обставленную двухсторонними зеркалами. Долгая, пугающая тишина. Затем детектив Эйвери проходит через дверь, и Гриффин Милл окончательно понимает, что в Голливуде ложь и жульничество – это правила Игры. А раз это игра, правила которой он хорошо знает, то он выигрывает. Таков голливудский «хэппи-энд» об игроках.

Счастливый конец фильма ироничен. Он утверждает, что негодяи, вроде Гриффина и автора открыток, не только могут, но и должны «остаться безнаказанными после совершения убийства», ведь они профессиональные игроки и их ставка – только выигрыш.

Пародия в картине Олтмена способствовала созданию голливудского фильма о Голливуде, об его традициях и бизнесе, о мифологическом статусе «Мекки киноиндустрии», где все играют в «игры разума» и всё превращается в «хеппи-энд». Такова голливудская жизнь по-«научному».

Итак, в кинематографе прием пародии реализовался довольно плодотворно. Пародия оказалась эффективным средством интерпретации текста, обнажения ху-

дожественного приема и полемики, а также одним из стержней при создании смыслового поля картины, ее художественной структуры.

При создании художественной структуры авторского фильма большое значение приобретает **фарс**, его использование при создании смыслового поля картины и ее персонажей.

Фарс – малый комический жанр средневекового театра, который, черпая сюжеты из действительности, был обращен к частной жизни жителей города. Фарс использует образы-маски – обобщенные образы, остросюжетные положения, эксцентрику, остроты. В фарсе сочувственно изображаются удачливые плуты, мошенники, вообще люди находчивые. Фарсовые традиции послужили Мольеру для создания комедийного театра. Элементы фарса присутствуют в «Ревизоре» Н.В. Гоголя, в «Вишневом саде» А.П. Чехова. Фарс может существовать не только в комедии, но и в трагедии. У А. Шопенгауэра есть выражение «трагический фарс», что на современном этапе можно связать с термином «трагикомедия».

Э. Бентли в статье «Трагикомедия», рассуждая о драматургии как об искусстве крайностей, считает, что фарс – крайний случай этого искусства крайностей.[1] Автор пишет: «…комедия перенимает у фарса его исключительную агрессивность. Трагикомедия перенимает эту агрессивность у комедии. Но тогда как серьезность комедии зачастую ослабляет остроту агрессии, побеждая, прерывая, а то и смягчая ее, серьезность трагикомедии подчеркивает или даже усиливает агрессивность. Там, где романтическая комедия как бы говорит: «эту агрессивность можно преодолеть», а комедия реалистическая внушает: «…эта агрессивность будет наказана», трагикомедия…вещает: «эту агрессивность нельзя ни преодолеть, ни призвать к порядку, ибо она свойственна человеческой природе, лежит в основе жизни и правит миром».[2]

Посмотрим, как фарс экспрессивно проявляется в разных авторских фильмах и для выражения какой мысли он используется.

---

[1]Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. С. 316.
[2]Там же.

Картина «Ноль за поведение» (1933) Ж. Виго – трагифарс о бунте детей против общества. Режтссер в форме гротеска, на грани абсурда показывает, как ученики в интернате восстают против учителей, не принимая существующую систему наказаний и притеснений. В картине бунт детей похож на «праздник» непослушания, о чем и намекается в названии фильма – ноль за поведение. Восстанию детей Виго придает фарсовую форму, действие получает неправдоподобную конфигурацию. Нарушение всех правил существования и первым долгом поведения в интернате кажется призрачным и иллюзорным. Остается ощущение того, что всего лишь детское воображение толкает их на бунт.

Картина «Это безумный, безумный, безумный, безумный мир» (1963) С. Креймера, изобилующая «…трюками, фарсовыми и гиньольными эпизодами высмеивала человеческие слабости и главное – страсть к обогащению, лишающую людей разума».[1] Фарсом-пародией является финальный кадр в «Заводном апельсине» (1971) С. Кубрика. В стоп кадре преступник и министр юстиции обнимаются с улыбкой. «Смерть бюрократа» (1966) Т. Гутьеррес Алеа насыщена фарсовыми эпизодами. В картитне «Уродливые, грязные и злые» (1976) Э. Скола использует трагифарс, чтобы показать, каков быт нищих на самом деле, что вызывает сочувствие в каждом зрителе. М. Феррери использует трагифарс в фильмах «Семя человеческое» (1970), «Последняя женщина» (1976) и «Прощай, самец» (1977), чтобы показать процесс саморазрушения и самоуничтожения человека. Трагикомический фарс в картине «Конец священника» (1968) Э. Шорма способствует разоблачению лжесвященника, который вместо того, чтобы помогать страждующим, совершает недостойные поступки и вызывает возмущение прихожан. Кафкианский трагифарс в «Стихийном бедствии» (1981) В. Хитиловой способствует раскрытию смысла существования чехословацкого общества в условиях социализма.

Трагифарс оказался одним из характерных элементов в творчестве П. Бачо, способствующем объяснению влияния тоталитарного режима на судьбы венгерс-

[1]Режиссерская Энциклопедия кино США. М.: МАТЕРИК, 2000. С. 71.

кой молодежи, таковы его фильмы: «Влюбленные велосипедисты» (1965), «Лето в горах» (1967), «Прорыв» (1970), «Настоящее время» (1971), «Третья попытка» (1973), «Предупредительный выстрел» (1977), «Позавчера» (1980), «Невеста Сталина» (1990) и др.

Фильм А. ван Вармердама «Северяне» (1992) является трагифарсом, который повествует об абсурдности человеческого существования. Действие в фильме происходит в конце 50-х годов XX века, в голландском городе, в одном из его новых районов, жители-бездельники которого считают, что живут на краю света. Они существуют абсурдными фантазиями, словно в сюрреалистическом мире. Герои не могут жить со спокойной душой, счастливо, у них не складывается личная жизнь и потому они с завистью смотрят на удачу соседей, и все эту абсурдность бытия автор передает комическими ситуациями.

В фильме «Лето Кикудзиро» (1999) Т. Китано рассказано о несостоявшейся поездке мальчика по имени Масао к матери, живущей вдали от сына. Картина, напоминающая поначалу социальную драму, далее превращается в пронзительную философскую притчу с элементами фарса.

В притче Т. Абуладзе «Покаяние» (1984) фарсовые приемы соседствуют с реалистической манерой. Трижды явится мертвое тело Варлаама Аравидзе (в фильме он является обобщенным образов всех злодеев, начиная с Нерона) в семье его сына Авеля. Напрасно он и верные ему люди трижды хоронят труп. Над могилой водружают железную клетку с запорами. «Лев в клетке», – говорит один из персонажей фильма Аполлон. Опять является мертвец в саду Авеля; на этот раз он сидит в беседке, на груди его – могучий замок. Труп арестован, один из представителей власти говорит: «Ну и времена, самого Варлаама арестовали». Фарс необходим режиссеру, чтобы оправдать героиню фильма, осквернительницу праха Кетеван Баратели, жизнь которой сломал Варлаам. В этом фильме фарс сообщает неожиданный поворот всей драматургии фильма, способствуя выявлению сути этой притчи.

Итак, гротеск, пародия и фарс наряду с другими художественными средствами создают смысловой слой в фильме, и способствуют раскрытию главной темы картины.

3.3. Парадокс и фантасмагория

Исследование «авторского кино» показывает, что в структуре авторского фильма наряду с вышерассмотренными художественными средствами весомое значение уделяется таким феноменам, какими являются **парадокс и фантасмагория**. Практика авторского кино свидетельствует, что режиссеры или полностью строят фильм на парадоксальных ситуациях или пользуются парадоксом как структурным элементом фильма.

Надо отметить, что жизненный материал имеет основополагающее значение и его развертывание происходит в неожиданное время и в неожиданных ситуациях (парадоксальные ситуации, парадоксальные явления), используется парадоксальная «логика».

XX век был насыщен парадоксальными явлениями, поэтому в авторском фильме сам парадокс используется как художественное средство отображения действительности. Парадоксальные ситуации не есть доказательство, с их помощью режиссер выстраивает рассказ, то есть процесс наррации происходит в выразительных формах парадокса, которые как художественный способ изображения дают возможность философского осмысления реального мира.

Парадоксальные ситуации, наряду с другими средствами и приемами (гротеск, пародия, фарс, комические формы и т.д.), раскрывают специфику авторского иносказательного фильма, в частности притчи, в разных обстоятельствах. «Впрочем, сама исходная ситуация в притчевом повествовании может быть и вполне заурядной, привычной, даже примелькавшейся, но тогда само ее разрешение должно быть неожиданным, необычным, до крайности парадоксальным. Глубокий и острый парадокс – один из ключевых признаков притчи».[1]

---

[1]Фомин В. Правда сказки. М.: МАТЕРИК, 2001. С. 232.

В кинопритчах парадокс может вскрывать глубокую мысль, выражать взгляды автора и способствовать процессу обобщения. Автор часто строит сюжетную ситуацию на принципе неожиданности, характерном для парадокса. В этом случае правда жизни может оказаться и отрицанием, и разоблачением, и насмешкой. Парадокс используется в фильмах разных жанров, парадоксальные ситуации заостряют до крайности противоречия, заложенные в самой действительности, и резко проявляют их. «Парадоксальность сюжета и образов в притче не просто эффектный трюк или удобная приманка зрительского интереса. Это глубоко содержательный момент – в заостренном парадоксе обычно ухватывается какое-то глубокое жизненное противоречие, сложная диалектика движения жизни».[1] Парадокс в кинопритчах отличается лаконизмом и свидетельствует об оригинальности мышления режиссера.

Парадокс имеет свой определенный экзистенциальный смысл. Бытие человека всегда является «событием» с другим человеком. Индивидуум принимающий решение и осуществляющий выбор, может делать это, будучи наедине с самим собой, но этот выбор ориентирован на бытие других. Никто не должен за него или вместе с ним принимать ответственность за те или иные его решения, за те или иные поступки, но эти поступки, тем не менее, могут изменить чью-то жизнь.

Смысл человеческого бытия может быть раскрыт с помощью экзистенциалов – априорных структур, которые выявляются в специфических ситуациях. Таковы пограничные ситуации, когда человек оказывается перед лицом страха, скуки, смерти, безнадежности, тревоги и др. В этом случае у человека появляется парадоксальная реакция, которая вынуждает его сделать выбор в принятии решения. В пограничных ситуациях у человека нет пути назад, он должен действовать, то есть идти вперед. Страх перед смертью, перед «ничто», заставляет его сделать выбор, принять решение. Почвой для создания парадоксальных ситуаций являются поступки человека, совершаемые им неожиданно, резко противоречащие здравому смыслу. Появляются характерные для парадокса явления, подобные бессмыс-

[1]Там же. С. 234.

лице, абсурдной ситуации, разоблачению, отрицанию. Посмотирм, как это проявляется в фильмах разных мастеров.

Фильмы Ж-Л. Годара «На последнем дыхании» (1960) и «Безумный Пьеро» (1965), «Счастье» (1964) А. Варды, «Спасибо, тетя» (1968) С. Сампери, «Посторонний» (1967) и «Гибель богов» (1969) Л. Висконти, «Конформист» (1970) Б. Бертолуччи и др., используют «пограничную ситуацию», чтобы показать человека в момент между жизнью и смертью, перед «ничто». В этих фильмах обстоятельства выстраиваются по принципу неожиданности, проявляются парадоксальные ситуации.

Патриция, героиня годаровского «На последнем дыхании», предает своего возлюбленного Мишеля, становится под давлением полиции осведомителем и виновницей его смерти, так как ею движет инстинкт самосохранения, неуверенность в завтрашнем дне. Страх, опустошенность души толкают ее на бессознательные поступки. Здесь проявляется парадоксальная ситуация. Отвращение к современному миру исходящее из парадоксальных ситуаций приводит годаровских персонажей до пограничной ситуации в фильме «Безумный Пьеро». Героиня фильма А. Варда «Счастья» на почве ревности оказывается в пограничной ситуации и кончает жизнь самоубийством. Здесь проявляется парадоксальная ситуация.

Альвизе, герой картины Самперы «Спасибо, тетя», в пограничной ситуации принуждает тетю к исполнению «своего последнего долга». Парадоксами представляются действия Альвизе и тети. Она впрыскивает любимому племяннику яд, затем красит губы и глядя в зеркало, внимательно всматривается в свое обезумевшее лицо. Герой фильма «Конформист» Бертолуччи, интеллигент Клеричи, в пограничной ситуации идет на откровенное предательство, воображая себя героем. В этих фильмах парадокс проявляется в соотношении вешней ситуации с внутренним ощущением этой ситуации героем.

Герои Висконти в пограничной ситуации идут на разные преступления. Персонаж фильма «Посторонний», Мерсо, совершает убийство, так объясняя свой парадоксальный поступок: «Я убил араба из-за слепящего солнца». Парадоксальной ситуацией для Мерсо является его состояние постоянной, его самого раздра-

жающей скуки, апатии. И как результат возникшего полного отчуждения от жизни – убийство. Герои фильма «Гибель Богов» Софи и Брукман, совершив самоуничтожающее бракосочетание, кончают жизнь самоубийством, на что их толкает сын Софи, Мартин. В этой сцене проявляется парадокс.

Из вышеприведенных примеров видно, как парадоксальная реакция на пограничную ситуацию занимает режиссеров авторского кино.

Парадокс в притчевом повествовании формирует не только парадоксальную цепь ситуаций, но влечет за собой и соответствующие действия персонажа. Надо подчеркнуть тот факт, что глубокий и острый парадокс – один из ключевых признаков притчи.

Парадоксальные ситуации имеют место в картине «Сало и 120 дней Содома» (1975) П.П. Пазолини. Фильм является самым трагичным созданием мастера, и непредсказуемые поступки персонажей фильма вытекают из парадоксальных ситуаций, которые они создают. В трех кругах ада садисты – председатель Дюре, судья Кьюрваль, герцог Бланжис и Епископ проявляют самые низменные и жестокие качества человеческой натуры, демонстрируя тотальную деградацию фашистских властей. Герцог Бланжис произносит речь: «Мы, фашисты, единственные настоящие фашисты с тех пор, как мы захватили власть в стране, потому что настоящая анархия – это анархия власти».[1]

Фашисты превращают человека в послушное животное, лишив его биологического естества. В руках садистов неизбежна гибель молодых, и садизм достигает своего апогея. Палачи приносят в жертву человека, «виновных» выводят во двор. Господа с великим наслаждением демонстрируют «принцип удовольствия, удовлетворения страстей», а зритель и не может представить, что садизм может достигнуть такого накала, что такое может быть в реальности: Президент Дюре оказывается самым жестоким палачом, наслаждающимся своими злодеяниями: у одного парня режет пенис, у другого парня отрезает язык, у девушки под его руководством выжигают грудь. Судья Кьюрваль исполняет приговор. У подростка

[1]Запись по фильму.

выкалывают глаз, насилуют парня, с девушки снимают скальп. Епископ избивает оставшихся в живых, у парня выжигают грудь раскаленным куском железа, наслаждаясь запахом горящей кожи. Двое охранников насилует девушку, а затем вешают на виселице. Пытки происходят под музыку композитора К. Орфа и под нее же трое «побежденных» танцуют, взяв друг друга за руки. В этом спектакле садистов и их жертв парадоксальные ситуации раскрывают мысль режиссера – суть фашизма в смерти, ему не дорога человеческая жизнь.

Механизм парадоксальной ситуации довольно экспрессивно срабатывает в фильмах, снятых по произведениям Н. Гоголя: «Ревизор» (1956) В. Петрова, «Женитьба» (1977) В. Мельникова, «Мертвые души» (1984) М. Швейцера, «Ревизор» (1996) С. Газарова. Например, Хлестаков, герой комедии «Ревизор», представлен как индивидуум, существующий только в парадоксальных ситуациях. Хлестаков имеет совершенно фантастическое представление о реальности, он погружен не в свой внутренний мир, который у него достаточно беден, а в выдуманную им самим реальность.

Герой картины «Маленький содат» (1961) Ж-Л. Годара бунтарь-одиночка, который, не желая участвовать в войне, убегает из Франции в Швейцарию, где надеется вести нормальную жизнь. Его побег – это личностный протест против жестокости и несправедливости, но Швейцария не станет тем местом, где он сможет устроить свою личную жизнь, несмотря на то, что здесь он найдет свою любовь. Все события картины являются парадоксальными ситуациями. «Солдат» оказывается в ловушке у террористов, которые преследуют и убирают активистов Фронта национального освобождения Алжира. Под их натиском, ради спасения своей любимой (она оказалась на стороне защитников алжирского сопротивления), «солдат» становится убийцей. В его поступке обнаруживается бессознательное; он подло, предательски уничтожает тех, кто не устраивают «освободителей алжирской земли». Кульминация парадокса в том, что годаровский герой с окровавленными руками, уже сознательно взбунтовавшись, восстает против тех, кто сделал его убийцей.

Парадоксальность ситуаций присутствует в кинопритчах, созданных по произведениям Ф. Кафки, например, в притче О. Уэллса «Процесс» (1962), в фильме «Замок» (1994) В. Балабанова, в «Превращении» (1976) Я. Немеца и в «Превращении» (2003) В. Фокина.

Рассмотрим, как главенствуют парадоксальные ситуации в притче «Процесс» О. Уэллса. Герой фильма, невинный человек Йозеф К., занимающий важный пост на крупном предприятии, существует в парадоксальных ситуациях. Он 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 парадоксальных ситуаций.

После долгой беседы судья не проясняет Йозефу К. его вину. Адвокат упрекает его в том, что он неверно оценивает функцию суда и суть закона, рассказывая и «растолковывая» ему притчу о Законе, смысл которой можно понять так – человек, жаждущий справедливости, стал жертвой обстоятельств и условий, которые сильнее его, и только поэтому справедливость для него недоступна и недостижима. Соседка по пансиону, подруга Фрау Бюрстнера, обвиняет Йозефа К., в исчезновении Бюрстнера, крича ему вслед на улице: «Это ваша вина! Только ваша вина!».

Йозеф К. превращается из подозреваемого в обвиняемого. Он не может понять, в чем же его вина и в чем его обвиняют. К «виновному» являются двое, они ведут его в трибунал и, в конце концов, приводят в каменистое пустынное место, где и убивают его как животное. А с губ Йозефа К. срываются слова: «В чем же преступление?». Йозеф К. становится жертвой парадоксальных ситуаций, навязанных ему извне.

Парадоксальные ситуации также решают судьбу героя «Тоби Даммит» (1968) Ф. Феллини. Фильм – хроника предсмертного состояния человека. Картина показывает искушение человека: его душа отдается во власть дьяволу, но на «благо» современной цивилизации, выступающей в виде дьявольского соблазна и ведущей человека в пустоту, а пустота в картине – метафора, образ современной цивилизации, заполненной яркими рекламными образами. Тоби начинает метаться

по Риму, попадая в разные парадоксальные ситуации. Лицо Даммита меняется, как и состояние его тела, перед тем как душа покидает его, выражая ощущения перехода от жизни к смерти. Таким образом, путешествие англичанина в незнакомую страну, погружение в хаос ночного Рима, оборачивается сошествием в ад.

В картине «Как вкусны эти белые люди» (1988) М. Феррери парадоксальные ситуации меняют ход событий. «Притча хороша, ее герои нет»,[1] так как европейцы – «спасители» – привезли африканцам пищу и они же оказались жертвой диких племен каннибалов.

Вспомним вкратце сюжет картины. Представители европейской гуманитарной организации направляются с грузом в Африку, в Сахель, где люди голодают. Миссионеры с грузовиками, набитыми продуктами, испытывают трудности в пути: задержки, непредвиденные остановки – все это вызывает раздражение у миссионеров, и они хотят вернуться в Европу, но оказываются в плену, и парадоксальная ситуация меняет ход событий. Вождь племени дикарей предназначает миссионеров для жертвоприношения – «хороши белые люди». Африканцы эксплуатируют пленников песков, используя безвыходное положение белых людей. Но, кто же эти миссионеры? Нужны ли африканцам их «подарки», если «помощь» не входит в рацион дикарей-людоедов? Людоеды считают, что белые загрязнили воду в оазисе, а их вождь считает жертвоприношение единственным способом очистки воды. Миссионеры становятся жертвой абсурдного решения «глобальной» проблемы Сахеля.

Перенося действие в Африку, режиссер хотел показать отсутствие взаимосвязи между разными цивилизациями и невозможность применения критериев одной цивилизации в рамках другой. В этом случае происходит крушение доброй воли к человеческому общению и взаимопониманию. Итак, парадоксальная ситуация реализовалась успешно: европейцы привезли африканцам пищу, а африканцы устроили «большую жратву» из европейцев. Об их аппетите и желании гово-

[1]Quenin F. Ferreri s´est enlisé //«Cinéma», 1988. № 425. P. 5.

рит название картины, жертвоприношение совершается, несмотря на то, что в африканских странах по закону запрещено приношение в жертву человека.

Такова ирония судьбы «миссионеров», убежавших от европейских проблем ради утешения собственной души и нашедших покой в «небытии» Африки. Цивилизация «жратвы» поедала ушедший век. Об этом Феррери не раз говорил громко в своих притчах, и парадоксальные ситуации помогали раскрытию авторской мысли. Примером может служить также притча мастера «Большая жратва» (1973), где парадоксальные ситуации меняют друг-друга.

В «451° по Фаренгейту» (1966) Ф. Трюффо парадоксальность образов и ситуаций достигает апогея. Обязанность героев фильма, пожарников, заключается не в том, чтобы гасить пожары, а в том, чтобы сжигать книги и охотиться за интеллектуалами. Режиссер, используя парадокс, показывает духовное падение человека, его превращение в бездушного робота, который способен нести в себе только разрушение.

Карибский кризис 60-х годов ощутимо продемонстрировал человечеству возможность ядерной катастрофы. Это событие эхом отозвалось в фильме «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил бомбу» (1963) С. Кубрика, запечатлевшем облик времени в парадоксах, доведенных до абсурда. Режиссер использовал парадокс как структурный элемент фильма, раскрывающий смысл самой притчи в ряде фильмов: «2001: Космическая Одиссея» (1968), «Заводной апельсин» (1971), «С широко закрытыми глазами» (1999) и др.

Фильм «2001: Космическая Одиссея» – притча-антиутопия о путях развития человечества, о возможностях освоения космического пространства и о стремлении к Абсолюту, к постижению Сверхидей, чтобы обрести изначальный смысл существования цивилизации. Режиссера, прежде всего, интересует судьба человечества, ставится вопрос, каковы перспективы развития человечества, а не показ межпланетарных путешествий.

Кубрик в фильме рассматривает многие темы, в том числе – конфликт человека и созданного им искусственного разума, который представляет компьютер по имени Хэл. Первым долгом парадокс проявляется в том, что героем фильма яв-

ляется не человек, а компьютер. В нем запрограммирован человеческий голос и эмоции, позволяющие ему вести диспуты с участниками полета и доказывать свое преимущество перед ними. Хэл олицетворяет некий вселенский разум.

Хэл в трактовке автора является наследником современного человека с его звериным инстинктом, вызывающим тревогу, страх и отчаяние режиссера. Люди в фильме – существа отчужденные, они существуют как автоматы-роботы, при всей изощренности ума; и в электронном мозге Хэла они олицетворяют образ человека 60-х годов, который бессилен запрограмировать в роботе те человеческие качества, которые формируют индивидуума как духовно так и нравственно. Драматургия фильма построена так, что сложившаяся ситуация между человеком и роботом ведет к бунту робота – электронного мозга, а авторские загадки-отгадки в этих ситуациях сплетены вплотную так, чтобы подчеркнуть роковое несовершенство человека.

В итоге Хэл не согласен с человеком, он выходит из его подчинения, встает против него и саботирует полет на планету Юпитер, руководствуясь чисто человеческим желанием поступить назло окружающим его людям. Хэл жесток, выключает подачу кислорода в скафандры и люди гибнут. А ведь в начале фильма Кубрик показывает, как космический корабль летит к Юпитеру и в кабине управления космонавты и Хэл мирно сосуществуют и дружно управляют им. Эти сцены символичны: режиссер подчеркивает одиночество человека, гордо ушедшего вглубь Вселенной, контакт с думающей электронной машиной становится опасным – ведь он передает ей все главные свои функции.

В фильме автор использовал парадокс, чтобы показать безграничный порыв человеческого разума, приводящий к бесконечной тоске. Здесь ставится вопрос, не окажется ли человек на земле неспособным осознать бесконечные тайны бытия? Фильм – философское размышление о жизни, о проблемах земного бытия человека.

В притче «Солярис» (1972) А. Тарковский ясно осознал иррациональность бытия, которая заложена в парадоксальной диалектике смерти и бессмертия, ко-

торую герои картины выявляют своей собственной судьбой. В картине использован парадокс как элемент структуры кинопритчи.

Герой фильма «Необыкновенные выставки» (1969) Э. Шенгелая мечтает выточить из огромного мраморного камня, установленного во дворе его дома, поэтический образ, но жизнь заставляет мастерить прибыльные магильные памятники. Парадокс обнаруживается в том, что скульптор может похвастаться только со своей необыкновенной выставкой на кладбище, где под открытым небом красуются его «шедевры», которым он посвятил лучшие годы своей жизни, а паросский мрамор остается неиспользованным.

В «Кувшине» (1970) И. Квирикадзе парадокс проявляется в следующем. Деревенский умелец берется починить у соседа огромный, случайно разбившийся кувшин для вина. Он мастерски склеивает разбившийся сосуд, но умелец невольно замуровывает себя внутри сосуда, не может выйти из него и приходится ломать с таким тяжким трудом склеенный сосуд.

В картине «Происшествие» (1980) Г. Канделаки повествуется о том, как жители одной деревни собираются во дворе тяжело больного односельчанина. К ним присоединяются и жители прибрежной деревни, чтобы высказать свое огорчение по поводу болезни хозяина дома. В итоге режиссер с помощью парадокса показывает, чем кончается всеобщее сочувствие: «гости» передрались, разнесли вдребезги ветхую усадьбу больного и самого его.

Надо отметить тот факт, что притча оперирует в основном вымышленными образами, поэтому при рассмотрении их сути в парадоксальных ситуациях важно оценить, как актер создает достоверный образ своего героя. В парадоксальной ситуации режиссер дает возможность актеру занять дистанцию по отношению к изображаемому, что создает условность. Истинный смысл открывают жест, тон, взгляд, мимика, одним словом все, что содержит игра актера. Важно показать, как живая личность актера реализуется в условном мире кинопритчи, как складывается внутренняя связь между реальным миром и воображаемым. Л. Бунюэл говорил: «…я не могу определить, что в фильме есть реальность, а что плод вооб-

ражения. Для меня и то и другое составляют единое целое».[1] Когда происходит плавное слияние реального и воображаемого, убедительность парадоксальной ситуации становится ясной, что, со своей стороны, способствует художественному обобщению не только на экране, но и в сознании зрителя. Парадоксальный характер притчевых образов создает слой смысла в смысловом поле кинопритчи, раскрывая противоречия действительности, в результате чего зритель постигает диалектику жизненных коллизий, явлений и проблем.

Парадоксальный метод философствования с помощью художественных образов присущ творчеству многих ведущих мастеров мирового кино: И. Бергману, Л. Бунюэлю, Ф. Феллини, П.П. Пазолини, М. Форману, Л. Андерсону, С. Кубрику, Ж-Л. Годару, А. Тарковскому, Т. Абуладзе и др.

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. В каждом поступке диктатора заложено зерно для проявления парадоксальных ситуаций, создающих сцены кровавого театра. Варлаам начинает с благосклонной, иногда заискивающей улыбки, с внимательно прислушивается с восхищением к мнению людей, даром художника и красотой женщины, порой даже с восторженного поклонения им. Но, в сущности, он не успокаивается, пока не погубит все живое и талантливое вокруг себя. Он знает, если хоть одна семья в городе не вышла на улицу славить его успех – это угроза его власти. Тиран знает свою силу: она в том, что он свободен от всякой жалости, укоризны совести или хотя бы страха перед чем-то высшим – Богом, храмом, историей или народной памятью. Рассчитанное актерство сродни силе масок: перед «простыми» людьми он добрый отец города, перед художником – великодушный меценат, перед женщиной – обладатель бельканто и декламатор сонетов Шекспира. Диктатор сумел встать над людьми благодаря личному коварству, низости и вседозволенности. Парадоксальный образ Варлаама способствовал автору в психологическом исследовании природы зла, в разгоаоре

[1]Из архива кабинета зарубежного кино ВГИКа.

со зрителями «…о преемственности зла…, о растлении – злом, управлении – злом, воздаянии – злом и в утешении – злом».[1] В этой картине актер А. Махарадзе создал на редкость сложный, обобщенный образ героя, парадоксального персонажа, который выбрал в жизни дорогу, ведущую в никуда.

Парадокс проявляется в психоанализе, в механизме защиты, в частности, в его методе идентификаций. В данном случае «Я» отождествляет себя с другим «Я», чтобы парадоксальным образом сохранить свою идентичность. Во многих фильмах индивидуум идентифицирует себя с другими, а также некоторое неприятное для него психическое содержание не просто проецируется на другого, но и отождествляется с личностью этого другого. При анализе психоаналитических фильмов, например, «Дилинджер мертв» (1969) М. Феррери, «Конформист» (1970) Б. Бертолуччи и др., надо учитывать смысл парадокса в их структуре. По мысли Феррери, «…чем более парадоксальными и противоречащими норме кажутся ситуации, тем большей чистотой они отличаются».[2] В кинопритчах мысль движится причудливо и парадоксально, поэтому притча оставляет глубокий след в сознании зрителя.

Как известно, **фантасмагория** являет собой необыкновенное, причудливое сочетание обстоятельств и событий. Она способствует формированию смыслового поля картины, ее художественной структуры.

Многие фильмы показывают, что в них фантасмагория не способна формировать кинопритчу, а является лишь элементом ее художественной структуры. В фильме «Забриски Пойнт» (1969) М. Антониони использует фантасмагорию только как один из элементов картины. В сцене, когда героиня фильма Дарья предается плотской любви, ей кажется, что вся Долина смерти покрыта телами мужчин и женщин, впавших в «повальный грех».

Герой картины «Парфюмер: история убийцы» (2006) Т. Тыквера, злой гений Жан-Батист, превращает своих поклонников в скопище марионеток, рабов и плен-

---

[1]Васильев Б. Прозрение //«Советский экран», 1987. № 6. С. 4.
[2]Pellet Ch. Marco Ferreri: «Fair sentir le sentiment animal des rapports, un sentiment sacré…» //«Cinéma», 1983. № 295 – 296. P. 49.

ников. В финальной сцене режиссер пользуется фантасмагорией как одним из элементов картины. Зритель видит, что новый парфюм Жана-Батиста действует на толпу как гипноз; люди разного возраста погружаются в поголовный грех. Им кажется, что они впервые в жизни совершили акт подлинной любви.

В «Людвиге» (1973) Л. Висконти повествует о короле Баварии Людвиге II, пацифисте, меценате, мечтателе и романтике, мученике навязчивых идей. Висконти в картине пользуется фантасмагорией, как элементом фильма.

Король постоянно замыкался в своем внутреннем мире, где его ждало безумие, ведущее в пограничную ситуацию, в «ничто». Замена реальных вещей их эстетической фикцией постепенно становится манией короля. Дворцы, которые он строит один за другим, призваны служить декорациями для его театрализованных представлений, которые выливаются в фантасмагорию.

Людвиг ставит актеру Кайнцу свое условие: он не должен быть самим собой, ему нужно всего лишь представлять сценический образ, который будет ему предложен. Король в дуэте с актером непрерывно должен разыгрывать некую воображаемую пьесу. Фантасмагория рушится, когда Кайнц начинает вести себя как обычный человек, то есть выпадает из образа. Воображаемый мир становится для него реальным, что нарушает правила игры, навязанные королем. Людвиг в гневе. Фантасмагория теряет свой смысл.

В «Разговоре» (1974) Ф.Ф. Коппола повествует о том, что человек не может и не должен делать то, что противоречит его природе, понимаемой как природа духовная. Герой фильма Гарри Коул – профессиональный подслушиватель, не рассуждающий, а действующий. И его действия в реальности обнаруживают обманчивость не самой реальности, а ложность позиции героя, не столько невозможность сохранить независимость от системы, будучи в ней ангажированным, сколько мнимую рациональность, управляемость и возможность познать саму систему, частью которой он является. Зритель узнает о том, что же происходит с человеком в этой ситуации подслушивания и что вообще с ним неминуемо произойдет, если ситуация не изменится, причем радикально. Последняя часть картины представляет фантасмагорию, где размыты границы, отделяющие сон от яви. В действи-

тельности же фильм есть погружение в ту реальность, в которой Гарри становится жертвой других подслушивателей.

Итак, фантасмагория во многих фильмах является всего лишь элементом художественной сруктуры фильма, способствующей выявлению смысла драматургической ситуации в определенных сценах.

В середине 70-х годов фильмы итальянских режиссеров, представляющие политическое кино, приобретали формы страшной фантасмагории: «Признание комиссара полиции прокурору республики» (1971), «Дело Маттеи» (1972) и «Сиятельные трупы» (1976) Ф. Рози, «Убийство Маттеотти» (1973) Ф. Ванчини. В этих фильмах фантасмагория служила для реализации художественного замысла. В фильме «Тодо Модо» (1976) Э. Петри фантасмагория стала смысловым стержнем, зримо присутствующим в его художественной структуре.

Фильм Петри о преступности всего уклада государственной жизни в современном обществе, о преступном характере подобного социального строя. Фильм является обличительным процессом над христианско-демократической партией, кровавая агония их лидеров толкнула Италию на путь регресса.

Название картины «Тодо Модо» обозначает «любым способом исполнить волю Божью», что и делают не только политические силы, но и церковь. Петри показал все грани буржуазной власти в лице представителя католической церкви, политического деятеля, и в образе священника, так как именно они представляли власть в стране за тридцать лет до съемки этого фильма. Конформистами оказываются все, кто служит власти. Их в картине представляет следователь, который глубоко осознает, что надо вовремя прекратить расследование преступлений. Его существование зависит от власти, поэтому следователь считается с ситуацией, когда подоплека преступлений столь мерзка, что требует скрывать факты коррупции в аппарате власти. Такой шаг спасительный для него и ему подобных.

Петри разоблачает деятельность христианско-демократической партии, показывая тайное сборище ее лидеров, представляющее собой некий подземный «монастырь» под диктатом церкви. Чтобы свести реальные образы лидеров партии к кинообразам, режиссер воспользовался аллегорией, что создало большую

степень отвлеченности. Все персонажи картины до точности оказываются аналогами политических лидеров.

В картине происходят не прекращающиеся таинственные убийства; и, находясь в ситуации абсурда, зритель, следящий за неожиданными развязками и ни к чему не приводящими расследованиями, задает себе вопрос, кто кого убивает? Петри языком метафор передает процесс деградации современного общества, заставляет ощутить его физическое тление, приводит к мысли о необходимости изменить мир; но политические круги не в состоянии изменить что-либо. По мнению режиссера, если постоянно разрушать землю напалмовыми бомбами, она перестанет плодоносить. Однако Петри «...находит эстетические моменты в картине общей могилы и в гравюре на апокалиптическую тему, поясняя свою мысль лишь наказанием виновных, надеясь, что, погибая, они повлекут за собой в могилу фашистские и клерикальные сверхструктуры».[1]

Режиссер обратился к кинопритче и языком фантасмагории изобразил действительность Италии 70-х годов, так как невозможно было показать в фильме образ той эпохи реалистически. Одним словом, фантасмагория оказалась средством выражения авторского замысла, ключевым элементом содержания.

«Покаяние» (1984) Т. Абуладзе развивается в стилистике фантасмагории – на стыке реального и ирреального, фантазии и действительности. Все сдвинуто от достоверного изображения к условно-аллегорической образности. Время обобщено, абстрагировано, гротеск смело врывается в поток жизни, бытовые реалии обретают метафорическое значение, острая ирония пронизывает отдельные эпизоды, сатирические элементы вплетены в повседневную обстановку, эксцентрические, фарсовые приемы соседствуют с реалистической манерой повествования. И зритель приходит к широким, масштабным обобщениям, поскольку у него на глазах создается большое притчевое полотно, изображающее жизнь, судьбу, душевные и умственные помысли трех поколений. Фантасмагория оказалась одним из

[1]Lefévre R. «Todo modo» //«Cinéma», 1977. № 219. P. 92.

элементов в данной художественной структуре кинопритчи наряду с другими выразительными средствами.

«Правящий класс» (1972) П. Медака предстает как мрачная фантасмагория. Картина является сатирой на современное английское общество. Она повествует о том, как глупейшим образом погибает король Эрл Генри XIII. Ему кажется, что он женщина, поэтому его одеяние сочетает военный мундир и женскую балетную пачку. Эрл совершает парадоксальный поступок: ему кажется, что можно насладиться ощущением смерти, и он совершает алогичный поступок – просовывает голову в петлю и повисает. Его сразу же охватывает страх. Придя в себя, он возвращается в реальность. Королю вновь кажется, что все же можно насладиться смертью, он случайно роняет лестницу, и его тело намертво зависает в воздухе.

Истинным представителем правящего класса и родовой английской знати становится Джек Генри – Эрл Генри XIV. Загвоздка в том, что сын лорда-самоубийцы – клинический сумасшедший, постоянно пребывающий в фантасмагорическом бреде.

Джеку кажется, что он Бог, и он говорит: «когда я молюсь, мне кажется, что я разговариваю с самим собой». Джеку также кажется, что он Иисус Христос, бог любви, он пытается проповедовать добро, старается не замечать зло, ходит в рясе, время от времени висит на кресте. Джеку кажется, что Маргарита Готье[1] идеальная женщина. На вопрос собирается ли он жениться, отвечает, что любит Маргариту и женится только на ней. Дядя Джека представляет свою любовницу в амплуа Маргариты. Джеку кажется, что перед ним настоящая Маргарита, любимая женщина, и он женится на ней, у них рождается наследник трона.

Зритель видит фантасмагорическую сцену. Эрл XIV пребывает в парламент, где он должен торжественно воззвать к жестокости и насилию. Королю аплодируют лорды, оборачивающиеся мертвецами в саванах. Палата лордов выглядит как могильный склеп живых мертвецов. Далее фантасмагория проявляется в следующем: члены королевского семейства продолжают пытаться излечить доброго

[1]Маргарита Готье – героиня романа А. Дюма-сына «Дама с камелиями».

короля и приглашают в замок сумасшедшего. Гостю тоже кажется, что он Бог, он себя именует богом ненависти. Встреча Джека и сумасшедшего превращается в битву между добром и злом.

Очередная фантасмагория, сцена с психиатром. Он пытается узнать, вылечился ли король, получает в ответ песню гребного клуба аристократического Итонского колледжа. Врач продолжает исследование клиента, чтобы подтвердить диагноз. Однако врачу, как и Джеку кажется, что они сидят в лодке, изображают гребцов и орут песню гребного клуба. Так реализуется фантасмагория в этой картине.

Фильм В. Дзурлини «Пустыня Тартари» (1976) – притча с яркой антимилитаристской направленностью. Именно фантасмагория оказалась тем художественным средством, с помощью которого мастер формирует притчу и обличает милитаризм как проявление человеческой ограниченности. Исходя из этого, картина в высшей степени фантасмагорична.

Эта картина об отчаянии насыщен экзистенциальной грустью, которую вызывает в человеке ожидание – жизнь как ожидание чего-то, что никогда не произойдет. Для осуждения военной истерии и войны режиссер выбирает аллегорическую форму и в сложных психологических ситуациях сталкивает разных индивидуумов, помещая их в замкнутом пространстве. Человек, оказавшийся в пограничной ситуации, видит, как утешение достигает своего крайнего выражения, чувствительность доходит до самоотрицания, и единственным выходом из создавшегося хаоса является крайность – смерть оказывается «спасителем» от всех человеческих бед.

В фильме отображена эпоха, предшествующая распаду Австро-Венгерской империи, но эти события проецируются на современность. Крепость Бастиано, где разворачивается действие картины, оказывается местом вне времени, и фантасмагоричность в фильме достигает своего апогея; цветовая гамма картины способствует восприятию всего происходящего на экране как ирреального. Выбранная художественная форма повествования предсказывает вероятный исход событий, показанных в фильме; режиссер смог сконцентрировать и развить эти события, со-

стояние героев, довести их до своего крайнего выражения в неопределенности экранного пространства. Художник создает галерею человеческих типов с их индивидуальными психологическими характерами. Обратимся к тексту фильма и посмотрим, как реализуется в ней фантасмагория, о чем говорит ею автор.

Молодой лейтенант Дрого, выпускник военной академии, получает свое первое назначение. Он прибывает в крепость Бастиано, которая окружена развалинами и граничит с пустыней. В фильме старая крепость Бастиано, окруженная пустыней, оказывается местом вне времени.

Дрого вскоре ощущает, что жизнь в крепости идет довольно странно, поведение офицеров настораживает своей подавленностью, они строго соблюдают этикет во время офицерской мессы. Во время обеда в столовой подают изысканные блюда. Дрого считает, что среди старых камней такая жизнь неуместна. Проходит время. У Дрого все больше и сильнее нарастает чувство отвращения ко всему окружающему. Крепость и развалины давят на психику, и в нем нарастает желание совершить побег из этого замкнутого мира. Для Дрого время ожидания превращается в вечность. Пребывание в крепости дало возможность лейтенанту соприкоснуться с формальностями и церемониями бытовой жизни гарнизона, он убеждается в том, что жизнь офицеров в крепости – это их побег от чуждого им мира.

Маттис, командующий крепостью, его рапорт с просьбой об отпуске на срок четыре месяца, командование приостанавливает до следующего медицинского осмотра. Офицеры охвачены военной истерией; им надо воевать, они хотят умереть как герои перед лицом врага, но это невозможно для них в том мире, где нет войны. Они ждут появления врага, надежда на равный бой с врагами питает их душу. «Фантазии» офицеров чужды Дрого, однако внешние факторы рождают в нем военную истерию. Здесь ярко проявляется фантасмагория. Дрого привыкает к пустыне, ее панорама манит его в свою глубь, где причудливые тени то появляются, то исчезают. Приходит время медосмотра, и Дрого чувствует, что его одолевает сомнение, ему уже не хочется совершить побег, крепость и пустыня приковывают

его к себе. Возможно ли выжить человеку в тех условиях существования, которые предлагает крепость?

Местонахождение крепости Бастиано режиссер дает символически. Он наблюдает в ней небытие не вокруг человека, а внутри него, и передает это небытие через экранную реальность. В лабиринтах крепости офицеры мечутся между безумием и смертью. Отчаяние, меланхолия, грусть и истощение приводят их к мысли, что в этом мертвенном окружении выжить невозможно. А как бежать из этого мертвящего пространства, если «ничто» грозит всем и исключает все?

Фантасмагория наращивает свою силу. Зазвучали фанфары, они трубят тревогу. Звуки фанфар кажутся офицерам той мощной силой, которая должна их приблизить к мечте, к вооруженному столкновению, ведь у них появляется шанс совершить подвиг. В пустыне появляется группа людей, но это геологи-разведчики, которые выясняют условия для строительства дороги в пустыне. Офицеры впадают в состоянии апатии. Маттис не теряется и быстро принимает решение, он отдает приказ и батальон совершает поход к снежным вершинам горы. Путь к снежным вершинам окажется тяжелым и губительным. Снежная буря тормозит передвижение батальона, несмотря на это до скалистой вершины доходят все. Здесь они понимают, что дальше дороги нет. Лейтенант Амерлинг, гордо пробирающийся до вершины, умирает от холода и изможденния. Дрого поручают отвезти в город гроб с трупом лейтенанта. Пользуясь случаем, он идет на прием к генералу и просит о переводе в другое место, но получает отказ. Дрого направляют служить обратно в крепость Бастиано, где все изменилось: офицер Филимор отозван Верховным командованием, отстраненного от службы Маттиса заменил офицер Хортиц, лейтенант Симеон получил звание капитана, а батальон лишился большей части солдат.

Дрого все же «соблазняется» жизнью офицера крепости. Капитан Симеон открывает ему свой секрет: с помощью бинокля, оснащенного мощной оптикой, он установил, что враги там – в пустыне. Здесь фантасмагория близится к своему пику. Дрого загорается желанием вступить в схватку с врагом, но время идет, а враг не появляется.

Командир Хортиц получает приказ покинуть место службы и перед отъездом сообщает Дрого, что приближается долгожданный случай. По дороге в город Хортиц кончает жизнь самоубийством, а его место занимает Симеон. Почему доблестный офицер Хортиц, долго служивший в крепости, покончил жизнь самоубийством? Дзурлини так поясняет свою мысль: «Хортиц покончил с собой потому, что его жизнь окончена, потому, что ожидание наступления – это единственное, что составляло смысл его жизни. Его отсылают, а он думает о том, что в это время, вероятно, готовится наступление. Для него все кончено, ему больше нечего делать в этом мире».[1]

Презрение к бессмысленному существованию доводит офицеров до того, что они идут на смерть с холодным безразличием. С другой стороны, офицеры несвободные люди, это люди долга, единственным свободным волеизъявлением для них, последним выбором в жизни является выбор достойной смерти. В пустыне строится дорога, появляются люди. Они скачут на белых лошадях и интенсивно перемещаются по пустыне. Это не татары, не те таинственные враги, которых столько лет ожидали, они представители соседнего государства, которое находится вблизи крепости, в песках. Дзурлини пояснял: «Татары как бы живут внутри нашего сознания, олицетворяя само Таинство смерти, и это таинство не может быть отождествляемо с вражескими армиями, стоящими у границ. Татары – нечто, возникающие из небытия, их нельзя увидеть или можно увидеть лишь в последний момент, когда смерть уже на пороге. Татар не существует, они представляют собой то неизвестное, что есть в нашей жизни».[2]

Дрого болен, он лежит в постели. Вдруг он слышит пушечные выстрелы, с трудом поднимается с постели, рад, что появляется враг, но у лейтенанта уже нет сил, он не может принять участие в боевых действиях. Симеон приказывает Дрого покинуть крепость, его выносят на носилках. Фантасмагория доходит до предела. Дрого умоляет оставить его, ему хочется воевать. Ему кажется, что он в бою, сражается в густой пыли с врагом, который окружил крепость, а из пустыни тянутся

---

[1]Entretiens avec Valerio Zurlini //«Ecran», 1976. № 53. P. 60.
[2]Там же. С. 59.

ряды всадников. Это было предсмертное видение лейтенанта, который умирает в одиночестве.

По словам режиссера, «…крепость убивает людей тремя способами: во-первых, тем, что она дает человеку возможность ощутить свою ненужность, как в случае с Хортицем; во вторых, человека в крепости может убить болезнь, истощение, потеря воли к жизни, как это случилось с Дрого; наконец третий возможный исход – безумие».[1] Это не только безумие офицеров, это безумие XX века, отличающееся от предыдущих веков невиданными масштабами уничтожения, что довело трагизм его действительности до апогея.

В фильме режиссер, локализовав события во времени и в пространстве, показав несбывшиеся мечты и надежды офицеров в мирное время, мастерски состыковывает реальность с фантасмагорией, создавая не экране систему образов, приводящую зрителя к мысли об абсурдности военной истерии, бессмысленности войны и уничтожения человека. На экране реальность соседствует с вымыслом и становится ясно до чего может довести людей их слепая приверженность идеям милитаризма. Дзурлини на первый план среди других выразительных средств виводит фантасмагорию как обязательное средство, формирующее художественную структуру кинопритчи.

Постепенное разрушение состояния крепости символично. Обобщенная модель жизни крепости нужна была автору для выражения мысли о том, что война приведет мир к уничтожению. По мнению автора, «…прожить жизнь – значит просто провести на этом свете какое-то отведенное тебе время… смерть же – просто логическое завершение этого».[2] Экзистенциальная и психологическая драма, разыгранная в картине, является не только протестом против милитаризма, но и призывом к осмыслению и к искоренению антигуманного, антинародного характера милитаризма. В этом полная концептуальная завершенность фильма-

---

[1]Там же. С. 60.
[2]Там же.

притчи, который призывает к размышлению над тем, какую роль играет война в судьбах человечества.

Подытоживая данный параграф, отметим, что смысл парадокса и фантасмагории вошел в художественную структуру многих авторских фильмов как ее обязательный элемент, как смыслопорождающий фактор, он дал режиссерам возможность воссоздавать атмосферу, необходимую для реализации их художественных замыслов.

3.4. От хаоса к порядку в фильме

В кинематографе, в частности, в художественной структуре авторского фильма значима оппозиция «хаос» – «порядок». Речь идет о путях преображения хаотической действительности в упорядоченную. Режиссеры в своих авторских фильмах стремились вывести героев из мира хаоса, чтобы они пришли к гармоничному сосуществованию с окружающим миром.

Впервые символический образ времени возникает в ранней античной мифологии. Сначала существует хаос, он приобретает конкретные характеристики как нечто существовавшее до времени, до порядка и последовательности, которые позднее находят свое воплощение в образе Хроноса, фиксирующего изменения и движение.

В античной мифологии и философии хаос означал некую темноту творящей природы, могущественную основу космической жизни, неупорядоченную первопотенцию мира. Такой хаос философия считает творческим, хотя и страшным. Это положительный смысл хаоса. В отрицательном значении он означает жизнь, из которой изъят смысл, логос. Такой хаос – пустой, ничего не рождающий, превращающий жизнь в небытие. Такой хаос, овладевая сознанием людей, превращает их в безумцев.

Образ существования человечества напоминает модель броуновского движения (хаотическое движение), а человек – броуновскую частицу, которая, нарушая симметрию во времени, блуждает, ведя при этом хаотичный образ жизни. Фундаментальные науки и философия стремились понять этот процесс. Может быть, по-

этому восприятие «хаоса» и «порядка» приобрело проблематический характер на всех этапах исторического развития человечества. По мнению К.Г. Юнга, «Сознание должно владеть разумом только для того, чтобы в хаосе неупорядоченных индивидуальных факторов мирового целого открывать порядок и затем воссоздать его, по крайней мере, в той области, в какой это подвластно человеку. Мы имеем похвальное и полезное стремление истребить и искоренить по возможности хаос иррационального в нас и вне нас».[1]

Философия рационализма оказалась пораженной хаосом жизни. Мир, как говорили первооткрыватели иррационализма пифагорейцы, «alo-gos» – невыразим, он «неразумен», то есть он совершенно иррационален, и человек, который находится вне его, который пытается его измерить, отталкивается от порядка бытия и погружается в хаос.

Среди мыслителей Ф. Ницше один из тех, кто приблизился к пониманию хаоса. Если философы-рационалисты упорядочивали мир, приводили хаос к системе, то Ницше сознательно и декларативно оставлял все как есть, возводя отсутствие системы в принцип мироустройства. «Его «феноменальному миру» противостоит бесформенный неформулируемый мир «хаоса чувств», иной, непознавательный для нас феноменальный мир».[2] В работе «Так говорил Заратустра» (1883 – 1884) философ пишет: «Нужно носить еще в себе хаос, чтобы родить танцующую звезду». Это изречение Заратустры относится к душе, которая родится для астрального существования, для света, как для своей истинной сущности, для своего апофеоза.

Тело – это некая «идиоплазма». Плазматические структуры по своей природе хаотичны. Ницше допускал наличие хаоса, если хаос возникает в его мыслях, то это имеет смысл, поскольку хаос – это первоплазма, первочрево, бесформенный возбудитель ужасных плазматических сил. Ставится вопрос, на какой путь вступает индивид? В первую очередь, на путь фикций. Видимый мир – это мир, а «истинный» мир – химера, ничто. Фикция видимое – это совершенно истинное для

---

[1]Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. М.: Академический Проект, 2007. С. 197.
[2]Югнер Ф. Ницше. М: Праксис, 2001. С.141.

человека. Видимый мир – это мир, более обширный, более плодотворный, более мощный; он вновь вовлекает в видимость тот «истинный» мир (фикцию), который мышление извлекло, вычленило из нее.

Из работы Ницше «Воля к власти» следует, что «…для него воля должна выступать из хаоса как воля, имеющая определенное свойство, подразделенная на уровни, степени, качества. Хаос – это такое состояние, в котором воля действует до времени и пространства, до жизни и смерти, до всякого полового разделения, притом, что в этом состоянии ничего не меняется. Здесь она ограничивает себя таким образом, что все переходит из одного в другое без всякого порядка, она ничего не создает, ничего не формирует. Здесь еще ничего нет, несформированное только меняет свое место. Из хаоса впервые вырывается сформированное становление, зачинающее и структурирующее самое себя»,[1] «Хаос есть не что иное, как чистая воля, которую нельзя себе представить, образ которой нельзя нарисовать. Она только существует, но еще не сущность».[2]

По мнению К.Г. Юнга, «…сознание должно владеть разумом только для того, чтобы в хаосе неупорядоченных индивидуальных факторов мирового целого открывать порядок и затем воссоздать его, по крайней мере, в той области, в какой это подвластно человеку. Мы имеем похвальное и полезное стремление истребить и искоренить по возможности хаос иррационального в нас и вне нас».[3]

В современной культуре хаос воспринимается как «…понятие, связанное с оформлением в неклассической европейской культуре парадигмальной матрицы исследования нелинейных процессов. В сфере естествознания это проявляется в рамках синергетического подхода, основанного на идее креативной самодостаточности хаоса, заключающейся в способности случайных флуктуаций на микроуровне порождать новые организационные порядки на уровне макроструктур».[4] И. Стенгерса и И. Пригожин понятие хаоса презентуют как фактор самоструктурирования нелинейной среды.

---

[1]Там же. С. 143.
[2]Там же. С. 144.
[3]Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. М.: Академический Проект, 2007. С. 197.
[4]Постмодернизм. Энциклопедия. Минск.: ИнтерпреСервис – Книжный дом, 2001. С. 936.

В искусстве хаос оказался креативной средой, актуализированной в свое время в эстетике модернизма. В раннем экспрессионизме хаос понимается как сфера поиска первоначал бытия. П. Клее, представитель экспрессионизма, писал: «…есть логика в том, что я начинаю с хаоса, и это наиболее естественное начало».[1] В эстетике постмодернизма хаос развивается «…в фундаментальную парадигму отношения к тексту (миру), мыслимому как плюральная и подвижная семантическая среда, открытая для бесконечного числа интерпретаций: текст (мир) как хаос».[2]

В кинематографе, в частности, в авторском иносказательном фильме, функция образа хаоса (наряду с креативностью), в том, что хаос как бы проверяет на истинность главные нравственные ценности, утверждаемые притчей. Могут ли нравственные ценности противостоять хаосу, выстоять в борьбе с ним и тем самым доказать свою жизнеспособность или эти ценности разрушаются под напором хаоса и теряют свой смысл для человека? И тогда он должен искать новую опору. Там, где обесценивались одни истины, возникали новые. Конечно, речь идет не о фабульных или сюжетных решениях, а о тех идейно-художественных тенденциях, которые рождаются как итог восприятия художественного произведения в целом. С другой стороны, модель хаоса в фильмах воссоздается для того, чтобы через экранную жизнь притчевых образов прийти к «порядку» из «хаоса», то есть выстроить отношения «настоящее – будущее». Часто в притчах смешение реалистических и фантастических красок и составляет палитру художника при создании хаотической картины мира.

В кинематографе, который явился с момента своего возникновения отражением жизни, отразилось восприятие «хаоса» и «порядка». Для мастеров кино главным было показать не только образ хаоса, но и процесс перерастания хаоса в порядок. Судьбы героев авторских фильмов, находящихся в мире хаоса, складываются по-разному. Тот, кто не замкнулся в этом хаотичном мире, умеет выбирать и строить свою судьбу. Более слабые в плане комплексного формирования

---

[1]Там же.
[2]Там же.

своей судьбоносной задачи погибают, другие вступают с миром хаоса в конфликт, пытаясь преодолеть препятствия, или вступить с ним в сговор; третьи же, не только формируют свою судьбу, утверждая ее, но и совершенствуют, достигая задуманной константы, добиваясь даже порядка, выработанного из хаоса. Эти люди по своей природе есть сильные личности, которые умеют в том пространстве, в котором они находятся, определиться, философски осмыслить ситуацию, проанализировать и понять происходящие процессы в обществе и на фоне всего этого выбрать путь, намеченный ими же в этом хаосе.

В трагифарсовой картине «Ноль за поведение» (1933) Ж. Виго хаос создают члены общества, против которого бунтуют ученики интерната. Общество представляют директор-карлик, установивший жестокие законы существования в школе и воспитатели, которые оказываются защитниками варварских методов воспитания и наказания.

Жители интерната существуют под натиском и гнетом директора школы, который заставляет учителей бесчеловечными методами сражаться с детскими душами. Директор-карлик – зло, господствующее в обществе. Этот фильм – притча о бунте учеников интерната против воспитателей, которые создали абсурдный мир. Поэтому в фильме абсурдный образ существования детей выставляется на показ. Единственный человек, которому верят ученики это учитель Юге. Он пытается облегчить жизнь своих воспитанников, утверждает свои фантазии как фактор реальности. Дети верят в выдуманную им действительность. Он та сила, которая способствует угасанию хаоса. В конце фильма зритель видит, как дети ползут по крыше интерната вверх, к небу, что воплощает их стремление к свободе. Так Виго попытался создать из хаоса порядок.

Линия от хаоса к порядку прочерчивается в картине «Вечерние посетители» (1942) М. Карне. «Фильм Карне – притча об истории неудачного соблазнения, предпринятого Дьяволом»,[1] притча о бессилии Зла. Зло расставляет свои фигуры и создает хаос, а затем сам посещает «пир».

---

[1]Энциклопедия кино Европы. М.: НИИК, 2009. С.19.

Действие фильма разворачивается в XV веке в замке вдовца, барона Хьюза, который пытается выдать замуж свою дочь Анну за злого эгоиста сеньора Рено. Дьявол посылает на землю два своих создания Доменик и Жиля, чтобы привести человеческий род в отчаяние. Доменик создает хаос в замке. Она пытается соблазнить одновременно барона Хьюза и жестокого Рено и запутать ситуацию. Брак Анны и Рено оказывается обреченным на провал. Рено погибает на дуэли с бароном. Авторы пытаются вывести ситуацию из хаоса. Соблазненный барон Хьюз оказывается в «любовных» сетях Доменик. Она увозит его на коне в ад. Жиль влюбляется в Анну и добывается от нее взаимности. Дьявол хочет добиться тела Анны, но не удается. Он превращает влюбленных в камень, но слышит биение сердец влюбленных. Режиссер таким образом пытается привести хаос к определенному порядку.

Виттория, героиня «Затмения» (1966) М. Антониони, посещает биржу, где сталкивается с бездушными людьми, погруженными в хаос биржевой жизни. Она ощущает дикий накал борьбы за прибыль, безуспешно пытается увести мать от этого хаоса, после того, как она проигрывает. В фильме мастера хаос сохраняет свою форму присутствия и герои существуют в нем как его частицы.

Хаос воцарился и в реальности мира, окружающего фотографа Томаса в фильме «Блоу-ап» (1966). Антониони в этой работе говорит о том, что тайну реальности невозможно разгадать, реальность иллюзорна, мир погружен в хаос. Вспомним вкратце текст фильма и посмотрим, как это выглядит.

Томас – свободный художник. Он перемещается сквозь различные пространства социальных страт в поиске вечной натуры. Посетив городской парк, где, по его мнению, нет насилия, проявлений низменных человеческих инстинктов, фотограф делает снимки. Очередное фотоувеличение обнаруживает труп мужчины за кустом в траве. На одном из снимков Томас замечает застывшее выражение лица женщины, передающее впечатление от увиденного кошмара. «Что это значил, если лицо женщины выражает страх», – думает Томас. В круг объектов отрицания попадает ощущение Томаса, полученное при фотоконтрасте с мирной обстанов-

кой парка. Ощущение спокойствия и гармонии парка при соприкосновении с его же реальностью оказывается иллюзорным.

Истина оказалась ложной, ее невозможно установить, проясняется реальность окружающего, куда и ускользает от Томаса истина. Появляется хаос, который говорит фотографу, что тайна не разгадана, что реальность иллюзорна. Опытный фотограф не может осмыслить реальность, объяснить ее. Действительность не зависит от его воли, есть круговорот жизни, определяющий судьбы людей. «Я» фотографа теряется среди вещей, обломков речи и не может возникнуть из хаоса языка и обрести имя. Поэтому герой в картине безымянен, его имя никем и нигде не упоминается, а имеет всего лишь личный номер.

Антониони считает, что ушедшему столетию были присущи «…эйфория и паранойя, реформизм и империализм, риторика и дезорганизация, ярость и вялость, свобода и жестокость»,[1] что создавало хаос. Все это нашло свое воплощение в картине «Профессия: репортер» (1975). Обратимся к тексту фильма и посмотрим, каков образ хаоса в этой картине.

Герой фильма журналист Дэвид Локк в реальности существует в хаосе. У него нет счастья с женой, его поездка в Африку – это побег от реальности, однако и там он окажется в хаотичном мире. В фильме действие разворачивается в маленькой стране, находящейся в пустыне Африки, где народ борется с диктаторским режимом. Знаменитый телерепортер Дэвид Локк на этот раз пытается добраться до повстанцев, чтобы снять репортаж для Лондонского телевидения, зафиксировать реальность. Кто же такой Дэвид Локк? Его личность раскрывается после того, как его джип застревает в песках и усталый репортер вынужден вернуться в отель. За физической усталостью скрывается внутреннее разочарование Дэвида.

Героиня фильма – простая, безымянная девушка; она бесцельно ездит по Европе, смотрит, живет одиноко, не созерцает, не рефлектирует. Она просто человек с желанием жить. А Локк – камера, посторонний наблюдатель тех событий, кото-

---

[1]Collenbach E. «Zabriskie Point» Michelangelo Antonioni //«Film Quarterly», 1970. №3. P. 38.

рые он всего лишь фиксирует беспристрастно, хладнокровно, ни во что не вмешиваясь. Герои фильма случайно знакомятся в Барселоне и влюбяются друг в друга, парадокс судьбы сводит разных людей. Ведь в реальности у Локка нет счастья, нет любви, постоянный разлад с женой; жизненные неурядицы привели его к тому, что репортер уже бессилен вступить в контакт с реальностью, он переживает кризис. Поездка в Африку – это акт побега от реальности. Девушка спрашивает у Локка, от чего он бежит, на что он отвечает – обернись назад. Репортер старается дать возможность девушке испытать чувство полета, понять суть независимости и насладиться им, словно почувствовать призрак свободы. Если поначалу Локк еще мог смалодушничать, уйти от этой новой жизни, то, встретившись с девушкой, полюбившей его, он понял, что обратной дороги нет. Но с этим состоянием уживается страх, который постоянно усиливается.

Вернувшись из неудачной экспедиции, уставший от африканской пустыни, от камеры, через которую он смотрит на мир, от самого себя, чувствуя неудовлетворенность от репортерской жизни, в отчаянии, Локк решил пообщаться с соседом по отелю, мистером Робертсоном. На его стук в двери Робертсон не ответил и, войдя в его комнату, Локк обнаруживает мертвое тело соседа. Он умер от сердечного приступа. Взгляд репортера останавливается на паспорте Робертсона. Раскрыв его, Локк решает воспользоваться личностью умершего. Сменить лицо, жизнь, профессию, положение в обществе? Зачем? К чему этот акт приведет? Может быть, этот поступок выведет его из обстоятельств хаоса?

Локк устал от реальности, от жизни. Режиссер поднимает объектив камеры вверх, к потолку, где крутится вентилятор, затем опускает вниз, и зритель видит Локка в одежде Робертсона. Ему удается надеть маску умершего человека, торговца оружием, замешанного в делах международного масштаба. Репортер Локк для своих друзей, жены, для окружающих мертв. Надо бежать, но куда? Локк переходит из одной плоскости хаоса в другую.

Локк по своей натуре не борец, и в этом смысле его положение сложное. А, «завладев» личностью Робертсона, Локк должен стать человеком действия, перейти из состояния наблюдателя в состояние активного человека, что могло бы дать

ему новый контакт с реальностью, возможность понять, в чем смысл жизни и насладиться ею. Реальность открывается в новой плоскости, где надо преодолеть собственное равнодушие и бороться, чтобы жить. Там, куда он приехал, льется кровь, идет скрытая и беспощадная борьба. К несчастью, к такой опасной жизни Локк не готов. Локк-Робертсон впервые и единственный раз встречается с представителями партизан. Один из них с огромной благодарностью пожимает ему руку и с достоинством говорит, что он ему очень симпатичен, так как непохож на других поставщиков оружия. Не похож, потому что партизаны знают, что он делает это по своему убеждению. Партизаны надеются на него и верят ему.

Локк понимает, что это не так просто взять на себя жизнь другого человека и задумывается, почему умерший занимался таким опасным делом? Позже репортер спросит об этом себя и поймет, что вопрос жизни и смерти встал перед ним в простой и реальной достоверности. Локк «…пытался взять не только имя другого человека. Но и его политическую жизнь. А это оказывается ему не по силам»,[1] – подчеркивал Антониони. Нет Локка, есть Робертсон, его разыскивают те, кому он мешает, чтобы убить его. Локк не в силах ни бежать от опасности, ни пойти ей навстречу. Он переезжает с места на место, останавливается в разных гостиницах. Локк не смог найти свое место в другой плоскости жизни, не смог найти контакт с другой действительностью, не смог разгадать ее истинный смысл. Он оказывался все более беспомощным по мере того, как события приближались к кульминационному моменту и хаос достигает своего пика.

Финальная сцена происходит в маленьком испанском городе, где судьба настигает репортера. Сквозь оконную решетку гостиничного номера Дэвид смотрит на просторный двор, где сидит старик на пороге дома, пробегает мальчик, проезжает машина, палит солнце. Раздается глухой щелчок выстрела, и вот уже человек, глазами которого показана панорама двора, лежит мертвый.

Локк, убежав от себя, все же не смог выйти из ситуации хаоса, единственным реальным «выходом» оказалась смерть. Локк-Робертсон убегает не только от

---

[1]Антониони М. Шаг в неизведанное //«Советский экран», 1975. № 23. С. 17.

самого себя, но и от людей, от обеих своих судеб. Он оказался частицей броуновского, хаотического движения и теряет энергию своего заряда.

Как говорится, вверх по лестнице, ведущей вниз, но Локку не дано подняться по ступеням лестницы. Он застрял на лестнице в мире, разрываемом страстями в качестве наблюдателя, в качестве репортера, что и привело его к гибели. Для Локка безымянная любимая девушка оказалась своеобразным эталоном порядочности. И когда у постели мертвого репортера встречаются девушка и его жена, каждая показывает свое истинное лицо. Девушка полицейскому говорит: «Я знаю этого человека». Ищущая мужа жена, узнав Локка, понимает, что он сознательно порвал с прошлым и сознательно продолжал играть в опасную игру, которую до него вел Робертсон. Локк стал для нее совершенно другим человеком, которого она никогда не знала.

Итак, Локк умер раньше, чем его настигли убийцы, он жил в нейтральном стерилизованном пространстве «объективного наблюдения» и, как следствие, появилась атрофия души и чувств. История Локка оказалась историей человека, которого душила апатия и который с откровенным цинизмом говорил, что окружающие верят каждому его слову, что бы он ни написал. И сама жизнь заставила его пересмотреть свои взгляды, дойти до сути, познать истину. В фильме все происходящее «вне» и «вокруг» Локка отражало его внутреннее состояние, жизнь его души, его мораль. Сменив свое лицо, профессию, положение в обществе, жизнь, он не в состоянии наладить новый контакт с реальностью. Режиссер показал, как Локк бежит от реальности, от хаоса, однако в этом хаосе он гибнет.

В картине «Земля в трансе» (1967) Г. Роши действие происходит в вымышленной стране. Режиссер аллегорически передал судьбу свой страны – современной Бразилии. Он «…лихорадочным ритмом монтажа, барочной избыточностью метафор, неожиданным соотнесением изображения и оперной музыки, перебиваемой сухими щелчками огнестрельного оружия»[1] передает политической хаос.

---

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки. М.: МАТЕРИК, 2001. С. 97.

Культура есть человечность, а человечность – это культура. Если нет человечности, то нет культуры. В притче «Уйк-энд» (1967) Ж-Л. Годар выражает свою антипатию к буржуазной культуре, искусству. Режиссер подчеркивает, что культура не есть порождение того общества, к которому принадлежат герои фильма, так как человечность потерянна. Слушая Моцарта, скучают Коринна и Ролан, герои фильма. Им, как и простому народу, высокая культура не нужна. Их жизнью завладевает хаос.

Режиссер показывает дорогу из Парижа на юг как огромную «пробку», как хаос, символизирующий состояние современной культуры, как «застывшее» время. Парижане убегают от привычной жизни в иллюзорный мир ради того, чтобы «…выступить в роли архетипа болезненности социального класса и цивилизации».[1] В пробке оказываются Каринна и Ролан, находящиеся в состоянии нервного напряжения. Сцена их ссоры заканчивается насилием, являющимся метафорой действительности. Эта сцена выражает мысль автора, что в современном мире господствует насилие, оно стало нормой жизни. Далее хаос раскрывается более зримо. Дорогу из Парижа Годар показал как апокалиптическое видение – она залита кровью, кругом изуродованные тела людей, разбросанные как «реквизит» пейзажа после битвы. Зритель видит, как разделывают кролика, как перерезают горло свинье, как птица с отрубленной головой доживает свой короткий день. Режиссер мысленно объединяет в этой сцене кровавую бойню и гибель людей на дорогах.

Годаровские герои оказываются выброшенными за пределы привычной городской цивилизации и постепенно деградируют среди воцарившегося повсюду хаоса. Годар не находит выхода из хаоса, хаос не приходит к порядку, и его образ в фильме предстает как зеркало доминирующего ритма нашей цивилизации.

В «Мольбе» (1968) Т. Абуладзе сцена венчания святой Девы с Дьяволом является аллегорией хаоса, который воцарился в душе поэта, дрогнувшего перед

---

[1]Nicholls D. Godard´s «Weekend»: totem, taboo, end the fifth republic //«Sight & Sound», 1979 – 1980. № 1. P. 23.

наущениями Дьявола. Отныне он видит только то, что несет в себе начало хаоса и разрушения. У Девы родилось дитя – обезьяна. Все смешалось, все исказилось в мироздании. Предрешена участь святой девы, оставшейся без своего защитника, ее ведут на виселицу, люди отдают на поругание идеал поэта. Это следующая аллегория хаоса. Герои этой картины, пройдя через хаос и страдания, ощущают глубокую неприкаянность, безысходность и разлад с миром.

Из хаоса абсурдного образа жизни пытается вырваться инженер Глауко, герой фильма «Диллинджер мертв» (1968) М. Феррери, который повествует «…о крахе «социального человека», полной дискредитации эпохи «экономического чуда», ущербности «общества потребления», невписываемости «одномерного буржуа» в современную действительность»,[1] о его одиночестве, о состоянии человеческих ценностей в условиях современной цивилизации.

Действие в фильме развертывается в течение одного дня в семье Глауко. Здесь представлен замкнутый мир, в котором реальность ниспровергается, а герой становится одержимым экзистенциальной тревогой, хаос воцаряется во всем своем величии. Полем битвы для Глауко оказывается его благоустроенная квартира, где находится жена Анита с приступом мигрени и жизнерадостная служанка-любовница.

Отвергнув приготовленный домработницей ужин, Глауко решает приготовить для себя что-нибудь по своему вкусу. В поисках приправы он находит в шкафу старый номер газеты «Мессаджеро», в которую завернут ржавый кольт. Газета сообщает о смерти американского гангстера 30-х годов Джона Херберта Дилинджера. Деяния Джона были вызваны его противостоянием обществу, которое толкнуло его на преступный путь. С этого момента в душе Глауко воцаряется хаос и он начинает суетится.

Глауко разбирает заржавевший револьвер на части, смазывает, «смотрит» на белой стене «кадры» из собственной жизни. Привод кольта в боевое состояние показывают активизацию негативной психологии, толкающую его на преступле-

---

[1]Кудрявцев С. «+ 500». М.: 1994. С. 75.

ние, на убийство. Он начинает метаться между игрой и смертью. Набросив подушки на голову спящей Аниты, новоявленный Дилинджер несколькими выстрелами убивает ее и похищает драгоценное колье.

Выстрел в Аниту символизирует антинастрой Глауко против общества, но, с другой стороны, выстрел в больную жену – это очередной «прыжок в пустоту» «мятежника», не понимающего, в кого надо стрелять. Этот акт преступления выявляет стремление Глауко освободиться от хаоса жизни и оказаться в экзотической утопической стране, подобной Эльдорадо, что он и совершает. Глауко, в отличие от героя Антониони, журналиста Локка, пытается выжить в хаосе.

Отношение человека к Богу волновало многих мастеров кино, а Феррери интересует отношение человека с наместником Бога и свой взгляд на этот вопрос он изложил в картине «Аудиенция» (1971). Мастер создал фильм о человеке, который пытается добиться аудиенции у Римского Папы. Его герой Диас – человек простой и одинокий, оказывается перед лицом мощного общественного института. Римский папа есть, существует на земле, и встретиться с ним и возможно, и невозможно. Преградой является лабиринт церкви – учреждения, где затерялся простой итальянец. По мысли Феррери, «... мистическое объяснение кажется наиболее правдоподобным: нечего ждать ни от трансцендентного владыки, ни от его представителя, там, в трансцендентности, никого нет».[1] Попытка Диаса, встретиться и поговорить с Римским Папой оказывается бесплодной. Разочарованный человек, существуя в абсурдном и мире хаоса, приходит к самоубийству. Феррери в этом фильме показал, как хаос поглощает всех и вся, доводя индивидуума до пограничной ситуации, до «ничто».

В «Каннибалах» (1969) Л. Кавани показала «новое время», после поражения революции 1968 года, которое принесло людям состояние растерянности. Камера показывает трупы молодых людей на улицах разгромленною революцией города. Этот обобщенный образ современного города. Кавани вводит в фильм прообраз античной героини Антигоны. Ее героическая миссия в трагические моменты жиз-

[1]Ferreri: un cinéma de moeurs-fiction //«Cinéma», 1974. № 190 – 191. P. 186.

ни человечества заключается в погребении не только тела своего брата, но и тел не известных ей людей. Судьба Антигоны в XX веке оказалось такой же трагичной, как и в античности. За погребение тел погибших Антигону и ее помощника расстреливают. Кавани показала тот хаос, который охватил Италию в конце 60-х годов.

В картине «Найденные вещи» (1969) Д. Бертолуччи разворачивает действие на Миланском вокзале, который предстаёт как обобщенная метафора. Нормальный человек, попав в хаос вокзала, становится сам для себя непонятным индивидуумом, существуя по «вокзальным» законам.

Героиня фильма Марта Касетти, женщина из респектабельного и благополучного буржуазного семейства, выбывает из нормального образа жизни. Марта блуждает по хаотичному миру вокзала, попадая в экстремальные ситуации. Теряя рассудок, она долго занимается любовью со случайным человеком Вернером, который вскоре становится самоубийцей. Марта остается одна, блуждает по залам ожидания, по темным подземным туннелям, где живут бездомные, она побывала в бане, в общественном туалете, и везде ее тело несли быстрые потоки вокзальной действительности. Марта оказалась растерянной и одинокой в хаосе вокзального мира. Случайность сталкивает ее с наркоманкой, которая идет на все и гибнет. Героиня начинает понимать, откуда в ней взялось безумие и куда оно ведет ее, все более овладевая сознанием.

Подсознание начинает управлять ею: она блуждает в хаосе времени. Что было вчера? Что есть сегодняшнее время? Что будет завтра? Как выбраться из поля, заряженного отрицательными эмоциями, из хаоса? По мысли Бертолуччи, «…она совершает хаотическое путешествие к некоему новому порядку, которого нет в фильме».[1]

Фильм «Жил певчий дрозд» (1970) О. Иоселиани повествует о трагической судьбе молодого талантливого музыканта Гии Агладзе. Он играет в оркестре оперного театра на литаврах. Его друзья любят, уважают, считаются с ним. Гия

---

[1]Капралов Г. По спирали, ведущей вниз //«Искусство кино», 1981. №4. С. 161.

вечно спешащий человек, он живет в хаотичном мире. Траектория его движения зигзагообразна. У него такой характер, что он всегда опаздывает, однако успевает на все встречи и события. В один день, спеша кудато, Гия выбегает на улицу и попадает под колеса машины. Смерть наступает мгновенно.

Эта история имеет аллегорический характер, показывающий срез жизни социалистического общества и языком метафоры повествует о ее жертвах. Автор создает образ современного человека, который по своим убеждениям противостоит действительности, политическому строю, в котором живут миллионы таких, как он. Образ антагониста Гии обобщен. Он прообраз тех, кто чужд любой системе, которая унижает и морально уничтожает человека. В данной обстановке Гия индивидуум, отрицающий идеологию социализма. Одним словом, персонаж фильма универсальный характер, который без остановки движется в хаотичном мире, который нельзя привести к порядку. Героя символизирует те силы, которые гибнут под напором тоталитарного государства.

В картине «Смерть в Венеции» (1971) Л. Висконти показано, как в замкнутый мир гостиницы Лидо, где проживает герой фильма композитор Ашенбах, врываются странствующие музыканты. Они создают хаос. В символическом образе музыкантов режиссер представил тех, кто разрушает и уничтожает духовность, поэтому автор этот «…хаос превратил в дьявольскую, бравурную музыкальную пьесу, в которой звучит приговор всему этому обществу».[1]

«О, счастливчик» (1973) Л. Андерсона повествует о судьбе улыбчивого Майкла Тревиса, который втягивается в хаос жизни. Он агент по продаже кофе, жаждет окунуться в жизнь, полон неистощимого оптимизма, надежд, уверенности, однако андерсоновский герой вступает в мир, где встречает не игровые, а реальные ситуации.

Режиссер помещает Майкла в руки ада, где он, едва только заметив вдали заманчивый блеск удачи, снова падает вниз, что заставляет его все начинать сначала. Его принимают за шпиона, он попадает в клинику, где из человека делают му-

---

[1]Urs D. Der Tod in Venedig //«Filmкritiк», 1971. № 175. S. 380.

танта свиньи, по счастливому случаю оказывается референтом миллионера, который подставляет его, и оказывается на пять лет в тюрьме. Одним словом, все брошено в хаос.

Форма кинопроизведения такова, что суетящиеся в хаосе люди представлены широко. В картине действуют маски простака, психолога, ученого, инспектора, полицейского, контрразведчика, миллионера, музыканта и т.д. Все они включены в хаос жизни, в погоню за удачей и не могут изменить своего образа жизни. В конце картины герой оказывается на съемочной площадке, где снимается фильм, и ему дают роль человека, который должен улыбаться всем, но он, пройдя муки, разучился улыбаться. Теперь его улыбка, наигранная гримаса человека, который оказался частицей хаотичного мира. Итак, режиссер создал картину хаотичного мира, смешивая реалистическое и фантастическое.

«Пустыня Татар» (1976) В. Дзурлини обличает милитаризм как проявление человеческой ограниченности. Герои фильма, офицеры Австро-венгерской армии, «заточены» в крепости Бастиано, в замкнутое пространство. Хаос воцоряется из-за того, что все офицеры охвачены военной истерией, они стремятся воевать, они хотят умереть как герои перед лицом врага, но это невозможно в том мире, где нет войны. Человек, оказавшийся в пограничной ситуации видит, как утешение достигает своего крайнего выражения, чувствительность доходит до самоотрицания, и единственным выходом из создавшегося хаоса является крайность – смерть оказывается «спасителем» от всех человеческих бед. Дзурлини в фильме показал, что хаос не превращается в порядок, и человек оказывается перед лицом «ничто».

Феномен хаоса присутствует в «Тодо Модо» (1976) Э. Петри. Режиссер отразил события, происшедшие в 70-ые годы в Италии. Это было время деятельности антидемократических сил, нарастающих преступлений мафии, политических скандалов, попыток фашистского переворота; это было время разгула экстремистов и других реакционных сил, что ввергло общество в хаос. Петри пишет: «…этот фильм я замыслил как своеобразный саркастический реквием агонизирующему режиму...Итальянцев заставляют жить в атмосфере насилия, искусственного нагнетания напряженности, распространения ложных слухов, подтасовки

фактов, разглагольствований о кризисе в тех областях, где его нет, и замалчивания действительных трудностей».[1] Режиссер смело разворачивает перед зрителем политическую аллегорию. Все персонажи картины до точности оказываются подобиями политических лидеров, которые в течение многих лет служили не благим делам, а создавали хаос в стране. В этом хаосе они же гибли. Примером может служить персонаж фильма, некий политический деятель М., в котором читается образ лидера христианско-демократичекой партии Альдо Моро, судьба которого оказалась трагичной.

В этой картине Петри разоблачает политическую действительность не только Италии 70-х годов, призывая к борьбе, к обновлению, к изменению состояния своей страны, но и всей как политической, так и социальной жизни человечества. Поэтому картина пронизана метафизическим ужасом, стремлением представить мировую политическую реальность как хаос и абсурд.

Персонаж фильма «Жестяной барабан» (1979) Ф. Шлёндорфа карлик Оскар Маценат издевается не только над фашизмом и обывательским приспособленчеством, но и над всякой идеологией вообще: «барабанит против всех и вся». Хитрец Оскар имеет склонность прятаться под стол, под трибуны, под женские юбки. Он любит притаиться, чтобы наблюдать жизнь потаенную, закулисную, подноготную, которая обретает вторую очевидную реальность. Барабанная дробь Оскара дестабилизирует окружающую жизнь, вносит сумятицу, беспокойство. Деятельность Оскара создает хаос, который вызван социально-политическим состоянием Германии во время господства фашистской диктатуры.

В «Безумном Максе» (1979) Д. Миллера, герой одиночка, бывший полицейский Макс, бесстрашно борется с бандами одичавших подонков, которые стремятся установить свое господство в новом мире. В хаосе безумия он старается восстановить справедливость среди растерянных обывателей, которые уцелели после термоядерной войны.

---

[1]«Реквием агонизирующему обществу» //«За рубежом», 1976. № 11. С. 22.

Писателя, героя «Сияния» (1980) С. Кубрика, отличает хаотичное сознание. Бессознательное доминирует у него над сознательным. Время от времени перед его глазами всплывают жизнеутверждающие картины из прошлого, которые невозможно вернуть, которые приводят его к ностальгии и мучают его. В нем растет агрессивность. Режиссер рассматривает своего персонажа в кругу параноидальных явлений. Герой сходит с ума, его охватывюет желания разрушительные, с топором он охотится за женой и сыном, держа их в страхе. 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.

«Хаос» (1983) – так назвали картину П. и В. Тавиани. Чтобы показать его образ, мастера избрали четыре новеллы Л. Пиранделло: «Другой сын», «Реквием», «Лунная болезнь», «Разговор с матерью». В фильме каждая новелла обладает сюжетной и композиционной законченностью. Ворон с колокольчиком на ножке служит лейтмотивом между новеллами. Авторы фильма использовали мысль Пиранделло: «Я дитя хаоса» и новеллы соединили так, что их синтез имеет трагическое звучание. Постигшие бедную Сицилию нищета, разлука, грусть, ужас, страх, эмиграция сочетаются с обрисовкой, исключительных по силе человеческих страстей. Зритель в течение всего фильма видит атмосферу жестокости, которая породила хаос действительности.

Сюжеты фильмов М. Формана американского периода «…воспринимаются как форма, с помощью которой можно внести порядок в хаос окружающего мира, акцентируя на то, что всегда привлекало внимание художника и что является неизменным и постоянным для всего его творчества – человеческий интерес к индивиду и стойкая убежденность в том, что миром управляют слабости и что именно они делают персонаж близким и понятным».[1] В фильме «Амадеус» (1984) вышесказанное подтверждается образом композитора Сальери. Форман создал образ композитора как индивидуума, который ощущает прекрасное, стремится к совершенству, но глубоко переживает то, что не может создать произведение, рав-

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Европы. М.: МАТЕРИК, 2002. С. 167.

ное моцартовским созданиям. Форман, показывая хаос как креативную среду, стержнем фильма делает «…зависть и страсть Сальери, его танталовы муки и бунт против Создателя».[1] Хаос создает Рэндел П. Макмерфи, герой фильма «Над кукушкиным гнездом» (1975). Его доставляют в психбольницу из тюрьмы, где он сидел за агрессивное отношение к людям. В лечебнице должны определить его психическое состояние – он безумен или симулирует сумасшествие, так как отказывается от обязательных работ. Его жизненная сила, дерзость и инстинкты абсолютно здорового мужчины сеют в больнице хаос, в котором он гибнет.

Фильм «Рим» (1972) документально-художественная картина, в которой Ф. Феллини выразил свое внутреннее ощущение вечного города. Эта картина – импрессионистская ода прошлому Рима, настоящему и будущему в форме феерической фантазии безо всякого сюжета. Карнавальное буйство жизни в ее разнообразных проявлениях, подмеченных зорким взглядом киномастера, вносящего в общую хаотическую картину свои собственные воспоминания и переживания. Герой фильма «Тоби Даммит» (1968) английский актер Тоби Дамит попадает в Рим. Им овладевает безумие, и он начинает метаться по ночному Риму, а единственный его спутник – алкоголь. Тоби заключает договор с дьяволом и ему приходится расплачиваться в Риме, в напыщенном городе, где мир летит в «ничто». Путешествие англичанина в незнакомую страну, погружение в хаос ночного Рима оборачивается сошествием в ад. Безумие, овладевшее Тоби, приводит в небытие. В фильме «8½» (1963) также наличиствует хаос. Герою фильма режиссеру Гвидо Ансельми, находящемуся в творческом кризисе, кажется, что все, придуманное им, – бред, поэтому все задумки о новом фильме ему кажутся несостоятельными, да и вся съемочная группа, рассерженный продюсер вызывают в нем постоянную тревогу, так как они не укротимы. Феллини выворачивает внутренний мир своего персонажа, состыковывает его с внешним и пытается наметить траекторию от хаоса к порядку.

---

[1]Там же.

Гвидо решает первым долгом воздействовать на свое психическое состояние. Он уезжает на модный курорт. Постепенно «…движется внутренняя работа: наплывают воспоминания, рождаются фантазии, наполняются причудливыми сюжетами сны, обретают форму неясные идеи, и еще образы, образы, самовластно вторгающиеся в жизнь»[1] и из развалин собирается монументальное здание, которое украшат мир режиссера. В демонстрации видений и их реальных прообразов рождается та гармония, которая приводит хаос в порядок. «Озарение, которое всегда приходит нечаянно, и на этот раз показало режиссеру простую мысль о том, что не надо упорядочивать жизнь, надо лишь влиться в ее хоровод, поймать его радостный ритм и пойти, взявшись за руки, воображением, мечтой, за фантазией».[2] Фильм кончается хэппи-эндом. Гвидо дирижирует всеми персонажами фильма, артистам показывает, что как сделать и этим погружает их в безоблачное бытие. Клоунский оркестр экспрессивно играет, и хаос исчез, творчество и гармония победили.

В притче «Репетиция оркестра» (1979) Феллини показал, как царящий в обществе хаос противостоит гармонии жизни. Образ хаоса мастер использовал как смыслообразующий фактор при создании художественной структуры этой притчи.

70-е годы в жизни Италии были напряженными в политическом плане. В 1970 году была попытка фашистского переворота, росло движение террористов, которые стремились расшатать буржуазную демократию, чтобы добиться немедленного переворота и установить свой режим. Они пытались создать обстановку тотального ужаса, неразберихи, напугать население. Общество впало в растерянность, в панику. «Красные бригады» терроризировали общество, террор использовался реакционными кругами во имя установления режима «сильной власти». Нарастал хаос. «Репетиция оркестра» оказалась картиной, пытающейся сплотить итальянское общество, и человечество вообще в борьбе против политического хаоса. Феллини создал художественный образ итальянского общества, где царит дис-

---

[1]Энциклопедия кино Европы. Фильмы. М.: НИИК, 2009. С. 3.
[2]Там же. С. 3 – 4.

гармония и «не слышна музыка». Музыка опошлена, унифицирована и не пробивается к человеческим душам. Мастер сопровождает титры фильма какофонией звуков, в которой сквозь хаос звуков настраиваемых инструментов явственно слышится вой полицейских сирен, символизирующие силу власти.

Действие фильма присходит в старинной церкви (XIII век), которая перестала быть храмом. Образ церкви обобщен, он символичен. Капелла – метафора Италии, замкнутое пространство, где царит хаос, и каждый музыкант по-своему сходит с ума, находясь в тупике.

В оркестре представлены всевозможные психологические типы и характеры – вот тщеславный, вот смирившийся с судьбой, сентиментальный, моралист, фанатик. В оркестре есть представители современного типа молодых людей – с лицами террористов, с холодными, жестокими глазами и угрожающими взглядами. Одним словом, у каждого музыканта своя индивидуалность, как и у их инструментов, с которыми их неразрывно связывают сложные чувства любви и ненависти. Между оркестрантами нет дружбы, и в плане человеческих, личных отношений. Один из них жалуется: «…но дружба – это совсем другое дело: мы же никогда не встречаемся вне оркестра».[1] Среди музыкантов разногласие, от каждого из них требуется личная активность, выступают против подчинения единой воле. Нарушение принципа единства сказывается на музыкально-эстетическом контексте, спонтанно выплескивая эмоции отдельного индивида. То, что нет коммуникабельности между людьми сказывается на репетиции. Музыканты циничны, ироничны, ненавидят друг друга и обзывают нецензурными выражениями. Один из музыкантов считает, что о каком же темпе можно говорить, если «…в нашей стране, в Италии, в общем, не слишком в чести ритм».[2]

Создавшийся хаос отрицает ритм, музыканты играют, объединенные ненавистью, как распадающаяся семья. Такая музыка не может спасти душу, не способна вывести человека из лабиринта жизни. Тогда, нужна ли человеку музыка? Феллини медленно, тонко препарирует человеческую психику, чтобы понять, на

---

[1]Запись по фильму.
[2]Запись по фильму.

что способен мир музыки, если законы гармонии так трудно постижимы для человека. Так как по своему социальному происхождению большинство оркестрантов связано с мелкобуржуазной средой, у них отсутствуют культурные предпосылки для осознания своего человеческого назначения, а это усиливает психологическую амбивалентность. Зрителю кажется, что музыкантов ничто не объединяет, может быть, их отношение к музыке – случайность? Когда начинается репетиция видно, что оркестранты остаются такими же будничными, далекими от вдохновения, как и в начале фильма. Здесь прочитывается тяжелая атмосфера хаоса повседневной жизни, отравленной страхом и терроризмом, который царил в это время в Италии. Действие всего фильма продолжается в хаосе.

Репетиция оркестра еще не началась, а Феллини продолжает допрашивать музыкантов, и зритель слышит их откровения о значении и предназначении музыкального инструмента, их символы веры и безверия, ощущает это бессмысленно пустое пространство, где слышны не звуки музыки, а треск стен современного мира. Цивилизация под угрозой! Это сулит ей разум человека, а его внутренняя сила издает эти звуки. Стены капеллы сотрясает глухой гул, только пожилая арфистка замечает это и встревожено поднимает глаза к потолку.

Симпатии и антипатии музыкантов выявляются все ярче. «Отвращение к речам, к рассуждениям унаследовано музыкантами оркестра от людей физического труда. Они боятся, что их надует интеллектуал, владеющий даром речи – в отличие от них самих. Тут, должно быть, играют свою роль архаические, бессознательные механизмы».[1]

Трубач нежно вынимает из футляра трубу и с большой теплотой отзывается о ней: «А я скажу, что это инструмент, обладающий исключительной страстностью. Я не говорю уже о его музыкальных возможностях, которые поистине чудодейственны: на трубе ты можешь исполнять самые сложные, самые головоломные музыкальные пассажи. Но не в том дело. Самое замечательное, что этот инструмент позволяет тебе лучше и сильнее выразить все, что у тебя внутри. Веселье, грусть,

[1]Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки. М., СПб.: Университетская книга, 1999. С. 100.

тишину…сфальшивить на трубе – это конец света!!».[1] Может быть, поэтому Феллини в фильме «Дорога» «заставляет» Джельсомину играть именно на трубе. Ведь труба может быть, как человек, – романтиком и сентиментальным, она может создать пространство, наполненное длительными и короткими звуками, соответствующими состоянию человека, вселить радость, надежду или установить тишину.

Оркестрант с трубой-басом один сидит на ступенях для хора. Он протестует против современного мира: «…иногда мне хочется умереть…Ну потому, что мир стал ужасным, злым. Мне хочется туда, где мой папа».[2] Этот одинокий человек своим спутником жизни избрал свой инструмент: «…то, что никто не желал на нем играть, меня взволновало. Бедная труба! Она лежала одинокая, как бродячая собака, и мне показалось, что она чем-то похожа на меня. Грустная, одинокая, как я, это была судьба!».[3] Виолончелист комментирует: «Мир тем и прекрасен, что так разнообразен!».[4] Двое оркестрантов ненавидят друг друга, но вынуждены сидеть рядом перед одним и тем же пюпитром и играть вместе, одну и ту же музыкальную фразу. Они обязаны быть в согласии, дополняя друг друга, но в жизни они не солидарны. Оркестранты настраивают свои инструменты, производя сильный нестройный шум.

Хаос достигает своего пика в сцене с крысой и здесь же начинается увертюра приближающегося бунта.

Профсоюзный работник сообщает о прибытии дирижера, которого раздражает вторжение телевидения, его бесит слепящий яркий свет, он отказывается давать интервью, стучит по пульту и наконец взмахивает палочкой. Тогда и проявляется в полном мере некоммуникабельность – и не только музыкантов, но и инструментов. Это буквально сводит с ума дирижера. Он с подчеркнуто мученическим видом прекращает дирижировать, в ответ на это следует совершенно непредсказуемые реакции: кларнетист находит одну очень смешную музыкальную фразу и хохочет, а вместе с ним смеются и другие кларнетисты, открывая и с удо-

[1]Запись по фильму.
[2]Запись по фильму.
[3]Запись по фильму.
[4]Запись по фильму.

вольствием комментируя скрытые юмористические намерения композитора. Среди хохота слышатся личные оскорбления и грубые насмешки.

Оркестр начинает играть по знаку, но вскоре дирижер в гневе швыряет листы с пульта, крича: «Скажите на милость, вы понимаете, зачем вы здесь собрались? Я надеюсь, что обращаюсь к музыкантам?…Я не слышу вас, где вы?…Мне не хватает мира, спокойствия, тишины…Это не жизнь, а дерьмо!».[1] На эту реплику дирижера, вызывая смех оркестрантов, скрипачка ехидно отвечает: «Так вы это дерьмо намажьте на свою палочку, а потом хорошенько ее оближите».[2] Репетиция происходит неслаженно, в обстановке почти полного хаоса, и дирижер приходит в отчаяние. Все сильнее нарастает противостояние между дирижером и оркестрантами. Профсоюзный работник считает, что оркестранты возбуждены и не могут играть. Оперевшись на пульт, дирижер с выражением бесконечной усталости и безнадежности, во все усиливающимся возмущением кричит: «Вы что, хотите свести меня с ума? Чего вам надо? Хотите взять меня за задницу?!».[3] Но оркестранты неукротимы. Они безразличные, раздраженные своей работой, погрязшие в рутине, морально угнетенные ремеслом, сливающим их в общую, недифференцированную массу, сварливые, сплетники, упорно отстаивающие необоснованные точки зрения, наглые и дерзкие. Молодые музыканты не скрывают своего пренебрежения к дирижеру. Скрипачка, выражая жестами свое неодобрение, говорит: «Но кому теперь нужны такие дирижеры? Достаточно иметь исправный метроном».[4]

Каждый оркестрант по-своему относится к дирижеру, так как личность дирижера многогранна, но все признают, что музыка нуждается в дирижере, «…оркестр ждет от дирижера, что он будет точно знать партитуру, услышит каждый фальшивый звук и каждую неточность и в то же время сумеет одним движением руки, без всякой опосредующей рефлексии, сорганизовать оркестр, побудить его к

---

[1]Запись по фильму.
[2]Запись по фильму.
[3]Запись по фильму.
[4]Запись по фильму.

правильной игре и даже заставить оркестр воссоздать свое собственное представление о произведении».[1]

Дирижер презирает и не терпит этих нестарательных, непочтительных, разболтанных музыкантов, он же разговаривает с ними оскорбительно надменным тоном, поэтому оркестранты не подчиняются ему, готовится почва для бунта. Ведь в начале репетиции дирижер старался организовать оркестр, руководить им, затем это его состояние переходит в стремление к подавлению. Дирижер иак высказывается о музыкантах: «Оркестранты? Да я на них не смотрю, я их не вижу. Сознаюсь, что порой просто не в силах глядеть на их рожи; если бы я мог, то отгородился бы от некоторых из них какими-нибудь ширмами…».[2] Хаос усиливается. Его создают музыканты. Каждый из них считает, что он прав, его мысли истина. «Я показываю одновременно не-обходимость порядка и потенциальную опасность, которая из этого возникает»,[3] – отмечал Феллини.

Глухой гул сотрясает стены церкви, гаснет свет, из зала доносится гул голосов и ритмическое громыхание труб, барабанов, тарелок, под звук которых взбунтовавшиеся оркестранты скандируют: «Дирижер! Дирижер! Больше ты не нужен! Дирижировать захочешь – только вниз головой!».[4] Дирижер с высокомерным и снисходительным видом обводит взглядом оркестрантов, которые яростно вопят, выражая свое возмущение и протест. В зале царит невообразимый хаос, стены расписаны анархическими лозунгами, портреты великих композиторов заляпаны. Оркестранты с яростной, мрачной веселостью выкрикивают лозунги, направленные против дирижера. Флейтистка, спрыгивая со стула и размахивая аэрозольным баллоном, кричит: «Не желаем больше, чтоб ты был нашим дирижером!».[5] Вслед за ним кричит виолончелист: «Нам не нужны дирижеры, не нужна

---

[1]Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки. М., СПб.: Университетская книга,1999. С. 99 – 100.
[2]Запись по фильму.
[3]Siman M. Entretiens avec Federico Fellini //«Positif», 1979. № 217. P. 6.
[4]Запись по фильму.
[5]Запись по фильму.

музыка, ничего нам не нужно!».[1] Тромбонист кричит, что музыку используют, чтобы эксплуатировать их и пудрить людям мозги. Другой тромбонист взобрался на лестницу и выкрикивает: «Дирижер! Дирижер! Больше ты не нужен!».[2] Музыкант на стене пишет: «Нет – власти музыки! Нет – музыке власти!». Флейтистка опять хриплым голосом кричит: «Нет власти дирижерской палочки! Долой дирижера! Мы требуем нашу музыку и хотим ее немедленно!».[3] Скрипачка с ревом произносит: «Да кто он такой?…Его не существует! А если существует, то я его сотру в порошок, уничтожу, зарежу!».[4] Дирижер внешне бесстрастно наблюдает за происходящим, за яростным бунтом против него.

Со стен зала начинает капать какая-то темная жижа и сыпаться штукатурка, падая на голову то одному, то другому оркестранту. Скрипач запускает скрипкой в музыканта, но тот пригибается и скрипка попадает в арфистку, она кричит: «Вы меня ранили! У меня идет кровь! Идиоты, психи, ненормальные!..».[5]

Музыканты, выдвигая лозунги с требованиями разрушить «власть музыки», напоминают представителей «контркультуры» 60-х годов, а также левых и правых экстремистов 70-х годов. Их стремлением было деконструировать не только музыку, но и всо искусство, создать дисгармонию, так как они склонны враждебно относиться к современности, к своим современникам.

Дирижер с его командами, с его презрением к оркестрантам воспринимается как аллегория власти. Здесь сложно провести параллель с действительностью. Может быть, он образ того, кого реакция хотела привести к власти? И фильм предупреждает – нет места фашизму в Италии! Оркестранты выкрикивают лозунг: «Дирижера время вышло, дирижеру в глотку дышло!».[6] Но, с другой стороны, может быть, дирижер один из тех людей, который разделяет вину за то, что происходит в итальянском обществе?

---

[1]Запись по фильму.
[2]Запись по фильму.
[3]Запись по фильму.
[4]Запись по фильму.
[5]Запись по фильму.
[6]Запись по фильму.

Вновь раздается мощный раскат, оркестранты на мгновенье замолкают и со страхом глядят на потолок, сыплется пыль. Арфистка вытирает платком пыль на арфе и рассказывает о своей экзистенции: «В арфе вся моя жизнь… Я ей все рассказываю, разговариваю с ней…И арфа отвечает…передает мои чувства…Если ты играешь на арфе, ты знаешь, что существуют другие измерения».[1] Пылью осыпанная арфистка продолжает оттирать свою арфу: «Однажды какой-то мальчик спросил меня – а куда девается музыка, когда ты перестаешь играть? Такие вопросы умеют задавать только дети!».[2]

В этом хаосе слова арфистки воспринимаются как призыв к смирению. Музыкальная фраза арфистки – утверждение того, что в этом хаосе возможно единство звуков, так как можно добиться координации исполнителя в согласии с идеей целого. Феллини к личности арфистки относится особенно, вкладывая в ее образ и грусть, и отчаяние, и призыв к объединению. После гибели арфистки одинокую арфу он показывает два раза. Арфистка, бессильная, неспособная противодействовать насилию – символ смирения, в каждом кадре являющаяся одинокая арфа как бы требует от зрителя вспомнить музыкальную фразу арфистки и ее слова – «…она рождает в тебе веру».[3]

Хаос нарашивает свою скорость.

Оркестранты в состоянии разрушительного безумия восстают против дирижера и опрокидывают дирижерский пульт. Музыканты несут метроном, громкими криками приветствуя его, и устанавливают на место дирижерского пульта, затем расступаются перед ним. Один из музыкантов кричит: «Вот наш дирижер!». Молодежь бунтует, а старики, молча, растерянно следят за происходящим. Сыновья должны быть правы, а отцы – нет! Акт саботажа вскоре принимает иной вид.

Если музыканты не хотели подчиниться власти дирижера, видя в ней тиранию, то сейчас их не устраивает вид стоящего на месте дирижера гигантского метронома. Флейтистка в ярости кричит: «Нет – метроному! Темп задавать будем

---

[1]Запись по фильму.
[2]Запись по фильму.
[3]Запись по фильму.

мы! Мы сами!!!». Вслед за ней музыканты скандируют вызывающие лозунги. Тромбонист, пытаясь прекратить оглушительный шум, бросает фразу: «Хватит исполнять музыку, которая против нас! Мы, исполнители, хотим сами создавать ее и управлять ею!».[1] Скрипачка спрыгивает со стула с лозунгом: «Дирижировать запрещается! Мы вообще не желаем, чтобы нами ктонибудь дирижировал! Смерть метроному тоже! Смерть!!!».[2] Она запускает в метроном стулом и сваливает его. Музыканты, которые хотят оставить метроном дирижировать, нападают на нее, затем вспыхивает яростная потасовка и с их противниками. Беснующиеся оркестранты среди поднятого ими адского шума не сразу замечают, что ветхие стены и потолок древнего храма начинают рушиться, густые слои известки сыпятся на них. В это время старик-оркестрант, оцепенело сидевший на своем месте, вдруг достает пристегнутый к ноге под брюками пистолет и несколько раз стреляет. Администратор оркестра набрасывается на старика и, повалив его на пол, пытается обезоружить. Может быть, старый музыкант за то, что дирижер нужен, и его молчание было знаком согласия, солидарности с дирижером. Ведь выстрела никто не ждал, и все с криком встретили этот акт протеста. Как же быть, если оркестранты против и дирижера, и против метронома, и вообще против диктата? Этот их бунт – бунт «против» или «за» действительность Италии? Где же выход из замкнутого круга?

Один за другим следуют глухие удары, по стенам ползут трещины, все в ужасе замирают, оглядываясь кругом и смотрят на стену, откуда несется гул. Картины великих композиторов, оскверненные музыкантами, падают со стен. Трещины на стене увеличиваются с ужасающей быстротой и в зияющем проломе появляется нечто зловещее – огромный черный шар. Этот шар в фильме не есть реальное орудие разрушения старых помещений, а мрачный символ будущего. Оркестранты пятятся, охваченные паническим страхом. Огромный шар продолжает со скрежетом качаться, пока не останавливается неподвижно. Феллини объяснял: «…обвалы, руины…это внутренние беды каждого, и восприниматься эти образы могут

[1]Запись по фильму.
[2]Запись по фильму.

в высшей степени дифференцированно и индивидуально».[1] Режиссер знал, что бедствия человека проистекают вовсе не от него самого. Поэтому шар не следует воспринимать как символ Апокалипсиса, пришедшего в усмирение взбунтовавшихся музыкантов. Они ничтожны, чтобы навлечь на себя что-либо подобное. И даже если бы эти люди всеми силами желали разрушить все вокруг себя, то трагедии не произошло бы. Крушение мира вторгается извне как простой результат несовершенства мироздания, и Феллини хочет убедить человечество в том, что всемирной трагедии можно избежать. Для выражения этой мысли режиссер использовал еще раз арфу и придал ей символическое значение. Кадр с одинокой арфой в пыли выражает надежду и означает – не погибнуть этому миру.

Роль арфистки имеет в фильме свой определенный смысл. Ее смерть не случайность, а определенное намерение Феллини. Ведь, кроме нее, никто не гибнет. Одинокая «…арфа – человеческое существо», призывает, благодаря своим хроматическим возможностям, к гармоническому состоянию общества. И вдруг происходит неожиданный эмоциональный поворот этой экстремальной и сентиментальной ситуации. Дирижер обводит взглядом заваленный обломками зал и обращается к музыкантам: «Каждый из нас должен позаботиться о своем инструменте, это единственное, что мы можем сделать… Музыка спасет нас…Держитесь тверже за ноты, следуйте им всем до одной…Вы – музыканты».[2] Дирижеру удается, наконец, взять в руки оркестр. Напуганные оркестранты подходят ближе к дирижерскому пульту, молча и сосредоточенно приводят себя в порядок, готовясь возобновить репетицию.

Музыканты играют, оркестр звучит все слаженнее, из хаоса звуков возникает гармония, но подлинное слияние оркестра с дирижером еще не произошло. Одинокая арфа все еще стоит среди развалин, призывая к единству звуков, к их длительности, к их чистоте, чтобы музыка была вечна.

Дирижер не доволен, он постепенно все громче и громче говорит. «Может быть, вы соблаговолите вкладывать в музыку чуть меньше страсти? Может быть,

---

[1]L´Intervista con Federico Fellini //«IL TEMPO», 1979. № 304.
[2]Запись по фильму.

вам следует напомнить, что ищем, что скрежет трамвая на повороте – это еще не музыка!».[1] Голос дирижера вновь обретает властность, даже жестокость и он с иронией обращается к оркестрантам : «Я слышал какой-то стук кастрюль, какие-то свистки! Где мы с вами находимся? Может быть, на футбольном поле? Может, вы принимаете меня за судью? А вы где, духовые, что вы там делаете, что случилось с вашими жалкими легкими? Куда девалось ваше дыхание? Вы что, растратили его на идиотскую болтовню? Вы должны дуть изо всех сил!».[2]

Дирижер постепенно переходит на немецкий язык, напоминая ухваткой диктатора, отрывистые выкрики, напоминающие военную команду: « Больше мощи! Эти трубы должны пробудить мертвых! А то можно просто уснуть! Вы кто – музыканты или нет? Я требую больше чувства, больше оттенков!».[3] И дирижер опять переходит на итальянский язык, предлагает оркестрантам начать исполнять произведение сначала. В его голосе ощущается интонация лидера политической партии, старающегося оправдать свою идеологию с помощью насильственно созданной гармонии музыки. Ведь разногласия в оркестре роковым образом отражаются на его воле. В конце концов, в груде развалин и густых облаков пыли оркестр неожиданно объединяется в единое целое, и музыканты начинают понимать, чего добивался от них дирижер.

Феллини помещает своих героев в естественный хаос жизни и пытается возвратить поступкам своих героев утерянные, попранные человеческие черты, делая из беспорядка порядок, то есть добивается порядка из хаоса. Мастер «…из хаоса мира…творит новые миры и новую вселенную, населенную созданными им людьми. Из падения нравов, разложения общества он пытается создать новую этику разложения общества и новую нравственность, целью которых была бы всепоглощающая и всепрощающая «универсальная» любовь».[4] Феллини в фильме выразил веру в силу искусства, в его способность сплотить человечество против хаоса.

---

[1]Запись по фильму.
[2]Запись по фильму.
[3]Запись по фильму.
[4]Долгов К.К. Долгов К.М. Ф.Феллини, И.Бергман. М.: Искусство, 1995. С. 112.

Фильм «Все, что осталось от Англии» (1987) Д. Джармена рассматривает тему Апокалипсиса, и здесь хаос так же оказывается смыслообразующим фактором. В отличие от Ф. Феллини он не пытается создавать порядок из хаоса, а наоборот, усиливает его функцию, что помогает автору философски осмыслить грядущий крах цивилизации. Джармен использует документальные кадры, снятые в 20-ые годы, любительские кадры, видеоматериал и делает их них коллаж. Таким образом он усугубляет хаос. Зритель видит сцены насилия, жестокости, нищеты людей, наркожизнь, опустошения природы, тем не менее, это все проникнуто сожалением об ускользающей жизни и радости человеческих чувств. Такой коллаж предоставляет возможность режиссеру дать почувствовать зрителю доминирующий ритм нашей цивилизации, показать образ безумного, алогичного и абсурдного, но, все же прекрасного XX века.

В фильме нет сквозной сюжетной линии, как в других фильмах мастера, и это тоже говорит о доминировании хаоса. Хаотичен не только коллаж кадров, но и монтаж. Именно рваный монтаж, используемый режиссером, является метафорой хаоса. Джармен как хороший знаток изобразительного искусства и блестящий живописец предлагает зрителю свой «поток образов», однако в хаотичном, нервно выстроенном «порядке».

Тема надвигающегося Апокалипсиса присутствует в картине писателя и режиссера Жоржа Осанга. Его фильм «Сокровища собачьих остров» (1990) притча о неком постанатомическом мире. Инженер Альделио, открыв Орион (новый вид энергии), который способен восстановить равновесие в мире, исчезает со своим секретом. Безнадежность приводит мир в состоянии хаоса, мир оказывается перед лицом Апокалипсиса. Идея восстановить равновесие в мире – всего лишь игрушка в руках Альделио, и хаос не переходит в порядок.

В хаос погружены герои картины «В ожидании корабля» (1992) А. Рауста. Это притча о заблудившихся людях, бредущих по земле, в поиске корабля уходящего в никуда. Именно поиск объединяет персонажей, оказывающихся в водовороте жизни, в разных экстремальных ситуациях. Находясь в хаотичном мире, герои не теряют надежды найти корабль-храм, который сможет взять на борт их по-

терянные души. «Мы не свободны. Мы не принимаем разрушение, как принимаем наличие солнечной системы и поэтому индивидуум в полной мере не верит, что его ожидает конец…Если бы индивидуум делал все более рационально, сознавая, что он должен умереть, тогда бы исчезли все экзистенциальные страдания: ненависть, ревность, страх…И, по существу, человека занимает лишь то, что им выдумано. Болезненные поиски того, что находится в движении, смелость в признании утопии, обозначенной Вернером Фасбиндером в «Отчаянии», и слияние с ней – вот что было важно для меня в моем фильме»,[1] – пишет режиссер.

Хаос создает на земле Джон Милтон, герой фильма «Адвокат дьявола» (1997) Т. Хэкфорда. Обратимся к тексту и посмотрим, в каком хаотичном мире существует Джон и его служители, каковы их судьбы.

Джон основатель и владелец юридической корпорации в Нью-Йорке. Он из тех, кто способен создать в любую минуту из ничего нужную ситуацию и управлять ею мастерски для своей выгоды, одним словом, ему под силу распоряжаться действительностью. Джон обладает высшим сознанием, персонифицирует логику, выставляет напоказ проблемы, которые связаны с жизненным выбором. Он играет со всеми, игра для него норма жизни. Джон окружен посланниками ада, выполняющими его желания и таким образом расши-ряющими границы хаотичного мира.

Кевин Ломакс – преуспевающий адвокат. Джон следит за Кэвином и оценивает его способности при помощи своего ангела. Его представляет журналист Лари, который бросает Кевину фразу: «…ни у кого не получалось выигрывать всю жизнь».[2] В фильме выстраиваются неблагоприятные взаимоотношения Кевина и Джона, несмотря на то, что Кэвин оказывается незаконным сыном Джона. Джон – человек действия. Его психикой движет негатив. Он создает разные экстремальные обстоятельства для тех, кто не устраивает его и отправляет их в небытие. Жертвами Джона оказываются Мэри Энн – жена Кевина, Эдди Барзук – главный менеджер его корпорации, представитель департамента юстиции. При первой

[1]Raoust A. Le bulletin du centre «Continente F». Paris, 1993. P. 6.
[2]Запись по фильму.

встрече «тет-а-тет» Джон называет Кэвина красавчиком из Филадельфии, говорит ему фразу из Евангелия – «Вот, я посылаю вас, как овец среди волков». Джон, цитируея слова Христа, имел в виду совершенно другое, чем Спаситель. Кевин и оказался той овцой, которая попадает под власть Джона и приходит к «ничто».

Джон, устроив вокруг себя хаос, втянул в него и Кэвина. «Ангел» дьявола Пэн лукавит, предлагая «порядок» Кэвину: «Не беспокойся, он избавит тебя от страха, и ты никогда не будешь бояться, иди же, он тебя ждет, иди».[1] Кэвин встречается с Джоном в его кабинете. Начинается поединок дьявола и молодого адвоката. Джон творец, он строит мир. «Я расставляю декорации, а за ниточку дергаешь ты сам»,[2] – утверждает Джон и напоминает ему слова, которые в начале фильма говорил Кэвину посланник ада Лари: «…никому еще не удавалось выигрывать все дела».

Претендуя на мировое господство, Джон считает, что XX век принадлежит ему. Он не создает свою «теорию» правосудия, соответствующую юридическим нормам, а пытается утвердить свои законы – законы «крови и почвы». Задача его власти – принуждать своих подданных к осуществлению «нравственных императивов», не представляя окончания конфликтов в жизни. Хаос получает свое «разрешение» в конце фильма.

Кэвин, чтобы покинуть мир хаоса, выбирает самоубийство, что приводит Джона к безумию. Игры разума Джона оказались самоуничтожающими. «Деяние» Джона не было направлено на воссоздание порядка, он не смог удержаться на Земле. Он погибает в том хаосе, который сам же создал.

Эта картина говорит о том, что саморазрушение человека начинается в нем самом. Персонаж фильма человек, поставивший себя вне общества, предлагающий окружающему миру свои законы, что привело его в небытие.

В притче «Парфюмер: история убийцы» (2006) Т. Тыквера действие происходит в XVIII веке. Это – фильм аллегория, злая политическая сатира, историческая эпоха проецируется на современную ситуацию. В картине подчеркнута мысль,

---

[1]Запись по фильму.
[2]Запись по фильму.

что гениальная личность несет человечеству неизбежное зло. Герой картины, злой гений, парфюмер Жан-Батист Гренуй. Он провоцирует хаос, в котором гибнут невинные существа.

Жан-Батист сын торговки рыбой. Его мать за четырехкратное детоубийство казнили на Гревской площади. Ему никто не подарил человеческую любовь и тепло, что могло бы привести его к нормальным человеческим привязанностям и чувствам. Подросток оказался брошенным в хаосе. Его определяют в приют мадам Гаиар, где обитатели-сироты пытаются избавиться от него, задушив подушкой. Для мадам Гаиар мальчишка стал обузой, и она продала его в 13 лет за гроши торговцу рыбой, за что и расплатилась собственной жизнью. Жан-Батист работает по 14-15 часов в сутки. Постепенно он открывает для себя расположенный за стенами дубильной мир, наполненный миллиардами неизвестных запахов. В зрелом возрасте, впервые в жизни он осознал, что не знает своего собственного запаха. Он понял, что с рождения был для окружающих никем, ощутил страх перед своим небытием, словно он не существовал вовсе. И он пытается доказать миру, что он личность, личность исключительная и судьба благоприятствует эму в осуществлении этого плана.

Единственным критерием для парфюмера становится новизна. Его влечет познание человеческого тела, что ввергает его в глубокую степень безумия. Объектом его вожжелания становится запах женщины, аромат ее кожи. Мир маньяка разрушителен, жертвой его становятся тринадцать девственниц. Запах первой мертвой девушки вдруг объяснил Жану-Батисту, почему он так упорно и ожесточенно цеплялся за жизнь. Оказывается, что его жизнь имеет смысл и цель, высшее предопределение. Он научился сохранять запах, чтобы никогда впредь не упустить столь совершенную красоту. Итак, каждый, кто будет соприкасаться с парфюмером, обречен. За роковым злодеем Гренуеем будет тянуться шлейф непредумышленных и тщательно спланированных преступлений. Зло гуляет по земле. Хаос воцаряется в мире. Исключительный надличностный дар Жан-Батиста порабощает каждого отдельного человека и человечество в целом. Злой гений превращает своих поклонников в скопище марионеток, рабов и пленников. Люди

разного возраста погружаются в поголовный грех, думая, что они впервые совешили акт подлинной любви. Финальная сцена фильма символична. Париж, тот самый рыбный рынок, где родился Жан-Батист. Он околдовывает общество бездомных людей ароматом своего парфюма. Образ маленького рынка воспринимается как модель мира, в хаосе которого гибнет парфюмер.

В этой картине мысль автора проясняется в том, что в хаотичном мире зло соблазняет и одурманивает, красота поменялась местами с уродством, ибо прекрасное в обществе, провоцирующем инстинкты потребления, превратилось в нечто искусственное, фальшивое.

Итак, один из центральных мотивом творчества многих режиссеров становится хаос. Этот аспект довольно ярко чувствуется в фильмах, снятых в рамках авторского кино. В кризисных условиях ушедшего века эти фильмы оказались организованной структурой и, следовательно, средством «преодоления» хаоса, актом художника в навязывании хаосу определенного порядка.

Глава 4. Фильм как многослойное смысловое образование

4.1. Сюжет как смыслообразующая конструкция

В XX веке проявился интерес к исследованию художественного произведения как многослойного смыслового образования, и он был подготовлен всем развитием художественной культуры. Среди теоретических проблем киноведения важным является исследование кинопроизведения как сложной конструкции в любом жанре.

Для нашего исследование важен тот факт, что авторский фильм в процессе своего развития сформировался как сложная конструкция, как многослойное смысловое образование. Фильм может быть объектом феноменологического анализа, что требует рассмотреть вопрос – конституирование художественного фильма сознанием, проанализировать, как формируется в ней смысловое поле. Одним словом, большой интерес вызывает изучение фильма, как произведения, создающегося интенсивным потоком мысли, образующимся путем взаимосвязывания слоев смысла и их единством в смысловом поле, что способствует осмыслению понятия смысла картины.

Центральная идея феноменологии – рассмотрение сознания как особого региона бытия, утверждение принципиальной несводимости внутренних определений сознания ни к каким-то иным отношениям: ни к предметным, ни к социальным, ни к бессознательной подоснове самого сознания. Э. Гуссерль, создавший масштабный проект феноменологической философии, считает, что феноменология – это описание смысловых структур сознания и предметностей, которое осуществляется в процессе «вынесения за скобки» как факта существования или бытия предмета, так и психологической деятельности направленного на него сознания. Специфической характеристикой сознания является его интенциональность, то есть направленность на внутренний объект, смысл. Поскольку отношения сознания не сводятся к причинным, феноменология пользуется методом дескрипции: описывает способы полагания смысла.

Предметом феноменологии являются фундаментальные феномены. Растолкуем сказанное. Человеческое бытие раскрывается как бытие в мире с другими, как сознание и самосознание, как познание и художественное творчество, как воля и желание, как страх и совесть, свобода и смерть, как духовное и телесное, как любовь и ненависть, как трагическое и комическое. Иерархия этих феноменов и является предметом феноменологической философии.

Феноменология ставит вопрос о чистом объекте и чистом мышлении. Явление, названное феноменом, раскрывается так, чтобы сущность становилась видимой помимо явления. Как сделать сущность видимой? Ведь сущность – это внутренние свойства и связи вещей. Сущность всегда скрыта за явлением, внутри объекта. Сделать сущность видимой – значит избавиться от явления, от того, что одновременно и выражает и затемняет сущность. Эта задача заставила феноменологию поставить вопрос о строении вещей. Не о том, что такое вещь как таковая, а как вещь построена, какова ее внутренняя конструкция. Вот эта «внутренняя конструкция» ближе всего стоит к пониманию сущности.

В процессе исследования важно понимание основного принципа феноменологии – «к самым вещам». Принцип феноменологии – «к самым вещам» означает: преодолеть предрассудки и предвзятые мнения, освободиться от привычных установок и навязываемых предпосылок, отстраниться от методологических шаблонов и клише и обратиться к первичному, изначальному опыту сознания, в котором вещи предстают не как предметы, уже имеющихся теорий, точек зрения, установок, не как нечто, на что мы смотрим глазами других, но как нечто, что само раскрывается перед нами в первичном опыте.

Мир вещей «…составляет существенную грань человеческой реальности, как первичной, так и художественно претворенной. Это сфера деятельности и обитания людей. Вещь напрямую связана с их поведением, сознанием и составляет необходимый компонент культуры: «вещь перерастает свою «вещность» и начинает

жить, действовать, «веществовать» в духовном пространстве».[1] Вещь становится источником впечатлений, переживаний, раздумий. Художественное произведение как вещь становится «средством» осмысления реальности, требующим прочтения его смысла, авторской мысли. Поэтический и метафорический языки искусства способствуют выявлению и обнажению вышесказанного.

Надо подчеркнуть, что экзистенциализм пытается осмыслить творчество культуры и его исходным пунктом является не акт творчества, не процесс созидания культуры, а художественное творение и предмет культуры. Поэтому для М. Хайдеггера и для Х. Ортега-и-Гассет исходным началом размышлений об искусстве является специфическая вещность произведения. Попытка определить, что такое искусство, исходя из экзистенциального анализа произведения, начинается с фиксации и раскрытия своеобразия их вещности.

Хайдеггер, чтобы объяснить, как произведение культуры раскрывает бытие в его подлинности, анализирует картину В. Ван-Гога «Башмаки» (1900). Под вещностью художественного творения философ отнюдь не подразумевает материал, краски, холст или живописное мастерство художника. Для него важно, как в произведении раскрывается сущность вещей, как демонстрируется дельность изделия. В произведении искусства воспроизводится и наглядно демонстрируется не просто сущность какого-то отдельного предмета, а всеобщая сущность как таковая, которая светится в произведениях культуры, способ жизни в мире вещей.

Хайдеггер считает, что каждая вещь раскрывает свой онтологический смысл, лишь будучи включена в горизонт мира, в пространство свершения, а Ортега-и-Гассет утверждает, что вещь надо включить в сеть ее отношений с другими вещами и в оценочные системы. Он связывает художественные произведения прежде всего с тем, что он называет сверхтемой искусства или идеей вещей, которая составляет организующее начало живописной картины, музыкального произведения. Конечно, сверхтемы разных искусств не одинаковы. Они определяют ис-

---

[1]Топоров В. Апология Плющкина: Вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: «Прогресс», «Культура», 1995. С. 21.

пользуемую технику, способы оформления материала, которые различны в разных искусствах: в живописи – игра света и тени, в романе – эмоциональная и психологическая жизнь героев. Мир культуры, согласно Ортега-и-Гассет, это мир идеальных объектов, мир феноменов, в которых светится смысл, это универсум совершенных и смысловых феноменов. За структурой реальных качеств нужно увидеть структуру смыслов. В реальных качествах и в материале произведения культуры светится смысл, обретший в произведениях культуры свою явь и плоть.

Классик мирового кино С. Эйзенштейн считал, что преувеличенное увлечение метафорической образностью киноязыка было нужно для осознания кинематографа как «…средство излагать мысли, излагать их путем особого вида кинематографического языка, путем особой формы кинематографической речи».[1] Режиссер не исходил из феноменологического понимания вещи, однако интерес к строению вещи (не что есть вещь, а как она построена) явно обозначен в его теоретических работах. В своей статье «О строении вещей» Эйзенштейн писал: «…композиция берет структурные элементы изображаемого явления и из них создает закономерность построения вещи».[2] Надо сказать, что целостность и органичность произведения во многом зависит от понимания художником закона строения вещи.

Творческий метод многих мастеров кино, представляющий разные национальные киношколы можно считать феноменологическим. Почему? Ответ на этот вопрос выглядит так: мастера не стремились раскрыть сущность, они пытались описать явления, так как явление богаче, чем сущность. Это проявляется в том, что в их фильмах отсутствуют причинно-следственные связи, не происходит смешение временных параметров, так как время лишается своих основных параметров. «Феноменальное описание явлений, по существу, отвергает драматургическое развитие сюжета, логику драматургии, ломает привычную логику развития

---

[1]Эйзенштейн С. Диккенс, Гриффит и мы // Эйзенштейн С. Избранное в 6-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 5. С. 172.

[2]Эйзенштейн С. Избранное в 6-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. С. 38.

героя: постепенно количественные накопления качественно преображают персонаж, как бы переводя его с одной орбиты на другую или из одного мира в совершенно другой, с другими параметрами и измерениями».[1]

Феноменологическими можно считать творческий метод ведущих мастеров мирового кино Ф. Феллини, И. Бергмана, Л. Бунюэля, М. Антониони, Л. Висконти, А. Вайды, К. Занусси и многих других. Феноменологический 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. Процесс творчества поднимает из глубин памяти все, что необходимо для какого-то определенного чувства, хотя не до конца ясного и понятого. Воспоминания являются здесь, скорее, творческим процессом, отбирающим из океана полученных в течение жизни чувственных впечатлений именно то, что способно выразить состояние художника, его интуицию, его интенциональность, тенденциональные напряжения его чувств и мыслей. Творческая память, раскрывающая мир художника, смыкается с волевым началом, с творческой волей, чтобы не просто воссоздать или воспроизвести прошлое, но, вспоминая, формировать настоящее, создавать образ современности в формах воспроизводящего и творящего сознания. Это и есть феноменология духа и сознания».[2]

Феноменология прорывается к внутреннему смыслу, минуя то, что затемняет этот смысл, минуя явления. Если взять только эти свойства феноменологии и соединить их с герменевтикой, с методом вчувствования, вживания, сопереживания, все время, помня о том, что эмоции не членимы, что есть вещи, которые членимы, то мы получим синтез философских идей, которые могут успешно работать в анализе художественных произведений.

---

[1]Долгов К.К. Долгов К.М. Федерико Феллини. Ингмар Бергман. М.: Искусство, 1995. С. 112.
[2]Там же.

Смыслообразование в авторском фильме тесно связано с его фундаментальными основами, с принципом строения фильма, ориентированного на философское осмысление реальности. Фильм можно рассматривать как вещь, анализировать ее внутреннее строение. 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. Философия феноменологии (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 каждый слой смысла, представляя в отдельности независимую единицу, вместе создают целостную структуру. Феноменологический метод рассматривает произведение вне процесса реальности, отделяет его от сферы реальности и «ставит в скобки» не только действительность, существующую вне сознания, но также субъективную психологическую реальность сознания художника с целью приближения к «чистому» (трансцендентному) сознанию и чистому феномену (сущности).

Гуссерлем был впервые использован метод выявления слоев в феноменологическом описании. Он построил «модель» послойной структуры воспринимаемого сознанием объекта, сущность которой состоит в том, повторим, что ее слои, представляя каждый в отдельности независимую единицу, вместе создают целостную структуру. Р. Ингарден применил этот принцип при анализе художественного произведения. В отличие от Гуссерля методология Ингардена получила название «онтологического плюрализма»: произведения искусства рассматривались как интенциональность, объект сознания вне контекста его реальных взаимосвязей, анализировалась природа «чистого бытия» (онтология). Философ разработал модель феноменологической интерпретации художественного произведения, представив его как «полифоническую гармонию» структурных элементов; состоящее из многих гетерогенных (независимых) слоев, оно предстает как единое структурное целое, воспринимаемое сразу и непосредственно, но имеющее «фазовость» последовательности конкретизирующих восприятий. Количество слоев мо-

жет быть увеличено или уменьшено в зависимости от формы конкретного бытия произведения и его специфики.

На феноменальном уровне смысл отождествляется с активностью самого сознания и формой его существования. Чтобы понять, как происходит процесс смыслообразования в художественном произведении, надо углубиться в свойство сознания, в интенциональность. Интенциональность является существенной чертой феноменологии и выражает предметную направленность сознания, его сотнесенность с предметом опыта. Эта соотнесенность сознания и предмета понимается как смыслообразующая; сознание есть не что иное, как смыслообразование. Среди свойств сознания надо выделить его основные характеристики – предметность и направленность. Предметность и направленность сознания с содержательной точки зрения вместе составляют такое свойство сознания, которое принято называть интенциональностью.[1]

Исходя из того, что феноменология рассматривает тему – конституирование сознанием «физических» вещей, она помогает понять художественные произведения разных видов искусства, в том числе, и кинематографическое произведение, выявить и проанализировать многообразные отношение фильма с действительностью, исследовать его смысл. В этом активную роль играет понятие произведения как интенционального предмета, который обладает определенной формальной структурой и статусом бытия и требует специального анализа.

Ингарден произвел феноменологический анализ произведений литературы, интенциональный характер которого он считал очевидным. Интересы философа концентрировались, главным образом, на способе существования произведения искусства как интенционального предмета. Интенциональный объект – это, прежде всего, тот предметный смысл, или «содержание», которое осознается в пережи-

[1]Интенциональность – это интенциональный анализ как конкретное исследование, по отдельности и в пересечении трех аспектов: интенциональных предметностей (ноэма, множественное число: ноэмата), актов (ноэзис) и «полюса Я», от которого и проистекает интенциональные процедуры.

вании и посредством которого сама ноэма[1] относится к объекту переживания. Один и тот же объект переживания может различным образом «проявляться» («оттеняться») по мере своего осознания, поэтому одному объекту может соответствовать несколько ноэм, в то же время одной ноэме всегда соответствует только один объект. Полная ноэма – достаточно многослойное образование, включающее целый комплекс ноэматических моментов.

Переживания (не только вообще, но и их разнообразных оттенков), воплощаемые в чисто интенциональные объекты, по мнению Ингардена, являются литературными произведениями («чистое бытие»). Интенциональные объекты обладают определенной формальной структурой и статусом бытия, требующими особого анализа, а действительность, реальное, не переходящее «без остатка» в идеальное, как инициируемое последним. Интенциональная установка сознания возникает не при восприятии любого реального предмета, а только при восприятии особого (интенционального) объекта, такого, какой заключен в литературном произведении (которое есть «чисто интенциональное произведение субъективных творческих операций автора»), шире – в произведении искусства, художественном произведении как таковом. Тем самым такого рода объект «сам» инициирует интенционалность сознания, «требует» особой – эстетической – его направленности «на себя», развертывания соответствующей эстетической деятельности, складывания эстетического отношения, в котором он выступает «материалом» для этой деятельности (единство установки, деятельности, материала-предмета).

Ингарден различает два вида объективности – онтическую и эпистемологическую. Онтическая характеризуется инвариантностью предмета по отношению к изменчивым познавательным переживаниям и требует своего установления онтологически. Онтичность литературного произведения «просвечивает» через его структурную многослойность (стратифицированность формальной структуры),

[1]Ноэма (мысль) – термин трансцендентальной феноменологии, обозначающий идеальную компоненту интенционального переживания, а именно, переживаемое как конституируемый сознанием «интенциональный предмет».

развертываемую в восприятии во времени, то есть в структурной многофазности (процессуальность квазивременной структуры). Структура литературного произведения двумерна и образуется последовательностью фазчастей в единстве с множеством совместно выступающих «слоев» (компонентов).

В литературном произведении, по мнению Ингардена, можно выделить как минимум четыре слоя: 1) слой знаков и звучаний (визуальный или фонетический уровень); 2) слой семантических единиц, оформляющих стиль и имеющих эстетические качества; 3) избирательно-предметный (содержательный) слой; 4) схематизированные наглядные образы (уровень явленности объектов), соотношение с эстетическими ценностями. В анализе конкретных литературных текстов Ингарден увеличивал количество возможных слоев до двенадцати.

Ингарден феноменологический анализ литературного произведения применил также к произведениям живописи и музыки. Исходя из его понимания художественного произведения, как интенционального предмета, кинематографическое произведение можно проанализировать в этом ключе и сказать следующее: человеческое сознание, реализуя себя в интенсивном потоке мысли, находит свое разрешение в фильме. Этот процесс свидетельствует – художественный фильм в любом жанре можно рассматривать как интенциональный предмет, понимать его как сложное многослойное смысловое образование, подтверждающее реализацию творческого замысла автора фильма.

Для киноведения важен феноменологический анализ структуры фильма, так как действительность (бытие) в картине конституируется сознанием. В фильме смысл, исходя из феноменологического понимания смысла, отождествляется с активностью сознания и формой его существования.

Категория интенциональности выражает у автора фильма активную направленность на предмет сознания, позволяющую и познавать предмет, и представлять его, и реконструировать. Именно реконструировать, а не конструировать, ибо здесь есть свобода творчества, что имеет огромное значение для киноискусства. Соответственно этому высказыванию, кинематографическое произведение, его

восприятие, реконструкция и осмысление невозможны вне категории интенциональности.

Интенциональный объект разными своими аспектами-планами (структурным, рецептивным, экзистенциальным, презентационным, семиотическим) постепенно вырисовывается в сознании реципиента (зрителя) в эстетическом восприятии, отсылает к актам своего творения (конституирования), но сам всегда есть реконструкция (а не конструкция).

Ингарден ввел термин «конкретизация». При интерпретации художественного текста важно учитывать конкретизацию, так как она дает возможность понять глубже смысл. Читатель может представить внешность героев литературного произведения, он конкретизирует их с помощью своего видения, своей фантазии. Режиссер предлагает зрителю конкретизацию, зритель видит на экране конкретного человека, его биологические данные, как эстетический феномен. Если читатель в своем воображении и дополняет автора, то зритель воспринимает именно предложенный образ. В обоих случаях за человеком стоит собственное понимание художественного произведения, которое способствует более близкому подходу к основному смыслу.

Внимание зрителя, направленное на фильм, вызывает сложную гамму ответных чувств, которые инициируют собственно интенциональное отношение (тем самым в эстетических суждениях и оценках всегда представлено два слоя – первичный эмоциональный и вторичный интеллектуальный). Фильм как потенция реальных смыслов и значений схематизируется в актах конституирования в произведении и конкретизируется в актуализирующем смыслы и значения интенциональном восприятии (при просмотре фильма) через продуцирование индивидуально значимых смыслов. При этом в процессе восприятия фильма осуществляется дополнение, восполнение «исходно вложенного» в кинопроизведение.

Для киноведения, повторим, вопрос смысловой структуры фильма с позиции феноменологии весьма значителен. Выше мы отметили, что фильм можно рассматривать как интенциональный предмет, в котором действительность конституируется сознанием (сознание – смыслообразующий акт) и, исходя из этого, суж-

дение о формировании смыслового поля фильма, рассматривая его текст,[1] становится предметом феноменологического анализа. Посмотрим, как происходит процесс формирования и одновременно выявление слоев смысла в фильме.

Кинематограф помогает человеку видеть реальный мир, при этом важно осмыслить источник смыслового значения фильма в общности культуры автора и зрителя. Существенным вопросом является выявление отношения кинопроизведения к реальности, так как мастера кино по-разному формируют смысл фильма, что вытекает из творческой специфики самого автора. Х.Г. Гадамер считал, что понятийным является лишь то, что представляет собой законченное смысловое единство.

Кинематографическое произведение – это единое целое. Все, что можно выяснить о фильме, заключено в нем самом, и несет самостоятельную ценность, имеет автономное существование и построено по законам того жанра, в эстетике которого он снят. В картине важно понять, как формируется смысловое поле. Смысл выявляет отношение фильма к реальности, насколько автор углубился в действительность и как отобразил ее на экране.

Автор фильма интерпретируется как источник текстовой семантики: смыслогенез реализуется в процессе восприятия фильма зрителем, актуализации тех смысловых версий произведения, которые в нем реализованы, и зритель сопереживает автору в процессе восприятия фильма.

В фильме 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 авторском фильме, повторим, тесно связано с его фундаментальным основанием, с принципом построения фильма, ориентированном на философское осмысление реальности. Фильм можно рассматривать как вещь,

---

[1]Текст показывает процесс формирования главной темы картины и его смысла.

анализировать ее внутреннее строение. Со своим многослойным смысловым полем, сконструированным по определенной логике, фильм предстает как смысловое единство, что дает возможность воспринять не только суть самой картины, но также понять мироощущение автора.

Авторский фильм, будучи многослойным смысловым образованием, не обладает полнотой определенности. Каждая мысль автора, каждый слой смысла фильма требует своего прочтения. В фильме каждый слой смысла имеет свою завершенность, каждый слой смысла оказывается связующим звеном, с одной стороны, с новым, порождающим слоем смысла; с другой стороны, с уже сформировавшимися слоями смысла или слоем смысла. Каждый слой смысла, а также слои смысла, реализуя свою самостоятельность, прочитываются при восприятии текста в конкретной сцене, в определенном эпизоде фильма. Слои смысла не разделяются, устанавливается взаимосвязь всех порожденных смыслов, формируется общий смысл фильма, выступающий гарантом целостности смыслового поля и способствующий раскрытию смысла самой картины. Текст фильма превращается в сложное смысловое поле, и фильм обретает форму многослойного образования. Одним словом, драматургия фильма выстраивается так, что смысловые слои приобретают свою, индивидуальную весомость и вливаются в общий структурно-смысловой поток фильма. Целостность и органичность фильма во многом зависят от понимания кинохудожником законов его строения и в этом особое значение придается процессу формирования смысла фильма.

При восприятии фильма надо обратить внимание на то, что порождает каждый слой смысла, то есть, что является смыслообразующим стержнем, что он выражает и какой смысл вносит в формирование общего смысла фильма. В смысловом поле фильма смылообразующим стержнем могут быть разные факторы: прежде всего авторская установка, то есть главная тема; подтемы, которые исследуется для объяснения главной темы; суть кинообраза; элементы фильма, составляющие художественную форму – символ, аллегория, метафора, парадокс, фантасмагория; эстетические категории (трагическое и комическое, различные

формы комизма); соотношение реальных и ирреальных миров; изобразительно-выразительные средства и т.д.

При создании смыслового поля фильма важен фактор, который определяется жизненным опытом автора. Если совпадает с жизненным опытом зрителя, то тогда возникает момент узнаваемости, отождествления с действительностью. Многообразие тем и соответственно смысловых слоев зависит от автора фильма. Чем большее количество тем вводит автор в фильм, тем сложнее становится фильм, соответственно смысловое поле становится многослойным. С другой стороны, каждая тема может быть сложной и состоять из своих слоев смысла. При синтезе разных тем происходит наслоение друг на друга разных слоев смысла. Они объединяются в одно целое и таким образом формируется общий смысл картины, раскрывается главная тема фильма и его суть. Так фильм становится многослойным художественным произведением со сложным для восприятия смыслом.

Смыслообразование в фильме строится из взаимообогающего «соперничества смыслов», порождающих новые смыслы в ходе их восприятия зрителем. Поэтому важно развернуть подтекст фильма как соперничество смыслов, а не как момент их независимого сосуществования. Слои смысла картины, а также суть кинообразов в ходе восприятия фильма преобразуются в авторскую концепцию, формируя общую картину художественного пространства фильма наряду с изобразительно-выразительными средствами.

В любом фильме кинообраз имеет свой смысл. В смысловом поле картины смыслообразующим стержнем является кинообраз. С его помощью автор создает очередной пласт смысла, который, наряду с другими слоями смысла, способствует формированию общей концепции произведения. Кинообразы – носители не только авторской идеи, но и его видения определенных явлений.

Индивидуум находится в сложных взаимоотношениях с действительностью. Он проявляет себя по-разному, исходя из своего духовного и нравственного состояния; соответственно кинообразы имеют разный характер, они могут быть положительными или отрицательными. Художественный образ каждого из них,

рожденный творческой фантазией или реально существующий тип человека, вносит в смысловое поле свою сущность, что помогает режиссеру раскрыть задуманную тему, показать свое отношение к изображаемым явлениям. Поэтому авторы фильма для образов, большего или меньшего значения, находят соответствующие яркие и точные краски, которые в определенной степени оригинальны и неповторимы.

Смысл наиболее значительных и впечатляющих кинообразов, созданных в мировом кинематографе, сохранил и сохраняет в наши дни силу художественного воздействия, а в ушедшем столетии во многом послужил стимулом человеческого прогресса.

В процессе восприятия фильма особенно важны отношения «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 чтения фильма.

В авторских фильмах зритель наталкивается на довольно труднопостижимый текст, особенно, если картина является экранизацией классического произведения, где переплетение разных тем, событий и понятий создают сложности для восприятия фильма. Зритель наталкивается на зашифрованные, потаенные смыслы, на смысловую непредсказуемость автора литературного произведения, что тоже усложняет восприятие картины.

Зрителю необходимо проникнуть в текст и подтекст фильма, в каждый слой смысла, разгадать кинообразы, а также обратить внимание на художественные и изобразительные средства, которые создают смысловое поле и способствуют выражению авторской мысли.

Смысл фильма проясняется в момент интеллектуального контакта зрителя и автора. При этом интерес вызывает вопрос, какой диалог ведет автор со зрителем? Воспринял ли зритель смысл картины, что вносит в диалог зритель и какой делает вывод? То есть, интересно, как размышляет зритель, что именно он понял. Вероятно, целостное понимание смысла авторского фильма активизирует зрителя, приводя его к эстетическому восприятию. Можно сделать вывод, что фильм, снятый в

любом жанре, как продукт художественно выстраданной идей поддается пониманию, в нем автор показывает исторические события, прочитать смысл которых можно, распознавая действия персонажей и их значимость в процессе развертывания фильма.

4.2. Формирование смыслового поля в фильме

Обратимся к процессу формирования смыслового поля фильма. Как формируется смысловой слой, как происходит процесс формирования смыслового поля, как выявляется слои смысла в фильме, создающий целостную смысловую структуру картины, как фильм практически становится многослойным смысловым образованием.

Авторский иносказательный фильм (притча) как форма выражения авторской мысли давала возможность создать не только образ ушедшего столетия, но исследовать духовное состояние эпохи и индивидуума в кризисных условиях существования.

И. Бергман в ряде фильмов: «Вечер шутов» (1953), «Лицо» (1958), «Персона» (1966), «Час волка» (1967) и др. ставил вопрос о назначении художника, о взаимоотношении художника и общества, считая, что художник в современном мире унижен и оскорблен. «Мы знаем, что искусство во многом лишилось общественной функции…Художников уже вряд ли можно теперь называть социальными провидцами…Действительность ускользает от художников, от их политических предвидений…Я считаю, что художнику следует хорошенько задуматься над тем, какую пользу он может принести и каким образом он может это сделать, – возможно, лишь тем, что он утверждает себя, или тем, что он является художником».[1] Эту мысль режиссер в картине «Персона» раскрывает через образ героини фильма Элизабет.

---

[1]Бергман о Бергмане. М.: Радуга, 1986. С. 240 – 241.

Как формируются в «Персоне» слои смысла и как они создают смысловое поле? Картина 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.

Элизабет – драматическая актриса, она верит в миссию художника, в силу искусства, которое способно помочь человеку в обретении самого себя, однако вскоре она разочаровывается в своих убеждениях и оказывается неспособной противостоять жизненным испытаниям.

Элизабет играет роль Федры в трагедии Еврипида «Ипполит». Однажды, во время спектакля, она вслушивается в слова своей героини, отчужденным взглядом осматривает актеров на сцене, говоря про себя «Черт подери, чем мы здесь занимаемся?» и, улыбаясь, замолкает. Элизабет после этой фразы замолчала навсегда, продолжая хранить это молчание со странным, непостижимым и бесстрастным упорством. Она бросила театр, считая, что художник бессилен перед жестоким миром. Для подтверждения этой мысли Бергман показывает документальные кадры: буддистский монах сжигает самого себя, фотографии еврейского мальчика замученного фашистами. Драматизм реальной жизни загоняет Элизабет в одиночество, в отчуждение от общества. Молчание Элизабет – молчание художника, что свидетельствует о неверии в образ, слово и в человеческий язык.

В этом эпизоде картины видно, как вводятся автором темы миссии художника, его взаимоотношений с обществом, о назначении искусства, одиночество индивидуума. Далее становится видно, как эти темы, их смысловые слои, связаны между собой, как они соединяются с другими, порождающими новые слои смысла и как формируется смысловое поле фильма.

Попадание Элизабет в изолированный мир, в психиатрическую больницу, становится самым драматическим периодом, как для нее, так и для медсестры Альмы. Бергман вводит тему отчуждения, одиночества и некоммуникабельности человека, показывает взаимоотношения двух индивидуумов. Он прочерчивает линию Альмы – «Я» и посторонний мне человек, показывающую как перед лицом

таинственно, невозмутимо и неумолимо молчащей пациентки отчаянно бьется, трепещет, требует своего полного выражения душа медсестры; линию Элизабет – «Я» и «Она». За интеллектуальной броней скрывается болезненное состояние ее души.

Бергман показывает психологическое состояние своих героинь, их внутреннюю борьбу, фиксируя крупными планами все изменения в поведении женщин, меняющиеся настроения и взаимоотношения. Если Элизабет постоянно молчит в течение фильма, то Альма постоянно говорит, старается наладить контакт со своей пациенткой, вскрыть причины ее болезненного состояния. Альма рассказывает истории из своей частной жизни, изучает внутреннюю сторону ладони Элизабет, но та продолжает молчать. Единственное слово, которое Альма заставляет Элизабет сказать, это слово «ничего». В этом слове заключается протест против абсурдного образа жизни и проясняется еще один слой смысла. У Элизабет разбухает лицо, утолщаются губы, темнеют глаза, ее лицо превращается в маску, которая излучает неясные для человека импульсы. Альме не удается наладить связь с Элизабет и заставить заговорить.

В этом эпизоде режиссер формирует и вносит в смысловом поле фильма мысль о том, что человеку тяжело преодолеть состояние одиночества и отчаяния, человек протестует против бессмысленного образа жизни, люди некоммуникабельны, они говорят на разных языках. Альма – не антипод Элизабет, а положительный образ, ее другое «Я». В рассмотренных эпизодах, вводимые автором темы переплетаются, смысловые слои «притираются» друг к другу, смысловое поле становится еще более насыщенным и дает возможность для развития других тем и формирования новых смысловых слоев.

Далее Бергман раскрывает тему добра и зла через образ Альмы. Она служительница добра, ощущает натиск зла, не может ужиться с мыслью, что зло может одержать победу над добром. Однако зло делает ее более подвижной, она выступает против одиночества человека и его отчужденного состояния, против духовного падения, против потери человеком сосьвенного «Я». Альма борется с ком-

плексами Элизабет, пытается искоренить их, убедить ее в силе жизни, но безрезультатно. Она не может вернуть Элизабет к жизни.

Альма и Элизабет «…как бы сливаются и переходят одна в другую, меняясь сознанием и личностью, при этом обнажая потаенные желания и глубокие закоулки сознания».[1] В итоге Альма проигрывает в этой борьбе и получает психическое расстройство. Альма мечтала иметь детей, но делает аборт: ей предстоит брак с нелюбимым человеком; она постепенно теряет свое «Я».

Этими сценами режиссер внес в смысловое поле фильма слои смысла, которые сообщают зрителю о том, что женщины не находят смысл жизни, они становятся жертвой регресса. В итоге смысловые слои, объединившиеся в одно целое, формируют общий смысл картины и выражают суть главной темы автора: духовное состояние современного человека привело к утрате своего облика и своей индивидуальности.

У М. Феррери взгляд на будущее пронизан пессимизмом, его беспокоила мысль, почему люди способны на сознательное самоуничтожение. Тема самоуничтожения раскрывается, начиная с названия фильма «Большая жратва» (1973); четверо друзей, устроив кулинарное и эротическое празднество, выносят себе вердикт – умереть.

Тема самоуничтожения довольно сложная, так как режиссер без колебаний разрушает общество, которое рассчитывается с абсурдным миром «гастрономическим бунтом». Главная тема раскрывается несколькими подтемами, они создают смысловое поле: саморазрушение общества; состояние современной культуры; «каннибализм цивилизации»; образ современной женщины; человек – «разумное» животное.

Мишель, Филипп, Уго и Марчело – люди разных профессий, но одного, среднего возраста. Феррери с помощью их образов конструирует общество, где нет производства, а есть потребители – «…субъекты истэблишмента, ориентированного на «поглощение», «пожирание» всего и вся – от «продукции» радио и теле-

---

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Европы. М.: МАТЕРИК, 2002. С. 17.

видения до средств передвижения, от законов, обеспечивающих порядок этого всепотребления, до «жратвы» в ее буквальном, гастрономическом, значении. В этом смысле все герои уравнены и обезличены».[1]

Место обжорства – старая усадьба под Парижем, принадлежащая отцу Филиппа. Орудия для приготовления пищи, продукты и запасы в наличии, так что герои без колебаний предались чревоугодию. Появляются проститутки, которые могут все позволить обжорам, да и сами не отказываются от гастрономии.

Этими сценами режиссер раскрывает главную тему – как современное общество саморазрушается из-за тяжести своего бессмысленного и грузного балласта; обжорство оказалось смыслом существования представителей «общества потребления»; люди продают обжорству свою душу. Созданные слои смысла далее связываются с новым слоем смысла, которого образует тема – состояние современной культуры.

В усадьбе оказывается учительница со школьниками (их появление не случайно). Остановившись возле бюста французского поэта XVIII века Буало (не случайно существование бюста на территории усадьбы), она объясняет ученикам роль поэта в эстетике изжившего себя классицизма. Здесь автор проводит параллель с современностью, читается его мысль: классицизм – умершая культура, и можно рассуждать о его бесплодности так же, как о закате современной культуры. Так «объединяются» прошлое и настоящее, ведь современность уничтожает саму себя. Феррери в течение всего фильма придерживается этой темы, раскрывая ее новыми пластами смысла.

Далее режиссер рассматривает тему современных женщин. Феррери не случайно вводит в фильм проституток и учительницу Андреа, которая быстро соблазняется вкусной пищей и охотно принимает приглашение четверых.

Общество «смелых и отважных людей» собралось. Четвертка довольно хорошо справляется с «приемом пищи» и развлекается с женщинами. Однако проститутки, не выдержав насилия и обжорства, сбежали от четверки. Здесь раскрыва-

---

[1]Капралов Г. Человек и миф. М.: Искусство, 1984. С. 189.

ется смысл: побег проституток – это их бунт против абсурдного образа жизни, который уничтожает человеческую душу и человека как биологическое существо.

Андреа настолько очаровала Филиппа, что он объявил о своей помолвке с ней. Андреа представляет иную общность людей, чем проститутки. Она смиряется с предложенными ситуациями и в силах выдержать их. По мысли Феррери, «…сия мадам – символ воспитательницы, хозяйки дома и проститутки в одном лице, то есть она совмещает все роли, которые отведены женщине в буржуазном обществе».[1] Образ Андреа обобщенный, ей удается пережить надлом мужчины, наблюдать и участвовать в оргии жратвы и секса до конца. Если проститутки убегают от «жратвы», то Андреа, понаблюдав за трагикомичной кончиной четверых, помогает им в этом. Феррери показывает и эту сторону женской натуры, женщины «мстительницы».

Сконструированное режиссером общество является метафорой общества 70-х годов XX века. В силу вступают темы «каннибализм цивилизации» и жертвоприношение. Обжорство, достигнув своего апогея, начинает выносить свой приговор «невиновным». Первым покидает «мир потребления» Марчелло, затем Мишель и Уго. Филиппу и Андреа не удалось пожениться, этот акт прервала смерть «самца». Феррери описал необычных людей в исключительной ситуации с отстраненностью, он попытался «…наиболее непосредственно показать человека как он есть в плане психологическом и метафизическом. Последнее – метафизическое – для Феррери исчерпывается страхом перед смертью».[2]

Феррери интересует акт сознательного самоуничтожения. Он проводит параллель с животными. Природа обжор родственна инстинктам животных – жевать и жевать, но животные не оказываются самоубийцами, они знают меру жевания и не погибают. Итак, четверо, не обладая чувством меры, совершают ритуал жертвоприношения.

В фильме режиссер касается темы абсурда. Однако эту тему он рассматривает в другом ракурсе, чем те мастера кино, которые показывают бунтующих ге-

---

[1]Ferreri: un cinéma de moeurs-fiction //«Cinéma», 1974. № 190 –191. P. 139.
[2]Там же. С. 138.

роев в абсурдном мире. Смысл ферреровского ракурса состоит в том, что герои фильма не бунтуют против абсурдного образа жизни, они уничтожают себя путем кулинарных и сексуальных излишеств. В этом и есть их «бунт» против «общества потребления», их суть как «абсурдных» героев. «Почему?!» – ставится такой вопрос, но на этот вопрос нет ответа в фильме, только показано, как «общество потребления» гибнет конвульсируя. Таков трагический финал общества, которое разрушает себя.

Последний кадр фильма символичен – пустая усадьба, пустой двор с тушами висящими на дереве, слышен смех поставщиков продуктов, Андреа удаляется, собаки бегают с лаем по двору, нарастают тяжелые звуки, и все уходит в темноту.

Рассмотренные темы в этом фильме образовали «свои» слои смысла, создалось многослойное смысловое поле, которое выразило смысл самой картины: «…вызывающая притча о саморазрушении общества, которое жрет, занимается любовью и рискует умереть в собственных отбросах».[1]

В процессе формирования смыслового поля кинопритчи определенное место отводится установлению соотношения реального и ирреального, реального и воображаемого, реального и фантастического, реального и иллюзорного, являя собой смыслопорождающий стержень. Реальность и кинематограф вечные партнеры. Если кинематограф фиксирует реальность, то и реальность диктует свои условия кинематографу.

В картине «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) А. Рене все призрачно, настоящее и прошлое сливаются, порваны пространственные и временные связи, реальное и ирреальное сосуществует в новом художественном измерении. В фильме «О чем-то ином» (1963) В. Хитиловой связи со временем и пространством не разорваны, что позволило режиссеру исследовать характер индивидуума. В картине сочетаются реальное и абстрактное, в абстрактном отражается реальное, приобретая более глубокий смысл. В «Глубокой жажде богов» (1967) С. Иммамура, чтобы показать вторжение цивилизации в привычный для людей порядок

[1]Martin M. Le conteur de la folie ordinaire //«La revue du cinéma»,1983. № 385. P. 32.

вещей на острове, где сохранились средневековые обычаи, в стык ставит реальное и ирреальное. В притчах М. Кауля «…граница между реальностью и фантазией весьма призрачна, бытовые атрибуты могут быть ирреальными, и, наоборот, пришельцы «оттуда» предстанут перед зрителями обыденными и приземлеными».[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] Картина «Вдова Монтьель» (1979) М. Литтина создана по мотивам новелл Г. Маркеса. Чтобы раскрыть характеры героев и их психологию, показать их бытовую жизнь, режиссеру понадобилось связать прошлое и настоящее, сплести реальное и воображаемое.

В фильме Л. Андерсена «О, счастливчик» (1973) соотношение реального и вымышленного предстает как смыслообразующий фактор. В картине режиссер повествует о фантастической одиссее молодого агента по продаже кофе Маикле Тревисе, который верит в миф о счастливой жизни, пытается пробраться в высшее общество и занять престижное место, стать уважаемым и богатым человеком. Однако герой сталкивается лицом к лицу с современным обществом, где царствуют алчность, обман и коварство, он часто терпит фиаско, попадает в разные непредсказуемые ситуации, которые заставляют его стать конформистом. Режиссеру приходится переплетать реальные и вымышленные миры, чтобы показать суть действительности и выразить свое отношение к ней. Реальные сцены поразительны своей отвратительностью и смешиваются с вымышленными, фантастическими сценами. Например, сцена в частной клинике, где доктор-маньяк, одержимый идеей улучшить человеческий род, совершает бредовые преступные поступки – соединяет человеческую голову с туловищем свиньи.

Время от времени события на экране прерываются, и зритель видит популярного певца 70-х годов, солиста рок-группы «WHO» Алана Прайса, комменти-

---

[1]Режиссерская Энциклопедия кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки. М.: Материк, 2001. С. 55.
[2]Там же.

рующего иронически, а порой и философски, авторское осмысление событий, что вносит определенный пласт смысла в фильм. «Что бы ни произошло, ничего в мире не меняется», – этой мыслью певец подводит итог невеселого приключения «счастливчика».

Итак, изобразительная и музыкальная части фильма, отображающие и комментирующие реальное и вымышленное, формируют смысловое поле в этой картине, объясняя суть фильма-метафоры, фильма-памфлета, который потряс кинематографический мир.

Драматургия фильма «Пейзаж в тумане» (1988) Т. Ангелопуса основывается на разных повествовательных пластах. Смешение реального и воображаемого в картине выступает как смыслообразующий фактор.

Герои фильма – брат и сестра Вула и Александр – находятся в поиске отца, которого они никогда не видели. Дети сталкиваются с разными жестокостями. Водитель машины, пока Александр спит, насилует Вулу, а затем бросает детей на дороге. Он уверен, что останется безнаказанным. Эта сцена, наряду с другими сценами, где показана жестокость, выражают мысль режиссера о вырождающемся человечестве.

По дороге дети встречают мифологических персонажей из фильма режиссера «Странствующие актеры» (1975). Среди них находится Орест. Он актер бродячей труппы. Орест, обобщенный образ, вмешая в себя действительность, он впадает в безумие. Режиссер сопоставляет Ореста и детей. Орест олицетворяет трагическое в прошлом и в настоящем, а дети – надежду.

Ангелопулос строит картину на стыке реального и воображаемого, поэтому прошлое, настоящее и будущее переплетено, и зрителю трудно их различить. Переплетающееся видения Александра и Вулы сменяется сном Вулы. Она видит, как ее увозит на коне принц, одетый во всё красное. Он похож на Ореста, а ему снится, что он принц, призванный совершать благие дела. Видения Вулы и Ореста иллюзорны, однако их не покидают мечты, которые помогают идти по тяжелым дорогам жизни. В финале картины зритель видит, как дети пересекают реку, в туманном пространстве появляется дерево, освещенное лучами восходящего солн-

ца. Сплетение реального и воображаемого дает возможность режиссеру показать образ действительности, поэтому Орест, олицетворяя собой настоящее, переживает ее жестокость, жертвами которой оказываются невинные дети, в ком Ангелопулос видит будущее.

Соотношение реального и иллюзорного оказалось фундаментальной особенностью киноязыка, выявившего соотношение смысла текста и реальности. Сюрреалистические картины ярко демонстрировали этот процесс: «Андалузский пес» (1928) и «Золотой век» (1930) Л. Бунюэля.

А. Куросава в фильме «Под стук трамвайных колес» (1970) стыкуя реальное и иллюзорное ставит вопрос, человеку это кажется или снится? Режиссер показывает жизнь людей из низов, на городской свалке, рассказывая о нужде, о том, как они существуют рядом с богатыми кварталами в остраненном мире в лачуге, «сконструированной» из ящиков и кусков ржавого железа.

Герои фильма, отец (бывший архитектор) и его пятилетний сын, предпочли смерти уход от жизни в иллюзорное, в мир мечты. Днем сын побирается, собирает объедки со столов разных городских баров и ресторанов. Вечерами, после «приятного» ужина они строят в мечтах воображаемый красивый дворец, рассуждая об интерьере, о мебели, подыскивая колер для стен – одним словом, их «видение» превращается в «реальность». Однако судьба архитектора и сына оказывается трагичной, ему приходится хоронить единственного сына-мечтателя, отравившегося недоброкачественной пищей и оказавшегося на смертном орде. Даже тогда, когда он опускает прах сына в могилу, он находится в мире мечты, видя бассейн, о котором они мечтали вместе и его лицо выражает радостное изумление.

На свалке есть и другой мечтатель, живущий только иллюзиями, юноша Рокусан, ставший символом призрачной жизни. Рокусан – безумный «трамвайшик». Он по утрам надевает на голову несуществующую фуражку трамвайного водителя, прощается с матерью, предупреждая, что вернется поздно вечером, так как предстоит много ездить по городу. Рокусан идет в конец свалки, быстро открывает двери несуществующего трамвая, привычными для него действиями трогает трамвай с места и раздается звук воображаемого трамвая объезжающего ули-

цы и лачуги свалки. « До-де-ка-сен, до-де-ка-сен», слышет зритель. Так проходит рабочий день безумного «трамвайщика», а вечером он вешает несуществующую форменную фуражку на воображаемый крючок.

В фильме не только эти персонажи живут в иллюзорном мире, но и другие безымянные, униженные и оскорбленные герои существуют в мире мечты. Например, вечно уставшая и голодная девочка делает бумажные цветы. Она живет мечтой, каждое утро ждет молодого человека, торгующего продуктами, в которого она влюблена и надеется на взаимность. Ее судьба, как и судьба других персонажей, трагична. Девушку насилует родной дядя, пьяница.

Соотношением реального и иллюзорного режиссер подводит зрителя к мысли, что в мире нищеты и бесправия, где здравый смысл отступает перед романтическими грезами, где мечта растоптана жестокой действительностью, люди превращаются в никому не нужные вещи.

Многие мастера кино в своих фильмах иллюзорное, вымышленное восприятие действительности сближают с самой реальностью. Такие картины являются фильмами-видениями. В них обычное общение между героями оказывается неожиданным и порой вымышленным, искусственным, как, например, в фильме «Персона» (1966) И. Бергмана; «8½» (1964) и «Город женщин» (1980) Ф. Феллини; «Скромное обаяние буржуазии» (1972) Л. Бунюэля; «Буффало Билл и индейцы, или урок истории сидящего быка» (1976) и «Три женщины» (1977) Р. Олтмена; «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) и «Мюриэль, или время возвращения» (1963) А. Рене и др. В этих фильмах присутствует театральность жизни, персонажи упорно ищут иллюзорную свободу. Неуловимость границ между реальностью и иллюзией передана в «Генрихе IV» (1984) М. Беллоккио. Здесь человек вступает в конфликт с реальности.

В творчестве Ф. Феллини смешение реального и ирреальных миров укоренилось как художественный метод, способствовавший выявлению смысла. В картине «Джульета и духи» (1965), чтобы создать очередной пласт смысла и показать болезненное психологическое состояние героини, которой необходимо покинуть мир «духов» и «демонов», обрести силу, помогающую стать независимой женщи-

ной, режиссер прибегает к сопоставлению действительного и фантастического. В «Городе женщин» (1980) соотношение этих миров с показом мира сновидений героя, способствовало выражению мысли мастера, его ощущений и тревог по поводу будущего. В «8½» (1963), чтобы показать стремление героя Гвидо Ансельми к познанию смысла жизни и поиску истинного пути, режиссер смешивает реальное и ирреальное. Феллиниевская «игра» действительного и фантастического, и использование мира воображаемого, способствуют прояснению смысла его фильмов. Такая кинематографическая диалектика придает фильмам мастера ту оригинальность, которой нет в картинах других режиссеров.

Столкновение реального и ирреального в картине рождает определенный смысл и придает ему своеобразие. В творчестве многих кинорежиссеров смешение реального и ирреального миров, реального и воображаемого, реального и фантастического и т.д., служило не только для создания смыслового поля авторского фильма, но и для объяснения состояния действительности.

В кинематографе, как и в других видаз искусства, смыслообразующим фактором выступают изобразительно-выразительные средства. Примером можно считать картины «День гнева» (1943). К. Дрейера, «Бал» (1983) Э. Скола, «Мольба» (1968) Т. Абуладзе и др.

Притча «Мольба» о борьбе поэта со злом, о нравственном противостоянию злу. На изображение возложена миссия передачи смыслового содержания. В фильме три новеллы, созданные по мотивам поэмы классика грузинской литературы Важа Пшавела «Алуда Кетелаури», «Гость и хозяин» и «Змееед». Основой содержания фильма служат первые две новеллы. Сравнивая два племени – хевсуров и кистин, зритель видит, как они похожи. Каждая из новелл рассказывает о жестокости, проявленной родом к одному из своих представителей, дерзнувшему нарушить обычай предков.

Достижение фильма – соединение двух поэм «Алуда Кетелаури» и «Гость и хозяин» в единой художественной структуре. Благодаря композиции, повтору ситуаций, мотивов, мыслей в «хевсурской» и «кистинской» поэмах, эстетическая и мировоззренческая концепция фильма приобретает особую убедительность.

Фильм использует два цвета – черный и белый. Они символизируют антиподы нашего сознания – добро и зло. Резкий черно-белый контраст, притушенный колорит господствует в кадре. Камень, скалы, каменная груда, прилепившихся друг к другу домов хевсурского селенья, угрожающие силуэты на темном небе башен-минаретов кистинского аула создают ощущение непреклонности, безжалостности. Этот суровый, грозный мир кажется вечным, и лишь обитатели его меняются с каждым поколением. Но чтобы жить в нем, они должны чтить витающий над всем этим дух предков. Предки хевсуров оставили им в наследство страшную стену, увешанную десницами убитых врагов, и завещали умножить это «богатство». Статика – зримое воплощение мысли: люди навсегда роткованы к своему пространству, их жизненный устой неподвижный и косный. Движение возникает на экране лишь в те моменты, когда этому застывшему родовому покою угрожает опасность. Отсутствует индивидуализация персонажей, «выписаны» отчетливо лишь немногие герои – остальные предстают общей массой. Множество голов, одинаково склоненных над поминальной едой (хевсурская трапеза); застывшие фигуры молящихся старцев – эпизод казни Звиадаури. Похожи лица и одеяния, одинаковы позы, едины эмоции. Каждая из двух враждующих общин предстает как монолит.

Главный пластический мотив 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 хевсуров строг, суров и возвышен. Белый снег, темные горы. Хмурые скалы, белопенная ярость потока. Четкость контрастов, отсутствие полутонов. Очертания горных кряжей 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.

В прошлое устремлен этот взгляд, о прошлом говорят уста этих людей. Эмоциональный накал действия, темперамент героев-горцев – все это показано в статичных портретах. В строго завершенных композициях планов с их фронталь-

ной фресковой развернутостью чувствуется настороженное спокойствие, постоянная готовность к драме. Поэтому в наиболее напряженных, связанных с фантастическими видениями эпизодах картины главенствуют те же локальные цвета – белый и черный, приобретающие символический смысл. Решительным поворотам сюжета сопутствуют неприметные, неуловимые переходы из одной тональности в другую и графическая ясность очертаний: материальность, плотность фактуры вытесняются мягкостью серебристого серого тона, «цветом горных туманов». Так высветлены финальные кадры в хевсурской и кистинской балладах, где зритель видит героев, словно уходящих в иную реальность.

Во многих сценах появляется глухой черный фон – пластическая метафора бренности всего живого. На этом фоне возникают тревожно высвеченные, многократно повторенные лица и фигуры, жесты и предметы, подчеркивающие знаки жизни, которую подстерегает и подтачивает смерть. Темы добра и зла, жизни и смерти доведены в фильме почти до абстрактной пластической формулы, они выражаются в столкновениях и наплывах черного и белого, света и тени.

Черно-белая графика фильма, скорбный накал стихии и рокот горных потоков, башни-стражи, аулы-крепости, прилепившиеся к снежным отрогам гор, черные фигуры могучих и мрачных горцев, суровый и скудный быт – так в образном строе фильма завязываются узлы общих конфликтов, намечается резкий контраст противоборствующих начал. На одной чаше весов – вражда, недоверие, месть, ненависть, кровь, варварство предрассудков, уходящих в языческую древность. На другой чаше – слезы любви и сострадания, которыми, поднявшись над своим миром, оплакивает женщина чужого племени убитого христианина, безвинную жертву вековой распри. Белизна покровов Светлой Девы и животное, дьявольское олицетворение зла в фигуре отвратительного толстобрюхого урода Мацыла, прячущегося в густой темноте.

Изобразительное решение фильма потребовало особой тщательности в построении композиции, отборе деталей, использовании света. Это же вызвало необходимость в ограничении действия: в фильме сохранены лишь опорные моменты сюжетного развития поэм. Действие каждого микроэпизода новелл является логи-

ческим продолжением предыдущего действия (например, за убийством Алудой врага следует его разговор со старейшинами, затем жертвоприношение, осуждение Алуды родом, разорение дома и его изгнание), но между ними нет переходных моментов. Некоторые из них, конечно, присутствуют в фильме, но только те, которые, опять-таки, создают определенный пластический образ. Во второй новелле показаны процессия кистин на кладбище со связанным Звиадаури, а также приход Агазы на кладбище и бегство оттуда. Эти сцены создают два различных пластических образа, и их сопоставление раскрывает мысль: убийство совершает толпа, спаянная жаждой мести, а приходит оплакать погибшего только одна женщина, в чьем сердце пробудилась жалость.

Поскольку на изображение возложена важная миссия передачи смыслового содержания, быт и среда, 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 (процессия со Звиадаури, ночное бегство Агазы, уход Алуды из селенья, приход Джохолы и Звиадаури в дом). Нейтральный фон (почти всегда при крупных планах, в сцене встречи Джохолы и Звиадаури и прихода их в дом) или даже полная его неразличимость. Так, в эпизоде сна Алуды 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. Плач женщин по убитому сопровождает эту трапезу, и образ будущей мести является Алуде как образ будущего: человеческие кисти рук, заполняют его тарелку – это руки, которые по закону, он должен отрубить у врагов.

Контекст фильма – борьба двух антагонистических начал, воплощенных в Мацыле (в Дьяволе), носителе зла и Светлой Деве, символизирующей добро, жизнь, красоту. Подчеркнута вневременная вечность их существования («Лишь она не изменяется, небесное существо» – говорит поэт о Деве) и их противостоя-

ние, такое же неизменное, как противостояние света и тьмы: она прижимается к скале, ярко освещенной солнцем; прячется во тьме ущелья, пытаясь дотянуться до руки Девы и коснуться ее. Две руки в кадре – аллегория: нет, никогда им не соединиться.

История, рассказанная в двух новеллах «Мольбы» и их изобразительная сторона, выявляет мысль режиссера: родовые обычаи мести обоих народов, хевсур и кистин, хоронят нравственную красоту народа, его облик. Режиссеру не нужны были никакие указующие элементы на слои смысла, он развертывает их, вводя в эти две новеллы множество сцен, изобразительная сторона которых способствует динамичному выявления смысла фильма.

Текст «Мольбы» дает возможность сказать следующее: в фильме изображение живет не само по себе, а дополняет смысл именно в том, что скрыто, и что не может быть выражено в словах.

Итак, в фильме смыслопорождающими факторами выступают те элементы, которые формируют ее художественную структуру. Выше мы рассмотрели их материализацию у мастеров авторского кино.

4.3. Смыслообразующие факторы

а) Интертекст

Жизнь авторского фильма в последние три десятилетия XX века пришлось на эпоху постмодернизма. Структура фильма, по сравнению с эпохой модернизма, начала изменяться в постсовременную эпоху. Естественно, эстетика постмодернизма повлияла на процесс формирования смыслового поля, выдвигая новые смыслопорождающие факторы.

Эпоха постмодернизма в качестве смыслообразующих стержней выдвинула те феномены, которые оказались фундаментальными понятиями его эстетики; прежде всего, интертекстуальность и гиппертекстуальнсть. Они повлияли на художественную структуру и изобразительный строй филмьа, ее новую эстетику.

Цитатное мышление присутствовало в литературе и кинематографе до появления понятия интертекстуальности.[1] Цитирование становится основополагающим в постмодернистской трактовке текстуальности. «Парадоксальным образом смысл, текстуальность начиняют мерцать там, где естественная жизнь фильма нарушается…смысл проявляется в цитатах... смысл возникает в текстовых «аномалиях».[2] Цитата становится связующим смысловым элементом. «Цитатный принцип, коллаж кинокадра и литературного текста, игровых и анимационных приемов, особая роль титров, заставок, авторского комментария, звуковых эффектов и контрастного музыкального сопровождения, «посторонних» звуков, отстраненного взгляда кинокамеры приобрели концептуальную оформленность у Ж-Л. Годара, Д. Джармена, П. Гринуэя, К. Тарантино, З. Рыбчинского».[3] В традиционных жанрах сначала создается текст, потом возникает изображение: сначала сценарий, затем фильм. Пользуясь возможностями цитирования, например, П. Гринуэй в своих фильмах добивается единства, когда текст читается в образе, а образ проступает в тексте.

Введение цитат в фильмах режиссеров-модернистов связано со стилистикой их фильмов. Цитата как материал дополняет образный строй фильма и усложняет внутрикадровый монтаж. Цитата вводит новый материал, который лежит вне картины. Это может быть литературный источник, факт общественного сознания, портретное сходство, музыкальная фраза, отрывок из документального или художественного фильма.

Ж-Л. Годар в фильмах часто пользуется цитированием: «Для меня все цитаты – хоть живописные, хоть музыкальные – принадлежат человечеству».[4] В первой полнометражной картине «На последнем дыхании» (1960) уже чувствовалось тяготение Годара к цитатам. Героиня фильма Патриция не может найти места в комнате для репродукции картины О. Ренуара. Она сворачивает ее в трубочку и, как в

---

[1]Интертекстуальность – понятие постмодернистской текстологии, артикулирующий феномен взаимодействия текста с семиотической культурной средой в качестве интериоризации внешнего и был введен в 1967 году.
[2]Ямпольский М. Память Тересия. М.: РИК; Культура, 1993. С. 59.
[3]Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 2000. С. 175.
[4]Сто великих режиссеров. М.: «Вече», 2004. С. 371.

бинокль, смотрит на Мишеля. Это скрытая цитата, ее можно не обнаружить, так как она не нарушает линеарность рассказа. В кадре, когда Патриция смотрит через свернутую в трубку афишу на Мишеля, Годар цитирует сцену из картины «Сорок винтовок» (1957) С. Фуллера, где один из персонажей смотрит на свою возлюбленную сквозь прицел ружья. Цитата в картине позже раскрывает свой смысл: Мишель станет мишенью для Патриции и погибнет из-за ее предательства. Рассуждая о жизни с Мишелем, Патриция произносит фразу: «Между печалью и бытием я выбираю печаль». Годар цитирует У. Фолкнера (роман «Дикие пальмы»). Эта цитата предвещает Патриции печальный жизненный путь, после того как она предаст Мишеля.

Литературные, философские и политические тексты как цитаты присутствуют во многих фильмах Годара. В картине «Маленький солдат» (1961) режиссер цитирует слова Наполеона: «Трагедия нашей современности – это политика». «Карабинеры» (1963) начинается цитатой, взятой у писателя Х.Л. Борхеса: «С течением времени я начинаю все больше и больше ценить простоту». В «Безумном Пьеро» (1965) присутствует цитата Эли Форе о Веласкесе, которую сам Годар комментирует так: «Это сюжет…надо описывать не людей, а то, что присутствует между ними».[1] В «Уик-энде» (1967) постоянно цитируются тексты разного характера. В видеофильме «Мы все продефилировали» (1988) мастер пользуется цитатами из Бодлера, которые звучат за кадром. Годар цитирует О. Уэллса – фильм «Печать зла» (1958). Цитаты присутствуют и в других фильмах Годара: «Новая волна» (1990), «История кино» (1998), «Ради истории XXI века» (2000).

П.П. Пазолини в свои фильмы 60-х годов вводил цитаты из фильмов других мастеров, в них определенно присутствовали аллюзии на фильмы других режиссеров. В картине «Птицы большие и малые» (1966) режиссер цитирует фрагмент из фильма Р. Росселини «Франциск, менестрель Божий». Пазолини цитировал и Ф. Феллини. «Меня даже упрекали в «феллинизме», не поняв, что я процитировал его вполне намеренно»,[2] – отмечал режиссер. Цитаты из фильмов К. Дрейэра, С.

---

[1]Entretiens avec Jean-Luc Godar. Parlons de «Pierrot» //«Cahier du cinéma», 1965. № 171. P. 25.
[2]Пазолини П.П. Теорема. М.: Ладомир, 2000. С. 320.

Эйзенштейна, К. Мидзогути мирно и вполне органично вписались в «Евангелие от Матфея» (1964), хотя они должны были вырываться из общего контекста фильма, считал Пазолини.

Цитатное мышление наблюдается и в фильмах И. Бергмана, они носят в его фильмах символический и метафорический характер. Например, в «Персоне» (1966) он использует в качестве цитаты кадры из докуметального фильма, в которых снято самосожжение южновьетнамского священослужителя. Цитата оказалась метафорой общечеловеческого масштаба, метафорой личного несчастья, социальной несправедливости по отношению к индивидуальности. Аналогично в фильме «Ускользающая красота» (1997) Б. Бертолуччи использует как цитату ужасающие документальные кадры, снятые в Сараево во время политического кризиса в 90-ые годы ушедшего столетия.

В фильме «Дилинджер мертв» (1969) М. Феррери есть явные и скрытые цитаты. В картине режиссер предлагает символическую сцену: герои, инженер Глауко и его коллега, рассуждают о состоянии человеческих ценностей в условиях современной цивилизации. Режиссер предлагает цитаты в виде фотоматериалов и текстов. Коллега Глауко читает текст, который сообщает о крахе социального человека. Далее режиссер вводит цитаты документальных материалов, которые сообщают о личности гангстера Джона Дилинджера. Скрытые цитаты проявляются в следующем: Глауко просматривает документальные кадры собственной супружеской жизни, затем освещает фонарем лицо больной жены Аниты, а она смотрит на себя в зеркало и тоже освещает свое лицо фонарем, как бы предлагая себя в жертву. Стопкадр с освещенным лицом Аниты – цитата, напоминающая композицию цитаты из фильма Годара «На последнем дыхании», где героиня картины Патриция смотрит на Мишеля в свернутую в трубку афишу. Анита – жертва инженера. Феррери, как и Годар, предлагает скрытую цитату, которая не нарушает линеарность рассказа.

А. Тарковский в начале притчи «Солярис» (1972) показывает последнюю встречу главного героя Криса Кельвина с отцом перед отлетом на космическую станцию планеты Солярис. Эта сцена является цитатным повторением образного

ряда, воспроизводившегося в «Страстях по Андрею» (1966 –1971), и показывает бесконечное многообразие и гармонию земного шара. В «Зеркале» (1974) цитатами являются несколько документальных фрагментов. Один из них представляет собой хроникальные кадры перехода советских солдат через Сиваш во время Второй мировой войны и является образом единого общечеловеческого Пути, в конце которого люди должны обрести не только истину, но и жизнь, полностью побеждающую страдания и смерть. Документальные кадры, изображающие ликующих жителей освобожденных городов, танки на улицах Берлина, флаг над рейхстагом и др., можно счесть тем самым праздником всеобщего воскресенья, о котором мечтал Андрей Рублев в фильме «Страсти по Андрею». Режиссер перемешивает кадры, на которых зритель видит мальчика Асафьева на вершине холма, и документальные кадры, показывающие наиболее грозные и трагичные эпизоды истории XX века. Если документальные кадры являются визуальным рядом цитат, то стихотворения Арсения Тарковского, которые зритель слышит на протяжении всего фильма в его же исполнении, являются текстовым рядом цитат.

В картине «Ниспровергатели» (1967) братья П. и В. Тавиани цитируют Ж-Л. Годара («Безумный Пьеро»), а в «И во тьме светит солнце» (1990) – А. Тарковского («Жертвоприношение»): сухое дерево перед хижиной отшельника. У Тарковского дерево – символ вечной жизни, у братьев Тавиани особый символ: дерево должно дать плод, если человек совершит благое дело.

При рассмотрении цитатного мышления в фильмах, снятых в эстетике постмодернизма, надо подчеркнуть следующее: для постмодернизма, как для нового художественного стиля, характерна ирония – одно из его ключевых понятий. Ироническое цитирование, ироническое переосмысление отрывков или сюжетов из произведений до постмодернисткой эпохи в фильмах, может иметь связь с контекстом фильма, переносящим зрителя в другую среду, или может не иметь связи с контекстом, но в обоих случаях зритель оказывается погруженным в иронический текст, в иронический коллаж текста. Ироническое переосмысление текста может быть воспринято зрителем как сочетание проблемности и занимательности.

В творчестве Д. Джармена ироническое цитирование – излюбленный способ выражения мысли. Какие бы эпохи режиссер ни показывал в своих картинах, его фильмы повествуют о современной Англии, в основном в его картинах используются цитаты из текстов произведений английских классиков. Например, в картине «Эдуард II» (1991) Джармен использует цитаты из текстов К. Марло, иронически смешивая их мимоходом с нецензурными словами, чтобы показать быт и нравы персонажей картины – бритоголовых панков, в уста которых он вкладывает текст. Трагический фильм «Сад» (1990) Джармена – философское размышление о значении Христа и церкви в современном мире. Чтобы объяснить вышесказанное, режиссер весьма вольно и беспрерывно пользуется цитатами из Евангелия. Пиком цитирования в творчестве Джармена считается фильм «Голубое» /«Блю» (1992), который вызван тяжелой болезнью режиссера, он терял зрение.

Итак, цитатное мышление становилось все более частым явлением в ходе эволюции авторского фильма. В эпоху постмодернизма оно обрело свое законное место в структуре картины.

Режиссеры-постмодернисты П. Гринуэй, Д. Джармен, Д. Джармуш, братья Э. и Л. Вачовски, М. Скорсезе, братья Цукеры, Д. Кроненберг, К. Тарантино, Р.В. Фасбиндер, Т. Гиллииам и другие в след за модернистами учли смысл цитирования, перерозший в интертекст.

Суть интертекста заключается в сознательном использовании автором цитат из других текстов или реминисценций других текстов, смысловых отсылок к ним. Имеются в виду тексты любых искусств и неискусств. Интертекст – один из действенных приемов художественной игры смыслами, разными контекстами, осознанной полисемии, внутренней диалогичности создаваемого текста. Интертекстуальность является не только формой сознания, но и достоянием творчества оригинально мыслящих режиссеров, часто знаменуя активность его творческой мысли. Интертекстуальность открывает новую смысловую перспективу и не ставит вопрос, входил ли данный интертекст, данная культурная ассоциация в авторское намерение или нет.

Тема «Персоны» (1966) и «Час волка» (1968) И. Бергмана вызывает ассоциацию с темой фильма Ф. Феллини «8½» (1963). В них мастера повествуют о судьбе художника в современном обществе. В «Часе волка» у героя, художника, психика оказывается изломанной, он гибнет. В «Персоне» героиня отказалась от творческой деятельности и замолчала навсегда. Феллиниевский герой, кинорежиссер, находится в творческом кризисе. Несмотря на то, что картина пронизана пессимизмом, она не лишена жизнелюбивых мотивов, его персонаж находит смысл жизни, а судьбы бергмановских персонажей трагичны.

В притче О. Уэллса «Процесс» (1962), снятой по роману Ф. Кафки, присутствует феномен интертекста. В фильме есть сцена, где режиссер показывает скопление людей у здания суда, куда герой фильма Иозеф К. отправляется на допрос. Группа людей, которую мы видим в кадре, – население еврейского гетто в чешской столице. Сцена является интертекстовой отсылкой к тому факту, что сам Кафка был жителем этого гетто, но эта отсылка имеет и другой смысл: группа евреев символизирует еврейских мучеников, жертв гетто и концлагерей. Этот эпизод взят не из литературного источника, а является интертекстуальной отсылкой к сцене из спектакля «Процесс», поставленном по Кафке Жан Луи Барро и Анри Жидом в 1947 году в Парижском театре «Мариньи». В пьесе Барро жители гетто выступают своеобразным подобием греческого хора, а в фильме их появление в кадре производит жуткое впечатление: так Уэллс передает свое отношение к трагедии еврейского народа во время власти фашизма в Европе.

Фильм «Голос Луны» (1990) Ф. Феллини, последний фильм мастера «…грустная притча о том, что «не надо пытаться услышать, а просто слушать голос Луны. Ее приход на Землю в поисках контакта с людьми не может дать им счастье и ответа на вечные вопросы».[1] Этот фильм оказался духовным завещанием художника и вызывает интертекстуальную ассоциацию с предыдущими фильмами. В картине наблюдается ощущение «Белого шейха» (1952), новеллы «Искушения доктора Антонио» из фильма «Боккаччо 70» (1962), «8½» (1963), притч «Джу-

[1]Кудрявцев С. «Последние 500». М.: Kaskad International, 1995. С. 87.

льетта и духи» (1965) и «Город женщин» (1980). Интертекстуальность в этом фильме, отсылая зрителя к шедеврам мастера, напоминает о художественном методе, стилистике его фильмов: видимость «жизненности», насыщенность фантазиями, сновидениями, воспоминаниями, словно о катализаторах его творчества.

Финальная сцена в притче «О, счастливчик» (1973) Л. Андерсена вызывает интертекстовую реминисценцию со сценами из фильмов Ф. Феллини, у которого часто повествование заканчивается «хэппи эндом» – «Джульетта и духи» (1965), «Сатирикон-Феллини» (1969), «Казанова Федерико Феллини» (1976), «И корабль плывет» (1983) и т.д. Перед зрителем предстают актеры, игравшие разные роли на протяжении всего фильма: они обнимают счастливчика, целуют, танцуют; одним словом, устраивается карнавал. Каждый персонаж фильма тянется за воздушными шарами – символами удачи – и каждый хочет выиграть, получить свой шанс на успех. Так, вечер, устроенный членами съемочной группы фильма в павильоне, вызывает интертекстуальную ассоциацию со сценами-хороводами из разных фильмов Феллини.

Герой картины «Адвокат дьявола» (1997) Т. Хэкфорда Джон Милтон, создавший свой круг «рая» на Земле, вызывает интертекстуальную ассоциацию с Люцифером.

Люцифер – человек действия. Зритель видит поединок дьявола и молодого адвоката, его внебрачного сына Кэвина. Джон «строит» мир, а его дергают земные существа. Он живет на последнем этаже небоскреба, находясь в «Раю», отрицая существования Бога.

Джон – Ты позволь открыть тебе маленький секрет нашего Бога. Ему нравится наблюдать, он большой проказник, подумай над этим. Он дает человеку инстинкт, дарит этот экстраординарный подарок и потом ради развлечения без своей роли как космических трюков устанавливает противоположные правила игры. Это самый жестокий рорыш за все минувшие века. Смотри, но не смей трогать! Трогай, но не пробуй на вкус! Пробуй, но не смей глотать! И пока ты прыгаешь с одной ноги на другую что делает он? Хохочет так, что его мерзкая задница лопнет от натуги, и он закомплексо-

ванный ханжа и садист, он просто рекетир и поклонятся такому Богу, никогда!

Кэвин – Лучше царствовать в аду, чем служить на небесах?

Джон – Почему и нет! Здесь на земле я погружен его «заботой», сотворением мира! Я чествовал каждую новинку, которую мечтал заполучить человек. Я помогал ему во всем и никогда не осуждал, более того, я не отвергал его, несмотря на все его недостатки. Я фанатично влюблен в человека, я гуманист, быть может, последний на земле! Кто станет отрицать, если только не выжил из ума, что XX век был исключительно моим веком. Ведь этот век, Кэвин, от альфы до омеги, мой! Я достиг апогея силы, теперь мой звездный час, наш звездный час!

Люцифер хочет иметь наследника, его дух должен переходить из одного тела в другое, представляя одну семью, так как его семя – ключ к новому будущему, его внук будет сидеть во главе всех столов мира, он будет управлять человеческим родом. А Кэвин считает, что он будет антихристом. «Ты в Библии терпишь поражение», – эти слова Кэвина оказались предчувствием надвигающейся катастрофы. Появление наследника, «эксперимент», попытка скрестить сестру и брата, обворачивается трагедией. Выбором Кэвина оказалось самоубийство. Безумие Люцифера оказалось самоуничтожающим, и он погибает в круге того ада, который сам же создал.

Образ и судьба Люцифера служит для выражения авторской мысли: побеждать себя надо именно внутри, а не во вне.

Интертекстуальная отсылка в фильмах 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 авторских персонажей.

Фильм «Великий диктатор» (1941) Ч. Чаплина – антифашистская сатира, которой автор откликнулся на волнующую человечество проблему, призывая к борбе против нацизма. Герой фильма, диктатор Аденоид Хинкель, не только гротескно-карикатурный образ Адольфа Гитлера, в нем проявилось портретное сходство с ним.

Действие в притче «Свинарник» (1969) П.П. Пазолини происходит в Германии, в Боне. Герой фильма – промышленник господин Клотц. При первом же появлении в кадре, Клотц (актер Альберто Лионелло) вызывает ассоциацию с Гитлером: усы, глаза, взгляд, манера разговора и т.д. Наряду с другими образами героев фильма, 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 их судей, подчеркивая объединяющий их характер.

В притче Т. Абуладзе «Покаяние» (1984) повествуется о трагических событиях, которые произошли в жизни советского народа в 1937 года. Его герой, автор кровавых историй, некий Варлаам Аравидзе,[1] образ которого отсылает зрителя к образам диктаторов всех времен и народов. Он растленный человек, не знающий границ между добром и злом. Варлаам сумел встать над людьми благодаря личному коварству, низости и вседозволенности. Образ Варлаама отсылает к образу Лаврентия Берия, с которого и был списан образ киногероя. И в фильме проявилось портретное сходство Варлаама (актер Автандил Махарадзе) с историческим прототипом, что способствовало созданию реального облика злодея. Портретное сходство героев фильмов способствует построению текста картины.

Итак, интертекст, интертекстуальные ассоциации и интертекстовая реминисценция активно принимают участие в формировании смыслового поля авторского фильма, то есть способствуют смыслопониманию и процессу смыслопорождения. Работа с интертекстом важна не только для создателя фильма, но и для зрительского восприятия материала картины, давая возмо-жность прочтения смысла фильма.

б) Гипертекст

Интертекст оказался предваряющим феноменом гипертекстуальности, который оказался формой организации такого материала, единицы которого предста-

[1]Фамилия Аравидзе на грузинском языке обозначает «никто».

влялись нелинейной последовательностью, а системой переходов к иным возможным элементам и новым связям. Исходя из этого, текст можно воспринимать в любом порядке, образуя разные нелинейные тексты. Одним словом интертекст, в фильмах снятых в эстетике постмодернизма, принял форму гипертекста. Гипертекст, то есть сверхтекст, это иерархия текстов, одновременно составляющих единство множество текстов.

Понятие гипертекста пришло в нонклассику из внехудожественного компьютерного опыта организации текстового пространства, оказавшегося созвучным структуралистски ориентированной культурологии, философии, эстетике.

Наиболее активно понятие гипертекста работает применительно к культуре, искусству XX века (в литературе и кинематографе), многие произведения которых сознательно создаются в рамках гипертекста, ибо этот тип текста наиболее адекватен ситуации XX века, в которой причудливая смесь элементов культуры и посткультуры сама представляет собой супергипертекст.

Гипертекст в эпоху постмодернизма стал в кинематографе гораздо эффективнее, чем в литературе. Гипертекст оказался гибким приспособлением, которым можно манипулировать и так, и эдак, что было удобно кинематографу. Чтобы пояснить, что мы имеем в виду, надо проследить за лабиринтом, в образе которого предстает гипертекст, погружающий зрителя в свою нелинейность, понятие которой способствует восприятию смысла фильма.

В фильмах, снятых в эстетике постмодернизма, гипертекст получает свое разрешение. Примером могут служить картины режиссеров, представляющих разные национальные киношколы: «Аризонская мечта» (1993) Э. Кустурицы, «Эдуард II» (1991) Д. Джармена, «8½ женщин» (1999) П. Гринуэя, «Матрица» (1999) Э. и Л. Вачовских, «Эквилибриум» (2002) К. Виммера и др.

Фильм «Эдуард II» (1991) Д. Джармена является гипертекстуальной отсылкой к картине «Гибель Богов» (1969) Л. Висконти. 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. Фильмы двух мастеров очень схожи: трагические ситуации повторяют друг друга, судьбы трагических персонажей одинаковы.

Образ короля Эдуарда II ассоциируется с образом крупного промышленника Иоахима фон Эссенбека, у них похожая судьба. В обоих фильмах психодраму инициируют их политические соперники. Короля свергает с трона и убивает его политический противник Мортимер-младший, преданный жене короля Изабелле, властолюбивой и коварной женщине. На словах Мортимер действует во благо Англии, но, вступив на трон, становится тираном. Мортимер вызывает ассоциацию с персонажем фильма Висконти, с офицером СС Ашенбахом. Он, дальний родственник Иоахима, оправдывает насилие во имя будущего, толкает Брукмана на убийство своего дяди и воссоединяется с Софи, невесткой промышленника, которая, испытывая нежное чувство к нему, несет тем самым зло семье. Изабелла вызывает ассоциацию с Софи. У них одно положение в трагедии и, соответственно, одна судьба. Сын Изабеллы, будущий король Эдуард III, вызывает ассоциацию с сыном Софи, Мартином, будущим наследником концерна. Изабелла и Софи становятся жертвами собственных сыновей. Эдуард III попирает мертвую мать и отчима, Мартин толкает на самоубийство мать и ее мужа после бракосочетания, а он, в форме офицера СС, со вскинутой вверх рукой в фашистском приветствии, стоит над их трупами. Эдуард III и Мартин «победители», однако и у них одинаковая судьба. Они также обречены на унижение и уничтожение. Здесь ставится вопрос: в чьих руках оказывается власть и какой ценой завоевывается? В такой форме проявляется гипертекстуальная реминисценция в картине Джармена по отношению к фильму Висконти.

Гипертекст обретает свое место в картине «8½ женщин» (1999) П. Гринуэя. Прежде всего, название фильма вызывает ассоциацию с фильмом «8½» Ф. Феллини, с его героем и с художественными элементами картины.

Герои фильма – Филипп Эмменталь и его единственный странный сын Стори. Отец и сын представляют alter ego Гринуэя, так же, как феллиниевский герой

режиссер Гвидо Ансельми alter ego автора. Надо отметить тот факт, что и в других фильмах Гринуэя присутствуют персонажи, которые он отождествляет с самим собой, например, художник в «Контракте рисовальщика» (1982), архитектор Стурли Крэклаит в «Животе архитектора» (1987), фантазер Просперо в картине «Книги Просперо» (1991) и др. Этот факт говорит об интертекстовой ассоциации между автором и его героями.

Пятидесятипятилетний Филипп привязан к жене-американке, однако неожиданно он становится вдовцом. Отец и сын посмотрели в кинотеатре картину Феллини «8½»; феллиниевские женщины и сцена сна развивают в них бурную фантазию и активную деятельность. Гринуэй строит фильм на чувственных ощущениях отца и сына. После смерти жены и матери Филипп и Стори в Женеве организуют замок сексуальных удовольствий, где нет никаких запретов. Отец и сын, как и герой Феллини Гвидо Ансельми, 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, как дрессировщик тигров, стоит в центре круга с хлыстом, усмиряя разбушевавшихся женщин. Филипп и Стори в течение фильма тоже усмиряют взволнованных женщин и превращают их в предметы, однако позже происходит обратное.

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 (приверженцев герцога Оранского), которые предлагали художнику свое обнаженное тело по контракту в фильме «Контракт рисовальщика». А Отец и сын наслаждаются телами двух наложниц, Мио и «монашки». Беременная женщина, торгующая детьми, с которой Стори знакомится случайно в больнице и «влюбляется» с первого взгляда, ассоциируется с плодовитой женщиной из фильма «Живот архитектора» (1987). Гризельда, обожающая свинью и лошадь, ассоциируется с подругой животных из фильма «Повар, вор,

его жена и любовник» (1989). Аферистка Лора Деккер, известная также под именем Пальмира, подруга африканского оперного певца, становится служанкой и любовницей в семье Эмменталей. Ее образ отсылает к служанке и убийце (Пальмира тоже травит нежеланных гостей) из фильма «Отсчет утопленников» (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?.[1] На этот вопрос отвечает образ женщины, которая приезжает в имение: она без ног и…без возраста. «Прототип» этой дамы – Альба Бьюик, которая потеряла в результате несчастного случая ногу (ампутировали после налета на нее белого лебедя), из фильма «Зед и два нуля» (1986). Собранные вместе все восемь женщин под одной крышей являются интертекстовой отсылкой (по количественному составу) к восьми женским образам из фильма Феллини «Сладкая жизнь» (1959), которых сам Феллини собрал из своих предыдущих фильмов. Если феллиниевские женщины способствуют показу процесса разложения современного общества, то «прообразы» бывших героинь Гринуэя в этом фильме служат для показа того, как отец и сын сами попадают в зависимость от своих наложниц и, несмотря на то, что хозяева стараются управлять женщинами, происходит обратное: мужчины становятся предметами игры для женщин. Одним словом, женские образы способствуют показу мира абсурда, в котором затерялись гринуэйевские герои со своими эротическими фантазиями.

Фильм «Эквилибриум» (2004) представляет синтез притчи, фантастической утопии и триллера. Виммер – автор сценария и режиссер постановщик. Он показал картину мира в начале XXI века, после окончания третьей мировой войны.

Текст фильма вызывает гипертекстуальную ассоциацию с фильмами «451º по Фаренгейту» (1966) Ф. Трюффо, «Альфавиль» (1965) Ж-Л. Годара, «Матрица»

---

[1]«8½» у Феллини говорит о том, что он снял восемь фильмов и снимает девятый. У Гринуэя «8½» говорит о том, что он снимает девятый полнометражный фильм. Этот факт выглядит не только как интертекстуальная ассоцияция, но и совпадает с реальным фактом.

(1999) Л. и Э. Вачовски и их героями, и, прежде всего, с «Метрополисом» (1927) Ф. Ланга. В картине автор, наряду с другими темами, обращается к теме Апокалипсиса, которая волновала мастеров кино XX века, в частности, Ф. Феллини, И. Бергмана, Ф.Ф. Копполу и других.

Прежде всего, гипертекстовая реминисценция «Эквилибриума» отсылает к тексту фильма «Метрополис». Фильм Ланга «Метрополис» повествует о фантастическом городе, которым правит жестокий и бесчеловечный диктатор на основе классового неравенства, мечтая овладеть всем миром. Образ города представлен как расколотая на две половины жизнь: люди-рабы, ютящиеся среди разрухи и нищеты, создают несметные богатства для обитателей Верхнего города, где находятся роскошные апартаменты хозяина метрополиса.

В фильме Виммера действие происходит в вымышленном государстве Либрия,[1] которым управляет диктатор, упоминающийся как отец. Либрианцы подчинены воле отца, превращены в рабов, живут в одинаковом пространстве, одинаковой жизнью. В «Метрополисе» жители города движутся в глухих коридорах, в герметических лифтах; они обезличены и как бы стерты. Либрианцы, одетые в одинаковые униформы, также передвигаются по глухим коридорам, они полностью подчинены правилам существования в городе, их лица не выражают никаких чувств и эмоций. В обоих фильмах на экране идут колонны рабочих с низко опущенными головами – живые роботы индустриального мира, а город представлен в виде домов-цилиндров, небоскребы освещены тусклым серым светом, узкие городские улицы напоминают трущобы (изобразительная часть гипертекста).

Гипертекстуальная ассоциация «Эквилибриума» отсылает зрителя к тексту фильма «451° по Фаренгейту». Трюффо в фильме повествует о разрушении духовных ценностей, без которых человек превращается в бездумного робота, одержимого манией разрушения. Он вводит в фильм тему любви человека к книгам, и героями фильма вместе с людьми становятся книги. Трюффовские герои – пожарники, обязанности которых сжигать книги и охотиться за интеллектуалами.

---

[1]Название Либрия произвольное от слова Либерта (свобода) и в фильме обозначает свободу в замкнутом пространстве.

Виммера, как Трюффо и Годара, тоже волнует разрушение духовных ценностей. В «Эквилибриуме», как в «451° по Фаренгейту», охотятся за интеллектуалами, их обирают и истребляют. Шедевры мировой культуры находятся вне закона. Они хранятся у интеллектуалов в тайниках. Сжигаются книги, фильмы, картина «Джаконда» Леонардо Да Винчи, запрещено слушать классическую музыку, уничтожаются интерактивные компьютерные программмы. Персонажи фильма, правительственный агент Джон Престон и его соратники ассоциируются с персонами Трюффо: с Брандмейстером и пожарниками, которые сжигают человека и уничтожают духовное наследие человечества.

Гипертекст проявляется и в отсылке к «Альфавиле» Годара, действие которого происходит в будущем, в городе гипотетического государства Альфавиль (Альфа – 60), которое управляется Священной машиной – электроннокибернетическим мозгом, логичным и бездушным, диктующим гражданам определенное состояние, положение и настроение, то есть народ превращен в рабов электронной машины. Людям дозволено пользоваться словами из так называемой «библии», которую имеет каждый житель города; она переиздается ежедневно и толкует принятый смысл слов; люди разговаривают циклическими фразами. Им неизвестны виды искусства, им чуждо чувство любви. Люди живут в состоянии патологического страха, особенно старшее поколение, которое доживает свой век с ностальгией об ушедших временах, когда человек чувствовал себя человеком и личностью. Инакомыслящие подлежат уничтожению: театрализованные казни происходят в бассейне и сопровождаются фигурным плаванием: девушки добивают жертву ударами кинжала под аплодисменты присутствующих.

В «Эквилибриуме» либрианцы лишены возможности выражать какие-либо чувства, эмоции, потому что они запретны. Эта та цена, которую человечество платит за устранение из своей жизни войны. Либрианцы обязаны ежедневно принимать принудительное лекарство «Либриум», делающего из человека живого робота, оно также принимается для претворения в жизнь существующего в государстве правила. Лекарство характеризуется следующим образом: «…наркотик наших масс, клей нашего общества, бальзам и снадобье, он избавит от горя и бед, от

глубокой меланхолии, от ненависти, он заглушает горе, уничтожает ревность, стирает гнев, он вызывает импульс радости и любви, и эйфорию в маленьких дозах, которую мы принимаем как жертву. Мы принимаем «Либриум» во всем его величии, и это сделает нас великим».[1] В государстве есть люди, которые отказываются от лекарства, они живут человеческими чувствами и предназначены для уничтожения, их сжигают. Жертвой оказывается Вивиан Престон, жена самого Джона Престона, которую обвиняют в хранении человеческих чувств и сжигают. У Годара в фильме чувство является тайным оружием, его нельзя демонстрировать, нельзя выражать свои эмоции, так как страх является формой существования. Еще одна жертва – интеллектуалка Мэри Обрайн, хранительница шедевров искусства. Она тоже подлежит сжиганию. Мери ассоциируется с героиней Трюффо, со старой женщиной, которую сжигают за хранения книг.

В лабиринте гипертекста «Эквилибриума» можно найти отсылку к тексту фильма «Матрица». В «Матрице» существует два мира, виртуальный, созданный искусственным разумом и реальный, подземный, город Сеин, то есть город бытия. Жители виртуального мира находятся в сонном, в бессознательном состоянии, созданном Матрицей ложном мире, где скрывается истина о мироздании. Подземный город населен теми людьми, которые не пребывают в бессознательном состоянии. Среди них герои «Матрицы» Морфеус, Нео и Тринити, предстающие в виде аллегорической троицы – Морфеус (Бог Отец), Нео (Сын) и Тринити (Святой дух). Троица бунтует против матрицовского уклада жизни, служит доброму началу, противостоит генератору искусственного мира и виртуальной реальности, реализующей идею ее автора – невидимого зла – управлять миром. Это положение вызывает гипертекстовую реминисценцию с «Метрополисом» и с «Альфавилем».

В «Эквилибриуме» тоже существует два мира, но они оба реальные. Первый – государство Либрия, символом которого является стилизированная символика, напоминающая фашистский знак, которая вызывает ассоциацию со стилизирован-

[1]Запись по фильму.

ным знаком в фильме «Великий диктатор» (1940) Ч. Чаплина и с его героем. Чаплиновский диктатор Хинкель и его единомышленники носят на руке аналогичный стилизированный фашистский знак, ими увешаны стены его дворца, улицы и т.д.

В первом мире действует государственный агент Джон Престон и его соратники, которые выступают хранителями «священных» законов диктаторского государства. В государстве любое чувство – это уже преступление, наказуемое смертью. Джон борется с интеллектуалами, с теми, кто нарушает правила «игры», кто сохранил в себе человеческие чувства. Интеллектуалка Мэри Обрайн упрекает Джона в том, что он потерял чувство любви, ощущение гнева и горя, и во Дворце справедливости на процессе осуждения человека за сохранность чувств и при исполнении смертного приговора присутствует с хладнокронен. Об этом свидетельствует сцена сожжения жены самого Джона Вивианы Престон.

Второй, подпольный мир, представляют интеллектуалы, которые живут духовным миром. Они хранят в тайниках шедевры изобразительного искусства, картины мастеров живописи разных эпох, виниловые пластинки с записью симфонии Л. Ван Бетховена и других композиторов, книги классиков. Предводителем подпольного мира является Юрген, который в судьбе Джона сыграет свою роль.

Джон Престон вызывает ассоциацию с образами «Матрицы». Он вначале фильма предстает как антигерой, а затем как герой, вызывая ассоциацию с матрицовскими персонажами, с Саифером, Смитом и Нео.

У братьев Вачовских Сайфер вызывает ассоциацию с двумя образами – Люцифера и Иуды. Саифер бунтует против Морфеуса и предает троицу. Если в фильме троица представлена как сила, то Сайфер олицетворяет слабость, страх, сомнения, двуличность. У Виммера Джон вызывает ассоциацию с Саифером. Он предает интеллектуалов, конфискует для уничтожения у них спрятанные от глаз государственных агентов шедевры искусства, посылает на смерть тех, кто вне игры, ради длительности этого великого, диктаторского общества, чтобы выжить в абсурдном мире.

В один прекрасный момент Джон забывает принять очередную дозу лекарства и на глазах зрителя начинает меняться, проходит путь от антигероя к герою.

Толчком для этого является сцена, где расстреливают породистых собак, которых охраняли и прятали от глаз агентов. Джон спасает щенка, переживает за его жизнь, прячет. Он начинает задумываться, почему он выбрал такой жизненный путь, почему не смог уберечь любимую жену, почему он, как посторонний человек, смотрел как сжигают ее. Он переживает, что те речевые акты и языковые игры, по которым он был обучен играть, те психологические установки и мотивации, с которыми он привык существовать, оказались оплотом его жизни. Джон не может понять, почему в абсурдном мире, да и вообще в мире соблазн так велик. Он оказывается храбрым и сильным человеком, решает уйти совершенно в другое пространство, к совершенно другим людям, к другим проблемам, к определенному образу мысли, которые возродят его как нравственного человека, ищущего в себе силы выбраться из мира насилия.

Итак, Престон начинает бунтовать против абсурдного существования человечества, против насилия, который привел мир к войне. Джон приходит к противоречию с самим собой и с начальством. Начинается процесс духовного становления антигероя. Он отрицает свои деяния в прошлом, понимая, что работал на благо зла, теперь он лучше понимает предназначение человека на Земле и суть смысла жизни.

Джон ищет и находит связь с Юргеном, который ассоциируется с Морфеусом. Юрген как Морфеус, предводитель бунтовщиков, подпольного мира. Юрген вводит его в подпольный мир, знакомит с единомышленниками, предлагает уничтожить отца Либрии и помочь людям приобрести истинную свободу, свободу мыслить и жить духовным миром на благо человечества.

С начала фильма Джон предстает как антипод Нео, который сразу не смог осознать что он «мессия». И Джону не приходится выполнять миссию доброго человека. Нео к своей миссии приходит благодаря Морфеусу, а Джону на этот путь толкает Юрген.

Джон на пути духовного возрождения. Если Нео борется с Матрицей и его создателем, то Джон начинает бороться с отцом Либрии, которому он поклонялся, и в поединке с ним одерживает победу. Джон, как и Нео, становится «мессией».

Гипертекстуальная отсылка проявляется и в том, что «хореография» движения Джона походит на «хореографию» движения Нео в тот период, когда он сформировался как герой. В образе государственного агента действия Джона ассоциируется с действиями матрицовского агента Смита, который служит искусственному интеллекту.

Итак, Виммер в этой картине показал духовное прозрение человека, затерявшегося в абсурдном мире и ставшего его жертвой, бунт которого направлен на благо будущего.

Кризисное сознание, кризисное мироощущение сопровождают человечество на всех этапах его исторического развития, нередко облекаясь в апокалипсическую форму. Тема кризиса рассматривается как одна из общезначимых и сквозных в философии и в искусстве XX века, в частности, в кинематографе.

Во второй половине века жизнь была постоянно насыщена опасностью, необычностью конфликтов между государствами, человечество стояло перед лицом третьей мировой войной, не хотя пережить ядерную катастрофу. Кинематограф противостоял ядерному безумию, изображая ужас и состояние человечества в случае ядерной войны. Убежденность в неизбежной гибели мира в случае термоядерной войны объединила художников различных политических взглядов. Ими двигала потребность послужить утверждению мира на Земле, что стало первостепенной задачей для выживания человечества.

Апокалипсические пророчества особенно громко заявили о себе в XX веке, когда количество гибельных ситуаций в современной цивилизации ставило жизнь перед лицом все убыстряющихся перемен и катаклизмов. Тема Апокалипсиса волновала многих мастеров кино. Фильм «Метрополис» Ланга оказался провидцем апокалипсических картин. В «Седьмой печати» (1956) (действие происходит в эпоху раннего средневековья) Бергман разработал тему гибели мира. В официальных выступлениях режиссер говорил, что его фильмы рождены угрозой гибели человечества от атомной бомбы. В картине «На последнем берегу» (1959) С. Креймера, в финальной сцене, герои открыто и прямо обращались в зрительный зал с призывом не допустить термоядерную катастрофу. В «Сатириконе-Фелли-

ни» (1969) Ф. Феллини в сумрачно-апокалипсических образах показал крушение древнеримской цивилизации, чтобы помнить об этом и не привести мир к гибели. В «Репетиции оркестра» (1979) мастер выразил свое ощущение надвигающего Апокалипсиса. Д. Джармен в «Саду» (1990) ведет философское размышление о значении Христа и церкви в современном мире, вводя в фильм тему Апокалипсиса, который также присутствует в картине «Все, что осталось от Англии» (1987).

Гипертекст «Эквилибриум» подсказывает еще одну отсылку к теме Апокалипсиса, которая проявляется в фильме не только на тематическом, но и на изобразительном уровне. Во многих сценах Виммер показывает «пейзаж после битвы», и предупреждает о грядущей катастрофе. «По сути люди как существа Земли, возвращаются к одному, к войне. И снова мы исправляем не симптомы, а саму болезнь»,[1] – говорится в фильме. С темой апокалипсиса Виммер перекликается с разными мастерами мирового кино.

Итак, интертекстуальность способствует смыслопониманию и процессу смыслопорождения. Работа с интертекстом важна как для создателя фильма, так и для зрителя, давая ему возможность «прочесть» смысл фильма. Интертекст оказался предваряющим феноменом гипертекстуальности, текст можно воспринимать в любом порядке, образуя разные нелинейные тексты. Гипертекст позволяет приблизиться к пониманию сложных художественных текстов в фильмах, снятых в эстетике постмодернизма.

В эпоху постмодернизма интертекстуальность и гипертекстуальность обрели свое законное место в структуре фильма, знаменуя его новую эстетику, и становясь все более частыми явлениями в ходе эволюции авторского фильма. Эти феномены позволяют взглянуть на эволюцию авторского фильма, его языка, участвовать в их прочтении и осмыслении общечеловеческих проблем.

---

[1]Запись по фильму.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе исследования иносказания в авторском кино были решены поставленные задачи, были определены и обобщены имеющиеся толкования авторского кино, проанализированы фильмы, начиная с периода «немого» кино до XXI века. Нами установлено, что авторское кино – это независимое кино, отрицающее консервативные ценности, в нем нет религиозных и политических табу и ханжества, оно проецирует сугубо индивидуальное восприятие. Это неангажированное кино, где все естественно, жизненно, реально или наоборот, сюрреалистично, абсурдно; это кино об общечеловеческих проблемах. Суть авторского кино свободное, ничем не стесненное исследование мастера, обладающего собственным видением мира.

Авторское кино – это важное направление в киноискусстве, это независимое кино, отрицающее установившиеся художественные стили. Именно авторское кино нашло свой собственный путь постижения и показа действительности, переживания настоящего и перехода из прошлого в будущее в поисках ответов на существенные философские вопросы. Суть авторского кино свободное высказывание художника, ничем не стесненное исследование мастера, обладающего собственным видением мира. Оно ставит проблемы бытия, моральных норм, исследует судьбы персонажей, передает их внутренний мир.

Авторское кино – это поиск причин бездуховности и разобщенности людей, оно рассматривает экзистенциальные проблемы существования человека, решает общечеловеческие, философские проблемы. Авторский кинематограф оказался для ведущих мастеров мирового кино возможностью видеть, ощущать мир как художник, исследовать его как ученый, а как мыслитель выносить свой приговор. Авторские фильмы впитывают в себя атмосферу тех периодов, в которые они создаются, представляют свою эпоху в тонких зарисовках. Это поиск свободы, правды и права жить своей жизнью, поэтому каждый фильм представляется важной ипостасью киножизни.

С появлением авторского кино у кинематографа зародился новый язык общения с действительностью. Богатый киноязык используется в авторских фильмах для выражения глубинных уровней, новых смыслов, трудноуловимых состояний. Языком символов и аллегорий авторы пытаются обрисовать полную картину человеческих ошибок, которые привели индивидуума к духовному опустошению, к деградации. Интеллектуальный зритель ждет от авторского кино правды в художественной форме, чтобы смело смотреть в лицо реальности, принимать ее свободно, без страха, без иллюзий.

Авторское кино отразило проблемы кризисных эпох XX века и отражает сегодняшнее состояние мира. Попытаться помочь человеку осознать истинную реальность условий своего существования, вернуть ему утерянные чувства, освободить его от иллюзии, потрясти выходом за пределы грустного, механического, недостойного существования – вот здача авторского кино. Так же один из его важных аспектов – жесткая критика современности.

Авторское кино стремилось и стремится по-новому подойти и к законам кинодраматургии. С появлением авторского кино у кинематографа появился новый язык общения с действительностью. Богатый киноязык используется в авторских фильмах для выражения глубинных уровней сознания, в них всегда имеется глубокий подтекст.

В настоящем научном исследовании было установлено время формирования понятия авторское кино и его эволюции. Отмечена связь авторского кино с деятельностью французской «Новой волны», его становление в США («независимое американское кино»), проанализированы разные национальные киношколы: итальянское кино, французское кино, английское «Свободное кино», «Новое немецкое кино», датское кино, чешское кино, польское кино, советское и современное русское кино.

Авторское кино – авангардное, эесперимeнтальное кино. Авангард традиционно принимается за классический образец авторского кино, его историческое начало. Становление авторского кино связана с первой и второй волной авангарда – Л. Деллюк, М. Л´Ербье, А. Ганс, Ж. Дюляк, Р. Клер, М. Рэи, А. Шомет и др. Они

подготовили основу для создания авторских фильмов. Эстетику авангарда своими фильмами и теоретическими работами определил Л. Деллюк. По революционной пути авангарда 20-х и 30-х годов пошли представители «Новой волны» которая именуется как неоавангард.

Судьба авторского кино в Европе связана с деятельностью «Новой волны», с новым творческим опытом. Обобщая творческий опыт французской «Новой волны», Н. Самутина считает, что именно это явление в истории кинематографа стало родоначальником авторского кино в современном понимании, то есть возникновение авторства в кино связано с теоретическим осмыслением «Новой волны».

Авторское кино – это поэтическое кино. В кинематографе, как известно, 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 авторскому кино возможность пользоваться средствами поэзии, что предполагает не сгущение в тексте поэтических приемов, а перевод поэтического в мировоззренческую категорию. Опираясь на реальность, оно создает свой мир, в котором есть место и фантазиям, и сновидениям, и мифам. В основе авторских фильмов лежит поэтический образ, который является многослойным. Он помог авторскому кино совершить прорыв через абсурдный мир XX века. Действенность авторской мысли зависит не только от ее философской глубины, но и от поэтически-человеческих предпосылок и следствий. Именно поэтичность дает авторскому кинематографу возможность воплощать духовный мир и активировать воображение зрителя.

Авторское кино – это философское кино. Именно в нем проявляется в большей степени тип взаимосвязи художественного и философского познания, происходит стимулирование художественными концепциями философского поиска и обобщения и, напротив, философской мыслью – художественного постижения мира. Именно авторское кино выявило философскую природу кинематографа и укоренило философию в форме кино. Оно иллюстрирует тесную взаимосвязь философского подхода и кинематографического творчества. Авторское кино исследует экзистенциальные проблемы существования человека – страх, одиночество,

отчаяние, некомуникабельность, вину и раскаяния и т.д. Духовной и эмоциональной усталости человека в современном мире, моральное разложение, вызванное психологией отчаяния и нищетой, разрабатывается в фильмах Ф. Феллини, И. Бергмана, Л. Бунюэля, М. Антониони, Л. Висконти, Х. Тэсигахара, Ж-Л. Годара, П.П. Пазолини, М. Формана, В. Вендерса, С. Кубрика и других мастеров. Авторское кино органично вписалось в фундаментальные принципы европейской философии XX века, раскрывая свои потенциальные возможности в творчестве художников разных поколений.

Кинематограф оказался благодатной почвой для восприятия образного мышления, широкой областью создания стиля и формы для художественно-философского осмысления мира и использует формы иносказания. Кинематограф обратился к притче, к архаическому жанру, чтобы выразить свое ощущение действительности.

Диссертационное исследование позволило утвердительно доказать, что обращение в авторском кино к иносказательной форме, в частности к притче, было прямым откликом на кризисные ситуации XX века, так как кризис, охвативший все стороны общественной жизни, исказил и подорвал многие гуманистические ценности. Мастера кино, ощущая кризисные явления общества, искали то «средство», которое наиболее полно, зримо выразило бы состояние действительности, дало бы ее философское осмысление и смогло бы помочь реализовать их творческие замыслы. И таким «средством» оказалась кинопритча, средством выражения авторской мысли.

Прежде всего в кинопритче мастеров кино интересовала возможность обобщения, особый характер абстрагирования, предполагающий высокую меру условности, что позволяло художнику наиболее адекватно воссоздать в кинематографических образах язык высокой поэзии и прозы. Притча дает возможность использовать художественные средства, которые направлены не на эмпирическое исследование действительности, а скорее, на ее моделирование с целью выявления тех закономерностей человеческого бытия, которые скрыты под покровом эмпирии. Диссертация позволила определить художественную специфику причи в

кинематографе, в том числе, особенности притчи как типа художественного мышления.

По своей сути фильм-притча – форма современного эпоса. Он опирается на повествование, вбирает в себя большое количество обстоятельств, событий, человеческих типов и их судеб, обобщает события, место действия, образы, глубоко проникает во внутренний мир человека. Рассказчик – не только конкретный образ, но и носитель определенной идеи, точки зрения на излагаемые события.

При определении особенностей притчи следует учитывать время, когда происходит действие. Кинопритча тяготеет к историческому материалу. Почему? Может быть потому, что кинохудожников привлекает обращение к реализованным фактам и событиям, связанным с известными личностями и событиями. 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».[1]

Особый интерес представляет структура кинопритчи в условиях смешения жанров, распада строгих жанровых схем. На этом фоне наиболее ярко проявляются возможности притчи. Внутренней свободой она обязана присущей ей философской направленности, – ее «ограничения» всегда были больше мировоззренческими, чем структурно-формальными. Кинопритча смогла выстоять процесс диффузии жанров, она не смешивается с другими жанрами, а вбирает в себе элементы других жанров. В работе формируется типология кинопритчи.

---

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

В настоящей работе наглядно показано, как в XX веке авторские фильмы утвердились в качестве художественно-философского произведения со сложной структурой. У режиссеров авторских фильмов есть особый взгляд на мировоззрение прошлых веков, и своё представление о некоторых особенностях человеческой культуры.

Диссертационное исследование выявило специфику художественных средств осмысления действительности в авторском фильме. Художественные приемы иносказания помогают автору показать действительность в реальных и ирреальных ситуациях, служат для выявления главного в меняющихся исторических эпохах. На первый план выходят характерные приемы киноповествования – обращение к метафоре, символу и аллегории, которые способствуют пониманию зрителем окружающего мира. В работе уделяется внимание конфликту в драматургии фильма (оппозиция добра и зла чаще всего становится стержневым моментом построения авторского иносказательного фильма-притчи). Как мы убедились, в художественной структуре фильма значительное место занимают мифологическое мышление, гротеск, парадокс, фантасмагория, пародия и фарс. Они формируют образный и смысловой слой в картине и способствуют раскрытию ее главной темы.

XX век выбрал свой особый взгляд на притчу, поэтому в художественной структуре авторского фильма особая роль принадлежит хаосу. Функция хаоса в притче заключается в том, что хаос как бы проверяет на истинность главные нравственные ценности. Могут ли нравственные ценности противостоять хаосу, выстоять в борьбе с ним и тем самым доказать свою жизненность, или эти ценности разрушаются под напором хаоса и теряют смысл для человека? И где тогда он должен искать новую опору? Там, где обесценились одни истины, могут возникнуть новые. В притчевом построении модель «хаоса» воссоздается не только для того, чтобы показать его последствия, но и для того, чтобы объяснить процесс перерастания хаоса в порядок.

На смену традиционной для притчи в период ее классического развития однозначности и одноплановости в XX веке приходит многослойность, многознач-

ность символики, множественность смысловых слоев. Авторский фильм оказался многослойным смысловым образованием. Смыслообразование в нем тесно связано с фундаментальными основаниями иносказания, с принципами строения фильма, ориентированного на художественно-философское осмысление реальности.

В авторском фильме обстоятельства создаются автором по определенной логике, когда иносказанием удается выразить большую «степень правды», поэтому здесь свой механизм смыслообразования: оно строится из конфликтных ситуаций, приводящих к соперничеству смыслов и порождающих новые смысловые слои. Поэтому важно понять подтекст фильма как соперничество смыслов, но не как момент согласия. Смыслообразование в фильме тесно связано с принципом строения фильма, с его фундаментальными основами, с ориентацией на художественно-философское осмысление реальности. Чем большее количество тем вводит автор в фильм, тем значительнее слои смысла, которые приобретает картина, и тем сложнее воспринимается смысл фильма. В картине жанровое поле и смысл не разделяются. Вертикальный ряд смысла и образов в ходе его восприятия преобразуется в наполненность мысли, образуя общую картину художественного пространства. Феноменологическое понимание фильма активизирует зрителя как субъекта эстетического восприятия.

В структуре смыслообразования авторского фильма особенно важны отношения «зритель-текст». Со своей стороны зритель, «считывая» слои смысла, «соперничество смыслов», воспринимает фильм сообразно своему индивидуальному опыту. Личный опыт зрителя предстает в качестве своеобразного «контролера» процесса «прочтения» фильма. Одним словом, если есть связь с жизненным опытом зрителя, то тогда возникает момент узнаваемости, понимания действительности.

В смысловом поле авторского фильма смыслообразующим фактором являются те элементы, которые составляют его художественную форму. Художник, мыслящий себя и природу в качестве различных субстанций, дифференцированно воспринимающий окружающий мир, уже в силу этого не отождествляет явления человеческого и природного мира: он их уподобляет, сравнивает, переносит в

художественных целях свойства одного явления на другое, но отчетливо осознает их качественное различие. Этому служат характерные для авторского фильма художественные средства – символ, аллегория, метафора, а также такие средства как парадокс, фантасмагория, гротеск, пародия, фарс, различные формы комизма. Они не только создают сложную конструкцию фильма, но и активно формируют ее смысловое поле. Миф получил определенный статус не только в формировании авторского мышления, но с его помощью режиссер расширяет слои смысла в картине и тогда смысловое поле приобретает более сложную конструкцию.

Эпоха постмодернизма в качестве смыслообразующего стержня выдвинула те феномены, которые оказались фундаментальными понятиями в ее эстетике, прежде всего интертекстуальность, гипертекстуальнсть.

Для модернизма понятие реальности растворялось в аллюзиях, реминисценциях, в зеркальных отображениях одного в другом – и фундаментальным становилось понятие текста, который, обрастая цитатами, аллюзиями и реминисценциями, превратился в интертекст. Введение цитат в фильм режиссерами, представляющими эстетику модернизма, связано со стилистикой их фильмов. Цитата как материал дополняет образный строй фильма и усложняет внутрикадровый монтаж. Со своей стороны, интертекст оказался предваряющим феноменом гипертекстуальности, который получил свое разрешение в фильмах, снятых в эстетике постмодернизма, и сохранил свой статус в эпоху постпосткультуры. Гипертекст позволяет приблизиться к пониманию сложных художественных текстов. Интертекстуальность и гипертекстуальность повлияли на художественную структуру и изобразительный строй кинопритчи, предлагая ей новую эстетику.

Изучение авторского фильма дает достаточно оснований для того, чтобы связать жанровую направленность фильма с законами его внутреннего строения, с теми художественными средствами, которые использует и может использовать режиссер. Новое эстетическое качество фильма чаще всего возникает на границе тождества и различия, традиции и новаторства. Поэтому следование логике жанра, есть одновременно процесс творческого переосмысления жанровых структур.

Иначе нельзя понять, как кино создает свой особый взгляд на мир, рассматривает действительность с разных точек зрения, добиваясь одновременно полноты и целостности воспроизведения действительности в качестве эстетической ценности. Т. Абуладзе считал, что зритель должен быть настроен на определенную волну чувственного восприятия, вне глубокой взволнованной философской мысли нет истинного произведения искусства, каждый человек выбирает свой фильм.

Если рассматривать кинопроцесс сквозь призму культурно-исторического развития XX века, то можно отметить, что иносказательный метафорический кинематограф вырос на почве кризисных ситуаций, на почве кризисного сознания и выразил мировоззрение авторов, став ярким средством изображения мира.

Возрождение авторского фильма в кинематографе совпало со второй половиной XX века. В это время искусство, как и общественное сознание, фиксировало черты кризиса в обществе, в том числе исчерпанность смысла бытия, особенно для отдельного человека. Авторский фильм как способ контакта с реальностью стал средством расшифровки внутреннего мира человека. Может быть, поэтому киноведческая наука столь настойчиво стремится осмыслить эстетику авторского кино.

В ходе проведенного исследования было проанализировано, как время XX столетия способствовало становлению и развитию авторского фильма, т.к. авторское кино с необычной достоверностью отразило течение исторического времени. Авторский фильм тяготеет к философским обобщениям, помогает понять, как человек осмысливает прожитое историческое время – время своего бытия. Каждый фильм обладает собственной структурой, и авторское повествование в любом фильме выстраивается в соответствии с его индивидуальной стилистикой. Авторский фильм сохранил привлекательность для многих современных режиссеров. Наше время дает разнообразный материал для показа в нем проблем человеческого существования.

История кинематографа прошлого века завершилась, и киноискусство дает нам в целом определенную картину процессов, которые происходили и происхо-

дят в мире и в жизни кинематографа. Одновременно с тем, что киноискусство подводит итоги XX века, оно осознает смысл своего движения в будущее.

Легко пророчествовать о прошлом, трудно о будущем, где скрыто гораздо больше, чем в настоящем. По мнению многих мыслителей, «XXI век – будет временем духовного роста человека. Сумеет ли XXI век выполнить эту задачу?».[1] Вопрос о грядущем всегда открыт. И только «...рождение подлинного человека, совершенного как личность, не находящегося больше в плену у страха, предрассудков, а действительно свободного, сможет гарантировать построение человеческого общества…способного последовательно защитить человеческую личность».[2] Каждый человек должен искать опору в себе, так как нравственное сознание личности – залог возрождения. Как считает Франсис Понж: «Человек – это будущее человека».[3]

---

[1]Померанц Г. Выход из транса. М.: «Юрист», 1995. С. 380.
[2]Феллини Ф. Феллини о Феллини. М.: Радуга, 1988. С. 190.
[3]Цит. по: Ж.П. Сартр. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. М.: Политическая литература, 1989. С. 328.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Актуальные проблемы зарубежного кино. – М.: ИТИК, 1979. – 167 с.
2. Актуальные проблемы киноискусства. – М.: ИТИК, 1977. – 163 с.
3. Актуальные проблемы кинематографа социалистических стран. – М.: ВНИИК, 1982. – 127с.
4. Актуальные проблемы советского кино. – М.: ВНИИК, 1983. – 173 с.
5. Анекдоты-притчи. – Донецк.: 2002. – 158 с.
6. Антониони об Антониони. – М.: Радуга, 1986. – 339 с.
7. Анимация как феномен культуры. Сб. ст. – М.: ВГИК, 2006. – 151 с.
8. Арабов, Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003. – 104 с.
9. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: Художественная литература, 1957. – 182 с.
10. Барт, Р. Избранное. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – 616 с.
11. Батай, Ж. Литература и Зло. – М.: изд-во Московского Университета, 1994. – 166 с.
12. Баскаков, В.Е. Противоречивый экран. – М.: Искусство, 1980. – 334 с.
13. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советский писатель, 1963. – 468 с.
14. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
15. Беньямин, В. Франц Кафка. – М.: Ad Marginem, 2000. – 318 с.
16. Бергман о Бергмане. – М.: Радуга, 1985. – 525 с.
17. Бергман. Картины. – М.: Музей кино, 1997. – 438 с.
18. Бергсон, А. Смех. – М.: Искусство, 1992. – 127 с.
19. Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. – М.: Искусство, 1994. – 1052 с.
20. Березецкий, Я. Отблески времени. – М.: Искусство, 1983. – 215 с.
21. Богданов, К.М. Повседневность и мифология. – СПБ.: «Искусство – СПБ», 2001. – 436 с.
22. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть. – М.: изд-во «КДУ», 2006. – 389 с.
23. Божович, В. И. Рене Клер. – М.: Искусство, 1985. – 240 с.
24. Большой энциклопедический словарь. – М-СПБ.: изд-во «Большая современная энциклопедия, «Норинт», 1999. – 1456 с.
25. Борев, Ю.Б. Эстетика. В 2-х т. – М.: 1997. – 1200 с.
26. Бореев, Г.А. Притчи и мифы. Легенды и сказки. – М.: Гиперборея, 2002. – 271 с.
27. Бохемский, Ю.М. Современная европейская философия. – М.: Научный мир, 2000. – 248с.
28. Бредбери, Р. 451º по Фаренгейту. – М.: АСТ, 2003. – 798 с.
29. Бунюэль о Бунюэле. – М.: Радуга, 1989. – 380 с.
30. Буццати, Д. Татарская пустыня. – СПБ.: АМФОРА, 1999. – 283 с.
31. Бычков, В.В. Эстетика. – М.: ГАРОЛРИКИ, 2002. – 534 с.

32. Вакенродер, В. Г. Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
33. Вайда, А. Новое польское кино. – М.: МИК, 2003. – 64 с.
34. Валери, П. Об искусстве. – М.: Искусство, 1993. – 597 с.
35. Вебер, А. Избранное: Кризис европейской культуры. – М-СПБ.: Университетская книга, 1999.– 565 с.
36. Вебер М. Образ общества. – М.: Юрист, 1994. – 702 с.
37. Великие писатели XX века. – М.: «МАРТИН», 2002. – 463 с.
38. Вейдле, В.В. Умирание искусства. – СПБ.: AXIOMA, 1996. – 336 с.
39. Видимость незримого. Сб. ст. – СПБ.: BOREI-PRINT, 1996. – 297 с.
40. Власов, М. П. Виды и жанры киноискусства. – М.: Знание, 1976. – 112 с.
41. Вольтер, Ф.М. Эстетика. – М.: Искусство, 1974. – 392 с.
42. Волянская, Н.Г. На уроках режиссуры С.А. Герасимова. – М.: Искусство, 1965. – 458 с.
43. Всемирная энциклопедия. Философия XX век. – М-Минск.: АСТ-Харвест-Современный литератор, 2002. – 975 с.
44. Гадамер, Г.Г. Введение к истоку художественного творения // Мартин Хайдеггер. Работы разных лет. – М.: Гнозис, 1993. – 332 с.
45. Гаспаров, М. М. Басни Эзопа. – М., 1968. – 320 с.
46. Гегель, Г.Ф. Эстетика. В 4-х т. Т . 2. – М.: Искусство, 1969. – 326 с.
47. Гегель, Г.Ф. Эстетика. В 4-х т. Т . 3. – М.: Искусство, 1969. – 417 с.
48. Герасимов, С.А. Воспитание режиссера. – М.: Искусство, 1978. – 430 с.
49. Геращенко, Л.Л. Мифология рекламы. – М.:Издательский дом «ДИАГРАМА», 2006. – 464 с.
50. Гильдебрандт Д. Новая вавилонская башня. – СПБ.: Алетейя-Спутник, 1998. – 313 с.
51. Голан, А. Миф и символ. – М.: изд-во РУССЛИТ, 1992. – 372 с.
52. Гольдман, Л. Сокровенный Бог. – М., Логос, 2001. – 478 с.
53. Грасс, Г. Собрание сочинений в 4-х томах. – Харьков.: ФОЛИО,1997. – 2459 с.
54. Гращенкова, И.Н. Советская кинорежиссура. – М.: Знание,1982. – 117 с.
55. Грейвс, Р. Мифы древней Греции. – М.: Прогресс, 1992. – 620 с.
56. Григорян, Л. Р. Три цвета одной страсти. – М., Киноцентр, 1991. 191 с.
57. Громов, Е. С. Жанр и творческое многообразие советского киноискусства // Жанры кино. – М., Искусство, 1979. – 319 с.
58. Губман, Б.Л. Западная философия культуры XX века. – Тверь.: ЛЕАН.1997. – 287 с.
59. Декомб, В. Современная французская философия. – М.: Весь Мир, 2000. – 336 с.
60. Делез, Ж. Критическая философия Канта: учение о способностях. – Бергсонизм. Спиноза. – М.: PERSE, 2000. – 350 с.
61. Делез, Ж. Что такое философия. – СПБ.: АЛЕТЕЯ, 1998. – 286 с.

62. Делез, Ж. Марсель Пруст и знаки. – СПБ.: АЛЕТЕЙЯ, 1999. – 186 с.
63. Дерида, Ж. Письмо и различие. – СПБ.: Академический проект, 2000. – 427 с.
64. Диалектика познания. – Ленинград.: Изд-во ЛГУ, 1983. – 300 с.
65. Дилтей В. Описательная психология. – СПб.: Алетейя, 1996. – 185 с.
66. Джеймс, У. Психология. – М.: Педагогика, 1991. – 386 с.
67. Добровольский, С.Н. Кино на ощупь. – СПБ.: изд-во «Сеанс», 2005. – 544 с.
68. Долгов, К.К. Долгов, К.М. Федерико Феллини. Ингмар Бергман. – М.: Искусство, 1995. – 237 с.
69. Долгов, К.М. От Киркегора до Камю. – М.: Искусство, 1991. – 398 с.
70. Дьюи, Д. Реконструкция в философии. – М.: ЛОГОС, 2001. – 162 с.
71. Дудова, Л.В. Михальская Н.П. Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. – М.: ФЛИНТА-НАУКА, 1998. – 234 с.
72. Евлампиев, И. И. Художественная философия Адрея Тарковского. – СПБ.: АЛЕТЕЙЯ, 2001. – 348 с.
73. Елисеев, Г.А. История религии. – М.: Изд-во «Дрофа», 1997. – 319 с.
74. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М.: Флинта – Наука, 2002. – 245 с.
75. Жабский, М. Тарасов, К. Фохт-Бабушкин, Ю. Кино в современном обществе. Функции – Воздействие – Востребованность. – М.: НИИК, 2000. – 375 с.
76. Жанкола, Ж.П. Кино Франции (1958 – 1978). – М.: Радуга, 1984. – 404 с.
77. Женнет, Ж. Фигуры. В 2-х т. – М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. – 838 с.
78. Жирар, Р. Насилие и священное. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 396 с.
79. Зайцева, Л.А. Киноязык: искусство контекста. – М.: ВГИК, 2004. – 242 с.
80. Зайцева, Л.А. Киноязык: возвращение к истокам. – М.: ВГИК, 1997. – 80 с.
81. Зайцева, Л.А. Киноязык: освоение речевой природы. – М.: ВГИК, 2001. – 96 с.
82. Зайцева, Л.А. Образный язык кино. – М.: Знание, 1965 – 80 с.
83. Зайцева, Л.А. Поэтическая традиция в современном советском кино. – М., ВГИК, 1989. – 80 с.
84. Зайцева, Л.А. Выразительные средства кино. – М.: Знание, 1971. 159 с.
85. Зайцева Л.А. Кино и литература. – М., ВГИК, 1968. – 41 с.
86. Зак, М.Э. Кинопроцесс. – М.: НИИК, 1990. – 158 с.
87. Зак, М.Э. Кинорежиссура: опыт и поиск. – М.: Искусство, 1983. – 269 с.
88. Зак, М.Э. Фильмы в исторической проекции. – М.: НИИК, 2008. – 384 с.
89. Затонский, Д.В. Модернизм и постмодернизм. – Назрань.: 2000. – 254 с.
90. Западное искусство XX век. Между Пикассо и Бергманом.– СПБ.: ДБ, 1997. – 216 с.
91. Западное искусство XX век. – СПБ.: ДБ, 2001. – 370 с.

92. Западный кинематограф: Проблемы и тенденции. – М.: Знание, 1981. – 58 с.
93. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000. – М.: Высшая школа, 2001. – 334 с.
94. Зарубежные писатели. Библиографический словарь. В 2-х томах. – М.: Просвещение – «Учебная литература», 1997. – 928 с.
95. Зарубежные киномеридианы. – М.: ВНИК, 1990. – 158 с.
96. Зонтаг, С. Мысль как страсть. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – 205 с.
97. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: ИНТРАДА, 1996. – 253 с.
98. Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. – М.: ИНТРАДА, 1998. – 255 с.
99. Ильин, И. П. Постомодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНТРАДА, 2001. – 384 с.
100. Искусство возрождения. – М.: изд-во «Изобразительное искусство», 1977. – 360 с.
101. Искусство возрождения в Нидерландах, Франции, Англии. – М.: Искусство, 1994. – 144 с.
102. Искусство и общество. – М.: НАУКА, 1972. – 320 с.
103. Искусство и религия. Сб. ст. – М.: ГИТИС, 1998. – 309 с.
104. История философии: Запад – Россия – Восток. – М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 1999. – 446 с.
105. История современной зарубежной философии. – СПБ.: 1997. – 478 с.
106. История искусств. Западноевропейское искусство.– М.: Высшая школа,1993. – 335с.
107. История зарубежной литературы XX века. – М.: ПРОЕКТ, 2003. – 544 с.
108. История зарубежного кино (1945 – 2000). – М.: Прогресс – Традиция, 2005. – 566 с.
109. История отечественного кино. – М.: Прогресс – Традиция, 2005. – 523 с.
110. История зарубежного искусства. – М.: изд-во «Изобразительное искусство», 1980. – 472 с.
111. Казин, А. Л. Кинематографический образ и жанр //Актуальные проблемы теории киножанров. Вып. V. – Л.: 1982. – 143 с.
112. Кайуа, Р. Миф и человек. – М.: ОГИ, 2003. – 294 с.
113. Кайда, Л.Г. Композиционный анализ художественного текста. – М.: Флинта, 2000. – 147 с.
114. Камю, А. Бунтующий человек. – М.: Изд-во политической литературы, 1990. – 415 с.

115. Камю, А. Избранное. – М.: Изд-во «Правда», 1990. – 477 с.
116. Канке, В.А. Основные философские направления и концепции науки. Итоги XX столетия. – М.: ЛОГОС, 2000. – 319 с.
117. Капралов, Г.Г. Человек и миф. – М.: Искусство, 1984. – 397 с.
118. Караганов, А.В. Киноискусство в борьбе идей. – М.: Политическая литература, 1974. – 182 с.
119. Караганов, А.В. первые столетия кино. – М.: Материк, 2006. – 384 с.
120. Карпушина, С.В. Карпушин, В.А. История мировой культуры. – М.: «NOTA BENE», 1998. – 536 с.
121. Квасова, И.И. Философия. – М.: изд-во РУДН, 1999. – 138.с.
122. Кен, К. Над кукушкиным гнездом. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1997. – 347 с.
123. Козловский, П. Культура постмодерна. – М.: Изд-во «Республика», 1997. – 239 с.
124. Козлов, Л.К. Произведение во времени. – М.: Эйзенштейн-цент, 2005. – 447 с.
125. Колодяжная, В.С. Кино Италии. – М.: ВГИК, 1998. – 116 с.
126. Комаров, С.В. История зарубежного кино. – М.: Искусство, 1965. – 413 с.
127. Комаров, С.В. Трутко И.И. Утилов В.А. История зарубежного кино. – М.: Искусство, 1981. – 180 с.
128. Коукер, К. Сумерки Запада. – М.: Московская Школа Политических исследовании, 2000. – 270 с.
129. Кино и время. Вып.1. – М.: Искусство, 1977. – 253 с.
130. Кино и время. Вып. 3. – М.: Искусство, 1980. – 269 с.
131. Кино в мире и мир в кино. – М.: МАТЕРИК, 2003. – 211 с.
132. Кино: методология исследования. – М.: Искусство, 1984. – 269 с.
133. Кинорежиссеры Скандинавии. – М.: НИИ Киноискусства, 1996. – 122 с.
134. Киноискусство нового мира. – М.: Искусство, 1981. – 215 с.
135. Кино энциклопедический словарь. – М.: Советская Энциклопедия, 1986. – 637 с.
136. Кино и наука. Вып. 4. – М.: Искусство, 1984. – 351 с.
137. Кино стран Латинской Америки. – М.: НИИК, 1984. – 165 с.
138. Кинематограф сегодня. Сб. ст. – М.: Искусство, 1983. – 216 с.
139. Кинематограф зарубежных стран. – М.: НИИК, 1996. – 210 с.
140. Книга о кино. – М.: ВНИИК КИНОИСКУССТВА, 1981. – 391 с.
141. Краткая литературная энциклопедия.– М.: Советская Энциклопедия, 1971. Т. 6. – 1040 с.
142. Краткая литературная энциклопедия.– М.: Советская Энциклопедия, 1971. Т. 7. – 1080 с.

143. Краткий словарь литературоведческих терминов. – М.: Советская Энциклопедия, 1978. – 980 с.
144. Кругликов, В.А. Конгениальность мысли. – М.: ПРОГРЕСС, 1999. – 238 с.
145. Кривцун, О.А. Эстетика. – М.: АСПЕКТ ПРЕСС, 2000. – 430 с.
146. Кудрявцев, С. В. 500 фильмов. – М.: СП «ИКПА», 1991. – 378 с.
147. Кудрявцев, С. В. « + 500». – М.: 1994. – 396 с.
148. Кудрявцев, С. В. «Последние 500». – М.: Kaskad International, 1995. – 401с.
149. Культурология в вопросах и ответах. – Ростов-на-Дону.: 1999. – 472 с.
150. Культурология. XX век. Словарь. – СПБ.: Университетская книга, 1997. – 630 с.
151. Курицын, В.Н. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2001. – 287 с.
152. Ламперти, Дж. Вероятность. – М.: Наука, 1973. – 180 с.
153. Лангер, С. Философия в новом ключе. – М.: Республика, 2000. – 287 с.
154. Лаут, Р. Философия Достоевского в систематическом изложении.– М.: Республика,1996. – 447 с.
155. Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечность. – М-СПБ.: Культурная инициатива –Университетская книга, 2000. – 415 с.
156. Левин, Б. Рихард Вагнер. – М.: изд-во «Музыка», 1978. – 446 с.
157. Ленн, Ж. Фантастическое кино и его мифология. – Париж.: Деноель, 1970. – 230 с.
158. Лессинг, Г.Э. Натан Мудрый. – М-Л.: Госиздательство, 1930. – 192 с.
159. Лидзани, К. Кино Италии. Неореализм. – М.: Искусство, 1989. – 194 с.
160. Листов, В.С. Россия. Революция. Кинематограф. – М.: Материк, 1995. – 173 с.
161. Литературный энциклопедический словарь.– М.: Сов. Энциклопедия,1987. – 750 с.
162. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1597 с.
163. Лосский, Н.О. Мир как осуществление красоты. – М.: Прогресс-Традиция. – 410 с.
164. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистического искусства. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
165. Лотман, Ю.М. Цивьян Ю. Диалог с Экраном. – Таллин.: «АЛЕКСАНДРА», 1994. – 215 с.
166. Мальро, А. – М.: Музей кино, 1996. – 24 с.
167. Мамардашвили, М.К. Эстетика мышления. – М.: Московская школа политических исследовании, 2000. – 413 с.
168. Мамардашвили, М.К. Лекции по античной философии.– М.: АГРАФ, 1997. – 310 с.

169. Маневич, И. М. За экраном. – М.: «Новое издательство», 2006. – 340 с.
170. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПБ.: АЛЕТЕЙЯ, 2000. – 346 с.
171. Маньковская, Н.Б. «Париж со змеями». (Введение в эстетику постмодернизма). – М.: РАН-Институт философии, 1995. – 219 с.
172. Манн, Т. Соч. в 10 т. Т. 10. – М.: Искусство, 1960. – 694 с.
173. Манн, Т. Соч. в 10 т. Т. 6. – М.: Искусство, 1960. 672 с.
174. Маритен, Ж. Знание и мудрость. – М., Научный мир, 1999. – 240 с.
175. Мартен, М. Язык кино. – М.: Искусство, 1959. – 292 с.
176. Маркузе, Г. Разум и революция. – СПБ.: «Владимир Даль», 2000. – 540 с.
177. Маркарян, Э.С. Теория культуры и современная наука. – М.: Мысль, 1983. – 282 с.
178. Материалы кабинета зарубежного кино ВГИКа.
179. Маца, И.Л. Проблемы художественной культуры XX века. – М.: Искусство, 1969. – 208 с.
180. Медведев, А.Н. Теория кино. – М.: Вариус, 2001. – 287 с.
181. Мелетинский, Е.М. От мифа к литературе. – М.: РГГУ, 2001. – 129 с.
182. Мелетинский, Е.М. Герои волшебной сказки. М – СПБ.: «Академия исследовании культуры», «Традиция», 2005. – 238 с.
183. Мильдон, В.И. Идея аналогий. – М.: ВГИК, 1999. – 139 с.
184. Мириманов, В.Б. Изображение и стиль. – М.: РГУ, 1998. – 75 с.
185. Мириманов, В.Б. Искусство и миф. – М.: «СОГЛАСИЕ», 1997. – 327 с.
186. Мифи и реальность. Зарубежное кино сегодня. – М.: Искусство, 1985. – 240 с.
187. Мифологические, исторические и литературные сюжеты в произведениях западноевропейской живописи и скульптуры. – М.: «Изобразительное искусство», 1994. – 208 с.
188. Модернизм. – М.: Искусство, 1973. – 279 с.
189. Молодые кинорежиссеры Италии (1980 – 1995). – М.: НИИК, 1996. – 96 с.
190. Мороз, О. Прекерасна ли истина? – М.: Знание, 1989. – 206 с.
191. Музыкальная энциклопедия. В 2-х т. – М.: Советская Энциклопедия, 1973. Т – 1. – 1070 с.
192. Муриан, В.М. Жанр как внутренняя форма фильма // Жанры кино. – М.: Искусство, 1979. – 319 с.
193. Неретина, С. Огурцов, А. Время культуры. – СПБ.: изд-во РХГИ, 2000. – 344 с.
194. Ницше, Ф. Соч. в 2-х т. – М.: Мысль, 1990. – 1670 с.
195. Новая философская энциклопедия. – М.: Мысль, 2001. Т – 3. – 693 с.
196. Орбелиани, Сулхан-Саба. О мудрости вымысла – М.: Художественная лите-

ратура,1951. – 236 с.
197. Ортега-и-Гассет, Х. Что такое философия? – М.: Наука, 1991. – 400 с.
198. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.
199. Отечественный кинематограф: стратегия выживания. – М.: НИИК, 1991. – 153 с.
200. От символистов до ОБЭРИУТОВ. Антология. В 2-х т. – М.: Эллис Лак, 2001. Т – 1. – 702 с.
201. От Я к Другому. Проблемы социальной онтологии в постклассической философии. – Минск.: Пропилеи, 1998. – 275 с.
202. Пазолини, П. Теорема. – М.: «ЛАДОМИР», 2000. – 668 с.
203. Парсаданов, Н.Я. Образ времени в киноискусстве. – М.: ВГИК, 1964. – 50 с.
204. Параджанов. С. Исповедь. – СПБ.: изд-во «Азбука», 2001. – 652 с.
205. Первый век нашего кино. – М.: изд-во «Локид-Пресс», 2006. – 910 с.
206. Платон. Собр. соч. Т–1. – М.: Мысль, 1970. – 861 с.
207. Покаяние. – М.: Киноцентр, 1988. – 167 с.
208. Померанц, Г. С. Выход из транса. – М.: Юрист, 1995. – 576 с.
209. Понж, Ф. На стороне вещей. – М.: Гнозис, 2000. – 205 с.
210. Пондопуло, Г.К. Ростоцкая, М.А. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. – М.: ВГИК, 1997. – 233 с.
211. Пондопуло, Г.К. Кино и фотография в оценке западной эстетики и теории искусства. – М.: ВГИК, 1988. – 78 с.
212. Притчи. – М., МИРОС, 1994. 216 с.
213. Прожико, Г.С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. – 453 с.
214. Постмодернисты о посткультуре. Сб. ст. – М.: ЛИА РЭЛЛИНИНА, 1998. – 195 с.
215. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск., ИнтерпреСервис – Книжный Дом.: 2001. – 1038 с.
216. Прехель, П. Введение в феноменологию Гуссерля. – Томск.: Водолей, 1999. – 95 с.
217. Пропп, В.Я. Русская сказка.– Л.: изд-во Ленинградского университета,1984. – 332 с.
218. Пропп, В.Я. Поэтика фольклора. – М.: Лабиринт, 1993. – 352 с.
219. Пропп, В.Я. Проблема комизма и смеха. – М.: Искусство, 1976. – 183 с.
220. Пропп, В.Я. Морфология // Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
221. Пропп, В.Я. Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. – 324 с.

222. Радугина, А. А. Культурология. – М.: ЦЕНТР, 1997. – 301 с.
223. Рассель, Б. Искусство мыслить.– М.: «Дом Интеллектуальной книги»,1999. – 239 с.
224. Режиссеры польского кино. – М.: НИИ Киноискусства, 1996. – 90 с.
225. Режиссерская энциклопедия кино США. – М.: «МАТЕРИК», 2000. – 276 с.
226. Режиссерская энциклопедия кино Европы. – М.: «МАТЕРИК», 2002. – 202 с.
227. Режиссерская энциклопедия кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки. – М.: «МАТЕРИК», 2001. – 140 с.
228. Рембрандт. – М.: Белый Город, 2000. – 63 с.
229. Рикёр, П. Конфликт интерпретации: Очерки о герменевтике. – М.: 1995. – 435 с.
230. Рикёр, П. Герменевтика и психоанализ. Религия и вера. – М.: Искусство, 1966. – 270 с.
231. Роден, О. Беседы об искусстве. – СПБ.: «Азбука-классика», 2006. – 320 с.
232. Роом, М.И. О профессии кинорежиссера и месте кинематографа в современном мире. – М.: ВГИК, 1991. – 137 с.
233. Руднев, В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М., АГРАФ, 2001. – 599 с.
234. Руставели, Ш. Витязь в тигровой шкуре. – М.: Художественная литература, 1941. – 317 с.
235. Самосознание европейской культуры XX века. – М.: Политическая литература, 1991. – 366 с.
236. Садуль, Ж. Всеобщая история кино. В 6 т. – М.: Искусство, 1982.
237. Сартр, Ж.П. Проблема метода. – М.: ПРОГРЕСС, 1994. – 295 с.
238. Сартр, Ж.П. Фрейд. – СПБ.: «АЗБУКА», 2000. – 377 с.
239. Сартр Ж.П. Ситуации. – М.: ЛАДОМИР, 1997. – 429 с.
240. Советское кино семидесятых – первой половины восьмидесятых годов. – М.: ВГИК, 1997. – 180 с.
241. Современное зарубежное литературоведение. – М.: ИНТРАДА, 1996. – 317 с.
242. Современный словарь-справочник по литературе. М.: АСТ, 1998. – 700 с.
243. Современная зарубежная драма. – М.: изд-во АН СССР, 1962. – 382 с.
244. Современная философия: словарь и хрестоматия. – Ростов-на-Дону.: 1997. – 511 с.
245. Соловьев, В.С. Соч. в 2-х т. – М.: изд-во «Мысль», 1988. Т – 2. – 823 с.
246. Социалистический реализм и современный кинопроцесс. – М.: Искусство, 1978. – 270 с.
247. Словарь русского языка. Т. 3. – М.: изд-во «Русский язык», 1983. – 748 с.
248. Словарь французского кино. – Минск.: Пропилей,1998. – 512 с.

249. Словарь языка Пушкина. Т. 3 – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1959. – 1070 с.
250. Словарь языка Пушкина. Т. 4 – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1961. – 1045 с.
251. Смирнов, И.П. Человек человеку – философ. – СПБ.: АТЕТЕЙЯ, 1999. – 369 с.
252. Сто писателей XX века. – Изд-во «Урал LTD», 1999. – 209 с.
253. Сто художников XX века. – Изд-во «Урал LTD», 1999. – 210 с.
254. Сто знаменитых актеров. – М.: ФОЛИО, 2001. – 510 с.
255. Сто великих режиссеров. – М.: ВЕЧЕ, 2004. – 464 с.
256. Судьба культуры – судьба человечества. Культура – Искусство – Кино. – М.: ВГИК, 1996. – 129 с.
257. Сучков, Б.Л. Исторические судьбы реализма. – М.: Советский писатель, 1967. – 462 с.
258. Сюрреализм и авангард. Сб. ст. – М.: ГИТИС, 1999. – 189 с.
259. Теплиц, Е. Кино и телевидения США. – М.: Искусство, 1966. – 301с.
260. Терещенко, Н.А. Шатунова, Т.М. Постмодерн как ситуация философствования. – СПБ.: АЛЕТЕЙЯ, 2003. – 190 с.
261. Тимофеев, Л.М. Основы теории литературы. – М.: Искусство, 1971. – 447 с.
262. Топоров, В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М.: «Прогресс», «Культура», 1995. – 624 с.
263. Туркин, В.К. Драматургия кино. – М.: Госкиноиздат, 1938. – 263 с.
264. Трюффо о Трюффо. – М.: Радуга, 1987. – 445 с.
265. Трюффо, Ф. Кинематограф по Хичкоку. – М.: Киноведческие записи, 1994. – 224 с.
266. Тузов, Н.В. Философия теории Единой идеи. – М.: Мысль, 1994. – 251 с.
267. Уинтерсон, Д. Бремя. Миф об Атласе и Геракле. – М.: «Открытий мир», 2005. – 128 с.
268. Феллини о Феллини. – М.: Радуга, 1988. – 476 с.
269. Федерико Феллини. Я вспоминаю. – М.: ВАРГИУС, 2005. – с.270.
270. Феллини, Ф. Гуэрра, Т. Амаркорд. И корабль плывет. – СПБ.: «Азбука-классика»,2003. – 288 с.
271. Фигуровский, Н.Н. Кинодраматургия и зритель. – М.: ВГИК, 1989. – 70 с.
272. Философия культуры. Становление и раз витие. – СПБ.:1998. – 443 с.
273. Философия пограничных проблем. – Пермь.: 1970. – 215 с.
274. Философия истории. Антропология. – М.: АСПЕКТ ПРЕСС, 1995. – 345 с.
275. Философия. – М.: РЭА, 2004. – 437 с.
276. Философский словарь. – М.: Изд-во Политической литературы, 1986. – 588 с.

277. Философы двадцатого века. – М.: Искусство, 1999. – 262 с.
278. Фильм на перекрестке мнений. – М.: НИИК, 1990. – 136 с.
279. Финкелстайн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. – М., Прогресс, 1967. – 319 с.
280. Фомин, В.И. Правда сказки. Кино и традиции фольклора. – М.: Материк, 2001. – 277 с.
281. Фомин, В.И. Пересечение параллельных. – М.: Искусство, 1976. – 358 с.
282. Франк, С.Л. Предмет знания. Душа человека. – СПб.: 1995. – 540 с.
283. Французский «Новый роман». – М.: «Художественная литература», 1983. – 670 с.
284. Фрейлих, С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Академический Проект, 2002. – 509 с.
285. Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности. – М.: изд-во «Восточная литература» РАН, 1998. – 789 с.
286. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 445 с.
287. Фромм, Э. Кризис психоанализа. – СПБ.: «Академический проект», 2000. – 214 с.
288. Фромм, Э. Бегство от Свободы. Человек для себя.–Минск.: ПОПУРИ, 2000. – 671 с.
289. Фуко, М. Воля к истине. – М.: изд-во «Магистериуюм М Касталь», 1996. – 446 с.
290. Фуко, М. Пылающий разум. – М.: АЛГОРИТМ, 2006. – 245 с.
291. Фурс, В.Н. Философия незавершенного модерна Юргена Хабермаса. – Минск.: ЭКОНОМ- ПРЕСС, 2000. – 224 с.
292. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. – М.: ВЕСЬ МИР, 2003. – 414 с.
293. Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – 446 с.
294. Хайдеггер М. Творение и истина. // Мартин Хайдеггер. Работы разных лет. – М.: Гнозис, 1993. – 332 с.
295. Хайдеггер, М. Ницше и пустота. – М.: АЛГОРИТМ, 2006. – 302 с.
296. Хализев, В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
297. Ханютин, Ю. Реальность фантастического мира. – М.: Искусство, 1977. – 303 с.
298. Хасидские притчи. – М.: 1998. – 149 с.
299. Хорсли, Д. Воин Матрицы. – СПБ.: АМФОРА, 2004. – 344 с.
300. Хренов, Н.А. Кино. Реабилитация архетипической реальности. – М.: Аграф, 2006. – 704 с.
301. Хюбшер, А. Мыслители нашего времени. – М.: ЦТР МГП ВОС, 1994. – 309 с.

302. Чуешов, В.И. Введение в современную философию.– Минск.:Тетра Системс,1998. – 124 с.
303. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы XX века.– Минск.: ЭКОНОМ ПРЕСС, 1998. – 382 с.
304. Шаповалов, В.Ф. Основы философии современности к тогам XX века. – М.: Флинта – Наука, 1998. – 269 с.
305. Шекспир, У. Собр. соч. В 6 т. – М.: Искусство, 1957. – 360 с.
306. Шеллинг, Ф.В.Н. Философия искусства. – М.: Мысль, 1999. – 608 с.
307. Шеллинг, Ф.В.Н. Введение в философию мифологии. Соч.: В 2-х т. – М., Мысль, 1989. Т.2. – 637 с.
307. Шеллинг Ф.В.Н. Идеи к философии природы как введение в изучении этой науки. – СПБ.: Наука, 1998. – 518 с.
308. Шелер, М. Ресентимент в структуре моралей. – СПБ.: Наука, 1999. – 230 с.
309. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т.– М.: Искусство, 1983. – 926 с.
310. Шервашидзе, В.В. Зарубежная литература XX века. – М.: РУДН, 1999. – 72 с.
311. Шпигельберг, Г. Феноменологическое движения. – М.: ЛОГОС, 2002. – 678 с.
312. Эйзенштеин, С.М. Неравнодушная природа. В 2-х т. – М.: Музей кино – Эйзенштейн центр, 2004. – 1206 с.
313. Экран и идеологическая борьба. Сб. – М.: Искусство, 1976. – 288 с.
314. Экран и культура. Сб. – Минск.: «Наука и техника», 1988. – 255 с.
315. Элиаде, М. Аспекты мифа. – М.: Академический Проект, 2001. – 239 с.
316. Энциклопедия кино США. Актеры. – М.: «МАТЕРИК», 2003. – 387 с.
317. Энциклопедия литературных героев. – М.: АГРАФ, 1997. – 495 с.
318. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М-СПБ.: «ЭКСМО», «МИДГАРД», 2006. – 608 с.
319. Эстетика. Теория искусств XX века. – М.:Прогресс – Традиция, 2005. – 520 с.
320. Этимологический словарь русского языка. Т. 3 – М.: Прогресс, 1964.
321. Юнг, К.Г. Проблема души нашего времени. – М.: Универс, 1994. – 330 с.
322. Юнг, К.Г. Аффект цивилизации. – М.: АЛГОРИТМ, 2006. – 136 с.
323. Юренев, Р.Н. Кино Японии послевоенных лет. – М.: ВГИК, 1993. – 80 с.
324. Юренев, Р.Н. Краткая история киноискусства. – М.: «Academia A», 1997. – 288 с.
325. Яковлев, Е.Г. Эстетика. – М.: ГАРОЛРИКИ, 1999. – 464 с.
326. Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. – М.: РИК «Культура», 1993. – 456 с.
327. Ясперс, К. Вопрос о виновности. – М.: Прогресс, 1999. – 146 с.

Отечественные журналы и газеты

328. Горьковский рабочий. 1967. 8 июня.
329. Деловой мир. 1997. 23 января.
330. За рубежом. 1976. № 11.
331. За рубежом. 1987. № 22.
332. За рубежом. 1990. № 27.
333. За рубежом. 1990. № 28.
334. За рубежом. 1995. № 37.
335. Иностранная литература. 1967. № 3.
336. Иностранная литература. 1972. № 2.
337. Искусство кино. 1965. №3.
338. Искусство кино. 1967. № 7.
339. Искусство кино. 1981. № 4.
340. Искусство кино. 1987. № 10.
341. Искусство кино. 1992. № 3.
342. Кино (Рига). 1989. № 7.
343. Кинопанорама. Вып. 3. М.: Искусство, 1981.
344. Киноведческие записи. 1988. № 2.
345. Коммунист. Тбилиси. 1984. 31 января.
346. Культура. 1992. 18 июля
347. Логос. 1991. № 12.
348. Литературная газета. 1987. 25 февраля.
349. Литературная газета. 1980. 6 февраля.
350. Материалы к ретроспективе фильмов В. Херцога. 1993.
351. Мировое дерево. 1992. № 1.
352. Московский комсомолец. 1988. 17 ноября.
353. Неделя. 1991. № 33.
354. Новое время. 1987. 6 февраля.
355. Общая газета. 1995. 12 июля.
356. Спутник кинофестиваля. Москва. 1965. 19 июня.
357. Советский экран. 1987. № 6.
358. Советская культура. 1968. 18 мая.
359. Советская культура. 1969. 25 марта.
360. Советская культура. 1990. 2 июня.
361. Творчество. 1970. №10.
362. Экран и сцена. 1992. № 24.

Зарубежные журналы и газеты

363. CARRIERE DELLA SERA. 1975. 25 marzo.
364. Cahiers du cinéma. 1964. № 160.
365. Cahiers du cinéma. 1965. № 171.
366. Cahiers du cinéma. 1971. № 288.
367. Cahiers du cinéma. 1976. № 217.
368. Cahiers du cinéma. 1987. № 392.
369. Cinéma. 1960. № 46.
370. Cinéma. 1970. № 190 – 191.
371. Cinéma. 1971. № 154.
372. Cinéma. 1971. № 155.
373. Cinéma. 1975. № 3.
374. Cinéma. 1975. № 197.
375. Cinéma. 1976. № 205.
376. Cinéma. 1977. № 219.
377. Cinéma. 1977. № 224 – 225.
378. Cinéma. 1980. № 258.
379. Cinéma. 1980. № 263.
380. Cinéma Nuove. 1966. № 180.
381. Cinéaste. 1976. № 4.
382. Ecran. 1979. № 384.
383. Film Quarterly. Winter. 1972/1973.
384. Film Quarterly. 1986. № 4.
385. Film Quarterly. 1973. № 5.
386. Films end filming. 1961. № 4.
388. Filmkritik. 1971. № 175.
389. IL TEMPO. 1979. № 304.
390. IL Calendario del Popollo. 1965. № 254.
391. La Revue du Cinéma. 1976. № 302.
392. La Revue du Cinéma. 1983. № 385.
393. La Revue du Cinéma, Image et Song. 1976. № 302.
394. La Revue du Cinéma. 1984. № 393.
395. Les letters Francaises. 1960. № 841.
399. L´Humanite Dimanche. 1964. 1 decembre.
400. L´Humanite. 1967. 25 octombre.
401. Le bulletin du centre «Continente F». 1993.

402. Positif. 1979. № 217.
403. Positif. 1990. № 355.
404. Sight & Sound. 1973. № 4.
405. Sight & Sound. 1978. № 2.
406. Sight & Sound. 1979 – 1980.
407. Unifrance. 1973. № 474.
408. Neal S. Art cinema as Institution. «Screen», 1981, vol. 22 (1).

Зарубежные книги

409. Badlei L. Lars von Trier. – Universiti of Illiois Press, 2011. – 347 S.
410. Duflot P. Interview avec P.P. Pasolini. Apocalypse en Pasolini. – Paris, editions Pierre Belfort, 1970. – 235 S.
411. Camus A. Essais. Le peintre et son temps. – Paris., Gallimard et Calman- Levy, 1965. – 1093 S.
412. Camus A. Essais. Interview a «Servir». – Paris: Gallimard et Calmann- Levy, 1965 – 1057 S.
413. Lenn J. Le cinema fantastique et son mithologique. – Paris, editions DENOEL, 1970. – 214 S.
414. Ortega Y Gasst J. Historia como sistema. Obras completas. – Madrid, 1947. T. VI. – 465 S.
415. Freud S. Selbst Darstellung. – Wien, 1934. – 276 S.
416. Frey N. Anatomy of criticism. – Princeton, 1957. – 560 S.
417. Heidegger M. Erlauternungen zu Hölderlings Gedichtung. – Fr-am M, 1959. – 640 S.

Фильмография

Абуладзе Тенгиз.

«Мольба». СССР. 1968. Режиссер Тенгиз Абуладзе.

«Древо желания». СССР. 1975. Режиссер Тенгиз Абуладзе.

«Покаяние». СССР. 1984. Режиссер Тенгиз Абуладзе.

Александр Алов, Владимир Наумов

«Скверный анекдот». СССР. 1966. Режиссеры Александр Алов, Владимир Наумов.

Ангелопулос Теодорос.

«Комедианты». Греция. 1975. Режиссер Тео Ангелопулос.

«Пейзаж в тумане». Греция-Франция-Италия. 1988. Режиссер Теодорос Ангелопулос.

«Прерванный шаг аиста». Италия-Франция-Швейцария. 1991. Режиссер Тео Ангелопулос.

«Взгляд Одиссея». Греция-Франция-Италия-Великобретания. 1995. Режиссер Теодорос Ангелопулос.

Андерсон Линдсей.

«Если». Великобритания. 1968. Режиссер Линдсей Андерсон.

«О, счастливчик». Великобритания. 1973. Режиссер Линдсей Андерсон.

«Больница «Британия». Великобритания. 1982. Режиссер Линдсей Андерсон.

Антониони Микеланджело.

«Крик». Италия. 1957. Режиссер Микеланджело Антониони.

«Затмение». Италия-Франция. 1962. Режиссер Микеланджело Антониони.

«Красная пустыня». Италия-Франция. 1964. Режиссер Микеланджело Антониони.

«Фотоувеличение»/«Blow-Up». Великобритания-Италия. 1966. Режиссер Микеланджело Антониони.

«Забриски пойнт». США. 1969. Режиссер Микеланджело Антониони.

«Профессия репортер». Италия-Франция-Испания-США. 1975. Режиссер Микеланджело Антониони.

«Идентификация женщины». Италия. 1982. Режиссер Микеланджело Антониони.

Беллоккио Марко

«Кулаки в кармане». Италия. 1966. Режиссер Марко Беллоккио.

«Прижек в пустоту». Италия. 1980. Режиссер Марко Беллоккио.

«Генрих IV». Италия. 1984. Режиссер Марко Беллоккио.

Бергман Ингмар

«Вечер Шутов». Швеция. 1953. Режиссер Ингмар Бергман.

«Седьмая печать». Швеция. 1956. Режиссер Ингмар Бергман.

«Земляничная поляна». Швеция. 1957. Режиссер Ингмар Бергман.

«Лицо». Швеция. 1958. Режиссер Ингмар Бергман.

«Молчание». Швеция. 1963. Режиссер Ингмар Бергман.

«Персона». Швеция. 1966. Режиссер Ингмар Бергман.

«Шопоты и крик». Швеция. 1972. Режиссер Ингмар Бергман.

«Змеиное яйцо». ФРГ-США. 1977. Режиссер Ингмар Бергман.

Бей Майкл

«Армагедон». США. 1998. Режиссер Майкл Бэй.

Берланга Луис Гарсия

«Палач». Испания-Италия. 1964. Режиссер Луис Гарсиа Берланга.

Бернардо Бертолуччи

«Перед революцией». Италия. 1964. Режиссер Бернандо Бертолуччи.

«Партнер». Италия. 1968. Режиссер Бернардо Бертолуччи.

«Стратегия паука». Италия. 1969. Режиссер Бернардо Бертолуччи.

«Конформист». Италия-Франция-ФРГ. 1970. Режиссер Бернардо Бертолуччи.

«Последнее танго в Париже». Италия-Франция. 1972. Режиссер Бернардо Бертолуччи.

Бунюэль Луис

«Андалузский пес». Испания. 1928. Режиссер Луис Бунюэль.

«Золотой век». Франция. 1930. Режиссер Луис Бунюэль.

«Назарин». Мексика. 1958. Режиссер Луис Бунюэль.

«Ангел истребитель». Мексика. 1962. Режиссер Луис Бунюэль.

«Симеон-столпник». Мексика. 1965. Режиссер Луис Бунюэль.

«Млечный путь». Франция-Италия. 1969. Режиссер Луис Бунюэль.

«Скромное обояние буржуазии». Испания. 1970. Режиссер Луис Бунюэль.

«Этот смутный объект желания». Франция-Испания. 1977. Режиссер Луис Бунюэль.

Бурмен Джон

«Зардоз». Великобритания-Ирландия. 1973. Режиссер Джон Бурмен.

Вайда Анджей

«Пепел и алмаз». Польша. 1958. Режиссер Анджей Вайда.

«Человек из мрамора». ПНР. 1976. Режиссер Анджей Вайда.

Варда Аньес

«Счастье». Франция. 1964. Режиссер Аньес Варда.

Вачовски Энди, Вачовски Ларри

«Матрица». США-Австралия. 1999. Режиссеры Энди Вачовски, Ларри Вачовски.

Вендерс Вим

«Небо над Берлином». Западный Берлин-ФРГ-Франция. 1987. Режиссер Вим Вендерс.

Вертмюллер Лина

«Мими-металист, уязвленный в своей чести». Италия. 1972. Режиссер Лина Вертмюллер.

«Фильм о любви и анархии», или «Сегодня в 10 утра на виа деи Фьори в известном доме терпимости». Италия. 1973. Режиссер Лина Вертмюллер.

Виго Жан

«Ноль за поведение». Франция. 1933. Режиссер Жан Виго.

«Аталанта». Франция. 1934. Режиссер Жан Виго.

Вимммер Курт

«Эквилибриум». США. 2002. Режиссер Курт Вимммер.

Висконти Лукино

«Рокко и его братья». Италия-Франция. 1960. Режиссер Лукино Висконти.

«Посторонний». Италия-Франция-Алжир. 1967. Режиссер Лукино Висконти.

«Гибель богов». Италия-ФРГ-Швейцария. 1969. Режиссер Лукино Висконти.

«Смерть в Венеции». Италия-Франция. 1971. Режиссер Лукино Висконти.

«Людвиг». Италия-Франция-Германия. 1973. Режиссер Лукино Висконти.

«Семейный портрет в интерьере». Италия-Франция. 1974. Режиссер Лукино Висконти.

Гиллермин Джон

«Ад в поднебесье». США. 1974. Режисер Джон Гиллермин.

Гиллиам Терри

«Бразилия». Великбритания-США. 1985. Режиссер Терри Гиллиам.

Годар Жан-Люк

«На последнем дыхании». Франция. 1959. Режиссер Жан-Люк Годар.

«Маленький солдат». Франция. 1961. Режиссер Жан-Люк Годар.

«Альфавиль». Франция-Италия. 1964. Режиссер Жан-Люк Годар.

«Безумный Пьеро». Франция-Италия. 1965. Режиссер Жан-Люк Годар.

Гринуэй Питер

«Живот архитектора». Великобретания-Италия. 1987. Режиссер Питер Гринуэй.

«Дитя из Макона». Великобритания, Франция, ФРГ. 1993. Режиссер Питер Гринуэй.

«8 ½ женщин». Великобритания, Нидерланды, Германия, Люксембург. 1999. Режиссер Питер Гринуэй.

Гриффит Дэвид Уорк

«Рождение нации». США. 1915. Режиссер Дэвид Уорк Гриффит.

«Нетерпимость». США. 1916. Режиссер Дэвид Уорк Гриффит.

«Разве жизнь не прекрасна?». США. 1924. Режиссер Дэвид Уорк Гриффит.

Де Сика Витторио

«Чудо в Милане». Италия. 1950. Режиссер Витторио Де Сика.

«Затворники Альтоны». Франция-Италия. 1962. Режиссер Витторио Де Сика.

Джармен Дерек

«Все, что осталось от Англии»/«На Англию прощальный взгляд». Великобритания. 1987. Режиссер Дерек Джармен.

«Эдвард II». Великбритания-Япония. 1991. Режиссер Дерек Джармен.

Джармуш Джим

«Таинственный поезд». США. 1989. Режиссер Джим Джармуш.

«Ночь на земле». США-Великобритания-Франция-Япония. 1991. Режиссер Джим Джармуш.

«Мертвец». США. 1995. Режиссер Джим Джармуш.

Дзурлини Валерио

«Пустыня татари». Италия-Франция-ФРГ-Иран. 1976. Режиссер Валерио Дзурлини.

Дюлгеров Георгий

«АКАТАМУС». Болгария. 1988. Режиссер Георгий Дюлгеров.

Зайтц Франц

«Доктор Фаустус». ФРГ. 1985. Режиссер Франц Зайтц.

Земекис Роберт

«Форрест Гамп». США. 1994. Режиссер Роберт Земекис.

Иоселиани Отар

«Жил певчий дрозд». СССР. 1971. Режиссер Отар Иоселиани.

«Пастораль». СССР. 1976. Режиссер Отар Иоселиани.

Кавани Лилиана

«Каннибалы». Италия. 1969. Режиссер Лилиана Кавани.

«Ночной портье». Италия. 1974. Режиссер Лилиана Кавани.

Казан Элиа

«Трамвай желания». США. 1951. Режиссер Элиа Казан.

Какоянис Михалис

«Электра». Греция. 1960. Режиссер Михалис Какоянис.

Карандашев Сергей

«Странник». Россия. 2006. Режиссер Сергей Карандащов.

Капра Фрэнк

«Эта замечательная жизнь». США. 1946. Режиссер Фрэнк Капра.

Карне Марсель

«Вечерние посетители». Франция. 1942. Режиссер Марсель Карне.

«Дети Райка». Франция. 1944. Режиссер Марсель Карне.

Козинцев Григорий

«Гамлет». СССР. 1964. Режиссер Григорй Козинцев.

Клер Рене

«Красота дьявола». Франция-Великобритания. 1949. Режиссер Рене Клер.

Кокто Жан

«Красавица и чудовище». Франция. 1946. Режиссер Жан Кокто.

«Кровь поэта». Франция. 1930. Режиссер Жан Кокто.

«Орфей». Франция. 1950. Режиссер Жан Кокто.

Кончаловский Андрей

«Сибириада». СССР. 1974. Режиссер Андрей Кончаловский.

«Ближний круг». Италия, США, СССР. 1991. Режиссер Андрей Кончаловский.

Коппола Френсис Форд

«Апокалипсис сегодня». США. 1979. Режиссер Френсис Форд Коппола.

«Разговоры». США. 1974. Режиссер Френсис Форд Коппола.

Корееда Хирокадзу

«Прекрасная жизнь». Япония. 1998. Режиссер Хирокадзу Корээда.

Крэймер Стенли

«Корабль дураков». США. 1965. Режиссер Стенли Крэймер.

«Благослави детей и зверей». США. 1971. Режиссер Стенли Крэймер.

Кубрик Стэнли

«Доктор Стрейнджлав, или как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу». Великобритания. 1963. Режиссер Стенли Кубрик.

«2001 год: космическая одиссея». Великобритания-США. 1968. Режиссер Стенли Кубрик.

«Заводной апельсин». Великобритания. 1971. Режиссер Стенли Кубрик.

«Сияние». Великобритания-США. 1980. Режиссер Стенли Кубрик.

«С широко закрытыми глазами». США. 1999. Режиссер Стэнли Кубрик.

Куросава Акира

«Я живу в страхе». Япония. 1955. Режиссер Акира Куросава.

«Под стук трамвайных колес». Япония. 1970. Режиссер Акира Куросава.

«Сны». Япония-США. 1990. Режиссер Акира Куросава.

Кустурица Эмир

«Аризонская мечта». Франция-США. 1993. Режиссер Эмир Кустурица.

Ланг Фриц

«Метрополис». Германия. 1927. Режиссер Фринц Ланг.

Лелуш Клод

«Прекрасная история». Франция. 1992. Режиссер Клод Лелуш.

Линч Дэвид

«Голова-ластик». США. 1976. Режиссер Дэвид Линч.

Литин Мигель

«Вдова Монтьель». Мексика-Венесуэла, Колумбия, Куба. 1979. Режиссер Мигель Литтин.

Лопушански Константин

«Гадкие лебеди». Россия – Франция. 2006. Режиссер Константин Лопушански.

Лунгин Павел

«Остров». Россия. 2006. Режиссер Павел Лунгин.

Мендес Сэм

«Красота по американски». США. 1999. Режиссер Сэм Мендес.

Менцель Иржи

«Жаввронки на нитке». Чехословакия. 1969. Режиссер Иржи Менцель.

Молинаро Эдуард

«Спешащий человек». Франция-Италия. 1977. Режиссер Эдуард Молинаро.

Мурнау Фридрих Вильгельм

«Последний человек». Германия. 1924. Режиссер Фридрих Вильгельм Мурнау.

Ним Роланд

«Приключение «Посейдона». США. 1972. Режиссер Роланд Ним.

Олтмен Роберт

«Игрок». США. 1992. Режиссер Роберт Олтмен.

«Готовое платье». США-Франция. 1994. Режиссер Роберт Олтмен.

Пазолини Пьер Паоло

«Евангелие от Матфея». Италия-Франция. 1964. Режиссер Пьер Паоло Пазолини.

«Птицы большие и малые». Италия. 1966. Режиссер Пьеро Паоло Пазолини.

«Царь Эдип». Италия-Мароко. 1967. Режиссер Пьер Паоло Пазолини.

«Теорема». Италия. 1968. Режиссер Пьеро Паоло Пазолини.

«Свинарник». Италия-Франция. 1969. Режиссер Пьеро Паоло Пазолини.

«Медея». Италия-Франция-ФРГ. 1969. Режиссер Пьеро Паоло Пазолини.

«Сало, или 120 дней содома». Италия-Франция. 1975. Режиссер Пьеро Паоло Пазолини.

Параджанов Сергей

«Цвет граната». СССР. 1969. Режиссер Сергей Параджанов.

Паркер Алан

«Пинк Флойд – стена». Великобретания-США. 1982. Режиссер Алан Паркер.

Пекинпа Сэм

«Соломенные пси». США. 1971. Режиссер Сэм Пекинпа.

Пенн Артур

«Бонни и Клайд». США. 1967. Режиссер Артур Пенн.

«Маленький большой человек». США. 1970. Режиссер Артур Пенн.

Поллак Сидни

«Загненных лошадей пристреливают, не так ли? США. 1969. Режиссер Сидни Поллак.

Пэтри Элио

«Тодо модо». Франция, Италия. 1976. Режиссер Элио Петри.

Рассел Кен

«Томми». Великобритания. 1975. Режиссер Кен Рассел.

Рейш Карел

«Айседора». Великобритания-США. 1968. Режиссер Карел Рейш.

Реджо Годфри

«Накойкатси». США. 2002. Документальный фильм. Режиссер Годфри Реджо.

Рей Николас

«Бунтарь без причин». США. 1955. Режиссер Николас Рей.

Рене Ален

«В прошлом году в Мариенбаде». Франция-Италия. 1961. Режиссер Ален Рене.

«Хиросима, моя любовь». Франция-Япония. 1959. Режиссер Ален Рене.

Ренуар Жан

«Великая Иллюзия». Франция. 1937. Режиссер Жан Ренуар.

Росселини Роберто

«Рим – открытый город». Италия. 1945. Режиссер Роберио Росселини.

Рязанов Эльдар

«Небеса Обетованные». СССР. 1991. Режиссер Эльдар Рязанов.

Сабо Иштван

«Будапештские сказки». Венгрия. 1976. Режиссер Иштван Сабо.

Сампери Сальваторе

«Спасибо тетя». Италия. 1968. Режиссер Сальваторе Сампери.

Саура Карлос

«Викарми ворона». Испания. 1975. Режиссер Карлос Саура.

«Анна и волки». Испания. 1973. Режиссер Карлос Саура.

Скола Этторе

«Мы так любили друг друга». Италия.1974. Режиссер Этторе Скола.

«Отвратительные, грязные, злые». Италия. 1976. Режиссер Эторре Скола.

«Терасса». Италия-Франция. 1980. Режиссер Этторе Скола.

«Бал». Франция-Италия-Алжир. 1983. Режиссер Этторе Скола.

Скорцезе Мартин

«Казино». США. 1995. Режиссер Мартин Скорцезе.

Спилберг Стивен

«Дуэль». США. 1971. Режиссер Стивен Спилберг.

«Список Шиндлера». США. 1993. Режиссер Стивен Спилберг.

«Спасение рядового Райана». США. 1998. Режиссер Стивен Спилберг.

Стерджес Джон

«Старик и море». США. 1958. Режиссер Джон Стёрджест.

Тавиани Паоло и Витторио

«Ночь святого Лаврентия». Италия. 1982. Режиссеры Паоло Тавиани, Витторио Тавиани.

«Хаос». Италия. 1984. Режиссеры Паоло Тавиани, Витторио Тавиани.

«Доброе утро, Вавилон». Италия-Франция-США. 1987. Режиссеры Паоло Тавиани, Витторио Тавиани.

«И во тьме светит солнце». Италия-Франция-Германия. 1990. Режиссеры Паоло Тавиани, Витторио Тавиани.

Тарковский Андрей

«Андрей Рублев» // «Страсти по Андрею». СССР. 1966 – 1971. Режиссер Андрей Тарковский.

«Солярис». СССР. 1972. Режиссер Андрей Тарковский.

«Зеркало». СССР. 1974. Режиссер Андрей Тарковский.

«Ностальгия». Италия, СССР. 1983. Режиссер Андрей Тарковский.

«Жертвоприношение». Швеция, Франция, Великобритания. 1986. Режиссер Андрей Тарковский.

Тыквер Том

«Парфюмер: История убийцы». ФРГ- Франция – Испания. 2006. Режиссер Том Тыквер.

Триер Ларс фон

«Эпидемия». Дания. 1988. Режиссер Ларс фон Триер.

«Европа». Дания-Швеция-ФРГ-Франция-Швейцария. 1991. Режиссер Ларс фон Триер.

«Рассекая волны». Дания, Швеция, Франция, Нидерланды, Норвегия, Исландия. 1996. Режиссер Ларс фон Триер.

«Танцующая в темноте». Дания, Германия, Нидерланды, США, Великобритания, Франция, Швеция, Финляндия, Исландия, Норвегия. 2000. Режиссер Ларс фон Триер.

Трюффо Франсуа

«400 ударов». Франция. 1959. Режиссер Франсуа Трюффо.

«451 по Фаренгейту». Великобритания. 1966. Режиссер Франсуа Трюффо.

«Две англичанки и континент». Франция. 1971. Режиссер Франсуа Трюффо.

«Американская ночь». Франция-Италия. 1973. Режиссер Франсуа Трюффо.

«Последнее метро». Франция. 1980. Режиссер Франсуа Трюффо.

Тэсигахара Хироси

«Женщина в песках». Япония. 1964. Режиссер Хироси Тэсигахара.

Уэллс Орсон

«Гражданин Кейн». США. 1941. Режиссер Орсон Уэллс.

«Процесс». Франция-Германия-Италия. 1962. Режиссер Орсон Уэллс.

Феллини Федерико

«Дорога». Италия. 1954. Режиссер Федерико Феллини.

«Сладкая жизнь». Италия-Франция. 1959. Режиссер Федерико Феллини.

«8 ½». Франция-Италия. 1963. Режиссер Федерико Феллини.

«Джульетта и духи». Италия-Франция-ФРГ. 1965. Режиссер Федерико Феллини.

«Три шага в бреду» (новелла «Тоби Дэммит»). Италия-Франция.1968. Режиссер Федерико Феллини.

«Сатирикон – Феллини». Италия. 1969. Режиссер Федерико Феллини.

«Рим Феллини». Италия-Франция. 1972. Режиссер Федерико Феллини.

«Амаркорд». Италия-Франция. 1974. Режиссер Федерико Феллини.

«Репетиция оркестра». Италия-Франция-ФРГ. 1978. Режиссер Федерико Феллини.

«Город женщин». Италия-Франция. 1980. Режиссер Федерико Феллини.

«И корабль плывет». Италия-Франция. 1983. Режиссер Федерико Феллини.

«Интервью». Италия. 1987. Режиссер Федерико Феллини.

«Голос Луны». Италия-Франция. 1989. Режиссер Федерико Феллини.

Феррери Марко

«Женнщина-обезьяна». Италия-Франция. 1963. Режиссер Марко Феррери.

«Гарем». Италия-ФРГ. 1967. Режиссер Марко Феррери.

«Дилинджер мертв». Италия. 1968. Режиссер Марко Феррери.

«Ауденция». Италия. 1971. Режиссер Марко Феррери.

«Большая жратва». Франция-Италия. 1973. Режиссер Марко Феррери.

«Прощай, самец». Италия-Франция. 1977. Режиссер Марко Феррери.

«История обыкновенного безумия». Италия-Франция. 1981. Режиссер Марко Феррери.

«История Пьеры». Италия-Франция-ФРГ. 1982. Режиссер Марко Феррери.

«Как вкусны эти белые люди» /«Не трогайте белую женщину». Италия-Франция. 1988. Режиссер Марко Феррери.

Форд Джон

«Гроздья гнева». США. 1940. Режиссер Джон Форд.

Форман Милош

«Бал пожарников». Италия-Чехословакия. Режиссер Милош Форман.

«Кто-то пролетел над гнездом кукушки». США. 1975. Режиссер Милош Форман.

Фуллер Сэмуэл

«Сорок винтовок». США. 1957. Режиссер Сэмуэл Фуллер.

Херцог Вернер

«Агирра, гнев божий». ФРГ.1972. Режиссер Вернер Херцог.

«Войцек». ФРГ. 1978. Режиссер Вернер Херцог.

Хитилова Вера

«Маргаритки». Чехословакия. 1966. Режиссер Вера Хитилова.

«Копытом туда, копытом сюда». Чехословакия. 1988. Режиссер Вера Хитилова.

Хуциев Марлен

«Июльский дождь». СССР. 1966. Режиссер Марлен Хуциев.

Хэкфорд Тейлор

«Адвокат Дьявола». США. 1997. Режиссер Тейлор Хэкфорд.

Чаплин Чарльз

«Великий Диктатор». США. 1940. Режиссер Чарльз Чаплин.

Шепитько Лариса

«Восхождение». СССР. 1976. Режиссер Лариса Шепитько.

Шлёндорф Фолькер

«Жестяной барабан». ФРГ, Франция, ПНР, СФРЮ. 1979. Режиссер Фолкнер Шлёндорф.

Янчо Миклош

«Бедные парни» / «Без надежды». Венгрия. 1966. Режиссер Миклош Янчо.