

ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ  
КИНЕМАТОГРАФИИ имени С. А. ГЕРАСИМОВА

На правах рукописи

Закревская Анна Андреевна

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ «МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА» В  
ЕВРОПЕЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

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

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель  
кандидат искусствоведения,  
доцент В.Н. Турицын

Москва – 2015

## **Содержание**

<b>Введение</b>	Стр.3
<b>Глава 1. «Магический реализм» в искусстве</b>	
1.1 Происхождение, философские и эстетические аспекты понятия «магический реализм»	Стр.12
1.2 Особенности кинематографического «магического реализма»	Стр.25
<b>Глава 2. Андре Дельво и бельгийский «магический реализм»</b>	
2.1 Кинематограф Андре Дельво в ракурсе «магического реализма»	Стр.38
2.2 Бельгийское мировосприятие и кинематографический фон	Стр.63
<b>Глава 3. «Магический реализм» в разных обличьях</b>	
3.1 В границах короткого метра	Стр.89
3.2 Открытия Александра Астриюка и Мишеля Девиля	Стр.100
<b>Глава 4. Магическая координата сквозь документальную фактуру</b>	
4.1 Многозначные пространства Брайана Форбса и Джека Клейтона	Стр.109
4.2. Особое зрение «магического реализма»	Стр.116
<b>Заключение</b>	Стр.131
<b>Библиография</b>	Стр. 135
<b>Фильмография</b>	Стр. 142

## **Введение**

### **Актуальность темы исследования**

Актуальность темы научного исследования связана с необходимостью поиска новых подходов к анализу киноязыка, расширению представлений о кинематографе как об уникальном инструменте познания мира, а также со значительным ростом интереса к этой проблеме в художественной культуре в контексте общего спора о реализме в искусстве.

Тот факт, что сегодня интерес к проблематике «надреального» очевиден, свидетельствует о том, что мы вступили в новый период развития, связанный со сменой парадигм сознания, трансформацией одних моделей мира и осмыслением других. Понимание кино как особого способа познания мира и его отражения на экране было сверхзадачей творчества выдающихся деятелей кино (от Гриффита и Эйзенштейна до Базена и Тарковского). В наши дни эта идея с особой силой подтверждает свою состоятельность и актуальность.

Новейшие открытия квантовой физики, принципиально отличающиеся от классической физики, радикально меняют постоянно расширяющиеся представления о физическом мире, а достижения современной аналитической психологии – о сознании, что существенно трансформирует ньютоновскую концепцию. Вещественной материальной реальности оказывается явно недостаточно. Нобелевский лауреат В. Гейзенберг говорил: «Оказалось, что мы больше не способны отделить поведение частицы от процесса наблюдения. В результате нам приходится мириться с тем, что законы природы, которые квантовая механика формулирует в математическом виде, имеют отношение не к поведению элементарных частиц как таковых, а только к нашему знанию об этих частицах»<sup>1</sup>. В квантовой механике наряду с объектом исследования и инструментами исследования элементом анализируемой картины становится наблюдатель, каковым в контексте кино становится зритель.

---

<sup>1</sup>Цит. по: Quantum Mechanics. The Uncertainty Principle // Aip.org. [Электронный ресурс.] URL: <https://www.aip.org/history/heisenberg/p08.htm/> (дата обращения: 02.11.15).

Такая многослойная картина мира предполагает множество форм его творческого отражения и требует поиска новых художественных средств. Новые эластичные звенья позволяют выстроить определенную картину мира, влияя на его образность. Научные поиски строятся на выявлении различий между «реализмом» и «сверхреализмом». Фиксации «внешней реальности» становится явно недостаточно, и определить, что такое «магический реализм» совсем не просто, особенно в контексте возрастающего интереса к глубинным явлениям, выходящим за пределы видимой физической реальности.

Однако новейшие научные открытия (теория множественности миров, принцип неопределенности, переосмысление роли наблюдателя) изменяют наши представления о мире, коррелируют с «магическо-реалистическим» мировосприятием и косвенно подтверждают его принципиальные особенности: одновременное сосуществование противоположных состояний, неопределенность и парадоксальность, балансирование на грани разнородных явлений, попытка их объединения.

Представления о современном мире постоянно меняются, при том, что многое в нем остается неизменным. Он наполнен напряженными смысловыми противоречиями, и полное игнорирование или отрицание какой-то из сторон психологической, эмоциональной, интеллектуальной жизни может привести к печальным последствиям. Бессознательная часть психики неизменно пытается найти способ выразить свое содержание на уровне сознания, где оно сможет актуализироваться и ассимилироваться, таким образом увеличив степень «личностного осознания». Сознание каждого человека обладает врожденным стремлением к интеграции бессознательного, к тому, чтобы свести воедино все составляющие единой личности в его неповторимую и целостную «самость». В этом случае кинематографический «магический реализм» может дать почувствовать — даже и неосознанно — возможность одновременного сосуществования самых разных, иногда активно противоборствующих начал.

Данный термин представляется необходимым и в теории кино, так как малоисследованный «магический реализм» в киноискусстве предполагает один из пока еще в достаточной степени недооцененных способов постижения мира. Он предоставляет возможность увидеть знакомый мир в определенном смысле как «новый», воспринять многие его разнородные части в своеобразном художественном синтезе – как единое целое.

### **Степень научной разработанности проблемы**

Концептуальное определение «магический реализм» распространено в культурологической, в первую очередь в филологической среде, однако к произведениям киноискусства оно — системно и последовательно — не применялось. При этом язык кино непрерывно развивается, и специальное понятие, введенное в киноведческий обиход, позволит не только уточнить, но и расширить существующие аналитические подходы, поможет найти новые ключи к пониманию сложных, многоуровневых художественных произведений.

Теоретическая платформа «магического реализма» в пространстве экрана только начинает складываться. По этой проблеме пока нет сколько-нибудь развернутых исследований, рассматривающих и систематизирующих опыт «магического реализма» в кино.

Нехватка прямых научных источников, фундаментально изучающих специфику «магического реализма» в кино, лишь отчасти компенсируется анализом практики «магического реализма» в других видах искусства – (тексты таких авторов, как М.Астуриас, Х.-Л.Борхес, Г.Гарсиа Маркес, А.Карпентьер, Х.Кортасар, а также зарубежных и отечественных исследователей этого явления – Й.Дэн, Ф.Ро, В.Фарис, А.Флорес, А.Чанади, М.Флойд, А.Кофман, С.Шаршун). Тем более, что «магический реализм», узаконенный прежде всего в латиноамериканской литературе только что названных крупных писателей, существенно отличается от «магического реализма» в экранном воплощении (в этом плане особенно наглядным представляется нашедший отражение в

диссертационной работе сравнительный анализ рассказа Хулио Кортасара «Слюни дьявола» и вдохновленного им фильма Микеланджело Антониони «Фотоувеличение»).

Определенную роль в разработке теоретических вопросов сыграла антология, посвященная феномену «магического реализма» в широком смысле – *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ed. Zamora and Faris, Duke University Press, Durham & London, 1995.

При анализе под заявленным углом зрения фильмов недооцененного бельгийского кинорежиссера Андре Дельво, творчество которого стало одним из главных объектов диссертационного исследования, были использованы немногие русскоязычные источники – тексты статей В.Дмитриева, О.Горяинова, А.Бессмертного.

В базовых вопросах кинотеории, так или иначе стимулирующих рассмотрение заявленной проблемы, были изучены как труды классиков: Л. Деллюка, Ж. Эпштейна, А. Базена, З. Кракауэра, А.Астриюка, М.Бахтина, Ю.Тынянова, так и теоретические разработки современных авторов: Ю.Лотмана, Ю. Цивьяна, М.Ямпольского, Л.Зайцевой, Л.Клюевой, Д.Салынского и других.

В общих киноведческих и исторических вопросах были полезны аналитические и архивные статьи Ф.Джеймисона, А.Дорошевича, Н.Зоркой, Р.Иберта, П.Кейл, Д.Томсона.

В контексте философско-психологических аспектов диссертационной работы свою роль сыграли труды К.Г.Юнга, З.Фрейда, Х.Банцхафа, Л.Грин, Д.Кэмбелла и других. За рамками исследования не остались ссылки на художественную литературу (помимо латиноамериканской — В.В.Набоков, Э.Т.А.Гофман, У. Блэйк, Э.Рэдклифф) и живопись (прежде всего — Поль Дельво и Рене Магритт).

### **Цель и задачи диссертационного исследования**

Цель диссертационной работы — предложить новое в системном для киноискусства плане и специфическом экранном воплощении понятие «магический реализм» для анализа кинематографических произведений. Выявить специальные языковые средства и механизмы, с помощью которых «магический реализм» проявляется в кино. Исследовать через призму «магического реализма» представляющие киноведческий интерес фильмы, которые малоизучены, а то и вовсе неизвестны в отечественном и зарубежном киноведении (таких режиссеров, как бельгиец Шарль Декёкелер, англичанин Брайан Форбс, француз Мишель Девиль) или не рассматриваемых в таком аспекте киноклассиков (Александр Астрюк, Микеланджело Антониони). Особое внимание при этом уделяется пространственно-изобразительным характеристикам.

Для достижения поставленной цели ставятся следующие научно-исследовательские задачи:

1. Опираясь на конкретный анализ, обосновать и ввести в киноведение понятие «магический реализм»;
2. Уточнить некоторые черты и особенности «магического реализма» в сфере киноискусства;
3. Обозначить место «магического реализма» в кинематографе;
4. Предпринять анализ фильмов разного художественного спектра с целью выявления возможных способов выражения «магического реализма» и его диапазона, сделав при этом упор, прежде всего на визуально-изобразительных аспектах рассматриваемых произведений;
5. Охарактеризовать разновидности «магического реализма» — в границах короткого метра, в экспериментах А.Астрюка (теория «камера-перо») и других проявлениях.

6. Соотнести особенности мировоззрения кинорежиссеров, работающих в парадигме магического реализма, с визуально-изобразительными решениями в их произведениях.

7. Выявить способы манифестации «магического реализма» в кинопроизведениях, позволяющие увидеть знакомый мир как новый, воспринять его подчас противоположные составляющие как единое целое.

### **Объект и предмет исследования**

*Объектом* диссертационного исследования является явление «магического реализма» в кинематографе.

*Предметом* исследования — с одной стороны, малоизученные, но в контексте развития киноискусства значительные фильмы: «Человек, который коротко стригся» (*De man die zijn haar kort liet knippen*, 1966, реж. А.Дельво), «Вечер, поезд» (*Un soir, un train*; 1968, реж. А.Дельво), «Свидание в Брэ» (*Rendez-vous à Bray*, 1971, реж. А.Дельво), «Свистни по ветру» (*Whistle Down the Wind*, 1961, реж. Б. Форбс), «Дурной глаз» (*Het kwade oog*, 1937, реж. Ш. Декёкелер), «Чайки умирают в гавани» (*Meeuwen sterven in de haven*, 1955, реж. Р. Верхаверт, И. Михилс, Р. Кёйперс), «Прибытие Иоахима Стиллера» (*De komst van Joachim Stiller*, 1976, реж. Г.Кюмель), «Сторож склепа» (*De Grafbewaker*, 1965, реж. Г.Кюмель, адаптация единственной пьесы Ф.Кафки) и др.;

с другой, – хорошо изученные, но не рассматриваемые до настоящего времени в предлагаемом аспекте: «Четвертый мужчина» (*De vierde man*, 1983, реж. П.Верхувен), «Фотоувеличение» (*Blowup*, 1966, реж. М.Антониони) и др.

### **Методологическая основа диссертационного исследования**

Цель и задачи исследования предполагают использование специальных искусствоведческих методов.

Методологической основой проведенного исследования выступает комплексный анализ, который включает следующие методы: сравнительный, системно-аналитический и культурно-исторический подходы. При этом особое

внимание уделяется конкретному анализу кадра, как основе образной системы фильма.

### **Научная новизна исследования**

1. В диссертационной работе впервые не в отрывочной форме, а на системной основе предложено важное для кинотеории понятие — «магический реализм».

2. Обосновано существование особого, не связанного напрямую с литературой, собственно кинематографического «магического реализма», специфика которого раскрывается, прежде всего, на визуальном уровне: видимая реальность в результате смещения перспективы и трансформации пространственного жизнеподобия приобретает «магическое» наполнение.

3. В связи с системным использованием термина предложен новый взгляд на проблему типологии в киноведении — в контексте с «поэтическим реализмом», «сюрреализмом» и другими проявлениями киноискусства, так или иначе соотносящимися с реалистическими координатами, что позволило включить «магический реализм» в парадигму ключевых художественных течений, связанных с радикальной рефлексией относительно реальности.

4. Обоснована принципиальная значимость «магического реализма» в кино как специфической формы существования и развития экранной культуры, которая заключается в возможности одновременного изображения и восприятия противоположных состояний.

5. Утверждается мысль о том, что «магический реализм» в киноискусстве не является обособленным направлением или стилем, а представляет собой «направленность», художественную тенденцию, выражает мироощущение художника, постигающего реальность в глубинном смысле. Таким образом, логично искать отдельные элементы и черты «магического реализма» в фильмах.

6. Проведена работа по соотнесению особенностей мироощущения кинорежиссеров магического реализма с визуально-изобразительными решениями в их фильмах.

7. Под избранным ракурсом проанализированы малоизученные, а в ряде случаев совсем не известные в отечественном киноведении фильмы.

8. Прослежен круг обстоятельств, благодаря которым «магический реализм» подталкивает зрителя к восприятию знакомого мира как нового, «другого», предлагая иной, более углубленный взгляд на привычную реальность.

### **Основные положения и результаты, выносимые на защиту**

1. Природе кинематографа отвечает особый, не связанный напрямую с литературой и изобразительным искусством и существенно отличный от нее кинематографический «магический реализм».

2. «Магический реализм» в киноискусстве представляет собой «направленность», художественную тенденцию, выражает мироощущение художника, постигающего реальность в глубинном смысле.

3. «Магический реализм» манифестируется с помощью кинематографических средств (киноритм, монтаж, цветодраматургия, движение камеры, композиция и светопись кадра, на грани документализма и живописной отстраненности), в первую очередь, пространственно-изобразительных характеристик фильма.

4. «Магическому реализму» свойственно создание «знакомо-незнакомого» пространства, которое не уходит за границы осязуемого правдоподобия, но при этом — благодаря часто почти незаметному смещению координат — возникает особый мир, особое ощущение магического соприсутствия.

5. В фильмах «магического реализма», как правило, действует герой, наделенный способностью особого зрения или богатой фантазией; нередко это представитель творческой профессии (писатель, художник).

6. «Магический реализм» помогает уловить и выразить полноту жизни, а шире — мироздания, соединяя, казалось, полярные, но связанные в единое целое элементы: реалистическое — магическое, рациональное — иррациональное, внешнее — внутреннее, видимое — невидимое, документальное — условное.

7. «Магический реализм» в кинематографе стимулирует восприятие знакомого мира как «нового», предлагая иной, более углубленный взгляд на привычную (кино)реальность.

### **Научно–практическая значимость исследования**

Результаты проведенного научного исследования имеют значение для осмысления и разработки определенных теоретических вопросов, касающихся сущности киноискусства и его особого, многогранного восприятия в определенных смысловых контекстах.

Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы (и отчасти уже использовались в процессе педагогической практики) при разработке учебных курсов по дисциплине «История кино» и «Теория кино».

### **Апробация результатов работы**

Основные положения работы отражены в научных публикациях автора, в том числе рекомендованных ВАК, а также были апробированы в дискуссиях и вступительных словах к фильмам киноклуба «Forgotten Silver» (показ и обсуждение, Отдел научного развития ВГИК, 2009–2012), что было продолжено в процессе проведения факультативного курса «Деятели мирового кино» со студентами киноведческого факультета ВГИК (2013—2015).

Структура диссертационного исследования обоснована его задачами и состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии и фильмографии.

Милый друг, иль ты не видишь,  
Что все видимое нами —  
Только отблеск, только тени  
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,  
Что житейский шум трескучий —  
Только отклик искаженный  
Торжествующих созвучий?

Владимир Соловьев

## **Глава 1. «Магический реализм» в искусстве**

### 1.1 Происхождение, философские и эстетические аспекты понятия «магический реализм»

Термин «магический реализм» в искусствоведении ассоциируется в первую очередь с литературой, особенно латиноамериканской. Он вошел в научный обиход в отечественном и зарубежном литературоведении в первой половине XX века и до сих пор вызывает множество дискуссий и споров. Выражение «магический реализм» впервые появляется в статье немецкого искусствоведа Франца Ро (Franz Roh. «Nachexpressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei», 1925), где он, анализируя постэкспрессионистскую живопись, описывает работы таких художников, как Макс Эрнст и Макс Бекман (Германия), Пьер Рой и Поль Дельво (Франция), Джорджо де Кирико (Италия), Рене Магритт (Бельгия) и других. Хотя критику и не нравится сам термин, который он нехотя вводит «за неимением более подходящего» (по его собственному выражению), Ро, можно сказать, провозглашает его как эстетическую категорию. Не ограничиваясь лишь анализом некоторых

живописных полотен, он понимает, что термин может употребляться гораздо шире. Он считает, что «магический реализм» – это не отдельное узкое направление в искусстве, а особое отношение к реальности, попытка каким-то образом выразить присущие ей тайны.

Ценным для Ро является то, что на полотна художников возвратился предметный мир, конкретная и отчетливо видимая реальность (в противовес экспрессионизму), которая в то же время, с помощью искажения перспективы, изменения пространственного жизнеподобия и других приемов приобретает сверхреальное, магическое наполнение. Магия для Ро – это «обратная сторона реальности».

Он выделяет понятие «магическое» (в противовес «мистическому»), где тайна, в самом широком смысле, не привнесена автором в выдуманный мир механически, а скорее извлекается из глубин живой и пульсирующей изображаемой реальности. В таком случае на первый план выходит особое запечатление как раз самых привычных, обыденных на первый взгляд вещей, которые под пристальным взглядом художника могут проявлять свою имманентную внутреннюю загадку и красоту. Ро углубляется в анализ живописных полотен, но, как представляется, «магический реализм» в живописи – понятие крайне специфическое, не в полной мере характеризующее «магический реализм» в целом. Так или иначе, немецкий искусствовед впервые вводит в теоретический обиход само понятие «магический реализм», обращается к нему в широком смысле, сближая его в определенном смысле с символическим мировоззрением.

Черты «магического реализма», по утверждению Ро, объективно могут быть обнаружены у многих представителей модернизма, хотя далеко не все из них подтверждали приверженность этому методу.

В 1927 году Ортега-и-Гассет выпускает на испанском языке частичный перевод программной статьи в журнале «Ревиста де-Оксиденте» и тут же публикует полный перевод монографии Ро «Постэкспрессионизм. Магический

реализм», где опускает в названии оригинала «постэкспрессионизм» и оставляет только «магический реализм».

В 1931 году термин впервые был применен к литературе французским критиком Эдмоном Жалу: «Роль магического реализма состоит в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям»<sup>2</sup>.

На протяжении двадцатого века выражение использовалось для описания разнообразных течений в искусстве. Вот главные из них:

– Течение в итальянской литературе 1920-х годов, его центром был журнал «Новоченто», который издавал писатель М. Бонтемпелли.

– «Магический реализм» в немецкой литературе появляется после Второй мировой войны; его корни уходят к романтизму и экспрессионизму (романы Эрнста Кройдера «Общество с чердака» (1946), Германа Казака «Город за рекой» (1947), Элизабет Ланггессер «Неизгладимая печать» (1946) и другие).

– Бельгийский вариант литературного «магического реализма» возник в 1940-50-х в творчестве фламандцев Й. Дэна и Х. Лампо. Важный теоретический труд, анализирующий принципы бельгийского «магического реализма», – книга Дэна «Литература и магия» (1958).

– «Магический реализм» появляется в живописи США 1950-х (его также называют «гиперреализм»), под влиянием французских и немецких сюрреалистов, уехавших в США (М. Эрнст, А. Масон, Э. Уайст). Однако иллюзорная «фотографическая» точность изображения, уводящая от ощущения реальности, скорее сближает это направление с сюрреализмом.

Причисляют к «магическому реализму» художников Де Кирико, Пьера Роя, Поля Дельво, Рене Магритта. Однако в живописи так называемый «магический реализм» часто больше соотносится с сюрреализмом (Магритт, Дельво), который обращается в первую очередь к подсознанию, и реальность, показанная сквозь его

---

<sup>2</sup>Шаршун С.И. Магический реализм // Числа. 1932. № 6. С.229.

призму, перестает быть реальностью как таковой. Переставляя ее элементы, укладывая их в новые взаимоотношения, художник в первую очередь обнаруживает совершенно непредсказуемые и субъективные законы подсознания. А в «магическом реализме», по крайней мере, в той его разновидности, о которой хотелось бы поговорить в диссертационной работе, осязаемая «живая» реальность – обязательная и принципиальная составляющая. И многие авторы, пишущие о «магическом реализме», разделяют его и сюрреализм, в котором разнородные элементы сочетаются посредством свободной ассоциации (по выражению Андре Бретона), без каких-либо строгих правил, в попытке воссоздать процесс зарождения мысли – в то время как «магический реализм», несмотря на возможную алогичность в сравнении с привычным взглядом на вещи, внутри себя целен и строго структурирован.

### *Латинская Америка*

Самый известный в искусствоведении латиноамериканский «магический реализм» в узком смысле понимается как конкретное направление в латиноамериканской литературе второй половины 20 века, в широком – как имманентная константа латиноамериканского художественного мышления и общее свойство культуры континента.

Выражение «магический реализм» применительно к латиноамериканскому роману впервые использовал венесуэлец Артуро Услар-Петри, а кубинский писатель Алехо Карпентьер употребляет термин «lo real maravilloso» (приблизительный перевод — «чудесная реальность») в предисловии к своей повести «Царство земное» (1949). Идея Карпентьера заключалась в описании особой обостренной реальности, в которой могут свободно появляться элементы чудесного.

Концепция Карпентьера состоит из четырех основных принципов: 1) сама реальность Латинской Америки органически «чудесна»; 2) обилие чудесного, а также характерное смешение фантастического (мифологического) с реализмом обусловлены верным отражением «чудесной» действительности континента; 3)

«чудесное» латиноамериканского искусства принципиально отличается от европейского модернизма и противопоставлено ему как подлинное мнимому; 4) «мир чудесного» есть одно из основных отличительных свойств латиноамериканской литературы<sup>3</sup>. «Магический реализм» Карпентьера раскрывает существование альтернативной реальности и может быть описан только «западным языком «неразумного», посредством веры или волшебства»<sup>4</sup>.

После появления статьи критика Анхеля Флореса «Magical Realism in Spanish American Fiction» в 1955 году выражение «магический реализм» превращается в устойчивое литературно-критическое понятие и начинает применяться к течению латиноамериканских авторов (Борхес, Астуриас, Карпентьер, Гарсиа Маркес и другие), которые использовали определенные приемы и технику в своих работах. И хотя сам Флорес считает термин применимым исключительно к латиноамериканской культуре, он относит начало явления «магического реализма» к Кафке и Прусту. Кстати, Кафку в связи с магическим реализмом вспоминают многие критики (например, крайне жизнеподобное описание фантастического превращения человека в насекомое).

В произведениях таких латиноамериканских писателей, как Астуриаса, Карпентьера и Борхеса, творчество которого все-таки, как представляется, шире одного направления, определились основные черты главных ветвей фантастической литературы – «метафизическое» и «мифологическое», далее развитых в текстах Кортасара и Гарсиа Маркеса. Как утверждает В.Багно, это реализм, который «не только уживается с волшебством и допускает возможность чуда, но и находит в них свою питательную среду и облекается в их причудливые формы»<sup>5</sup>.

А. Услар-Пьетри, размышляя о литературе Венесуэлы, приводит свое определение магического реализма: «Постоянной и доминирующей особенностью этих рассказов было изображение человека как тайны в окружении правдивых

<sup>3</sup>Шамсутдинова Н.З. Магический реализм в современной британской литературе: Анжела Картер, Салман Рушди: дис. ...канд.фил.наук: 10.01.03 / Шамсутдинова Нелли Зефаровна. М., 2008.

<sup>4</sup>Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М.: Прогресс, 1984. С. 49.

<sup>5</sup>Багно В.Е. Ясновидение былого и чудесного // Книга песчинок: Фантастическая проза Латинской Америки. Л.: Худож. Лит., 1990. С. 5-17.

реалий», т.е. «поэтическое прорицание действительности. То, что за неимением другого слова можно было бы назвать магическим реализмом»<sup>6</sup>.

Термин «магический реализм» становится той формулировкой, которая исчерпывающе отражает «нечто свойственное ряду книг, в которых действительность как бы пропущена сквозь призму фольклорного сознания»<sup>7</sup>. С точки зрения Лео Польшманна (Германия), триумфальное шествие латиноамериканского романа объясняется тем, что латиноамериканские писатели радикальнее и глубже, чем писатели Западной Европы и Северной Америки выразили духовный кризис человека и общества в целом, воплощая чувство человеческого существования, как поражения и одиночества. Изучавший феномен латиноамериканского романа М. Бахтин замечал, что в ходе своего становления в русле реалистического искусства латиноамериканский роман необыкновенно расширил его границы<sup>8</sup>.

Парагвайский писатель А. Роа Бастос также попробовал сформулировать основу всей латиноамериканской прозы: «С какой бы точки зрения ни рассматривать латиноамериканскую литературу, сразу бросается в глаза, что в своем развитии она решительно превзошла и оставила далеко позади примитивные реалистические формы. Последние достижения наших прозаиков ясно говорят о невозможности втиснуть современный жизненный опыт в эти узкие рамки. Несмотря на наличие стилей, эстетических и даже идеологических концепций, наши писатели едины в своем стремлении обновить традиционные формы, каноны и системы образных средств прозы в контексте всей мировой литературы»<sup>9</sup>.

Теория и основные принципы латиноамериканского «магического реализма» отличаются от принципов, изначально предложенных Ро и впоследствии поддержанных некоторыми критиками. Его особенность в

---

<sup>6</sup> Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма» в латиноамер. романе // Совр. роман: Опыт исследования. М., 1990. С. 185.

<sup>7</sup> Кутейщикова В.Н. Новый латиноамериканский роман. М.: Сов. писатель, 1983. С. 3-15.

<sup>8</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.

<sup>9</sup> Кутейщикова В.Н. Новый латиноамериканский роман. М.: Сов. писатель, 1983. С. 3-15.

придании магическому статусу реального, некий сплав реального и волшебного. То, что нам кажется фантастическим, на этой земле нормально, присуще каждодневной реальности – таким образом, сталкиваются две картины мира: рациональная и магическая<sup>10</sup>. Мифологическое сознание становится главным объектом изображения. При этом писатель часто замещает свой взгляд цивилизованного человека взглядом примитивного человека и пытается высветить действительность через призму мифологического сознания, в результате чего изображаемая действительность подвергается различного рода фантастическим абберациям<sup>11</sup>.

«Литературная энциклопедия», обобщая все перечисленные течения и направления, дает следующие самые общие характеристики «магического реализма» как такового:

1) Специфическое использование категории времени – с целью раскрытия его субъективности и относительности.

2) Отказ от детерминировано-психологического принципа изображения человеческого сообщества, стремление изобразить функционирование этого сообщества на уровне мифического сознания.

3) Показ сосуществования и взаимопроникновения двух реальностей: «низшей», первичной, вроде бы очевидной, но не подлинной, и «высшей», подлинной, на уровне которой теряют всякий смысл и значение стереотипы поведения, пригодные для жизни в обманно-очевидной реальности.

4) «Магическое пространство» произведения, хотя и может быть вполне конкретно очерченным, не совпадает полностью с каким-либо реальным географическим и историческим пространством, поскольку пространство «магического реализма» не подчиняется общепринятым формам детерминизма, а живет по своим – магическим – законам, которые, однако, не имеют ничего

<sup>10</sup>Merrell F. The Ideal World in Search of its Reference: An Inquiry into the Underlying Nature of Magical Realism // Chasqui. 1975. No. 2. P. 5-17.

<sup>11</sup>Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма» в латиноамер. романе // Совр. роман: Опыт исследования. М., 1990. С. 185.

общего с иррациональной мистикой. Неотъемлемая часть магического реализма – жизнеподобие, обязательное наличие конкретных узнаваемых черт исторической реальности. Это качество отделяет его от жанра «фэнтези», где жизнеподобная и легко опознаваемая историческая реальность, как правило, начисто отсутствует. «Магический реализм» совершенно органично использует элементы фантастики, но эти элементы играют все же подчиненную роль.

В основе всех разновидностей «магического реализма» – отрицание плодотворности рационалистического мышления и поиски более продуктивных жизненных основ, приводящие всех «магических реалистов» к мифически-магической модели мировидения, которую они пытаются понять, выразить художественно и рационализировать.

Другие обобщенные особенности «магического реализма»:

– Фантастические элементы могут быть внутренне непротиворечивы, но никогда не объясняются.

– Действующие лица принимают и не оспаривают логику магических элементов.

– Искажается течение времени, так что оно циклично или кажется отсутствующим. Еще один прием состоит в коллапсе времени, когда настоящее повторяет или напоминает прошлое.

– Меняются местами причина и следствие – например, персонаж может страдать до трагических событий.

– Многочисленны детали сенсорного восприятия.

В целом критики описывают довольно схожие характерные черты «магического реализма», которые без конкретного анализа остаются, тем не менее, крайне общими и туманными. Как будто сам термин располагает к неопределенности и зыбкости. Но все-таки представляется возможным выделить два отличающихся друг от друга, теоретических подхода к явлению «магического реализма», не привязанных к какому-то единственному течению в искусстве:

Первое – это отношение к нему как к соединению в одном пространстве реального и фантастического, отчего и рождается некое особое ощущение. Анхель Флорес вспоминает Кафку с его «сложным искусством, где унылая обыденная реальность смешивается с невероятным миром его кошмаров» и называет «магический реализм» амальгамой реального и фантастического<sup>12</sup>. Такой подход во многом характеризует именно наиболее известный, латиноамериканский «магический реализм».

Амарилл Чанади<sup>13</sup> отмечает, что элементы фантастического играют разную роль в «магическом реализме» и собственно в фантастике – во втором случае они воспринимаются как нечто враждебное, «проблемное». В то время как в «магическом реализме» они – неотъемлемая часть картины мира, то, чему мы не ищем объяснения.

В других случаях, в том числе в статье Ро, где впервые появляется понятие «магический реализм», авторы рассматривают его как более пристальный углубленный взгляд на *эту*, уже существующую и будничную, «нашу» реальность. Рассматривают как угол зрения, который позволяет увидеть скрытые в ней глубины и тайну, переосмыслить ее границы, создать более сложную картину мира.

В первом случае упор делается на магическую, волшебную, при этом часто привнесенную извне, составляющую. Во второй, как это ни парадоксально, – на «реальную». Именно такой взгляд кажется наиболее созвучным природе кинематографа, в котором фотографическая достоверность парадоксальным образом соседствует с совершенно гипнотическим, иррациональным воздействием на зрителя. Чувственная природа такого «магического реализма» представляется очень близкой чувственной природе кинематографа, с его одновременно практически осязаемой фактурой и предельной правдоподобностью фотографии, а с другой стороны — возможностью создания иррациональных и обманчивых в своем видимом правдоподобии построений. И в

---

<sup>12</sup>Flores A. *Magical Realism in Spanish American Fiction* // *Hispania*. 1955. V. 38. No. 2. P. 187-192.

<sup>13</sup>Chanady A. B. *Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*. Garland, 1985. P. 10.

работе хотелось бы проанализировать именно те картины, которые пытаются нащупать некоторые внутренние состояния путем наибольшего приближения к внешнему, знакомому пространству. Магия в таких картинах заключается именно в том, что режиссер не прибегает ни к каким откровенно искусственным средствам, используя только материал сырой реальности и поднимая его на иной уровень.

В самом выражении «магический реализм» заложен, если не парадокс, то, по крайней мере, двойственность: ведь магия – это то, в чем мы реальному как будто априори отказываем. Таким образом «магический реализм», о котором хотелось бы поговорить, обращается к отчасти символической картине мира, когда за привычной для взгляда, обыденной завесой можно увидеть нечто, непредназначенное для поверхностного взгляда, нечто магическое.

Возникновение и развитие такого мировосприятия происходит от романтизма, где впервые зародилось подобное миропонимание, и сегодня существует в парадигме неоромантизма. «Магический реализм», как мировоззрение, возникает, разумеется, не в 20-е годы XX века, а имеет под собой очень прочный художественный фундамент, заложенный задолго до появления термина, обозначившего явление.

Корни «магического реализма», того, который раскрывает магическую, внутреннюю подоснову мира реального, растут из символизма (как метода и как направления) и романтизма, а точнее нео-романтической парадигмы. Именно в романтизме впервые возникает ощущение мира как единого целого, с возможностью соприсутствия и просвечивания одного сквозь другое (магического и реального). Искусство ставит своей задачей проявить некую имманентную подоснову мира. Романтизм ищет загадку, внезапно и впервые понимает, что иррациональное – неотъемлемая часть мира. Основополагающие принципы романтизма позволяют в какой-то степени уловить и некоторые принципы «магического реализма».

Предшествующий классицизм опирался на рационалистическую картину мира, спокойную и прочную. Романтики перевернули все с ног на голову – они начали говорить о тайном, о том, что скрыто, не видно невооруженным глазом. Рационализм боялся самой тайны как таковой – Декарт точно расчертил все пространство, не оставив ни единого тайного уголка, ничего, что было бы скрыто от взгляда. Для романтиков музыка, которая как ничто другое в искусстве апеллирует к чувственному восприятию, представлялась лучшим, что есть в культуре. Музыка не только звучащая, но и в тексте – как выражение эмоций, порывов, иррационального в человеке. Поэзия, по мнению романтиков, самое ценное, что есть в литературе, она выше, чем проза, да и та в период романтизма во многом из описательной превращается в поэтическую. В поэзии гораздо более важной становится звуковая сторона стиха, плотно сближая поэзию с музыкой. Живопись тоже меняется, линии размываются, дрожат и плавятся – достаточно сравнить Камиля Коро и классициста Жака-Луи Давида. В литературе появляется невиданная до этого вещь – фрагмент, отрывок как художественный прием – в противовес главным принципам классицизма, принципам законченности и внятности. Авторы даже могут позволить себе намеренно не дописывать свои произведения (принципиальная недосказанность у Байрона в «Дона Жуане» и «Чайлде Гарольде»).

Людвиг Тик, представитель романтического Йенского кружка, в «Мире наизнанку» (1799) показывает несколько реальностей, и в тексте, наверное, впервые в искусстве происходит нарушение твердых границ между «хорошим» и «плохим», «правдой/неправдой», «игрой/серьезностью». А читатель не получает однозначного ответа от автора (в отличие от художника Просвещения, который «все знает» про жизнь) – писатель-романтик заставляет читателя самого выбирать, приучая к двуплановости мира (характерное романтическое двоемирие).

Текст строится так же, как и романтический парк – дикий, с извилистыми дорожками, где неизвестно, что скрывается, и что можно увидеть за поворотом,

оставляя простор для воображения читателя. Романтики критикуют Просвещение с его изначально обжитым, плоским миром, который по определению не может нести никакой опасности. «Стул кусается...» – утверждают романтики, как представляется, совершенно в духе «магического реализма». А классик немецких романтиков Э.Т.А.Гофман так сформулировал принципиальную двойственность романтического мировосприятия и в чем-то «магического реализма»: «Да, я понимаю, что это невозможно, но все равно верно». «Невозможно» – это магия, «верно» – реализм.

Романтизм во многом сопряжен с символизмом, который, пытаясь найти внутреннюю невидимую основу мира, как представляется, еще больше связан с «магическим реализмом» — реальность действительно обладает значениями, которых мы не знаем, а можем лишь констатировать их присутствие.

Так происходит и с самим понятием «магический реализм» — следуя ему, мы сразу попадаем в зону неопределенности; тем более, что эстетический и психологический контекст сегодня становится все сложнее и многообразнее. Сейчас, когда появилось множество явных и неявных воспроизведений «сдвинутого» мира, особенно в эпоху «нью-эйдж», то есть новой полумистической, полуокультурной массовой культуры, которая потеряла изначальную эзотеричность и стала действительно массовой, но не стала при этом яснее, точно определить значение термина еще труднее, чем раньше. И кроме того, изменилось и само восприятие реальности — мы не знаем, где теперь расположены полюса «реальности» — «нереальности», а между ними появилось множество оттенков.

Сегодняшняя картина мира отличается от основных парадигм недавнего прошлого. В ней многое сместилось, потеряло четкость и устойчивые обоснования. Авангард, можно сказать, легализовал вариативность (вплоть до деформации) отражений мира в искусстве.

В условиях многослойности картины мира идентификация «магического реализма» представляется сложной задачей. Это понятие носит достаточно зыбкий характер, его едва ли возможно строго и математично обозначить, уложить в прокрустово ложе жестких дефиниций. В работе представляется продуктивным рассматривать «магический реализм» в некоем общем понимании — как особой модальности мировосприятия художника, не отдельного направления, а направленности, связанной с углубленным взглядом на реальность, что позволяет увидеть и ощутить мир по-новому. В этом случае понятие «магический реализм», введенное в научный кинооборот, добавляет новые грани к восприятию фильмов, ранее не рассматриваемых вместе, а следовательно обретающих возможность заговорить по-иному. Главная задача диссертационной работы — определить некоторые особенности «магического реализма» в кинопроизведениях — позволит, как представляется, раздвинуть границы уже существующих аналитических схем и привнести нечто новое в полифоничную картину киномира. В следующей главе будет рассмотрено положение «магического реализма» в пространстве кинотеории и выявлены особенности его кинематографического эквивалента.

## 1.2 Особенности кинематографического «магического реализма»

«Магический реализм», скажем, в отличие от «поэтического реализма» или «сюрреализма», не является четко утвержденным термином в киноведении. Существует немалое количество трудов по теории «магического реализма» в литературе и живописи, а его упоминания в англоязычном киноведении встречаются довольно редко и отрывочно. В отечественной кинолитературе также употребление понятия «магический реализм» можно встретить не так часто.

Если обратиться к разнообразным интернет-сайтам и кинопорталам, то «магический реализм» в кино коротко определяется, как пространство фильма, где необыкновенные вещи не просто воспринимаются, как необычные, но даже как заурядные, ничем не примечательные. Никто не объясняет и не удивляется тому факту, что некий отлет от реальности — часть этого мира. Сюда опосредованно относят, к примеру, мюзиклы, где персонажи, находясь в координатах бытовой (не сценической!) реальности, неожиданно начинают петь, что в повседневной жизни выглядело бы странно. Но ведь такое мировосприятие в целом свойственно и фантастике, и разнообразным сказочным жанрам. Таким образом, уникальные особенности менее условного и более зыбкого «магического реализма» в кино остаются малоисследованными.

Самые часто встречающиеся примеры «магического реализма» в кино, как его видят зарубежные и отечественные сайты и кинопорталы (tvtropes.org, wikipedia.org, kinopoisk.ru), это: фантазийная «Амели» (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001, реж. Жан-Пьер Жене); фильмы Дэвида Линча (особенно летящий в дебри подсознания «Малхолланд драйв», *Mulholland Dr.*, 2001); «Вечер трудного дня» (*A Hard Day's Night*, 1964, реж. Ричард Лестер) - скорее черно-белый бурлеск и абсурд, вперемешку с почти хроникально-документальными кадрами; весьма условный кинематограф братьев Коэнов («Подручный Хадсакера», *The Hudsucker*

*Proxy*, 1994); сказочная «Крупная рыба» (*Big Fish*, 2003, реж. Тим Бертон); свободно перемещающаяся во времени «Полночь в Париже» (*Midnight in Paris*, 2011, реж. Вуди Аллен)... Такие фильмы больше склоняются в широком смысле к латиноамериканскому «магическому реализму». В них могут происходить никого не удивляющие странные, «волшебные» события, вплетенные тем или иным образом в канву «реальности», при этом весьма условной, а часто и вовсе сказочной, фантастической. Поскольку ощущения знакомой повседневности, бытовой реальности нет, то и ощущения соприсутствия на границе подчас противоположных состояний, о котором пойдет речь в этой работе, тоже нет.

В этом смысле любопытна «Магнолия» (*Magnolia*, 1999, реж. Пол Томас Андерсон), которая также упоминается, как пример «магического реализма» в кино. Ткань в целом знакомой повседневности, из которой соткан фильм, в финале наталкивается на почти сюрреалистичную сцену «дождя из лягушек», которая выглядит эффектно, загадочно-метафорично и фантастично, но некий практически уже гиперреализм в «Магнолии» подтверждается тем, что такие дожди имеют научное объяснение и действительно случаются в природе<sup>14</sup>.

Иногда термин «магический реализм» применяется бессистемно и небрежно, буквально к любому произведению, содержащему сказочные или волшебные мотивы. При этом не исследуется разница между этими мировоззрениями и не приводится никакой конкретики касательно именно «магического реализма». Например, «Новая газета» удивляет такой ремаркой по поводу возникновения некоего «течения» «магического реализма»: «Польский режиссер Ян Якуб Кольский известен в мире как основатель течения «магический реализм» в кино... В киноромане «Подальше от окна» камера воспекает обыденность»<sup>15</sup>. Однако Кольский — поэт, мифотворец, автор провинциальных, в первую очередь, деревенских притч, в которых он как раз и переплетает реальность со сказочностью.

<sup>14</sup>См.: Corliss W. R. Handbook of unusual natural phenomena. Random House, 1995 и Dennis Jerry. It's raining frogs and fishes: four seasons of natural phenomena and oddities of the sky. Harper Paperbacks, 1993.

<sup>15</sup>Магический реализм «порнографии» // Новая газета. 2001. № 44. 28 Июня. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/13214.html> (дата обращения: 01.09.15).

В настоящей работе хотелось бы предложить войти в зону неопределенности «магического реализма» и попробовать найти некие общие особенности, проявленные в кинопроизведениях. Магическое — в значении иррационального, тайны, загадки, чего-то в глубинах реальности, воспринимаемого нерационально (магия — это «знание и употребление на деле тайных сил природы, невещественных, вообще не признанных естественными науками. Предполагая в делах этих связи человека с духовным миром»). Более обобщенное определение помогает соединить «магический реализм» с символическим мировосприятием: Магия — понятие, используемое для описания системы мышления, при которой человек обращается к тайным силам с целью влияния на события, а также реального или кажущегося воздействия на состояние материи; символическое действие или бездействие, направленное на достижение определенной цели сверхъестественным путем... Магия — вид исполнительского искусства, состоящий в создании иллюзии нарушения привычных физических свойств хорошо известных явлений и предметов.

«Иллюзии нарушения привычных физических свойств хорошо известных явлений и предметов» — это как раз то, что, как представляется, режиссеры-«магические реалисты» создают из материи кино. При этом, так как это еще и «реализм», они пытаются объединить кажущиеся принципиально необъединяемыми противоположные явления и состояния: максимальное приближение к внешнему (документальные приемы) показывает внутреннее (магия). Магия в значении, близком к понятию «алхимии» (качественные изменения внутри одушевленного или неодушевленного предмета, его «перерождение» и переход «на новый уровень»), соотносится с утверждением К.Г.Юнга, что «материя в алхимии материальна и духовна, а дух — духовен и материален»<sup>16</sup>. Так, авторы фильмов, о которых пойдет речь, пытаются найти обыденное в иррациональном, а иррациональное в обыденном. Такое интегрирование созвучно идеям Юнга о противоположностях, которые должны

---

<sup>16</sup>Jung C. Alchemical Studies // Collected Works of C.G. Jung. Vol.13. Princeton University Press, 1983. P. 140.

быть восприняты нами и интегрированы в целостность личности. Дисциплина и беспорядок, разум и чувство, боязнь и доверие, любовь и ненависть, мужчина и женщина, дух и плоть – могут играть роль этих полюсов. Если кто-то живет, принимая и осознавая только один полюс, то противоположный станет Тенью. Юнг также считал, что любой, кто пытается решать проблему противоположностей на личностном уровне, вносит вклад в дело постижения целостного мира.

В данном исследовании «магический реализм» в кино будет рассматриваться в первую очередь как особое, объединяющее противоположности мировосприятие, выраженное кинематографическими средствами. Вот его, как представляется, основные положения:

1. Природе кинематографа отвечает особый, не связанный напрямую с литературой и изобразительным искусством и существенно отличный от нее кинематографический «магический реализм».

2. «Магический реализм» в киноискусстве представляет собой «направленность», художественную тенденцию, выражает мироощущение художника, постигающего реальность в глубинном смысле.

3. «Магический реализм» манифестируется с помощью кинематографических средств (киноритм, монтаж, цветодраматургия, движение камеры, композиция и светопись кадра, на грани документализма и живописной отстраненности), в первую очередь, пространственно-изобразительных характеристик фильма.

4. «Магическому реализму» свойственно создание «знакомо-незнакомого» пространства, которое не уходит за границы осязаемого правдоподобия, но при этом — благодаря часто почти незаметному смещению координат — возникает особый мир, особое ощущение магического соприсутствия.

5. В фильмах «магического реализма», как правило, действует герой, наделенный способностью особого зрения или богатой фантазией; нередко это представитель творческой профессии (писатель, художник).

6. «Магический реализм» помогает уловить и выразить полноту жизни, а шире — мироздания, соединяя, казалось, полярные, но связанные в единое целое элементы: реалистическое — магическое, рациональное — иррациональное, внешнее — внутреннее, видимое — невидимое, документальное — условное.

7. «Магический реализм» в кинематографе стимулирует восприятие знакомого мира как «нового», предлагая иной, более углубленный взгляд на привычную (кино)реальность.

Сегодня, когда в кинематографе существует огромное количество разнообразных форм деформации реальности, представляется продуктивным попробовать нащупать некоторые особенности «магического реализма» как метода и как мировосприятия. Оно, погружаясь в обыденность и находя в ней нечто новое, нечто трудно выразимое, представляется созвучным символическому, в широком смысле, мировоззрению: «Дело в том, что символ, в отличие от знаков, «иконок», шифров, кодов и тайнописей, никогда не бывает выдуман. Он ничего не скрывает, а, наоборот, раскрывает что-то гораздо более глубокое и важное, чем-то, что может быть выражено словами и воспринято одним разумом. Если, например, круг символизирует неразделенное целое, рай, сферу божественного, всеединство, сознание и подсознание, человеческое «Я», совершенство, вечность и еще многое другое, то эти значения не выдуманы, а открыты в нем как некое изначальное знание, заключенное в этом символе. ... Это знание вещей, таинственных по своей природе, потому что они не лежат на поверхности, а существуют на невидимом плане, «на обратной стороне» реальности»<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup>Banzhaf H. Tarot and the Journey of the Hero. Weiser Books, 2000. P. 25.

В мировом кинематографе почти нет режиссеров, чей метод можно было бы полностью отнести к «магическому реализму». Что вполне понятно: маятник художественных средств всегда стремится качнуться то в одну сторону — к уменьшению «магического», наращиванию условности, — то в другую — жизнеподобную. Однако элементы «магического реализма» можно найти практически в любой развитой национальной кинематографии.

Появление подобных мотивов можно проследить от немого кино, которое, особенно для современного зрителя, выглядит чаще всего крайне странным (свою роль играет и качество пленки, и специфическая манера съемки) и крайне не жизнеподобным. Однако, например, кинематографические поэмы «Менильмонтан» (*Ménilmontant*, 1926) и «Осенние туманы» (*Brumes d'automne*, 1929) Дмитрия Кирсанова вместе с несомненным обращением к поэтическому, даже сновидческо-поэтическому началу, при этом акцентирует с помощью наплывов и синкопического монтажа природную составляющую, чем приближаются к пересечению двух поэтик. Когда один из героев «Менильмонтана» хочет броситься в реку — его словно обступают тяжелая в своей материальности вода и мельтешащий, будто звенящий вокруг город, заросшее травой кладбище, обшарпанные стены.

Пространство «Осенних туманов» отмечено падающими листьями, туманами, деревьями, водой. Кирсанов монтирует расплывчатые кадры воспоминаний главной героини. Размытая осенними дождями дорога с опавшими листьями. Морозно-резкое изображение ветвей дрожит в отражении водной глади. Внезапно физический мир под воздействием эмоционального состояния словно взрывается — прямо на глазах изображение деформируется, расплывается, на мгновение задержавшись на краю «магического реализма», и словно уплывает вдаль. Но реальность просто так не отступает: вот листья каштана переливаются на мокрой земле, вот тонкая сетка веток отражается в лужах, а сухой лист плывет по воде, будто написанной маслом.

Природно-магическую линию в немом кино продолжает Виктор Шёстрем в «Ветре» (*The Wind*, 1928), где магически оживает ветер, который «взвихрив» песок, помогает в решающий момент главной героине. С особой силой «природный магический реализм» выразился позже, в двух атмосферичных картинах. Первая – японская «Женщина песков» (*Suna no onna*, 1964) Хироси Тасигахара, который, основываясь на романе выдающегося «магического реалиста» Кобо Абэ, рассказывает необыкновенную историю обыкновенного человека. Тот ловит бабочек и, заблудившись в дюнах, попадает в буквально атакуемый песком дом к загадочной женщине. Под пристальным взглядом камеры, песок словно оживает, превращаясь в могучую силу – напряжение рождается буквально из воздуха и земли, точнее песка, как и в фильме Шёстрема.

«Магически реалистической» эту картину делает то, как главный герой постепенно сталкивается с безыскусностью и упрямством фактов окружающей – при этом весьма странной, живущей по своим законам – реальности: не только женщина, нуждающаяся в мужской помощи, но и сам всепроникающий песок засасывает, не отпускает его. Кафкианская тема находит изобразительное воплощение. Песок, снятый таким образом, что может быть и ужасной стихией, и завораживающе переливаться разными фактурами, подчеркивающими его тактильность: то словно превращаясь в воду, то в камни, то в пену, то даже в ветер.

Трепетное отношение к окружающему природному пространству, далеко не всегда благожелательному, характерно и для Австралии, что хоть и менее агрессивно, но, пожалуй, еще более полифонично передано в «Пикнике у Висячей скалы» (*Picnic at Hanging Rock*, 1975, реж. Питер Уир)<sup>18</sup>. Начальные титры заявляют, что фильм основан на реальных событиях (в 1900 году, на день святого Валентина, группа школьниц с двумя учительницами отправляется на пикник к подножию Висячей скалы, где четыре девушки загадочно и бесследно исчезают, а

---

<sup>18</sup>Вспоминаются некоторые другие фильмы режиссера (скажем, апокалиптическая «Последняя волна», *The Last Wave*, 1977) и австралийский «Долгий уикенд» (*Long Weekend*, 1978, реж. Колин Эгглстон), где окружающая среда буквально мстит паре, небрежно и жестоко относящихся к природе и вообще ко всему живому.

их поиски не приносят успеха). Однако на самом деле это цитата из романа Джоан Линдсей, по которому снят фильм, и, как признавалась автор, ее история полностью выдумана. Фильм часто называют мистическим. Возможно, к нему больше подходит выражение «мистический реализм»? Но, как представляется, этот вступительный титр, настраивающий на достоверность, и последовательное максимальное приближение к фактуре реальной природной среды, живой и осязаемой, хотя в то же время зыбкой и таинственной, дают основания говорить о присутствии элементов «магического реализма».

Каждый кадр насыщен, даже если это не акцентировано, удивительным соположением явлений и вещей, которые редко увидишь вместе. При этом, разумеется, ничего придумано-фантастического в этом нет: строгое здание английской школы, как викторианский корабль, плывет среди пальм; белоснежные платья, шляпки и золотые волосы мелькают в куще дикой природы, какую Англия не знает.

Гора разговаривает тихими, таящими угрозу раскатами. Она тоже словно оживает, в ее каменных складках даже начинают различаться лица; постепенно становится понятно, что возникающая тревога – какого-то неземного происхождения. Молчащие темные скалы словно подглядывают за людьми, а часы в этих местах останавливаются ровно в полдень.

«Пикник у Висячей скалы» демонстрирует важнейшую особенность «магического реализма»: он не в отдельных вспышках, намеренно сконструированных и привнесенных извне, – все вокруг тихо, но настойчиво излучает иррациональное и непознанное, как нечто, присутствующее в этой вселенной издревле. Режиссер дает это ощутить с помощью «магического реализма», который чувственно передает эту хрупкую особенность реальности — весомость присутствия одновременно и обыденности, и чуда.

Еще одну любопытную пару могут составить визуальные шедевры с обертонами «магического реализма»: «Другие» (*The Others*, 2001, реж. Алехандро Аменабар) и «Татарская пустыня» (*Il deserto dei tartari*, 1976, реж. Валерио

Дзурлини). В обоих фильмах словно оживают сами цвета, наполняя окружающее пространство насыщенной внутренней жизнью.

В явно притчевой «Пустыне...» никаких динамичных реальных событий почти не происходит, главные герои проходят службу на границе с неведомым государством и смотрят, смотрят, вглядываются в пустоту, а в это время вокруг живут меняющиеся цвета: пепельный, кремовый, фиолетовый, розовый, голубой, свинцовый, все оттенки серого, дымчатого, сиреневого. Песок, пыль, туман и неизбежная смерть в финале.

Фильм Аменабара – настоящая поэзия тени и света, хотя последнего в кадре мало (темнота логически мотивирована: у детей особенная болезнь – непереносимость открытого света), при этом он живой и словно сам перемещается по замкнутому пространству дома. История в финале оборачивается настоящей мистикой. Тем не менее, до этого весь фильм выдержан в стиле холодной реалистичности, и лишь хрупкие визуальные сдвиги в знакомой реальности намекают на относящийся к иному измерению финал.

Если говорить о «магическом реализме» в российском кино, то разумеется, главные имена в этой связи — режиссеры Андрей Тарковский и Александр Сокуров. Литературный критик Фредрик Джеймисон в статье «О советском магическом реализме»,<sup>19</sup> анализируя «Дни затмения» (1988), делает акцент на цветовой палитре, «визуальной патологии», сочетании документальности и сказочности. Сокуров предстает, как символический представитель современной кинематографии, произрастающий одновременно из Параджанова и Тарковского. Кинематограф последнего в этом аспекте подробно рассмотрен в книге Д.Салынского «Киногерменевтика Тарковского». Также важный вклад в изучение поэтики режиссера и внесла Л.Клюева: книги, множество статей и докторская диссертационная работа которой посвящены проблематике реального/*над*реального — трансцендентальному дискурсу в киноискусстве (с

---

<sup>19</sup>Джеймисон Ф. О советском магическом реализме // Polit.ru. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://polit.ru/article/2004/06/25/realism/> (дата обращения: 01.09.15).

подробным анализом фильмов Тарковского, Сокурова, Звягинцева, Германа — «Зеркала и лабиринты», «Трансцендентный дискурс в кино» и др.).

Если взглянуть на отечественное кино с точки зрения именно кинематографического «магического реализма», то, не вдаваясь в анализ, требующий отдельного самостоятельного исследования, можно отметить один факт, связанный с периодом так называемой «оттепели» (1960-е годы), когда отечественный кинематограф переосмысливал способы художественной выразительности. В отдельных фильмах удавалось передать, окрашенную обертонами «магического реализма» глубинную полифоничность (кино)реальности. Стиль некоторых картин того времени можно условно охарактеризовать как «документально-поэтический» — документальная (в широком смысле) составляющая дает возможность *поверить*, а поэтическая (иногда со скрытой магией) — *почувствовать*. Как это ни парадоксально, нечто *надреальное*, существующее на грани состояний, действующее на подсознание, в нашем кинематографе появляется практически из «документальной фактуры». Внутренние состояния чаще проявляется не во вспышках субъективного сознания (как, скажем, в фильме «Летят журавли», 1957, реж. М.Калатозов), а словно прорастают в момент максимального приближения к внешнему, знакомому пространству.

По утверждению Ю.Лотмана, «фантастам редко удается создать нечто по-настоящему новое не потому что они *очень* фантазируют, а потому что они фантазируют *мало*, обнаруживая свою неспособность вырваться за пределы единственного мира. Хлестакову, когда он предельно завирался, придворная жизнь представлялась как очень увеличенная жизнь мелкого чиновника. Фантазируя, он лишь обнаруживал законы своего бытового сознания. В кинематографе вообще так называемые фантастические фильмы чаще всего на поверку оказываются замаскированными бытовыми лентами, которым лишь в лучших образцах удается достичь метафорического осмысления»<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup>Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. С. 9.

Французский теоретик Андре Базен в своей книге «Что такое кино?», где сформулировал основные онтологические свойства кинематографа, размышляет об иррациональной силе фотографии. В этой парадоксальной формуле соединения иррациональности и фотографии, которую принято считать идеалом объективности, вероятно, и выражаются магические свойства кино. А кино по Базену завершает фотографическую объективность во временном измерении. Он называет кино абсолютно «идеалистическим феноменом», так как с его изобретением сразу же возникает извечная иллюзия возможности воссоздать мир во всей полноте, добиться его полной имитации. Но такой подход – именно иллюзия, так как в природе фильма заложена установка на интуицию, как при создании, так и в восприятии, а следовательно, и на необъяснимое. Всегда остается, можно сказать, имманентное смещение в сторону художественной условности. На пересечении близости к реальности и отходом от нее — при соблюдении, в целом, ее правил — рождается «магический реализм». Чтобы войти в «магическо-реалистичный» мир, поверить и почувствовать происходящее на экране, нужны оба компонента — максимальная правдоподобность и одновременно гипнотический эффект, позволяющий выйти за ее рамки.

Отечественным режиссером с некоторыми чертами «магическо-реалистического» мировоззрения представляется в революционные годы «оттепели» Марлен Хуциев, манеру которого критика назвала «поэтично-документальной». Не зря его – при всех различиях – иногда сравнивают с Микеланджело Антониони. Их объединяют не только и не столько формальные приемы и средства художественной выразительности (скажем, протяженность монтажных фраз, что сообщает фильмам длительное дыхание), сколько особенное отношение к человеку в пространстве окружающего его мира. Ему приходится взаимодействовать (активно или пассивно) с каждым фрагментом вселенной, с ее реальными и «надреальными» проявлениями. Оттого он может казаться таким

одиноким (почти всегда у Антониони, но иногда и у Хуциева), и в то же время постоянно ощущает себя в окружающем пространстве.

Именно пространственная геометрия кадра играет значительную роль. Люди, как бы вписываются, врисовываются в ландшафт (чаще всего урбанистический — иногда пустынный, как у Антониони; иногда густонаселенный людьми, как у Хуциева). Режиссеры берут материал из сырой реальности, подчас представляя ее как *иную*.

«Июльский дождь» (1966, реж. М.Хуциев) начинается с хроникальных кадров подлинного, во всех подробностях знакомого города. Мелькают затылки и спины, словом «жизнь врасплох». Вот камера сама, какое-то время поискав, присмотревшись, выбирает главную героиню (могла ли она быть другой?) В «Июльском дожде» важна не только конкретная документальность — *эта* Москва, *эти* улицы — а сама документальная фактура как таковая. Эффект как будто подсмотренного, естественного действия расширяется и превращается в насыщенный художественный образ, которому можно придумывать разные смыслы, а можно им просто любоваться.

Зрительный ряд в «Июльском дожде» практически уникален: это и эффект подсмотренности, документализма и в то же время абсолютная точность и строгость художественной композиции, который несет сдержанное дыхание «магического реализма». В ощущениях остается эта двойственность, мы как будто наблюдаем за знакомыми людьми, одновременно погружаясь в иное пространство.

При этом смутная тревога присутствует во многих сценах, одновременно позволяя им оставаться поэтически легкими. Юные, довольные, счастливые, но... Вот молодые люди устраивают пикник, празднично болтают, походя демонстрируя недюжинную эрудицию. Они знают многое, но не знают во имя чего стоит жить. Отсюда — скрытая тревога. На исходе этого праздника камера неожиданно делает резкий наезд на героиню фильма Лену. Ребята на фоне уходят в легкий расфокус. Она поворачивает голову и смотрит, вглядывается с тоской куда-то в ночную

темноту леса, за которым – вода, теплоход, туман, темные березы, шумят вода и пролетающий самолет. И тут же — возврат к остальным героям — трескучий костер; лес вокруг стал еще темнее, тревога еще явственнее. Камера отъезжает, оставляя их — яркой точкой костра и голосами в темноте.

Лена ведет странные, длинные телефонные разговоры с человеком, которого она едва знает, который когда-то одолжил ей куртку, чтобы она не промокла под дождем. В этих разговорах и в самом собеседнике — Жене, который показан лишь один раз, мельком, есть что-то ускользающее, живое и трепетное. «А может вас не существует? Просто голос?» Вот она, продолжая говорить, уходит с трубкой за закрытую дверь и исчезает – словно растворяется в пространстве. Паузы в изображении столь же хрупки и насыщены дразнящей недоговоренностью, как и паузы в их разговорах.

Весь фильм наполнен хрупким молчанием, спрятанным за веселой болтовней, и полными недосказанности кадрами, когда не видны лица героев, а лишь их спины и затылки. «Хочу, чтобы все было настоящее», — говорит Лена. Настоящим для нее оказывается нечто невидимое по телефону, даже иногда неслышимое, непроговариваемое, неизъяснимое.

\*\*\*

Также понятие «магический реализм», без сколько-нибудь глубокого анализа конкретных произведений, применяется в критике к бельгийскому режиссеру Андре Дельво, о котором речь пойдет в следующей главе. На примере его главных фильмов будет сделана попытка выделить особенности этой направленности авторского взгляда.

## Глава 2. Андре Дельво и бельгийский «магический реализм»

### 2.1 Кинематограф Андре Дельво в ракурсе «магического реализма»

С самого начала истории кино произошло некое основополагающее разветвление: Люмьеры вместе с запечатленным на пленке прибывающим поездом вынесли на экран «саму жизнь», а Мельес в полете фантазии стал придумывать новые миры, в координатах которых человек подчас исчезал, как по мановению волшебной палочки, раздваивался, летал как птица – словом, делал то, что ему совсем не свойственно в повседневной реальности. С тех пор мало что изменилось, хотя судьба Мельеса, вынужденного оставить фантазии и, выйдя из своей студии, соприкоснуться с реальным миром, наверное, в каком-то смысле отражает доминирующую в целом «люмьеровскую тенденцию», которая, к счастью, не стала единственной. «Другая реальность» нашла достойное развитие, а переплетение «реального» и «надреального» (в той или иной степени «волшебного») дало, пожалуй, особенно в кино, поразительные результаты.

Предельным отражением «движущейся реальности» стала кинохроника, а что касается игровых форм, – фильмы «под жизнь» с непрофессиональными исполнителями, снятые ручной камерой при минимальном использовании художественно-выразительных средств. Однако такие, в каком-то смысле «экстремальные» опыты, призванные стереть грань между искусством и реальностью, не могли достигнуть «абсолюта».

Линзу кинокамеры так и не удалось перехитрить – она существует и всегда привносит что-то новое, что-то *еще* в привычную схему расстановки фигур. Невозможность передать на экране «жизнь как она есть» (по крайней мере прямолинейными способами) принципиальная: ведь даже в таком оптическом «приборе», как зеркало, изображение, казалось бы, самым простым образом удваивается, но к тому же оно и «переворачивается»: «правое» становится «левым», а «левое» – «правым». В таком изменении есть что-то магическое. Кинематограф обладает куда более сложной системой опосредований и

превращений. Время сжимается и растягивается причудливым образом, пространство собирается буквально из ниоткуда: даже самое простое соединение двух кадров в одной монтажной фразе рождает ощущение третьего, нереального – существующего только в нашем воображении.

Может быть, нечто подобное не происходит в реальной жизни? За густым слоем бытовых неурядиц, усталости, стремительно и незаметно убегающего времени так легко не заметить ежедневные, пусть «маленькие» чудеса, а главное – нечто большее, что за ними скрывается. Может быть, схваченный ежедневной суетой, человек находится слишком близко, чтобы увидеть во всей полноте и полифоничности постоянно меняющийся (чаще всего почти неуловимо) жизненный узор?

Приходит на ум странная, на первый взгляд, но, как представляется, не лишенная смысла аналогия: как будто хаотичные мазки импрессионистов в совокупности слагают картину, различимую лишь на определенном расстоянии; возможно, и линза кинокамеры, видоизменяя привычные временные и пространственные координаты, показывает нам настоящие непридуманнные чудеса. В книге «Диалог с экраном» Ю. Лотман писал: «Вырваться из настоящего бывает вообще очень трудно. И в этом смысле внутреннюю вариативность и скрытые возможности мира нашего ограниченного бытового опыта могут гораздо успешнее раскрыть как раз так называемые реалистические фильмы (но, конечно, хорошие), которые берут реальную бытовую или реальную жизненную ситуацию, но при этом представляют ее как одну из возможностей. И будь то в самой картине или «за картиной», но возникает ощущение бесконечной вариативности мира»<sup>21</sup>.

Именно такая «правда жизни», при помощи воображаемого пространства и кинематографического времени, открывается в картинах, которые хотелось бы отнести к особому, «магическому реализму». Любое произведение искусства всегда создает свой собственный мир, приближенный или удаленный от того,

---

<sup>21</sup>Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. С. 9.

который мы называем реальным, а пространство и время, как главные механизмы его создания, всегда строятся и функционируют по своим правилам. В фильмах, которые представляется возможным описать, как созданные в стилистике «магического реализма», внешняя «нормальность» и в целом узнаваемость временных и пространственных координат сдвигается, изменяется почти незаметными способами, открывая внимательному взору магическое наполнение мира вокруг.

Немецкий искусствовед Франц Ро в статье «Постэкспрессионизм. Магический реализм», вошедшей в фундаментальную антологию<sup>22□</sup>, говорит о желании искусства уйти от традиционного подражания, выразить скрытые, до этого неосознанные связи между объектами и обыденным, которому до этого долгое время отказывали в какой-либо художественной значимости.

Иррациональное и тайна, извлеченные из простого и повседневного, создают, возможно, одни из самых ценных ощущений, что может подарить нам искусство – ощущение полноты существования, магического соприсутствия. На пересечении видимой близости к бытовым координатам, проявленной во внешней организации пространства, и внутренним отходом от знакомой реальности, при условии знания ее особенностей, и рождаются фильмы, обладающие в разной степени чертами «магического реализма».

\*\*\*

К творчеству бельгийского кинорежиссера Андре Дельво (1926-2002) критики часто применяют выражение «магический реализм». Англоязычные эксперты (Йан Манделл, Филип Мозли, Мария Тразер, Кэти Фоулер) говорят о «магическом реализме», в том числе о «магическом реализме» Дельво, как о методе, при котором с магическими явлениями обращаются как с реальными, отчего рождается особое ощущение. Однако подобные исследования остались не до конца разработанными. Им часто недостает конкретного анализа сложной

---

<sup>22</sup>Magical Realism: Theory, History, Community. Ed. Zamora and Faris, Duke University Press, Durham & London, 1995.

ткани произведений искусства, из-за чего точное значение термина расплывается и убегает, и в таком виде, механически перенесенное из теории литературы, как представляется, не в полной мере характеризует кинематограф Андре Дельво.

В русскоязычной критике существует всего несколько статей о режиссере, в том числе «Андре Дельво – человек фильмотеки» Владимира Дмитриева<sup>23</sup> и «Художник-интеллектуал Андре Дельво» Олега Горяинова<sup>24</sup>, который отмечает важную тенденцию развития бельгийского кино в целом и значение Андре Дельво: «Документалистика под угрозой сюрреализма, реальное через воображаемое – ситуация, сложившаяся в бельгийском кинематографе в 30-е гг., к середине XX века обрела прочность традиции. Андре Дельво, дебютировавшему в мире большого кино в середине 60-х, предстояло добавить к монолитной прочности этой бельгийской «особости» свое видение художника-интеллектуала... <>...кинематограф Дельво — это одновременно и литература, и живопись, и музыка». Владимир Дмитриев, предваряя на Московском международном кинофестивале ретроспективу почти не известного в России режиссера, назвал его одним из самых образованных людей своего времени, который учился в консерватории, прочитал невероятное количество книг, был композитором, художником, философом, эссеистом, германистом – словом, человеком, прошедшим через множество искушений, прежде чем заняться кинорежиссурой.

Да, исследователи творчества Дельво часто говорят о его прочной связи с литературой, живописью, музыкой и другими видами искусства, о внушительном культурном багаже режиссера, который проявляется в каждой его ленте. Но, как представляется, Дельво – по крайней мере, в некоторых (главных) своих картинах – воплощал на экране то, что в силу чувственно-зримой специфики особенно органично движущемуся, пульсирующему киноизображению. «Магический реализм», ростки которого свойственны имманентной природе кинематографа,

<sup>23</sup>Дмитриев В.Ю. Андре Дельво – человек фильмотеки // Киноведческие записки. 2003. №65 [Электронный ресурс.] URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/108/> (дата обращения: 01.09.15).

<sup>24</sup>Горяинов О. Художник-интеллектуал Андре Дельво // Kinote. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://kinote.info/articles/2570-khudozhnik-intellektual-andre-delvo> (дата обращения: 01.09.15).

органичен самой сущности не только кино, но и – в глубинном смысле – окружающему миру, что постоянно ощущается в лучших работах бельгийского мастера.

Что нам известно об Андре Дельво? Как замечают многие исследователи, художник воплотил в своем творчестве саму Бельгию, соединив две ее языковые общности. Он родился во фламандской семье, с детства говорил на этом языке, но учился уже на французском. Впоследствии делал фильмы на обоих языках, постоянно возвращаясь к темам национальной и личной идентичности. Говоря о его фильмах, исследователи чаще всего отмечают (увы, как правило, не углубляясь в анализ поэтики отдельных картин) заявленные проблемы языка как такового, культурной и национальной идентичностей.

В 1956-1962 гг. Дельво снял ряд документальных картин. И в дальнейшем, обратившись к игровому кинематографу, продолжал время от времени работать в документальном кино. В частности, им были сделаны фильмы о нидерландском художнике XV века Дирке Баутсе (*Met Dieric Bouts*, 1975), нашем современнике Вуди Аллене (*To Woody Allen from Europe with Love*, 1980), фильмы которого связать с «магическим реализмом» непросто. О замкнутой жизни Дельво известно немного, однако он, очевидно, был неравнодушен к боли, захлестнувшей мир. Только один факт. В октябре 2002 года, совсем незадолго до смерти от сердечного приступа, Дельво принял участие в международном форуме на тему гражданской ответственности киноискусства и месте художника.

В этой главе диссертационного исследования будут затронуты первые и, как представляется, лучшие фильмы одного из последовательных приверженцев «магического реализма» в кино.

«Полнометражный» Дельво начинается с 1966 года — картиной «Человек, который коротко стрижся» (*De man die zijn haar kort liet knippen*). Поставленный по роману бельгийского писателя «магического реализма» Йохана Дэна, фильм

вызвал широкий резонанс и после долгого перерыва вновь способствовал выходу бельгийского кино на международную арену. В силу сложности восприятия он не стал хитом для массового зрителя, но киноэксперты почти единодушно расценили его как оригинальное и значительное явление в бельгийском и в европейском кино.

Дебютный опыт режиссера оказался как будто с двойным дном – реалистичная картина мира в фильме, который на первый взгляд невозможно заподозрить в отлете от реальности, но который при более пристальном рассмотрении открывает новые непознанные грани материализованного субъективного восприятия.

Картина начинается долгим, а потому особенно значительным крупным планом – лицо мужчины средних лет: закрытые глаза, нависшие тяжелые брови, высокий лоб, очерченные скулы... Фактурный живой портрет кажется вылепленным из глины. Режиссер долго задерживается на нем, выделяя из реальности загадочное *нечто* – композиция кажется самодостаточной и в то же время не вполне земной. Может быть, даже потусторонней (голова человека снята чуть сверху, ракурсом, соответствующем положению во гроб, что – при дальнейшем течении фильма – найдет как метафорические, так и жизненно-реальные обертоны).

Вспышка-воспоминание, и на миг возникает другое лицо – прекрасной молодой девушки. Эти кадры реалистичны и нереалистичны одновременно. Так, Дельво сразу заявляет правила игры в своем мире: он узнаваем и загадочен одновременно. И действительно, когда камера начинает отъезжать, возникает вполне бытовая ситуация: мы видим обычный диван, уставшего лысеющего человека, прилегшего отдохнуть – магия на время рассеивается, пылинками оседая вокруг.

Простой учитель и хороший семьянин Хуверт влюблен в свою прекрасную ученицу Фрэн (ее, кстати, сыграла признанная красавица – полька Беата Тышкевич). Сразу после выпускного вечера, на котором он видит Фрэн лишь на

ритуально удаленной дистанции (вот ей вручают диплом, вот она поет), девушка покидает школу. Жизнь Хуверта безвозвратно изменится, постепенно и почти незаметно тайная страсть сведет его с ума.

Композиция с доминантой крупного плана повторяется как будто в абсолютно обыденном измерении – в парикмахерской. Хуверт почти патологически любит эту обыденную, так часто повторяющуюся процедуру. Стрижка показана подробно и тщательно, весь спектр тактильных ощущений передается в плавных движениях камеры, в ритмичной смене кадров. Взгляд камеры время от времени задерживается на фактуре окружающих предметов. Внимание к деталям физической реальности и постоянное напоминание о ней представляются важным для всего кинематографа Дельво в принципе. Однако в данном случае фиксация почерневших переспелых бананов в вазе, возможно, корреспондируется с состоянием героя, отмеченного ширящейся «чернотой» психической болезни...

Любопытно, что на выпускном вечере Фрэн поет балладу, посвященную реальной жизни, но песня, в уже тогда не вполне адекватном восприятии Хувертом реальности, звучит как будто слишком звонко, отрешенно, почти пугающе. При этом зачарованный учитель смотрит на ее выступление с необычного ракурса, забравшись на второй этаж, почти под потолок: он словно опасается нарушить волшебство.

Вот Хуверт в пустом классе. Узор витража на стене, белые стены, листы гербария в папке... Черно-белые, почти графичные кадры выглядят как-то особенно: атрибуты реальности, будто специально «вычищенные», аккуратно нарисованные, словно остраивают происходящее в его сознании.

«Мир всегда кажется таким зыбким», — программно утверждает один из знакомых героя. Рассказывая историю растерянности и одержимости, Дельво тонко деформирует реальный мир; так, что мы почти этого не замечаем. Ниточки нарастающего безумия, болезненного замешательства и наваждения тянутся по

всему полотну картины, заражая почти каждую сцену, но до поры до времени, не разрушая «объективности» повествования.

Смерть, как что-то неподдающееся рациональному осмыслению, начинает понемногу проникать в ткань повествования. Первый звонок связан с полученным Хувертом приглашением сопроводить хорошего знакомого в рабочей поездке. Как и главный герой, мы еще не знаем почему, но тревога ощущается все явственнее с каждой минутой приближения к месту назначения. И вот Хуверт сталкивается с чем-то совершенно для него неизвестным: его друг – врач-патологоанатом – предлагает ему присутствовать при аутопсии. Зловещая, почти фантастичная сцена, во время которой труп остается в гробу и невидим герою, снята хладнокровно и неторопливо, без демонстрации натуралистических подробностей, но вселяет ощущение иррационального ужаса. Мы видим это по реакции Хуверта, и сами, как и он впервые присутствуя при почти ритуально-мистическом действе, проникаемся теми же чувствами. Этого иного, странного ощущения, вероятно, невозможно добиться, если упустить из виду что-то знакомое и понятное. Именно эта сцена катализирует процесс нарастания безумия героя, которое переведет его в воображаемый мир, сохраняющий внешние черты реальности, а его, субъективная, «реальность», подкрепленная иррациональным, удивительным образом для него более реальна, чем та, что отказывается принимать воображаемый мир.

Это словно подтверждает кульминация фильма. Мимолетная встреча с ныне известной актрисой Фрэн в отеле и ее вежливое «увидимся» дает толчок к развернутому воображаемому Хувертом эпизоду, насыщенному романтико-мелодраматическими событиями. Его приход в номер Фрэн с трогательным монологом об «идеальной» любви к ней и ее ответной исповеди об отношениях со многими мужчинами в поисках недостижимой любви, разрыве с семьей и обращенной к Хуверту просьбе убить ее из отцовского пистолета, что тот и делает; более того, просит друга-патологоанатома не делать «вскрытия»... Но все это – галлюцинации, «сон безумца» в координатах кажущейся реальности.

Следующий фильм Дельво – «Вечер, поезд» (*Un soir, un train*; 1968), вновь вдохновленный романом Йохана Дэна, уходит в сюрреализм. Изображение поначалу обыденное и простое, никаких изощренных визуальных решений. Герой фильма (его сдержанно, закрыто, что постоянно стимулирует желание понять тайную суть, сыграл Ив Монтан) существует в координатах реальности знакомого ему мира. Можно даже сказать, что этот мир маловыразителен, а профессор-лингвист Матиас пребывает в постоянной апатии: и навещая родителей, и читая лекцию в университете; он скучает даже находясь рядом со своей прекрасной возлюбленной Анн (Анук Эме).

С целью придать эффекту реального бóльшую убедительность и глубину Дельво парадоксальным образом снова обращается за помощью к воображаемому. И снова смерть, как нечто мистическое и непознанное, вторгается, ставя с ног на голову все привычное и знакомое. Сначала с помощью условного театра, в сцене репетиции некоего спектакля, едва ли не главным персонажем которого является Смерть, а затем полностью перекраивая нормальный ход событий. Матиас появляется, выступая вперед из темноты слабоосвещенного зала, словно он сам – участник этого странного действия. Нечто подобное произойдет с ним уже не в театре. Ему предстоит прочитать лекцию в другом городе, он не хочет брать с собой Анн, предвидя неприятности (девушка – француженка, на дворе 1968 год и в Бельгии сильны антифранцузские настроения), но она в последний момент оказывается рядом с Матиасом...

Они едут в поезде, пока ничего необычного не происходит, но вот потихоньку спокойный монтаж, поначалу четкий и ясный, становится импульсивным, как движение мысли, разрезает спокойную канву повествования – отрывочные ассоциации и воспоминания заполняют пространство фильма. Повествование срывается в сон, в кошмар, законы обыденного существования рушатся. Стук колес поезда перерастает в навязчивый звон в ушах, из будущего

вторгаются воспоминания о еще не случившейся аварии – реальное время мистифицируется. Анн исчезает, и начинается другое кино.

...Матиас пытается ее найти, вместе с еще двумя пассажирами сходит с поезда, который, однако, почти сразу уезжает, оставляя их наедине с собственным внутренним состоянием, среди безжизненного пространства. Матиас, не понимая, что произошло, все еще хватается за сиюминутное:

– Что они подумают? Там же мои бумаги!

Отставшие от поезда словно попадают в другой мир. Они бредут по каким-то бесконечным, странным серым землям. Становится понятно, что это внутренний пейзаж, уже никак напрямую не апеллирующий к внешнему:

– Если мы не сойдем с этой равнины, то, в конце концов, окажемся в России.

По отрывочным фразам можно предположить, что оба спутника главного героя, студент и едва способный идти профессор – это и есть он сам, в молодости и в грядущей старости. Матиас рассказывает им, как все происходило, скорее проговаривая для себя свои ошибки и надежды. По сути, это своеобразный внутренний монолог, который находит свою материализацию в подсознании, в другой реальности галлюцинаторного типа.

Границы смещаются настолько, что, кажется, мы уже слышим шум разбивающихся конструкций бытовой логики. Они попадают в странный, пугающий своей безжизненной пустынностью городок. В единственном людном месте, в кафе, никто не понимает их языка, и что-то чужое сквозит в отстраненных лицах окружающих. Никто не может сказать, как называется место, куда они попали, потому что оно, вероятно, существует лишь в воображении Матиаса. Словно в кошмаре, все видится как будто сквозь какую-то искажающую оптику. Девушка, с обретающим символическое звучание именем Мойра<sup>□</sup>, исступленно танцует завораживающий и в то же время пугающий танец. Нарастает постоянный усиливающийся звон. Еще чуть-чуть, и безумие накроет

---

□ Мойры (др.-греч. «участь, доля») – греческие богини Судьбы.

этот мир с головой...пока наконец Матиас не приходит в себя, и не становится ясно: он находился в плену галлюцинаций, а в реальности поезд потерпел аварию, он был ранен, а Анн погибла.

В финале, все необычное объясняется особым состоянием героя. Таким образом, иррациональное как будто нивелируется и удаляется из нормального хода событий, хотя ниточки из зловещего сна тянутся и пытаются окутать всю канву повествования. Но даже по сюжету получается вполне логичное встраивание остранинно-жутковатого галлюцинаторного сна в трагическую реальность фильма – все объясняет авария и вызванный ей бред пострадавшего, собравший для него в одной развернутой лихорадочной вспышке самое главное. «Другая реальность» возникает столь же внезапно, как поезд сходит с рельс, и в этой вспышке – тайники человеческой души. В наваждении каждый поворот – головы, камеры, монтажа – может обернуться чем угодно и вдребезги разбить зыбкое окружающее пространство. Так происходит смещение в сюрреализм, где работают уже только законы неконтролируемого подсознания. «Вечер, поезд» в сновидческих эпизодах напоминает некоторые картины классика «нового романа» Алена Роб-Грийе, как ранние («Бессмертная», *L'Immortelle*, 1963), так и поздние («Пленница», *La belle captive*, 1983).

\*\*\*

Представляется, что «магический реализм», как особое отношение к реальности, в том числе и к реальности фильма, не механически сталкивает в пространстве одного произведения элементы сюрреального и обыденного, в надежде на неожиданный эффект, не просто добавляет сновидческие или фантастическо-иллюзорные эпизоды. Скорее он проявляет нечто, прорастающее сквозь знакомое и являющееся, как это ни парадоксально, его неотъемлемой частью. Словом балансирует на тонкой грани, где мир реальный, осязаемый причудливо сосуществует с другим, «магическим».

Именно такой взгляд на мир в полной мере удалось выразить Андре Дельво в своей третьей полнометражной картине «Свидание в Брэ» (*Rendez-vous à Bray*, 1971).

Она открывается титром «Париж, 1917». Маркеры реальности расставлены с самого начала, дают важную точку отсчета – конкретное место и время действия. Отмеченные печатью Первой мировой войны события не дают картине уплыть в пространство абстракции и зыбкого сновидения, удерживают ее в координатах не просто знакомого, но исторически достоверного материала.

Молодой композитор и пианист Жюльен Эшенбах получает приглашение от своего приятеля Жака Ньюэля встретиться после разлуки, вызванной войной, и погостить в его старинном фамильном поместье, в Брэ Ля Форе. Жак служит на фронте летчиком, а Жюльен, уроженец Люксембурга, оставшийся в Париже, пишет по просьбе друга статьи на музыкальные темы в газету. И вот теперь у Жака выдалось несколько отпускных дней, и Жюльен с радостью отправляется в путь. Меланхоличная поездка обещает только приятное, но друзья не встретятся: Жак так и не объявится в Брэ, и таинственная атмосфера постепенно окутает пространство фильма. В поместье Жюльена встретит загадочная, молчаливая женщина, которая проведет его в полуосвещенный свечами дом и вместо ответов на вопросы, подарит ему самое притягательное, что есть на земле: вкусный, как в детстве обед, волшебную ночь и возможность предаться одновременно сладким и грустным воспоминаниям о безоблачном довоенном прошлом.

Дельво оперирует знакомыми предметами и явлениями, представляет чуть остранный и эстетизированный, но, в общем, реальный мир. Поначалу картину никак не заподозрить в фантастичности и нереальности. На первый взгляд, она абсолютно жизненно достоверна как в сюжете, так и в изображении. Бережные подробные детали как будто дают почувствовать обстановку на тактильном уровне, позволяют рассмотреть и вдохнуть окружающее пространство. Чего стоит хотя бы комната Жюльена – старые пожелтевшие фотографии, потрескавшаяся голубоватая краска на стенах, вязь кружева на абажуре лампы. Кстати, полумрак вечера в Брэ при свечах имеет вполне реалистическое объяснение (свет отключен из-за близости военных действий), но так или иначе способствует созданию особой атмосферы.

Телеграмма с приглашением приехать 28 декабря 1917 года погостить в Брэ — вещественное доказательство реальной действительности. Мы и сами видим в первых кадрах — да, все это не привиделось главному герою, а воспоминания Жюльена о старых добрых временах — его встречи с Жаком и его жизнерадостной подругой Одиль, из которых будет соткана ретроспективная часть фильма, *как будто* подтверждают: все это происходило на самом деле. Важным представляется полемическое замечание О. Горяинова: «Пространство реального в картинах Дельво не уступает место ни ирреальному, ни сюрреальному»<sup>25</sup>. Уточним: иногда уступает, а если и «не уступает», то допускает вторжение чего-то подчас надреального, магического.

Что-то неуловимое таится в простых и вместе с тем насыщенных кадрах. И если в двух первых картинах Дельво очевидно просматривается, если так можно сказать, глобальная символичность на уровне различных пересечений между тремя центральными образами его творчества — Красота, Греза и Смерть, то в «Брэ» символичность выходит за рамки «высоких» значений, придавая многозначное звучание даже самой простой сцене.

От каждого кадра «Свидания в Брэ» рождается совершенно особое ощущение. Они просты, строгие и в то же время настолько продуманы, что кажутся фотографиями из какого-то неземного мира. Дельво не прибегает к нарочитым спецэффектам, вроде двойных экспозиций, необычных эффектных ракурсов или стремительных движений камеры для достижения «волшебного» впечатления — напротив, его кадры дышат созерцательным спокойствием и почти неаффикированной, вдумчивой красотой.

Вот Жюльен на станции в Брэ: общая серо-голубая гамма; холодное каменное здание вокзала, то там, то здесь укрытое мхом; ярко-синий фонарь; задумчивая фигура, закутанная в пальто. Вот комната в поместье: мягкий абажур желтой лампы, резная деревянная мебель, трескучий камин. Время никуда не торопится, позволяя прожить и прочувствовать эти минуты вместе с героем.

---

<sup>25</sup>Горяинов О. Художник-интеллектуал Андре Дельво // Kinote. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://kinote.info/articles/2570-khudozhnik-intellektual-andre-delvo> (дата обращения: 01.09.15).

И в то же время это спокойствие – мнимое, хрупкое. Секунда и... с помощью почти неуловимой монтажной склейки мы переносимся в пленительное прошлое, а может быть, в сон или в мечту. Спокойный и точный монтаж, как взмах ресниц, настолько виртуозен, что рождает ощущение сопричастия магии.

«Магический реализм» этого удивительного фильма проявляется в чем-то почти незаметном – в деталях и в глубинных элементах конструкции. Жюльен еще стоит в дверях своего парижского дома, а уже из будущего в фонограмме призывно свистит поезд, который унесет его в Брэ, в другую, мерцающе таинственную реальность...

Цвет в дистанционном монтаже создает удивительное ощущение, характерное для «магического реализма», неслучайности всего происходящего и целостности будто заколдованного мира. Серые варежки, голубовато-бирюзовая гамма эпизода у реки, серо-голубые глаза Жюльена, его серебристый свитер... Яркая синяя плитка на кухне поместья перекликается с насыщенным цветом фонаря на станции. Оттенок золотистого мягкого абажура в комнате подхватывается оливковым цветом занавесок и платьев в воспоминаниях о каком-то вечере в мирные дни, когда Жюльен играл на фортепиано прекрасную музыку.

Для воплощения своего замысла Дельво выбирает кризисный момент истории. Момент, когда что-то словно надломилось в сердцах людей, когда щемящая ностальгия окрасила даже самые радостные и спокойные события мирных лет. Прошлое и тоска по нему постоянно вторгаются в настоящее, словно сообщая ему магические обертоны – в воспоминаниях, в ушедшей вместе с Первой мировой эпохе. Дельво подхватывает и тонко передает это природное свойство всегда мерцающего воспоминания, которое никак нельзя ухватить и дать ему единственное точное значение. И что такое воспоминание? Это то, что наверняка было, или, может быть, не было, а привиделось?... Фантазия так часто одевает воспоминание в причудливые одежды, сливается с ним, и вот уже невозможно отличить одно от другого.

В картине воспоминания часто возникают в диафрагме, как старинные фотографии, как кадры из старых фильмов. Отголоски прошлого приравнивается к сну, а сон – к мечте. Зачарованный, боясь себя обнаружить, Жюльен смотрит на зыбкий силуэт таинственной женщины в окне, как мы когда-то, широко распахнув глаза и затаив дыхание, впервые смотрели немое кино. Удивительно и, конечно же, неслучайно, что Дельво добавляет в свою картину фрагмент немого «Фантомаса» Луи Фейада<sup>26</sup> (*Fantomas*, 1913), который когда-то (впрочем, совсем недавно, перед войной) смотрели герои фильма в маленьком кинотеатре.

В Брэ мы вместе с героем фильма как будто попадаем в другой мир – телефон не работает, электрический свет отключен, поезда не ходят. Удастся ли отсюда выбраться?.. Жака все нет, и, кажется, свершится чудо, если он появится. Реальна ли загадочная незнакомка, которая ведет Жюльена по словно зачарованному лесу, окружающему поместье, как бы пересекая границу между мирами? Мы не знаем, кто она – женщина отвечает уклончиво, все понимая и, возможно, зная больше того, что дает физическая реальность, оставляет его наедине с воспоминаниями, окрашенными фантазией. Реальность эта беспокойна – дрожат хрупкие хрустальные канделябры и тонкое серебро (где-то едет неведомый поезд или может, доносится гул войны: ведь линия фронта всего лишь в нескольких милях). Внезапно гаснет свет. Недописанные от руки ноты на пюпитре обрываются.

Но этот новый мир так знаком, это не фантастический сон наяву (а может все-таки, как у Кальдерона, жизнь и есть сон?) – постоянно возникают доказательства ощутимой реальности. Мы как будто чувствуем и присутствие Жака – он повсюду, не только в воспоминаниях, но и на множестве семейных фотографий. Жюльен задумчиво проводит рукой по клавишам, пюпитру, как будто пытается заново ощутить окружающее пространство, а вместе с исполняемой сейчас музыкой и время, ушедшее время. При этом с удивлением

---

<sup>26</sup>Мартин Скорсезе в своем недавнем фильме «Хьюго» (*Hugo*, 2011, в нашем прокате – «Хранитель времени»), признается в любви к немому кино в целом и Жоржу Мельесу в частности, рассказывая историю одного мечтателя с такой же щемящей ностальгией по ушедшему, которая делает прошлое территорией романтического.

осознает, что все одновременно реально, осязаемо и вместе с тем не исчерпывается рациональным осмыслением.

Осязаемость фактур трепетно и точно передана в картине: мягкость шелка, блеск хрусталя и фарфоровой посуды, лак дерева... Жюльен поднимает бокал с красным вином, на минуту задумывается. Ассоциативная режиссерская склейка словно подхватывает движение – и вот уже где-то в далеком и родном воспоминании радужная форель переливается в искрах блестящих капель, выскальзывая из тонких рук Одиль.

Настоящая загадка кроется не столько в фабуле (почему не приехал Жак?) или в личностях персонажей. Друг, являющийся лишь в воспоминаниях главного героя, в значительной мере такой же фантом воображения, как и, возможно, таинственная незнакомка без имени. Тайна кроется в окружающем пространстве, мельчайшими осколками рассеяна повсюду и дарит значимость и красоту даже самому обычному и обыденному, в двуедином времени, смешавшем прошлое и настоящее: утренней прогулке к реке, игре на рояле, изысканному ужину и походу в кинотеатр, где Одиль, наивно распахнув глаза и приоткрыв рот, смотрит кино так, что даже скептически настроенный Жак, улыбается и качает головой.

Вот такая реальность – хрупкая, пульсирующая, вечно ускользающая и в то же время осязаемая и ясная – предстает в чарующей картине Андре Дельво. Кстати, например, для Владимира Набокова реальность – не столько структура, сколько узор, привычка, обман: «Всякий большой писатель – большой обманщик, но такова же и эта архимошеница – Природа. Природа обманывает всегда»<sup>27</sup>. И мир – сырье искусства – сам есть художественное создание, настолько невещественное и призрачное, что шедевр, кажется, можно соткать из воздуха, одним только актом властной воли художника. Набоков призывал любить, прежде всего, то, что «редкостно и мнимо, что крадется окраинами сна...»<sup>28</sup>. Дельво

<sup>27</sup>Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 28.

<sup>28</sup>Набоков В.В. Ангелом задетый Вып.1: Стихи. М.: 1990. С. 44.

передает «ощущение постоянно меняющегося мира, который может быть скорее угадан, нежели воспроизведен в точности»<sup>29</sup>.

Кажется, еще чуть-чуть, и дверь откроется, и мы попадем в неземной мир, причем не благодаря четко заявленному подключению фантазийного начала. Почти незаметный отлет от реальности способен будоражить воображение больше, чем самые смелые конгломераты фантастических элементов. Легкий сдвиг в сторону иррационального как будто намекает: вокруг таится что-то, чего мы не видим, и в то же время это «что-то» постоянно рядом, о чем мягко, но в то же время настойчиво говорит киноискусство Андре Дельво.

Уже на станции, из газет, Жюльен узнает, что наступление было приостановлено, и самолеты в эти дни не взлетали. Это значит, что Жаку как будто ничто не мешало приехать, но тот будто растворился в воздухе.... Так и не сев в парижский поезд, Жюльен порывисто начинает движение назад – к Брэ; потом, словно, подчиняясь здравому смыслу, поворачивает к станции, но останавливается: будто что-то манит его в область «магического реализма». Мы оставляем Жюльена в раздумье, смотрящим в сторону Брэ, наедине с лишь чуть приоткрывшейся ему тайной.

\*\*\*

Картина Андре Дельво «Бель» (*Belle*, 1973) мало кому известна как у нас в стране, так и во всем мире, хотя и номинировалась на Золотую пальмовую ветвь в Канне в 1973 году. До недавнего времени она была доступна лишь узкому кругу специалистов.

Это последний фильм из условной «магической» тетралогии режиссера. «Бель» обладает некоторыми чертами своих предшественниц: едва уловимым балансированием на грани состояний, как «Свидание в Брэ», сюрреальностью погружения в сон, как «Вечер, поезд».

---

<sup>29</sup>Дмитриев В.Ю. Андре Дельво – человек фильмотеки // Киноведческие записки. 2003. №65 [Электронный ресурс.] URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/108/> (дата обращения: 01.09.15).

Фильм прочно укладывается в картину мира «магического реализма». Но именно кинематографичного. Издалека кинолента выглядит мрачной, тягучей и даже, может быть, чересчур серой и будничной, а по сюжету — запутанной. Ее описывают как картину, в которой уже почти совсем невозможно отличить реальность от вымысла или сна<sup>30</sup>. Кинокритик А. Бессмертный писал: «...особое умение «разрушить» все барьеры между объективной реальностью и миром грез»  $\diamond$  «за этой гранью рассказ продолжает развиваться уже «магически», т. е. в парадоксальном сочетании полнокровного материализма и эксцентрической грезы, строго реалистического изображения событий и характеров и рвущейся в запредельное мечты»<sup>31</sup>. Сам режиссер, в этой картине вдохновлявшийся французским поэтом-романтиком XIX века де Нарвалем, заметил, что хотел создать фильм, в котором «сон и реальность плавно бы перетекали друг в друга без конца»<sup>32</sup>. Одна из возможных интерпретаций такова, что основное действие полностью происходит в сознании главного героя, который выдумал прекрасную незнакомку Бель, и все, что с ним дальше происходит — лишь плод его воображения, что вновь говорит о явном сдвиге в сторону сюрреализма.

Но, как и все произведения «киномагического реализма», «Бель» не просто наслаждается туманностью смыслов или сновиденческой фантастичностью происходящего, при которой, кажется, можно делать все, что угодно — на самом деле она так же остро реагирует на пульсирующую окружающую реальность — в кадре и за кадром — как и «Свидание в Брэ», где Дельво с особой тонкостью воплотил ускользающие принципы кинематографического «магического реализма». Они — не в непонятном «волшебстве», привнесенном в произведение ради украшения, не в делении мира на «до» и «после». «Магический реализм», проявленный в кино, старается выразить незримую составляющую окружающего мира. «Реальная» составляющая важна не меньше, чем «магическая» — ведь

<sup>30</sup> Rubín de Celis Santiago. A Dream That Was Not All a Dream: The Films of André Delvaux // Brightlightsfilm.com. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: [http://brightlightsfilm.com/73/73delvaux\\_decelis.php#.UjlmB9JSiSo](http://brightlightsfilm.com/73/73delvaux_decelis.php#.UjlmB9JSiSo) (дата обращения: 01.09.15).

<sup>31</sup> Бессмертный А. Творчество Андре Дельво и современный кинематограф Бельгии // Кино на разных меридианах. М., 1988. С. 69.

<sup>32</sup> Delvaux Andre. Andre Delvaux // Revue belge du cinema. 1977. No.7/8. P. 17-24.

магия извлекается из окружающего пространства, а не привносится механически извне.

В «Бель» несколько сухая, на первый взгляд, предельно реалистичная манера Дельво преподносить материал не дает ошибиться – перед нами именно такое удивительное сочетание.

Главный герой Матье ведет обыкновенную жизнь – у него есть любящая жена, уже взрослая дочь, друзья, спокойная интеллектуальная работа — он писатель, поэт, лектор. Но все же что-то не так. Однажды, проезжая на машине по лесной дороге, он сбивает какое-то существо. Действует обычная бытовая логика — Матье кого-то сбил, весь день это воспоминание не дает ему покоя, он решает проверить, что все-таки произошло... Как будто и все окружающее пространство постепенно готовит Матье к чему-то. Вот он сидит, вглядываясь в открытую дверь, на улицу. Монотонный звон нарастает, камера медленно приближается к машине, той самой, на которой он ездил уже много лет, но теперь видит ее по-другому, как будто впервые. Снова ночь, лес, дорога. Рождается ощущение, что нечто непознанное, иное манит его туда.

Дельво снова мастерски нагнетает пока беспричинное беспокойство. Он снимает как будто предельно сдержанно, отстранено, отчего мимолетные тревожные сигналы воспринимаются острее. Автор выстраивает саспенс почти криминальной интриги, особенно по мере развития сюжета, на самом деле уводя в ложном направлении. Капельки от кофе на белоснежном чайнике почему-то странно беспокоят Матье. Вспышка-воспоминание — эхом отзываются капли крови в лесу. Реальность беспокойна, она словно дрожит, грозя развернуться ужасающей тайной.

«Жизнь проходит мимо меня», — замечает Матье. Может быть, поэтому он, поэт, ищет нечто другое? Персонажи «магического реализма», герои Дельво, всегда обитают в интеллигентной, литературной или музыкальной, среде. В

«Бель» они часто цитируют стихи, даже не делая на этом особого акцента, привнося нотки легкой странности.

В рабочем кабинете Матье висит картина. Серебристо-голубая, печальная обнаженная женщина, в шляпе — так, что ее лицо и глаза укутаны тенью. В контексте происходящего она становится предвестницей того, с чем герою предстоит столкнуться. Связь с живописью в этом фильме продолжится и дальше — на уровне тем и образов. Незнакомка с картины готовит к отсылкам, связанным с живописью «магического реализма». Что-то постоянно настойчиво отвлекает Матье от повседневности. Надоедливый голос непрошенного посетителя затихает. Картина — медленным приближением камеры — затягивает.

Шумит лес, снова дорога, из леса зовет раненый зверь. Во всей как будто первозданной красе предстает природа, какой еще не было у Дельво. На лесной поляне главный герой находит раненую собаку и женщину, которая, как он предполагает, — хозяйка животного. Но красавица (вновь у Дельво загадочная неизвестная, непостижимая женская природа), не говорит, Матье называет ее «Бель». Домик, где она обитает — как будто уголок с архетипами, рожденный восприимчивым воображением: женственная и беспомощная Бель, лес, вода (болота), чистый воздух — как она жила здесь до этого и что она вообще здесь делает, совершенно неясно. Дополняя картину, внезапно появляется и мужественный, красивый мужчина в шубе, но лохматый пес куда-то исчезает...

Между Матье и Бель завязывается напряженный, изматывающий роман — поэт как будто вынужден прожить эту первобытную мечту до конца, не в силах от нее отказаться. Неслучайно режиссер-символист пригласил на роль Бель актрису, сыгравшую в фильме «Вечер, поезд» главную роль в сюрреальном городе, своеобразного ангела смерти. Она только молчит в ответ или говорит на непонятном языке. Постепенно становится очевидно, что разговор идет на символическом уровне. Возможно он внутренний, с самим собой?

Матье, помимо прочего, специалист по болотам. В своей первой лекции он их упоминает, цитирует Аполлинера, рассказывает, что его отец вырос в этих

местах, и он, в свою очередь, всю жизнь писал про болота. Его внешняя реальность как будто вырастает из внутренней, и ему ничего не остается, как самому, уже не на бумаге, а на пронзаемом ветрами просторе реальности «изучать» стихию, символы, неукротенные страсти.

Матье начинает совершать постоянные отлучки *туда*, внутренне необходимые и в то же время легко объяснимые с точки зрения обыденного сознания. Вот он читает лекцию в презентабельном обществе. Жена замечает, что его ноги по колено в грязи — от недавних скитаний по болотам. Нет, все-таки это не сон. Во всяком случае — не только он.

В изображении все время сквозит голубоватый свет — как отблеск иного мира. Режиссер живописными средствами добивается ощущения ирреальности, виртуозно и ненавязчиво выстраивая цветовую драматургию. Общая коричневатая гамма фильма с постоянным легким и в то же время настойчивым голубым светом как будто напоминает, что нет ничего случайного. Матье носит голубую рубашку, у его жены ярко-синее платье. Желто-коричневая земля, голубое небо, прозрачный воздух, золотой свет. Мир не разваливается на отдельные части - его полнота с иррациональной подосновой явлена через соединение магического с обыденным и природным.

Ночная улица около дома Матье, всегда залитая голубым светом, — тот мостик, по которому можно пройти к неизведанному. А еще Матье снится сон: он как будто оказывается в картине однофамильца режиссера — художника Поля Дельво. Зачарованная девушка (дочь) в синем. Ночной вокзал, пронзительный синий свет, навязчивый стук колес. Теперь обнаженная рядом с ним, спиной к наблюдателю. Невозможно точно сказать, что в этом так пугает и удивляет, откуда это ощущение, какое бывает во сне, нереальности и в то же время уверенности, что это действительно происходит. Сюрреальная женщина на улице сразу бросается в глаза, и Андре Дельво использует этот эффектный образ во сне героя, припася для реальности более сдержанную палитру. Но вводя необычный

образ в сон своего героя, он как будто рисует на пленке картину Поля Дельво, давая выход новым ассоциациям и связям.

Валлонец Поль Дельво (1897 — 1994) — однофамилец фламандского режиссера, художник, чье творчество однозначно причисляется к «магическому реализму», правда, в несколько ином значении, гораздо более близком сюрреализму, на границе которого существует и «магический реализм». Образы «Бель» обладают разительным сходством с героинями Поля Дельво, и даже короткое замечание художника о своих работах корреспондируется с творчеством режиссера: «Состояние безмолвных улиц, с тенями людей, которые нельзя увидеть. Я никогда не спрашивал себя, сюрреализм это или нет»<sup>33</sup>.

Искусство художника часто связывали — разумеется, в преломленном виде — с наследием старых мастеров. Использование мифологических сюжетов, сохранение пространственных и композиционных построений, открыто апеллирующих к произведениям прошлого, тщательность живописной фактуры характеризуют Поля Дельво. В конце 50-х он создал несколько картин — ночных сцен, в которых девочка, стоящая к зрителю спиной, наблюдает за поездами. Все они рождают некое особое ощущение. Необычное освещение — луна высвечивает довольно ярко все пространство, но свет от нее совсем другого оттенка, тени гуще, а белые предельно предметы ярки, из-за чего возникает резкий контраст и дарит ощущение, что это день, но только лунный. Ярко выраженная перспектива, обнаженные женщины на городских улицах, одинокие герои, повернутые спиной к наблюдателю как будто говорят об ускользающей тайне и желании ее сохранить..

---

<sup>33</sup>Rombaut M. Paul Delvaux. New York: Rizzoli, 1990. P. 11.



Поль Дельво, «Одиночество» (1956)



Поль Дельво, «Вечерний поезд» (1957)



Кадр из фильма «Бель»

В одной такой вспышке (сон главного героя) Андре Дельво вмещает очень много, с аллюзией на картины своего «магического» соотечественника — фрагменты его вселенной. А сон — это все-таки некая часть трансформированной, отрывочно сконцентрированной реальности, просто мы ее почти не знаем, у нее свои правила и законы. Как и у кино. Объединяя в одной картине будничные реализм, сновидческое, сюрреалистическое состояние, отсылки к живописи и поэзии, Андре Дельво показывает возможность двуединого сосуществования магического и реального. И всегда должен быть кто-то, обладающий воображением и чуткостью, «обнаженностью», как женщины с картин Поля Дельво, по отношению к тому, что происходит рядом. Тот, кто разглядит присутствующую магию, перейдет границу, а точнее — найдет островок сосуществования разных сфер.

Кстати, в то же время автор показывает, что механически такого не добиться — аляповатая актриса, в спешке приглашенная на литературный вечер, изо всех сил старается читать стихи, но вызывает в аудитории только смех. К тайне невозможно прикоснуться лишь наспех взявшись за поэзию. И даже Матье, обладающий важным ключом к магическому и символическому мировосприятию — поэзией, не может удержаться, чтобы не следовать бытовой логике. В какой-то момент, находясь в доме Бель, он не находит свою машину, на которой приехал,

думает, что незнакомец – (а кто же еще) — ее угнал, он кричит, как кричал герой Ива Монтана в фильме «Вечер, поезд»: «Там мои бумаги, меня же ждут!» Он не знает, как справиться с незнакомцем, так как все-таки не привык иметь дело с символическим образом в плоскости полнокровной реальности. Матье берет ружье, прямолинейно пытаясь так защититься от непознанного. Но стреляет она: то ли реальная женщина, то ли фантом.

В болоте ищут труп, а находят мертвого пса, того самого, которого Матье сбил на машине в самом начале. Тогда-то пес и превратился в молодого человека, с длинными волосами и лохматой шубой. И вот теперь происходит обратное превращение. Дельво не педалирует эти метаморфозы, в конце концов, может ли кто-то знать, произошли ли они на самом деле или нет? Снова проявляется «магический реализм» – в постоянном балансировании на грани состояний, с одновременной возможностью и того, и другого, где никогда не знаешь наверняка.

В финале загадка как будто разрешается. Матье снова, но уже один, возвращается к этим замерзшим болотам. Сквозь лед виднеется рука в шубе — рука того самого «пса-незнакомца». Бель не обманула — она действительно выстрелила. Вся история не случилась для окружающих — жены, друзей, полиции, для которых молодой человек в лохматой шубе остался бродячим псом — она произошла лишь для Матье. «Бель не обманула» — счастливо говорит он. И дело не в том, что как будто бы получается, что было совершено убийство — на бытовом, жизненно-реальном уровне криминального дела не существует. Важнее, что на другом, символическом, произошло нечто значительное. Именно поэтому сопереживаешь словно зачарованному Матье, который теперь знает что-то, и повторяет: «Бель не обманула».

Главные фильмы Андре Дельво, несмотря на отмеченные различия, созданы в единой мировоззренческой направленности. Рассматриваемые вместе, они помогают определить некоторые особенности «магического реализма» в кино.

Бельгийский кинематограф Дельво — явление, требующее углубленного контекста, и в следующем разделе будет затронута художественная и филологическая атмосфера, его взрастившая.

## 2.2 Бельгийское мировосприятие и кинематографический фон

В контексте исследования «магического реализма» в кино следует пристальнее взглянуть на кинематограф Бельгии. Хотя бы потому, что он дал киноискусству яркие проявления этой направленности в фильмах Андре Дельво. Его полуфантазийные картины возникают не на пустом месте: в бельгийской живописи и литературе существовали признанные явления «магического реализма»: видимо, этот метод, — сколь разнообразным и зыбким ни было его определение в искусстве — выражает некоторые сущностные особенности бельгийского менталитета и восприятия мира, а отдельные фильмы на протяжении истории бельгийского кино помогают расцветить новыми гранями объемное понятие «магический реализм». Любопытно, что всемирно известный бельгийский художник Рене Магритт предпочитал, чтобы его называли не «сюрреалистом», хотя в общепринятой терминологии его творчество относят именно к этому направлению, а «магическим реалистом». Несмотря на то, что его картины, словно отталкиваясь от реальности, вызывают отчетливые сновидческо-нереальные ощущения, а тайна и магия в них возникает в результате необъяснимого и несоразмерного сочетания несочетаемых образов, к сюрреализму его приводит именно «магический реализм». В некоторых своих высказываниях Магритт будто описывает именно его: «В картине «Карт-бланш» наездница заслоняет собой деревья, а они заслоняют ее. Однако силы мышления объемлет и зримое, и незримое, и я при помощи живописи делаю мысли видимыми».<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup>Цит. по: Искусство свободы Рене Магритта // Allreport.ru 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://allreport.ru/iskusstvo/iskusstvo-svobody-rene-magritta/> (дата обращения: 01.09.15).



В 1940-50-х годах творчество писателей Йохана Дэна и Хюберта Лампо отчетливо проявило «магический реализм» в бельгийской литературе. В книге-эссе Дэна «Литература и магия» (1958) автор обосновывает приемы и принципы

показа реальной действительности, основываясь на примере собственных романов и принципов «магического реализма». Как представляется, именно бельгийский литературный «магический реализм» наиболее близок кинематографическому, в отличие от латиноамериканского – в этой же стилистике по романам Дена были поставлены фильмы Дельво («Человек, который коротко стригся», «Вечер, поезд»), а Лампо написал роман «Явление Иохима Стиллера», экранизированный бельгийцем Гарри Кюмелем. «В его текстах мистика переплетена с реальностью, прошлое вторгается в настоящее...», - пишут литературные критики о Лампо.

Многие произведения бельгийской культуры, в силу сконцентрированных географических и психологических обстоятельств оказываются связаны между собой, при том каждое открытие бережно сохраняется, передается и культивируется. Гарри Кюмель признавался, что национальная литература и живопись у него — уроженца Бельгии — всегда были в крови: одновременно многое черпая у соседей с богатейшей культурой — Германии, Франции, не упускалось ничего родного, бельгийского. К тому же сложная политическая и лингвистическая обстановка в стране постоянно подталкивала к поискам четких и ясных определений собственной идентичности, языка, культуры.

Лишь в 1922 году фламандский язык (отличающийся от нидерландского, не более, чем американский вариант английского от классического) получил статус государственного — наряду с французским. Столица всегда оставалась франкоговорящей. Кинематограф двуязычной Бельгии также условно делился на две ветки: валлонцы, говорящие на французском языке, испытывали сильное влияние Франции, где, наряду с выдающимся кинорежиссером Жаком Фейдером обосновалась группа бельгийских актеров (Франсуаза Розе, Фернан Леду, Фернан Граве) и крупных сценаристов (Шарль Спаак, Альбер Валантен). Государственной поддержки фламандского кино почти не было. Первый национальный фильм, увы, несохранившийся, был создан Альфредом Мачином, одним из сотрудников братьев Люмьер, лишь в 1913 году — «Будь проклята война!».

Постоянные битвы за собственную идентичность, ее поиск заставляет двуязычную бельгийскую культуру стараться не упустить ни единой возможности, пробовать объединить, использовать самые разнородные, по возможности, национальные элементы. Многолетняя история, присутствие разных голосов, методов, мировоззрений способствовали органичному сочетанию – отличительная черта бельгийского кино! – трудно совместимых документалистики и сюрреализма, магии и реализма.

«Ранние фильмы [имеются в виду 20-е годы — А.З.] вырастают из бельгийской традиции, как валлонской, так и фламандской. Они дают ощущение реального, конкретного, и в то же время — демонстрируют зачарованность сюрреалистическим и фантастическим»<sup>35</sup>, — писал исследователь Лив Спаас. В 20-е годы некоторое сотрудничество между фламандской веткой и Нидерландами дает толчок развитию национального кино. Появляются два подлинно фламандских режиссера, по сути основатели бельгийского кино – Шарль Декёкелер (1905 — 1971) и Анри Сторк (1907—1999), которые снимали в основном короткометражные документальные авангардные фильмы.

После поэтического этюда с натуры «Образы Остенде» (*Images d'Ostende*, 1929), Сторк сконструировал на пленке сюрреалистический фильм «Смерть Венеры» (*La mort de Vénus*, 1930), а чуть позже стал ассистентом француза Жана Виго на картине «Ноль за поведение» (*Zéro de conduite*, 1933). Где, кстати, сыграл небольшую, но пластически живописную роль кюре, а через много лет появился в качестве одного из персонажей в ленте своей соотечественницы Шанталь Акерман «Жанна Дильман» (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*; 1975). Вместе с голландцем Йорисом Ивенсом снял суровый, жестко-документальный «Боринаж» (*Misère au Borinage*, 1933) – о тяжелой жизни горняков, а затем осуществил ряд картин на бельгийские мотивы, в том числе документальную короткометражную картину о визуальном «магическом реализме» «Мир Поля Дельво» (*Le Monde de Paul Delvaux*, 1946), озвученную поэмой Поля Элюара.

---

<sup>35</sup>Spaas L. Francophone Film: A Struggle for Identity. Manchester University Press, 2001. P.9.

Декёкелер тоже получил классическое образование. Изучая греческий и латинский языки в колледже, стал интересоваться кино после того, как увидел «Лихорадку» Луи Деллюка и «Колесо» Абея Ганса. Работал кинокритиком, опубликовав рецензию на «Прекрасную нивернезку» авангардиста Жана Эпштейна во французском журнале *Cinea* в 1924 году. Декёкелер начал снимать сам в 1927, во время расцвета бельгийского киноклубного движения, к которому он обратился за поддержкой. Среди его немых экспериментальных фильмов: «Боксерский поединок» (*Combat de boxe*, 1927), «Нетерпение» (*Impatience*, 1929), «История детектива» (*Histoire de détective*, 1930) и «Витте Влам» (также известный как «Белое пламя», *Witte vlam*, 1930). Долго и успешно работал в документалистике, став известным и за пределами родины. Его документальный фильм 1938 года «Вдохновение художника» (*Thema's van de inspiratie*) выиграл приз на единственном в 30-е годы регулярном международном кинофестивале в Венеции. Этот фильм был путешествием во времени: режиссер перемешал подлинную реальность лиц и пейзажей с полотнами из прошлого, авторы которых когда-то сами вдохновлялись похожими лицами и теми же пейзажами. Фильм соединял воображаемый мир художников с повседневной фламандской жизнью и нес черты магического реализма», – так отзывается о нем рецензент<sup>36</sup>.

А вот что пишет единственный англоязычный исследователь режиссера Кристин Томпсон о его первых авангардных лентах: «Декёкелер выглядит сегодня очень современным, возможно потому, что в отличие от большинства своих коллег в то время (конец 20-х) он в основном работал *вопреки* существующей традиции. Другие независимые кинематографисты искали и устанавливали правила «чистого» кино, сюрреализма, пытались выяснить, на что способен новый вид искусства. И хотя Декёкелер сделал один несюжетный фильм — «Нетерпение», однако он не был вариантом «чистого» кино, как и не показывал абстрактные эстетические объекты для созерцания, как например

---

<sup>36</sup>Thompson K. (Re)Discovering Charles Dekeukeleire // Davidbordwell.net. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/dekeukeleire.php> (дата обращения: 01.09.15).

«Опус I» или «Опус II» Вальтера Руттмана (1921-22). «Нетерпение» невозможно описать с точки зрения фабулы: сюжетный ход так и не возникает.

«История детектива», его первый сюжетный фильм, содержит похожие элементы: навязчивое повторение ограниченного количества предметов, резкие движения камеры, ритмический монтаж. Но появляется нечто новое: фильм представляет собой запись дела, которое ведет детектив Т, используя камеру в своем расследовании. Кроме нескольких кадров, показывающих Т за работой, все остальные — следствие его работы. Таким образом, «История детектива» — это фильм в фильме: интертитры рассказывают историю не только расследования, но также и главного героя, снимающего его на пленку»<sup>37</sup>.

В первых фильмах Декёкелера чувствуется его заинтересованность техническими и эстетическими возможностями кинематографа. Однако они представляют собой ярко выраженную авангардистскую и сюрреалистическую ветку бельгийского кино. Единственный, вероятно, сохранившийся из крайне малого количества полнометражных игровых фильмов 20-30-х годов как самого Декёкелера, так и вообще кинематографа Бельгии — «Дурной глаз» (*Het kwade oog*, 1937) — более близок духу «магического реализма» и ариадниной нитью ведет историю бельгийского кино через промежуточные звенья (50-е) к кинематографу Андре Дельво.

Фильм начинается кадрами с мельницей, точнее ее крутящихся огромных, словно режущих воздух крыльев. Зафиксированы как будто обычные кадры из крестьянской жизни, однако так, что крылья, снятые с максимально близкого расстояния, напоминают угрожающие людям «ножи»). В двойной экспозиции бегут облака, мельница горит и падает размашистым движением. В деревне появляется таинственный человек, несущий в себе загадку и роковым образом связанный с этими местами. Камера снимает под резким углом, фиксируя реакцию местных жителей, уверенных, что именно он виновен в их новых несчастьях. Эхом разносится прозвище пришельца: «Дурной глаз!»

<sup>37</sup>Thompson K. (Re)Discovering Charles Dekeukeleire // Davidbordwell.net. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/dekeukeleire.php> (дата обращения: 01.09.15).

Фабула выглядит пунктирной, акцентируя только самое главное. Крестьяне пытаются прогнать его из деревни и даже убить, но у них это никак не получается. В конце концов, главный герой вынужден рассказать свою трагическую историю: когда-то он любил местную девушку, которую теперь ищет, тогда им пришлось избавиться от ребенка и заплатить за это дорогую цену, став вампирами, что выясняется только теперь. Отголоски драмы и даже фильмов ужасов впечатляют, но еще более то, что происходит вокруг фабулы, когда мистика вторгается в обыденную крестьянскую жизнь. Сценарий писал склонный к необычному, часто фантазийному, Анри Сторк, а спецэффекты делал Жан Пенлеве, которому принадлежит, кстати, создание другого, в своем роде потустороннего (в основном подводного) мира. В первых сценах главный герой потерянно уходит и вдруг в буквальном смысле растворяется в воздухе, словно исполнив трюк Жоржа Мельеса: это происходит просто, буднично и вместе с тем — магически. В отличие от подчеркнуто условных фильмов Мельеса действие происходит на натуре — в полях, в лесу, во время крестьянского праздника, сообщая определенный градус правдоподобия. Но когда один из местных жителей хочет расправиться с незваным гостем, неожиданно его ружье останавливает словно появившаяся из ниоткуда рука.

«Дурной глаз» построен завораживающе странно. Медленные внефабульные поэтические зарисовки — петушиные бои, празднование Масленицы, крупные планы крестьян, любование листвой и облаками... Скрипучий, не очень точно наложенный звук добавляет ощущение странности и, как ни парадоксально, «реалистичности» — будто фильм снимали в какие-то старинные времена в местах, где большая ветряная мельница, угрожающе режущая своими крыльями воздух, — неотъемлемая часть жизни. С другой стороны, тихий сюрреализм (в одной из сцен ход коров показан рапидом в обратном направлении) соседствует с буйством авангардистских приемов — короткий, звонкий монтаж, наплывы, резкие ракурсы. И все это объединено в одном фильме рядом с элементами поэтического кино и почти документальной

фактурой. При этом «Дурной глаз» сам по себе похож на какого-нибудь волшебного истукана из картин Пауля Вегенера или устрашающее творение Джеймса Уэйла. Последний кадр фильма амбивалентен, его реализм с магическим привкусом: залитое солнцем поле, окружающее деревню, темнеет, словно покрывается таинственной тенью, которая, однако, медленно начинает отступать...

Как позже скажет Иво Михилс, один из режиссеров второго из наиболее значимых по хронологии полнометражных бельгийских фильмов – «Чайки умирают в гавани» (*Meeuwen sterven in de haven*, 1955): «Не существовало никакой именно бельгийской кинематографической традиции — мы были в пустыне, мы могли делать все, что угодно!» Да, «Дурной глаз» выглядит эдаким странным кентавром, а «Чайки умирают в гавани», уходящие корнями во французский «поэтический реализм» 30-х годов, который в свою очередь не обходился без отзвуков «магического реализма». «Чайки...» напоминают «Дурной глаз» не в плане сюжета, но остранением, когда урбанистический пейзаж в глазах гонимого обстоятельством человека выглядит странным и враждебным.

В Бельгии долгие годы не было развернутой киноиндустрии, киношкол, а кино, пройдя в 20-е — начале 30-х годов этап весьма своеобразного авангарда, помимо работ Сторка и Декёкелера, долгие годы практически ничем не могло похвастаться. Так продолжалось до середины 50-х годов, когда образовалось трио единомышленников: писатель, а впоследствии режиссер Роланд Верхаверт; кинокритик с явной склонностью к сценарному делу Иво Михилс; одаренный фотограф и кинооператор-любитель Рик Кёйперс. Они-то и решили положить конец «кинобезвременью» и сняли полнометражный фильм «Чайки умирают в гавани».

Роланд Верхаверт начинал на телевидении, вел популярную передачу «Премьера» о новых фильмах. Иво Михилс работал в антверпенской газете, как монтажёр, автор, редактор раздела культуры и искусства. Рик Кёйперс имел больше всего опыта в кинематографе — делал любительские короткометражные

фильмы, и его знали в киноклубах (себя он называл мистиком и в то же время интересовался Брессоном).

Для начала они все вместе придумали историю и определили место действия, которое должно было сыграть большую роль (антверпенский порт). Кёйперс, естественно, отвечал за операторскую работу, Михилс — за общую сборку фильма (монтаж), а Верхаверт, помимо решающего участия в написании сценария, работал с актерами. Бывшие фронтовики не забыли войну — она еще витала в воздухе, калеча судьбы людей. Позже Михилс напишет на тему коллаборационизма сценарий для фильма Андре Дельво «Женщина между собакой и волком» (*Een vrouw tussen hond en wolf*, 1979).

Итак, обратимся к этапному для бельгийского кино фильму «Чайки умирают в гавани». ...Вернувшись с принудительных работ в Германии (как, кстати, и сам Михилс), герой фильма застаёт жену в объятиях американского освободителя и, не совладав с собой, совершает акт возмездия. Скрываясь от преследования, он безуспешно пытается устроиться матросом на речную баржу, заводит дружбу с маленькой девочкой, мужественно избегает криминальных искушений и гибнет в перестрелке с полицией. История напоминает сюжет «поэтического реализма» (от «Набережной туманов», *Le quai des brumes*, 1938, реж. Марсель Карне, до «У стен Малапаги», *Le mura di Malapaga*, 1949, реж. Рене Клеман) — беглецу-изгою обязательно нужно уехать, спастись, вырваться. Он словно не может существовать нигде, кроме своеобразного чистилища (и то недолго) - портового города, где гудок уходящего корабля звучит обещанием лучшей жизни. Авторы вдохновлялись также «Выбывшим из игры» (*Odd Man Out*, 1947) Кэрла Рида, но в не меньшей степени и другим фильмом английского режиссера — «Третий человек» (*The Third Man*, 1949) — визуально и музыкально. В обоих фильмах звучат несколько языков, создавая многоголосицу смыслов и контекстов. Понемногу вбирая черты различных направлений и стилей (французского «поэтического реализма», английской послевоенной драмы, немецкого экспрессионизма, бельгийского литературного и живописного

«магического реализма») «Чайки умирают в гавани» тем не менее становятся одним из самых оригинальных национальных фильмов — в первую очередь за счет сочетания живой, иногда практически документальной фактуры с экспрессивными художественными решениями.

Живой, гудящий порт, искристое море, огромные корабли, грузы на берегу... Работа кипит, гудок парохода и крик чаек, новые — высокие и одинокие — дома соседствуют со старинными антверпенскими особняками. Камера, явно любящая архитектурной эклектикой, взлетает над городом, который в глазах героя выглядит одновременно живым и нереальным. Цепкие клешни экскаватора в гавани намекают на фатальность судьбы, от которой не скрыться, и, кажется, беглеца преследует в финале «магическая реальность» загадочного, при всей внешней реальной фактурности, равнодушного порта, которая не хочет, да и не может ему помочь. Спасительный корабль увозит женщину, которая ждала его до последней минуты, куда-то в неясное будущее, а магическая — при всей внешней документальности — реальность в глубинном смысле не слышит, в сущности отталкивает, а в финале словно преследует его вместе с полицейскими, вплоть до трагического исхода.

Фильм отличает в целом удавшаяся попытка следовать — с применением разнообразных технических средств — поэтике немого кино. Реалистичная фактура, оставаясь неотъемлемой частью фильма, преобразуется и остраняется. Немногочисленные реплики обладают деловой, а подчас — в разговоре с маленькой девочкой — поэтической функциональностью промежуточных титров. Персонажи трансформируются в почти безымянные полусимволические фигуры, характеризуются почти исключительно визуальными средствами. Сюжет отфильтрован до прямолинейного минимума и комментируется вместо привычных диалогов джазовым саундтреком. Многие сцены сделаны без единого слова: например, мы читаем (в смысловом плане и эмоционально) состояние главного героя, когда он, измученный погонями и скитаниями, сидит в баре — в нервном коротком монтаже сменяются кадры его рук, рвущих бумажки, полной

окурков пепельницы, молодой энергично танцующей пары, словно подчеркивающей его одиночество, и, как апофеоз, порывистых движений у игрового автомата, который лишь подчеркнет суетность напрасных усилий. С хореографической точностью выполнена и сцена-воспоминание: неверная жена танцует с американцем, в то время, как все вокруг — легким сюрреалистическим жестом — замерли. Входит главный герой, узнавший правду: пара ошарашено замирает, а окружающие начинают танцевать, будто предвидя неизбежный взрыв, ведущий к драме.

Фильм – при достаточно испытанном сюжете – рождается почти исключительно с помощью чисто кинематографических средств — ритма, который ведет повествование; звука, подчас музыкального (голоса пароходов, крики чаек), продуманной композиции кадра и тонального решения. Кэйперс называл фильм «симфонией черного и белого». Живая экспрессия пробивается сквозь знакомую предметно-вещественную среду в каждом кадре. Дневные сцены залиты ярким светом, подчеркивающим, как в больнице для безнадежно больных, чувство одиночества; ночные, напротив, контрастно-четко, как в «Третьем человеке», расчерчивают окружающее пространство, акцентируя высвеченную тревожными пятнами уличных фонарей мостовую, уходящие во тьму старинные дома, которые соседствуют с современными конструктивистскими, громадными, давящими мятущегося человека зданиями из стекла и стали. Возникает какой-то особый мир, вместе с тем не уходя далеко за границы осязаемого правдоподобия. Налет сюрреализма отмечает две выразительные сцены. В первой главного героя шантажирует местный мелкий преступник: они разговаривают на каком-то складе, и доски, сваленные рядом, складываются почти в причудливые фигуры, напоминающие манящий куда-то корабль. Во второй он бежит, после трагического разоблачения, ищет в городе свою жену — будто подчеркивая внутреннюю напряженность и тщетность усилий, прохожие почти замерли, словно по мановению волшебной палочки. Но это не статичные фигуры, намертво

замороженные волей автора, а все-таки живые люди, которые не позируют, а существуют в остраненной реальности «магического реализма».

«Чайки умирают в гавани» далеко не всегда последовательно идут за поэтикой «магического реализма», сочетая в себе французское и бельгийское, поэтическое, магическое и реалистическое. При всей внешней эклектике фильм в целом выглядит органично (как это ни парадоксально) и показывают то, чем может быть ценен магический реализм — как оживший мотив, найденный в глубинах реальности. Особая изобразительная мелодия дарит ей новое качество, и сквозь знакомую, прозаическую обстановку, предметы, лица прорывается наружу иная реальность, художественно упорядоченная.

Любопытный факт, касающийся соотношения реальности и вымысла: некоторые сцены и финальная погоня по сценарному замыслу планировались в абсолютно пустом порту. И так случилось, что в момент съемки там была объявлена забастовка. Порт словно вымер, что волею судьбы помогло создать особенную атмосферу действия.

\*\*\*

«Магический реализм» невольно вызывает ассоциации с французским «поэтическим реализмом», тем более родство определений заставляет задуматься об их сходствах и различиях. В итальянской литературе 1920-х годов также существовало течение, названное «магическим реализмом», теоретической базой которого, как уже отмечалось, являлся литературный журнал «Новеченто», который с 1926 года издавал в Риме итальянский писатель и критик Массимо Бонтемпели. В одной из статей он одним из первых употребил это выражение. Журнал выходил на французском языке, а членом редколлегии был, среди прочих, писатель-романтик Пьер Мак-Орлан, автор написанного в 20-е годы романа «Набережной туманов», трансформированного в конце 30-х поэтом Жаком Превером и режиссером Марселем Карне в одноименный программный фильм французского «поэтического реализма».

В статье «Реализм некоторых фильмов пробуждает социальную фантастику», опубликованной в 1932 году, Мак-Орлан призывал кинематографистов к созданию «романтизма будничности». Воспетая им «поэзия и тайна улиц», собственно, и нашла свое воплощение в том направлении, которое позже получило название «поэтический реализм». Кинокритик Виктор Божович определяет его так: «Поэтический реализм» стремился давать объективно достоверные картины повседневной жизни, поэтически преображенные с помощью неявных средств образной трансформации (драматургическая конструкция, литературный диалог, игра актеров, музыкальное сопровождение, световоздушная и звуковая атмосфера, композиция кадра, символическое использование предметов и т. д.)»<sup>38</sup>.

Любопытно, что один из героев «Набережной туманов» — художник модильяниевского типа произносит реплику, которая подошла бы и магическому реализму, а главный герой-изгой в исполнении Габена, «надевая» в финале личность художника, повторяет эти слова: «Помимо своей воли я изображаю вещи, скрывающиеся за другими вещами». Однако, несмотря на определенные созвучия поэтического и «магического реализма» эти направленности почти всегда позиционируют принципиально разные мировоззрения.

Первому, во всяком случае, во французском кино конца 1930-х годов, присущ пессимистичный взгляд на мир. Как говорил Марсель Карне: «Фильм — зеркало своей эпохи. Каким же было время в 1938 году? Разве не носили мы в самих себе зачатков смерти и уничтожения? Разве не отдавали себе тогда отчета, что мы осуждены, что рано или поздно приговор свершится — без обжалования, без возможности удрать через запасной выход? Будучи выражением эпохи, фильм не мог обойти черты, для нее характерные: потерянности и беспокойство»<sup>39</sup>. Его нужно непременно преобразить, изменить, а если это невозможно — уйти от реальности, тогда как для магического реалиста мир — это нередко источник

<sup>38</sup> Кино: Энциклопедический словарь. Гл. ред. С. И. Юткевич. Сов. энциклопедия. М., 1987. С. 95.

<sup>39</sup> Мак Орлан П. Набережная туманов. // Magazines.russ.ru. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: [http://magazines.russ.ru/nov\\_yun/2000/4/orlan.html](http://magazines.russ.ru/nov_yun/2000/4/orlan.html) (дата обращения: 01.09.15).

постоянного чуда, изумления, удивления – как радостного, так и трагического. Он хочет выразить нечто иррациональное, невыразимое, что живет внутри той же самой реальности. Со сверхчувственной ясностью он вглядывается в каждую грань живой действительности, сохраняя ее. Разнятся и способы воплощения – поэтический реалист будто накладывает эскапистским движением волнующую дымку, романтический фильтр *на* изображение и реальность, которые обретают в той или иной степени условные обертоны. В «Набережной туманов» на атмосферу живого, настоящего порта (большие грузовые корабли, обшарпанные складские помещения, нагромождение фур, бочек, мостовая, рабочие) словно накинута вуаль из туманов, рисуя мягким светом подчеркивая дымку волос, блеск глаз и воды. В «Чайках...» поэтический флер меньшей концентрации, и «магия реальности» носит более скрытый и условно-сюрреальный характер.

\*\*\*

Бельгийская многосложность ярко проявилась у Гарри Кюмеля, который, как и Андре Дельво, часто идет по линии «видимого реализма», выводит на первый план фантазийную составляющую, при этом активно используя богатый арсенал собственно кинематографических средств. Многие его фильмы, внешне как будто реалистичные, в своей сердцевине фантастичны, с элементами ужасов, а подчас и явной мистики: «Мальпертьюи» (*Malpertuis*, 1971) – несколько тяжеловесная притча по роману бельгийского фантаста Жана Рея, в которой древнегреческие боги оказываются заперты в волшебном, будто написанном маслом поместье; «Дочери тьмы» (*Les lèvres rouges*, 1971) рассказывают историю зловещей графини-вампириши.

Одна из ранних малоизвестных короткометражек режиссера «Сторож склепа» (*De Grafbewaker*, 1965), хотя и не может быть полностью причислена к «магическому реализму», стоит особого упоминания — фильм снят по единственной пьесе Франца Кафки, из произведений которого с их сочетанием бытового и нереального в широком смысле тоже и несомненно растут корни магического реализма. Фильм лаконичен до предела — 40 минут экранного

времени, черно-белое решение, всего три главных героя, формально они все время находятся в одном помещении, за пределы которого действие не выходит. ...Некий князь вызывает к себе сторожа старинного фамильного склепа, который служил на этом посту много лет. Сторож уже стар и устал жить – его служба невыносимо тяжела, что кажется странным – ведь склеп находится в тщательно охраняемом со всех сторон парке. Что же может происходить там, где как будто и нечего охранять? Но сторож рассказывает свою леденящую душу историю, как каждую ночь он сражается с призраками из склепа, желающими покинуть отведенное им место обитания. Удивительным образом, не выпуская действие из клаустрофобического пространства одной комнаты – приемной князя, в свою очередь напоминающей просторный склеп, режиссер добивается того, что зритель видит все происходящее будто собственными глазами, чему способствует движения камеры, смена ритма, скачки при смене крупностей планов, внутрикадровый монтаж. Мистические невидимые ночные сражения полностью вынесены за кадр и в то же время, словно разворачиваются прямо перед глазами, когда пространство конкретно-реалистической обстановки расширяется возможностями скрытого от глаз «магического реализма».

Более поздняя картина Кюмеля «Прибытие Иоахима Стиллера» (*De komst van Joachim Stiller*, 1976) по роману классика современной бельгийской литературы Хюберта Лампо представляется существенной в контексте европейского магического реализма. Сам фильм во многом неровный, иногда вычурный и перегруженный различными мотивами. Но в главной истории и в ее воплощении, несомненно, присутствует «магический реализм». Как и «Человек, который коротко стригся» Дельво, «Прибытие...» начинается (сверх)крупным планом человека, с которым скоро произойдут необычные события и метаморфозы. За кадром слышен его голос: «Почему? Почему я? Почему эта история случилась со мной?» Снятое приближенно лицо со всеми его неровностями и шероховатостями одновременно приближает к бытовому,

«натуралистическому» уровню – и... уводит от него: ведь сверхкрупный план не очень характерен для материально-реалистичного ощущения – он слишком интимен, а иногда сюрреалистичен.

«Прибытие Иоахима Стиллера», о котором речь пойдет чуть ниже, живо перекликается с «Четвертым мужчиной» (*De vierde man*, 1983) Пауля Верхувена, снятым в Голландии – ближайшем географическом и языковом соседе Бельгии. Совпадения сначала не бросаются в глаза, но по мере анализа родство проявляется на самых разных уровнях. А главное, оба фильма выражают дух «магического реализма» – в тонком соединении ирреального и реалистичного, в том, как сами герои встречаются с магическим и мистическим в повседневной жизни.

Фильмы многое объединяет еще на уровне фабулы: в центре обоих – история вроде вполне обыкновенного человека, однако творческой профессии – писатель/журналист – да еще и с богатой фантазией, который не по своей воле оказывается втянут в загадочные, полутрагические, получудесные события. До конца остается непонятным, были ли эти события фактом реальной жизни. Оба фильма — о движении в сторону магического, о встрече с ним в координатах бытовой жизни.

Кстати, журналистом был и Жюльен в «Свидании в Брэ» Андре Дельво, писателем — главный герой его же «Бель», а не чуждым модерну фотографом — «Фотоувеличения» (*Blowup*, 1966) Микеланджело Антониони, которому будет посвящен разговор в соответствующем разделе. Да, в картинах магического реализма развивается тема особого зрения, необходимого, чтобы увидеть нечто «надреальное», и центральным персонажем становится некто – с одной стороны, в общем, обычный человек, а с другой — имеющий скрытую в глубине души связь с художественной, скрытой, неявной для других подосновой окружающего, именно его глазами воспринимается и исследуется этот далеко не плоский для восприятия, загадочный мир.

Коллеге Жюльена, писателю и журналисту Фрику Грюневальту из фильма Кюмеля, кажется, что с ним начинают происходить удивительные вещи, в мелких незначительных эпизодах он находит что-то значительное и предвидит встречу с необыкновенным. Вероятно, менее восприимчивый человек не обратил бы на них внимания: например, он едет в автобусе, на остановке открываются двери, но к раздражению водителя и удивлению пассажиров никто не входит и не выходит. (Но так ли это на самом деле?) Фрик между тем вполне рационально отмечает, что это событие – неплохая тема для заметки. Он еще не знает, хоть и смутно чувствует, что нечто неосязаемое проникло в этот момент в его жизнь. Плотная материя повседневности с этого момента начинает истончаться, и вскоре вокруг случаются еще более необычные вещи.

Еще один отголосок «Свидания в Брэ» – сцена, в которой редактор ловит за рукав Грюневальта в печатной мастерской и спрашивает: «Почему ты больше не пишешь книг?» События, беспокоящие писателя, для обывателя – мистика (в кавычках или без), а не новость, в то время как этому миру нужны подтвержденные новости, точные данные. В «Свидании...» журналист должен писать, оперируя цифрами и количествами – самолетов, людей, смертей. Но верные математической точности ноты на пюпитре рояля в особняке Брэ предательски обрываются, намекая на возможную другую реальность — где-то поблизости, может совсем рядом. Так и Фрик постепенно находит ее, складывая странные для него события и мимолетные знаки в логический узор. Такое столкновение, встреча с вселенной, во всем ее многообразии магического и бытового, с необычным характерны для «магического реализма».

Разумеется, не только странная завязка подсказывает выход на магический реализм. Некоторые сцены «Прибытия Иоахима Стиллера» наполняются предельно реалистичными мазками, сочетаниями резкой, рваной документальной манеры с вызывающе яркими красками — они не фантастическо-нереальны, а создают впечатление — будто обыденность изнутри подсвечена ярким светом. Особенно характерна сцена в парке аттракционов, куда заглядывают молодые

влюбленные: несутся сломя голову карусели, перемигиваются разноцветные городские огни, кривые зеркала нервно отражают их, неожиданно на мгновение превращая чуть ли не в Бонни и Клайда. Трамвай проносится по узким, залитым солнцем улочкам Антверпена — кадр начинает подрагивать, пульсировать, и словно ощущаешь, как ветер подхватывает его движение.

После открывающей фильм сцены и удивленного вопроса: «почему я?» постепенно начинается, в том числе тревожно-торжественной музыкой, нагнетаться саспенс. Автор ходит по тонкому льду жанровых, событийных и визуальных контрастов — так, чтобы его герой и зрители вслед за ним почувствовали *что-то*, что, может быть, только обещает быть загадочным и магическим, а чем обернется в итоге — пока неизвестно. За окном кафе, где обедает Фрик, мы видим, как внезапно приезжают молодые, неправдоподобно красивые рабочие, в одинаковых небесно-синих комбинезонах. Они невозмутимо перекапывают мостовую, причиняя неудобства прохожим и дорожному движению, а потом, в считанные минуты, вернув созданному хаосу привычный порядок, исчезают. Писатель отмечает, что в них было что-то странное: «Но что?.. Ничего бросающегося в глаза, разве что они были слишком красивы для своей работы. «А их ангельская невозмутимость — словно знание о бесполезности суеты перед лицом вечности?» — философски задается вопросом впечатлительный Фрик и начинает свое маленькое расследование, кто же послал таких людей и зачем.

Характерно, что постоянно поддерживается равновесие правдоподобного и странного, выходящего за рамки привычной логики, и на каждый необычный сюжетный ход можно тоже в свою очередь задать логичным вопросом: а что, если все это лишь бурная фантазия писателя? Тем временем Фрик поглощен чтением Кафки (кого же еще!), замороженно смотрит на страницу с иллюстрацией превращения Грегора Замзы в насекомое и не в состоянии поверить, что такая символическая магия может быть осязаема и конкретна в реальной жизни.

Кафкианскими гранями блеснут некоторые сцены, например, с представителем городской власти (к нему обратится Фрик), сидящем за

громадным, заваленным бумагами столом и, словно заучив роль, все опровергающем. Рассказывая о странном пассаже, писатель настаивает на своем: «Я видел!», однако редактор возвращает его на землю: «Писатель видит. Власти знают».

Постепенно набирает цвет окружающее пространство — ярко-оранжевая площадь перед ратушей, причудливый фонтан, искрящийся свет, неистовая зелень. Камера отъезжает за окно квартиры героя, спускается по фасаду вниз — а там разгул ярких красок: соседка вешает сушиться белье, колористически подобранное с тщательностью художника, рисующего только локальными яркими цветами — красный, оранжевый, желтый, синий. Изобразительное, живописное, цветное постепенно переманивает на сторону ирреального. В обоих фильмах легкий «магическо-реалистический» сдвиг происходит визуально, в том числе через цвета — часто подчеркнуто яркие, и в своей яркости — чуть нереальные.

Кюмель никогда не сторонился «чистых» и «низких» жанров. Вводя в заблуждение, он строит фильм, как остросюжетный. Некому загадочному Стиллеру что-то нужно от главного героя; с пугающей настойчивостью, он пытается предупредить его, но о чем, неизвестно. В духе параноидального триллера писателя постепенно начинает везде преследовать это имя и вскоре он получает письмо, датированное 1919 годом (за 20 лет до рождения главного героя), в котором Стиллер призывает не сомневаться в реальности того, что он видит и слышит. Фрик ощущает, что «это везде, все ближе и ближе». Головокружительно близко. Он говорит со своим другом, продавцом в книжном, по телефону, а в это время сам Стиллер невозмутимо находится рядом, в магазине. И хотя писатель об этом не знает, материализуется само ощущение соприсутствия, родное для «магического реализма».

Растущее напряжение исподволь нагнетается тревожной музыкой, рваным монтажом, резкими движениями камеры. Идет игра постоянного сочетания двух состояний — ничего конкретно плохого или опасного по сути не происходит, но ощущение тревоги появляется совершенно определенное. Ведь реальность

каждую секунду грозит обернуться скрытым в ее недрах (а может, и потусторонним?) кошмаром и одновременно — как оказывается впоследствии — чудом.

Кюмель вспоминает и о том, что магия — это нечто из старинных средневековых времен, и в этом фильме прошлое в широком смысле искусно сочетается с привычной современностью. Характерен кадр: букинист рассматривает конверт зловещего письма под лупой и выглядит так, словно сошел с картины Ван Эйка. Ракурсы поддерживают это ощущение, например, кадры средневекового Антверпена, снятого сверху. Стиллер в очередной раз возникает в старой книге хоть и без названия, но об Апокалипсисе. Как и все прочие зловещие предзнаменования, включая полную мистики ночь, когда лишь немногие во всем городе слышат волшеббно-тревожные голоса колоколов. Предвестница конца света комета из времен Коперника и Галилея посланником другого мира дружелюбно пролетит мимо, оставив напуганных жителей в состоянии оцепенения.

Много экранного времени уделено сюжетной линии, посвященной полусумасшедшему художнику, которого владелец картинной галереи находит на улице и заставляет рисовать непристойные картины, в духе нового времени выдавая их за произведения искусства. Кюмель как будто старается «заболтать», заполнить пространство, словно опасаясь уделить слишком много времени Стиллеру, слишком приблизить его к обыденному. Но тот и так, в духе «магического реализма», восхитительно реален и конкретен. В отличие от лучших примеров классических триллеров и фильмов ужасов, где самое страшное и загадочное совсем или частично не показывается на экране, Стиллер спокойно и практически сразу появляется в кадре. Сначала мы видим его на экране телевизора глазами скучающего Фрика, изучающего витрину. Таким отраженным появлением автор добивается поистине ошеломляющего эффекта. А потом снова и снова — сцены строятся одновременно по всем правилам зловещего саспенса и в то же время своей повторяемостью намекают, что бояться нечего.

История с преследованием Фрика и навязчивой идеей о Стиллере находит короткое, но убедительное фрейдистско-психологическое объяснение: сильная детская травма. Детство, война. Маленький Фрик бежит за трамваем, как вдруг какой-то человек резко и властно останавливает его, пугая и не давая пройти. Мальчик пытается вырваться, видит мельком лицо подруги в окошке трамвая... как вдруг вагон взрывается. Таинственный спаситель — американский солдат — сам погибает, в руках остается бумага с его именем... Стиллер. Сцена одновременно страшная, — снова тревожное напряжение, резкость манеры, — но и успокоительно-объясняющая, ведущая к финалу.

Постоянное ожидание прибытия некоего персонажа, неизвестного и непознаваемого, оборачивается — через ужас и страх — принятием этого неизвестного, принятием реальности со всеми ее неожиданными и необъяснимыми происшествиями и поворотами. Ожидая финальной встречи со Стиллером, которую тот назначил по телефону, герои трогательно стоят плечом к плечу, все еще по привычке ждут чего-то страшного. Стиллер появляется, ласково приветствует их как старых знакомых и.. вновь погибает под колесами неизвестно откуда взявшейся ночью на пустынной мостовой машины, повторяя свою спасительную роль, исполненную в детстве для главного героя.

История имеет свой эпилог, приносящий успокоение: в залитом солнцем финале Фрик, его жена и ребенок устраивают пикник в парке, к ним приближается неизвестный человек, сердечно приветствует их, они столь же сердечно приглашают его присоединиться к ним. Но он уходит выполнять свою миссию, а супруги понимающе переглядываются и улыбаются: «Это был Стиллер».

Как и у Кюмеля, у Верхувена акт «магического реализма» происходит и в плоскости художественного решения фильма, и в жизни самих героев. Оба фильма используют яркие христианские коннотации, символически наполняя конкретную реальность. «Прибытие Иоахима Стиллера» представляет собой

редкий пример «прямого» «магического реализма», который создает особый мир, наполненный яркими, откровенно привнесенными образами-символами.

В похожей манере работает и Пауль Верхувен. «Четвертый человек» начинается с торжественных титров — на экране паук ползет по распятию. Камера скользит в комнату главного героя, мощно и эффектно задав нужные координаты: христианские символы, прячущиеся за фасадом привычных вещей.

Больной, беспокойный, измученный писатель Герхард получает приглашение прочитать лекцию в другом городе. За лекцию хорошо заплатят, ему, по всей видимости, нужны деньги, и он отправляется в путь. Но что-то странное начинает происходить с ним уже в поезде. Сначала он обращает внимание на картинку — «Самсон и Далила». Еще мгновения — в этом Верхувен напоминает Дельво с его виртуозным, коротким монтажом — поезд проезжает мимо стенда с некой «социальной рекламой» «Иисус повсюду», а в вагон — словно через плакат входит прекрасная женщина-блондинка в синей одежде с ангелоподобным младенцем на руках, напоминающая картины Рафаэля и Леонардо (традиционные цвета Девы Марии — красный и голубой, небесный). Она грациозно-гравюрным движением чистит яблоко, еще секунды и нужным ракурсом камеры вокруг головы ребенка появляется яблочный нимб. Бытовая ситуация с помощью художественного преобразования с включением ассоциативного ряда превращается в нечто большее, как для зрителя, так и для героя, при этом оставаясь фактом его реальности.

Следуя за своим воображением, Герхард буквально «входит» в фотографию с изображением отеля, куда он позже и приедет. Комната №4, вместо номера с цифрой — окровавленный глаз. Все детали имеют отношение к дальнейшему, а пока — возвращение в реальность — у мамы с ребенком пролился сок, и красная жидкость течет по фотографии. На вокзале он ожидает, что его встретят, смотрит по сторонам и видит катафалк: гроб, венок, ленты с его именем. Да-да, вот его имя, написанное совершенно четко. Кто-то расправляет традиционную ленту —

выскакивают две затерявшиеся в ее складках буквы, и возникает другое, чужое имя.

Как и Кюмель, автор «Четвертого мужчины» будто смотрит прямо в упор, строя совершенно конкретный мир, в котором, однако, символ с издевательской прямолинейностью вторгается в материальную оболочку вещей. Снова возникает вопрос: что-то происходит? Или все это лишь бурная фантазия воспаленного сознания склонного к алкоголизму и, как следствие, к галлюцинациям, писателя? Как бы там ни было, но зритель присутствует при совершенно явных метаморфозах окружающего мира. Фантазия писателя и одновременно фантазия автора, логике которых все подчиняется, трансформирует некую реальность, где из кажущейся повседневности вырастает яркий, заряженный символизм. «Я выдумываю правду», – говорит герой, будто акцентируя двуединство «магического реализма».

Прочитав лекцию, писатель замечает, что молодая женщина яркой внешности постоянно снимает его на маленькую камеру, которую держит как пистолет. Они знакомятся, Кристин оказывается представительницей местного литературного общества, пригласившего его на встречу. Герои чувствуют влечение друг к другу, и она приводит его в свой дом: на фасаде яркая неоновая надпись — Spin — паук, в которого благодаря поломке световых букв превратился Sphinx — сфинкс — настоящее название салона красоты, расположенного в ее доме. Паук из зловещего вступления словно начинает медленно выступать на поверхность и плести свои сети, но писатель пока верит прямолинейной «реалистичной» реальности и второго слоя он не хочет видеть. В конце концов, есть литература и живопись — там возможны странные совпадения и зловещие предзнаменования, но не в реальности. Тем более незнакомка ему нравится, и он намерен хорошо провести с ней время.

А пока «новая реальность» постепенно захватывает Герхарда, окружая неоновыми вывесками, кроваво-розовыми интерьерами ее квартиры, сквозь окно

светит полная луна, и ясно, что в этом особом пространстве начинают действовать незнакомые пока, смещенные законы.

Как и Кюмель, Верхувен использует яркие открытые цвета. Бирюзовый лак из кошмара, который приснился писателю, отражается в реальности — это маникюр Кристин. Синие и красные одежды Марии трансформируются в «искривленные» варианты этих цветов — розовый и бирюзовый. Она продает косметику под красивым названием Delilah, которое снова отбрасывает к насыщенной образами сцене в поезде, мигая еще одним предупредительным сигналом.

Разгадка застаёт главного героя внезапно. Оказывается, Кристин была замужем три раза, и все ее мужья погибли. Возможно, именно она их убила, и над ним возникла угроза стать «четвертым мужчиной» в этом ряду. То ли разыгравшееся воображение Герхарда, то ли хроникальная невозмутимость (через любительские пленки, которые герой находит в доме Кристин) автора показывает зрителю их случайные/неслучайные смерти. Женщина, которая с дьявольской последовательностью избавилась от трех мужчин, ищет себе новую жертву — по крайней мере, именно такую версию предпочитает писатель. В то же время автор оставляет ход для отступления — можно идти и за бытовой логикой, явленной через других персонажей, которые убеждают писателя, что она совершенно нормальна, несчастна, и вообще вам надо успокоиться.

Сон-видение наполняет символизмом и без того насыщенную (пожалуй, перенасыщенную эффектами) канву фильма: прекрасная женщина-блондинка в синем, с ключом в руке, показывает направление в старинный склеп, а там висят три окровавленные туши, а на месте «запланированной» четвертой стоят розы. В фильмах «магического реализма» вообще часто возникают эпизоды сна, будто акцентируя внимание на том, что происходящее в фильме — «нормальная», не сновидческая реальность. Лейтмотивом проходит фраза «если тебя предупреждают, то надо слушать». Любопытно, что Фрика, в отличие от Герхарда, предупреждают о том, что не надо бояться чуда и что все будет хорошо.

В «Четвертом мужчине» логика более привычна: предупреждения намекают именно на гибель. Они рассыпаны повсюду, своей зримостью воплощая магическо-реалистическую составляющую, словно струясь сквозь изображение. Если ответы и есть, они приходят через изображение, а не слова.

Влекомый страстями Герхард все-таки соглашается остаться у вдовы. Подписав ли себе таким образом смертный приговор? Или его ждет совсем другой исход? Никто не знает наверняка. Но во время принятия этого решения он проезжают порт, где что-то строится, и с неба спускается строительный трос, образуя подобие петли. Напряжение нарастает, как и у Кюмеля, не через событийное нагромождение, а во многом через визуальные фантазии — прогуливаясь по городу, Герхард оказывается будто затопленным кроваво-алым дождем из лепестков роз (впрочем, их обилие в реальности вызвано работой садовника).

Герхард движется навстречу неизбежному. Однако неизбежное для него, как и для героя Кюмеля, как раз в спасительном примирении с двуединой реальностью, где есть место угрожающим символам и добрым предупреждениям. Пережив катастрофу, унесшую жизнь следующей жертвы Кристин — четвертого мужчины, каковым оказался не он, потрясенный и обновленный, Герхард оказывается в больнице. Финал примиряет и потрясает одновременно. Точных ответов никто не дает, они возникают опосредованно — через ощущения и детали, которые тяготеют к иррациональной картине мира. В финале та самая Мария (или обыкновенная медсестра?) выглядывает из окна больничной палаты, где остается под ее защитой больной, измученный писатель, смотрит, словно тревожно проверяя, как паук (или несчастная вдова?) уезжает навсегда. Потерпел ли поражение дьявольский план Кристин, или она просто разочаровалась в мужчине с больной фантазией? Верхувен до конца выдерживает тон интригующей неизвестности, словно магическое может существовать только на грани «двух миров».

Фильм Кюмеля в финале более конкретен (Стиллера видят, знают, называют по имени), при этом так же «правдоподобно-неправдоподобен», как и «Четвертый мужчина». Логично для магическо-реалистической картины мира и то, что финалы обоих фильмов приносят успокоение и мир. У Кюмеля — прочный и относительно устойчивый, у Верхувена куда более неопределенный. Но оба художника говорят о принятии того, что можно называть разными именами — иррациональное, универсум, магия. И если многие фильмы «магического реализма» ступают рядом с иррациональным и магическим, внимательно следя, чтобы сохранялся паритет и не было нарушено состояние *на грани*, то «Четвертый мужчина» и «Прибытие Иоахима Стиллера» показывают, что будет, если сделать еще один шаг, приоткрыть «пограничную» дверь чуть шире, и предлагают посмотреть, что же там: «Стиллер начинается там, где заканчивается знание».

Некоторые черты бельгийского мировосприятия, проявленные в литературе, живописи и кино, а также проанализированные выше фильмы позволили выделить основные — конкретные — особенности «магического реализма». В следующей главе будет сделана попытка исследовать его возможности и особенности в иных кинематографических форматах (в коротком метре) и формах с выраженными экспериментальными обертонами, что расширяет зону действия «магического реализма» в экранном воплощении.

### Глава 3. «Магический реализм» в разных обличьях

#### 3.1 В границах короткого метра

В координатах «магического реализма», который, балансируя на грани привычного и во многом иррационального, стремится выразить внутреннюю подоснову мира, создавались не только полнометражные фильмы, но и среднеметражные, короткометражные и даже «документальные» произведения. В этом разделе речь пойдет о коротком игровом кино.

Хотя и нельзя однозначно привязать свойства «магического реализма» к естественным особенностям короткометражных фильмов, все же нечто общее роднит их на практике. Дыхание на короткой дистанции изменяется, сердцебиение учащается, и — как быстрый глоток воздуха — нужно собрать в одной короткой вспышке самое главное. Еще мгновение, и всё исчезнет. Так, в темную ночь на небе вспыхивает молния и на короткий миг озаряет все вокруг, как сон главного героя таинственной «Глубокой ночи» (*Dead of Night*, 1945, реж. Альберто Кавальканти, Бэзил Дирден, Роберт Хэймер, Чарлз Крайтон), фильма, состоящего из новелл-вспышек.

Один виртуозный стремительный мазок — и голландский режиссер Йос Стеллинг в первом же кадре своего тесного «Зала ожидания» (*De wachtkamer*, 1996) добивается победоносного соединения полета фантазии (воображаемые картины) и беззастенчивого настоящего: утонченная композиция красивых чашек с кофе оказываются [камера отъезжает] картинкой на кофейном автомате в шумном зале аэропорта.

Один из ярчайших примеров «магического реализма» в кино был создан в рамках получасового метража — «Совиный ручей» Робера Энрико (*La Rivière du hibou*, 1962). Фильм концентрирует многие его важнейшие, сколь бы они ни были размытыми, отличительные признаки, рисует новую картину мира, пытается удержать равновесие между прочным, материальным и убегающим, ирреальным.

Попробуем взглянуть на «Совиный ручей» с «магическо-реалистической» точки зрения.

Режиссер Робер Энрико, хотя и известен главным образом популярными приключенческими фильмами, но время от времени, обращался к теме загадочного, скажем, в картине «Деньги от призрака» (*La redevance du fantôme*, 1965, по новелле Генри Джеймса). Более ранний «Совиный ручей» входит в сборник из трех короткометражных фильмов по магическим (отчасти мистическим) произведениям американского писателя Амброза Бирса, созданным в конце XIX века не без влияния Эдгара По. Все три истории мастерски размывают границу между реальным и потусторонним. В лирико-трагедийной новелле «Пересмешник» (*L'oiseau moqueur*, 1962) прошлое смешивается с настоящим и будущим. «Чикамауга» (*Chickamauga*, 1962) почти проваливается в сюрреализм: война показана с точки зрения глухонемого мальчика, который играет среди хаоса и ужасов на оставленном поле битвы; то, что вокруг, он не видит и не слышит, но чувствует.

Рассказ Бирса «Совиный ручей» выносился на экран несколько раз. Наиболее известны три фильма – Чарлз Видор снял одночастевку «Мост» в 1929 году (*The Bridge*, перевыпущен в 1931 под названием «Шпион», *The Spy*); Альфред Хичкок в 1959 представил двухчастевку, осуществленную режиссером Робертом Стивенсоном, в рамках своего телесериала «Альфред Хичкок представляет» (*Alfred Hitchcock Presents*, 1955–1962), и наконец, удивительная картина Робера Энрико, завоевавшая премию «Оскар» в 1964 году.

Предельно лаконичный фильм Видора в десяти минутах успевает рассказать главное: передает ужас приговоренного к смерти, смешивает субъективное и объективное, раскрашивая его фантазийными элементами. Стучит барабан и – через наплыв – так же бешено, стучит сердце осужденного. Воспоминания о детстве острой монтажной склейкой врезаются в ткань картины. Но, к сожалению, исполнению Видора не хватает тонкости и изящества, с какими через 33 года к материалу обратится его французский коллега. А вот авторы американской

телеверсии переиначивают сюжет согласно требованиям вкусов массового телезрителя. Главной приманкой становится «мистический» твист, и все сводится к банальной фабуле, поворот которой работает скорее на эффекте неожиданности с элементами саспенса, но никак не идет дальше.

Юрий Тынянов утверждал, что «фабула может быть просто загадана, а не дана; по развертывающемуся сюжету зритель может о ней только догадываться — и эта загадка будет еще бóльшим сюжетным двигателем, чем та фабула, которая воочию развертывается перед зрителем»<sup>40</sup>.

Энрико блестяще использует загадку, которую может предложить фабула, но это становится понятно только после просмотра. В отличие от фрагмента хичкоковского сериала, мы никак не можем сказать, что «Совиный ручей» Энрико – фильм фантастический, но назвать его просто «реалистичным» также невозможно – это «магический реализм».

Картина начинается буднично, но сразу затягивает: камера выплывает из-за деревьев, раздаются крики диких птиц, безэмоциональные палачи ведут осужденного к месту казни. Идет война. Объявление коротко сообщает нам, что «любой, замеченный в порче железнодорожного полотна, будет повешен без суда». Этот осужденный – обычный человек, не герой, каким он предстает в американской телеверсии, и не злодей. По крайней мере, мы не знаем, почему он пытался что-то сделать с этим мостом, по фатальному незнанию или с каким-то – злым или добрым – умыслом, но это и неважно<sup>41</sup>. Режиссер как будто специально абстрагируется от мотивировок, чтобы рассказать какую-то другую историю. С первых же кадров ощущаешь живое, пульсирующее пространство, которое скоро наполнится таким же живым ощущением ужаса, но и чем-то *еще* – магическая сила воображения раскрасит черно-белые кадры новыми яркими цветами.

Автор подробно и тщательно рисует картину происходящего: лучи заходящего солнца слепят глаза, слышны взволнованное дыхание, скрип тугой

---

<sup>40</sup>Тынянов Ю.Н. Поэтика, История литературы, Кино. М., 1977. С. 324.

<sup>41</sup>Кстати, в самой новелле Бирса объясняются мотивы его поступка, но от того, как коротко и буднично об этом сообщено, остается ощущение надреального, воссозданное в фильме.

веревки. Нет никакого дополнительного звукового сопровождения – лишь музыка настоящего. На предельно достоверной ноте режиссер выбирает и предельную ситуацию – передает весь спектр ощущений человека, который должен сейчас умереть.

Даже в названии Энрико подчеркивает будничность и важную роль окружающего природного пространства. Просто «случай» (в американской версии названия «Случай на мосту через Совиный ручей»), а также просто указание на его местоположения, но ручей этот все же Совиный, а совы, как известно, не те, чем кажутся.

Постепенно происходит вчувствование в это пространство и время, и наконец, в свои права вступает магия – течение объективного времени останавливается. Он вспоминает, думает о *ней*, внутренние часы вместе с сердцем тикают все быстрее. Воспоминание предстает в почти кричащем рапиде – так хочется задержать время, а ведь его осталось так мало! Как ни парадоксально, но передача субъективного восприятия времени – это именно то, что приближает эту материю к нашей, знакомой реальности – именно так мы и воспринимаем время, которое постоянно растягивается и сжимается, подчиняясь требованиям внутренней жизни.

Казнь совершается, но — о, чудо! — веревка обрывается, и осужденный, а теперь уже беглец, сорвавшись с моста, оказывается под водой. Он начинает бороться за свою жизнь, грести изо всех сил, помогая неведомому счастливому случаю. И мы чувствуем: неподъемная материальность жизни – в том, как плышет, как отчаянно сражается за свою жизнь. Мы как будто на себе испытываем всю тяжесть воды, это знакомое состояние, когда хочешь хлопнуть в ладоши под водой и не можешь. А с другой стороны – ощущаем эфемерность летящих воспоминаний и убегающего хода жизни.

Беглец выплывает на берег, и мир предстает перед ним как совершенно новый. Он как будто видит и ощущает все впервые. И мы вместе с ним, видим мир по-новому, глазами человека, избежавшего смерти. Песок шуршит под

ногами, кроны деревьев шумят над головой. Спасенный, как сумасшедший, нюхает цветы, в порыве, не веря собственному счастью, обнимает дерево. Бежит изо всех сил, не только от возможных преследователей, но как ребенок, будто впервые осознавая эту пьянящую возможность. Его долгим пробегом по пустому лесу автор передает уже не нужное для движения фабулы действие, а внутреннее состояние.

В картине «магического реализма» ты смотришь на знакомый мир и понимаешь, что видишь его впервые. Взгляд камеры задевает резные листья, блестящую росу, витиеватую паутину. Беглец любуется каждой песчинкой. Так и режиссер любуется каждой морщинкой своего героя, приближается к настоящему и, открывая его заново, позволяет знакомому, не соскальзывая в бездну иррационального, лишь тихонько приоткрыть дверь – и таким образом представить нашему внутреннему взору картину необыкновенной полноты жизни.

Энрико, как живописец, рисует это пространство, подключая всевозможные подручные средства. Вот ворота дома, они, как по волшебству, сами открываются. Бег от смерти становится неуловимо нереальным. Хотя расстояние между влюбленными небольшое – в магическом заколдовывающем монтаже он долго бежит к ней, к своей любви, к несбывшейся, как окажется, мечте. Вот он дотрагивается до нее и ...еще раз умирает. На этот раз по-настоящему — веревка, оказывается, не оборвалась, а фабула, как тонко заметил Тынянов, «шла мимо сюжета».

Постфактум получается, что «объективной» материи фильма как будто совсем нет – ведь все действие происходило в фантазии героя, помноженной на память, но ведь мы сами все видели собственными глазами! Энрико одевает свою ирреальную зарисовку в одежды мучительно-правдоподобного, почти документального исследования. Он извлекает максимум и из короткого как вздох метража, собирая в одной яркой вспышке своего «случая» все самое главное. Магию режиссер нашел в нашем мире, но важно где и как искать: просто

оглядываясь по сторонам, видя одну и ту же привычную повседневность, или смотреть на эту же повседневность глазами, вооруженными такими магическими и одновременно простыми устройствами как фантазия и память, пытающимися выразить саму загадку существования.

Ода радости жизни, силе воображения, и в то же время осознание ее трагичности, ее материальной тяжести – «Совиный ручей» представляется квинтэссенцией «магического реализма» в киноискусстве.

«Увидеть небо в полевым цветке  
 В песчинке малой — бесконечность,  
 Мир целый удержать в своей руке  
 И уместить в мгновенье вечность»<sup>42</sup>.  
 Уильям Блэйк

\*\*\*

Английский классический фильм «Глубокой ночью» (по мотивам произведений Г.Дж.Уэллса) также использует все возможности краткости напряженно заостренного фильма-новеллы, а в целом продолжает раскрывать такую грань «магического реализма», как балансирование на грани объективного и субъективного, случившегося и воображаемого. Картина состоит из пяти отдельных историй, объединенных общим фабульным ходом: главный герой архитектор Уолтер Крейг, приглашен посетить особняк неизвестного ему человека. Несмотря на тревожный сон, который он никак не может вспомнить, Крейг отвечает на приглашение и отправляется загород. Там он понимает, что собравшиеся гости, поместье и вся обстановка, именно в таком сочетании уже снились ему, хотя и людей, и дом он видит воочию впервые<sup>43</sup>. Рационально настроенный доктор Ван Страатен пытается успокоить и убедить гостя, что

<sup>42</sup>Цит.по: Блэйк У. *Auguries of Innocence* (отрывок) // Stihi.ru. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.stihi.ru/2003/05/08-797> (дата обращения: 01.09.15).

<sup>43</sup>Видеть что-то во сне, а потом встретить в жизни – не ощущение ли «магического реализма»?

ничего «мистического» произойти не может. А остальные, решив поверить Крейгу, каждый по очереди рассказывают свою, не вписывающуюся в рамки привычной логики историю. Самого Крейга постепенно охватывает ощущение иррационального ужаса – как часто бывает, он не помнит подробностей сна, они раскрываются перед ним по мере происходящего, но он точно знает, что скоро должно произойти нечто страшное.

А пока собравшиеся рассказывают свои истории... Хотя сами новеллы еще не выходят на тот уровень, который нащупывает грань между мирами и состояниями, ведь дело еще в том, что это *пересказанные* страшные сказки, неизвестно, так ли было на самом деле или нет... Но в каждую из них проникает нечто из общего замысла, гораздо более реального, как кошмар главного героя. И в каждой переход от обыденного к потустороннему решен скорее визуально и с помощью изменений в атмосфере действия. Режиссеры вылепливают загадочное не столько из фабулы, сколько из ее изобразительного воплощения.

Первый рассказ – это история человека, который чудом избежал смерти, а вскоре его посетило магическое, «предупреждающее» видение. Переход решен таким образом: музыка замолкает, на лице героя появляется тревожное выражение, усиленное завораживающе медленным наездом на плотно задвинутые, чуть колышущиеся шторы, за которыми скрыто нечто. Мужчина подходит к окну, его тень неестественно вытягивается светом тусклого ночника. Шторы распахиваются, и за окном на мгновение ночь превращается в день — точно посланник судьбы доставляет свое сообщение.

В рождественской новелле дети играют, и девочка ищет место, чтобы спрятаться в незнакомом ей доме. Говорят, в одной из комнат обитает приведение, говорят, давным-давно здесь произошло убийство. Она поднимается по лестнице, и уже все вокруг нее чуть *иное*: лестница с витиеватыми перилами и готическими резными окнами, изогнутые тени... Все вроде бы привычно, но кажется, что мы в другом мире, который притаился недалеко, за потайной дверью. И Салли действительно находит эту дверь, которую другие не знают или не видят.

Зеркало — постоянный спутник «магического реализма», ведь оно чуть изменяет, даже искривляет пространство: мы вроде бы видим отражение, идентичное натуральному, но в то же время это нечто иное. В английском фильме оно возникает, как главный герой. Молодая, вполне счастливая пара планирует свадьбу. Джоан дарит Питеру, своему будущему супругу, красивое, старинное зеркало, которое, как оказывается, несет с собой проклятие предыдущих владельцев.

Первый раз «волшебное зеркало» появляется таким образом, что оба героя отражаются в нем, украшенном резной изогнутой рамой и расположенном под необычным углом. На редкость простыми средствами достигается ощущение того, что вещь живет собственной жизнью, ощущение кошмара: Тебя нет в отражении, - говорит он, и мы видим, что это действительно так. Когда правила игры уже известны, зеркало показывается уже не глазами героя: сначала камера ловит таинственный предмет в одиночестве запертой комнаты, потом распаивается дверь, и с неотвратимостью рока Питер сразу сталкивается со своим собственным отражением. Луч света разрезает пространство, прямоугольник дверного косяка усложняет композицию, она дробится и искажается.

— Наверное, какая-то оптическая иллюзия, — говорит Джоан.

— Чего еще ждать от зеркал, — отвечает Питер.

Новелла про соперников-гольфистов, кстати, в одной детали перекликается с фильмом Энрико: когда один из героев хочет покончить с собой и уходит — в прямом смысле! — под воду, внимательный глаз камеры замечает хорька и сову, которые наблюдают за этим магическим переходом.

Самая известная новелла про чревовещателя Максвелла и его «ожившую» куклу, по фактам происходящего, возможно, «легко объясняемая» — раздвоение личности объясняет даже то, что кукла «сама» перебралась в комнату артиста-соперника. Но по тому, как история сделана, с виртуозными тревожными

штрихами, она превращается в настоящий хоррор. И просто ли это раздвоение личности? Поверив в научное объяснение, можно потерять бдительность и...

Снова в действии принимают участие зеркала – в одной сцене Максвелл, уже в отчаянии, смотрится в зеркало, рядом стоит портрет куклы Хьюго. Взгляд камеры ловит этот тройной портрет, намекая на дальнейшее развитие событий. Кстати, любопытно вспомнить высказывание Марселя Пруста об искусстве: «Важно не то, что отражается, а важно само отражение». Да, за отражением, каким бы оно ни было привычным, нужно внимательно следить: оно может рассказать то, что недоступно поверхностному взгляду, и даже не совпасть с реальным.

Скептический доктор успокаивает своего пациента и замечает: реальность не может оказаться такой же ужасной, как ваши сны. – А почему бы и нет?

Тем временем кошмар продолжает сбываться: гаснет свет – по вполне бытовым причинам! – но место действия приобретает мистическое наполнение, лица высвечиваются таинственным светом, тени углубляются. А дальше происходит настоящий сновидческий кошмар: сцены и герои хаотически перемешиваются, ракурсы искривляются, Крейг попадает в зазеркалье волшебного зеркала, и нет больше никакой твердой реальности, на которую можно было бы опереться.

Кошмарный сон обрывается телефонным звонком наяву: и всё начинает сбываться – приглашение провести уикенд в незнакомом месте, с незнакомыми людьми, невозможность вспомнить свой сон, ощущение всепоглощающей тревоги...

Как буднично возникает надпись «конец», едва только машина, ровно как в первых кадрах, выезжает по дороге к поместью! Закончи фильм чуть позже, протяни эту шокирующую закольцованность чуть дольше, режиссер оказался бы в положении фокусника, подмигивающего зрителю и упивающегося собственным «волшебством». Но авторы ни на секунду не дают зрителю опомниться: что происходит? Это снова сон? Или вот теперь уже «настоящая» реальность? Но

ответ на этот вопрос узнать невозможно, как и принципиально невозможно узнать тайну жизни. «Страшно, когда явь вдруг оказывается сном, но гораздо страшнее, когда то, что принимал за сон, легкий и безответственный, начинает вдруг остывать явью».<sup>44</sup>

При всей невероятности происходящего, «Глубокой ночью» опирается на какую-то органичную жизненность, наглядно демонстрируя мысль о том, что в природе все циклично. Любопытный факт: английские и австрийские космологи Фред Хойл, Томас Голд и Херманн Бонди разработали «теорию стационарной вселенной» – альтернативу теории большого взрыва, после того, как посмотрели «Глубокой ночью». Они утверждали, что их вдохновил циклический сюжет фильма: согласно этой модели — по мере расширения Вселенной — между разлетающимися галактиками постоянно создается новая материя.

Замысел и его воплощение оригинальны в контексте кино тех лет. Сами по себе новеллы впечатляют каждая в отдельности, но они знают и общий замысел: сквозь них проводится одна мысль и одно состояние иррациональной загадки. Редкий пример, где на перекрестке короткометражного и полнометражного кино, возникает столь цельное произведение.

Как и в «Совином ручье», постфактум оказывается, что как таковой «объективной» картины в фильме нет – это был сон, который заставил нас поверить в его реальность (точно так же, как Энрико заставляет верить в то, что узнику удалось бежать!). И если французский режиссер использует почти документальные, хотя и романтически поэтизированные, приемы для воплощения своего замысла, то четкая и спокойная манера съемки «Глубокой ночью», как будто априори предполагающая, что никакого сюрреализма и быть не может, не менее убедительно подходит для того, чтобы виртуозно выстроить состояние между объективным и фантазийным.

Энрико и английские режиссеры находят иррациональное в рациональном, а рациональное в иррациональном – таким образом воплощая полноту жизни; для

---

<sup>44</sup>Набоков В.В. Собрание сочинений в четырех томах. Т.2, М.: Правда, 1990. С. 342.

них всё – фигуры, монтаж, освещение, изогнутые лестницы и изощренные ракурсы съемок – становится прочной «реальной» материей, чтобы передать эту магическую, «несуществующую» субъективную реальность.

Не об этом ли говорил Александр Астриук, еще один мастер короткого метра, в своей революционной статье «Рождение нового авангарда: камера-перо»? Он пытался увидеть в новом кино новые возможности киноязыка, с помощью которого автор мог бы «выразить мысль, сколь абстрактной бы она ни была... [к этой же идее, но совершенно иными путями еще в 1920-е годы пытался приблизиться С.Эйзенштейн — А.З.] Существование тех идей и смыслов, которые немой кинематограф порождал посредством символического сопоставления, мы усматриваем в самом изображении, в разворачивании событий на киноплёнке, в каждом жесте персонажей и в каждом их слове, в движении устройств, устанавливающих связи объектов между собой и персонажей с объектами. Всякая мысль, как и всякое чувство, проявляется во взаимоотношениях человека и другого человека или объектов, составляющих часть его мира»<sup>45</sup>.

\*\*\*

Владимир Набоков говорил, что «реальность — вещь весьма субъективная. Я могу определить ее только как своего рода постепенное накопление сведений и как специализацию. Если мы возьмем, например, лилию или какой-нибудь другой природный объект, то для натуралиста лилия более реальна, чем для обычного человека. Но она куда более реальна для ботаника. А еще одного уровня реальности достигает тот ботаник, который специализируется по лилиям. Можно, так сказать, подбираться к реальности все ближе и ближе; но все будет недостаточно близко, потому что реальность — это бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных доньшек, и поэтому она неиссякаема и недостижима».<sup>46</sup>

<sup>45</sup>Цит. по: Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 694.

<sup>46</sup>Цит. по: Носик Б.М. Мир и дар В.Набокова: первая русская биография писателя. Л.: Пенаты, 1995. С. 140.

### 3.2 Открытия Александра Астрюка и Мишеля Девиля

До своего поразившего всех экспертов кинодебюта Александр Астрюк – поэт и критик с явной склонностью к теоретическим размышлениям – в двух незавершенных монтажом и недошедших до зрителя небольших этюдах на узкой пленке, пытаясь воплотить перспективную идею об отождествлении съемочной камеры с писательским «вечным пером». Его первый завершённый фильм, соприкасаясь по касательной с обыденной реальностью, практически не следует ее законам, равно как и общепринятым канонам режиссуры. Ближе всего «Багровый занавес» (*Le Rideau cramoisi*, 1952) стоит к таким изобразительным шедеврам мирового кино как «Падение дома Ашеров» (*La Chute de la maison Usher*, 1928) Жана Эпштейна и мистическим фрагментам «Пиковой дамы» (*The Queen of Spades*, 1948) Горолда Дикинсона. Живописность в данном случае – не абстрактная характеристика и не так называемое «красивое» (и только!) кино. Это внутренняя, сущностная необходимость, вырастающая из самого сердца авторского замысла; можно сказать, она и есть существенная составляющая поэтики начинающего режиссера. Вариаций на тему «Пиковой дамы» немало, но такая как у Дикинсона – одна. Рапид до и после Эпштейна использовался бесчисленное число раз, но никогда с такой развернутой таинственной выразительностью.

«Магический реализм» у Астрюка при минимальной условности, носит характер максимального вчувствования в «зыбкую реальность», но при этом он достаточно активен. Художник не столько фиксирует, сколько создает свой мир заново, творит его всеми возможными средствами: подвижная, но не суетливая камера, неакцентированные жесты и чуть замедленная пластика, освещение с иррациональными оттенками, придающими лицу героини почти потустороннее выражение. Каждый ракурс и план тщательно продуман, вплоть до импрессионистических бликов. Отсюда такое полифоничное использование всех

возможностей пространства кадра, в чем немалая заслуга выдающегося оператора — поэта кинокамеры Эжена Шюфтана, соавтора одной из вершин «поэтического реализма» в кино – «Набережной туманов» Марселя Карне.

Лестницы, перила, тени, лица приобретают как бы новое наполнение, звучат по-иному, оставаясь при этом знаками вроде бы привычной и в то же время трансформированной поэзией воображения реальности. Самым волнующим в этой картине является балансирование на грани знакомой действительности и созданием надреального пространства.

...Молодые люди, тайно встречающиеся, сидят в гостиной вместе с ее родителями. Внезапно он целует Альбертину, гаснет свет, как будто перенося их в другое время и пространство. Они спокойно удаляются: родителей в комнате нет, во всяком случае, в сознании влюбленных. Таким решением режиссер добивается ощущения иной реальности. Он больше не прибегает столь определенно к поэтике сюрреализма, однако скрытый отлет прозы жизни ощутим постоянно.

Астриук как теоретик известен, прежде всего, программной статьей «Рождение нового авангарда: камера-стило» (1948), где обосновывает и развивает теорию, взятую вскоре на вооружение французской «Новой волной». Он настаивает на создании такого киноязыка, который мог бы так же свободно выражать мысли, как литературный язык: «Автор пишет своей камерой, как писатель своим пером»<sup>47</sup>. Идея кажется несколько утопичной, по крайней мере, трудновыполнимой. Тем не менее многие мысли являются новаторскими и сегодня, а некоторые напрямую воплощаются в фильмах: «Идеи и смыслы, которые немое, «чистое» кино выражало через символические ассоциации (монтаж), присутствуют в самом образе, в протяженности фильма, в каждом жесте персонажей и каждом их слове, в тех движениях камеры, которые связывают предметы между собой и персонажей с предметами. Любая мысль, как любое чувство, есть связь между человеком и другим человеком или предметами,

---

<sup>47</sup>Цит. по: Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 694.

образующими часть его вселенной»<sup>48</sup>. Такая связь прослеживается в дебютной картине режиссера. За счет основополагающей роли движения камеры, освещения, внутрикадрового монтажа и других изобразительно-выразительных средств возникает свободный ход ассоциаций, схожий с течением литературного слова. Окружающая среда, то есть все пространство кадра, так же тесно связано с актерами, как и все предметы между собой, так же, как изображение со словом. И, как результат, – каждый кадр обладает собственным значением, а подчас и драматургией.

Вещественное окружение вторгается практически в само действие. Внутреннее раздражение героя «Багрового занавеса» выплескивается в звон нечаянно разбитой тарелки, в неуместный, почти истерический смех отца героини. Лестница, так часто фигурирующая в кадре, может передавать напряжение или отчуждение, являться непреодолимым препятствием или наоборот – посредником встреч. Астриук не оставляет ее на протяжении всей картины; благодаря освещению и ракурсу съемки, она меняется вместе с ситуацией или настроением.

Режиссер, видимо, находил прямое воплощение взаимосвязи, о которой писал, в немом изображении («чистое кино», как он его называл). Он добавляет новую составляющую – звук, который у него выражен не столько в лаконичной закадровой музыке (привлеченный к ее созданию композитор Ж.-Ж. Грюневальд неоднократно работал с одним из самых аскетичных режиссеров мирового кино – Р. Брессоном), сколько в закадровом голосе. На первый взгляд кажется, что текст рассказчика напрямую дублирует события на экране: молодой офицер вспоминает удивительное приключение, случившееся с ним когда-то, и зритель слышит его голос, описывающий происходящее в кадре. Но если присмотреться и прислушаться внимательнее, можно заметить, что на самом деле камера рассказывает свою историю, а закадровый голос – свою. Качество текста при этом играет немалую роль (фильм - экранизация новеллы Барбе Д'Оревилли, которая,

---

<sup>48</sup>Там же, с. 693.

кстати, в разное время привлекала многих известных кинематографистов – от А. Арну и А. Бретона до Ж. Жироду и А. Кайатта, но так и не была реализована). Однако рассказчик лишь кажется объективным описателем происходящего, ведь на самом деле звучащие слова – это только *его* мысли и только *его* восприятие. (Заметим в скобках: Астриук, тем не менее, сильно микширует романтический тон новеллы XIX века, выраженный в звучащем слове, и словно передает его киноизображению). Отсюда вытекают многие особенности картины – повышенный градус изобразительности вместе с движением в сторону ирреального помогают в передаче внутреннего состояния. Автор фильма замечает: «Такой «непрямой» стиль является стилем новеллы, и я хотел его сохранить. Это нечто среднее между воспоминанием и мечтой, исповедью и повестью»<sup>49</sup>.

Интересно и то, как две линии повествования (в слове и в изображении) взаимодействуют между собой. При их звукозрительном монтажном переплетении слово остается, несмотря на информативную доминанту, важным драматургическим элементом, не превращаясь в вербальное удвоение экрана. Пораженный рассказчик не находит слов, чтобы описать красоту и загадку героини Анук Эме: «Их дочь...» В этот момент она придвигает лампу, освещая себя и в то же время как бы излучая внутренний свет – так изображение помогает рассказу с подтекстом.

Не менее любопытно рассмотреть варианты столкновения, которые нередко происходят даже на уровне конкретной фразы. Молодой человек вспоминает родителей Альбертины: «Трудно было вообразить себе что-то более буржуазное». В это время в кадре, снятом с верхнего ракурса, - изгиб резной лестницы, которая отбрасывает причудливую тень на всю стену, и вот на таком фоне мы видим их две небольшие, кажущиеся особенно незначительными, фигурки.

Сложно представить, чтобы главные персонажи «Багрового занавеса» разговаривали. В фильме с самого начала заявлена другая, немая

---

<sup>49</sup>Цит. по: Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 697.

выразительность. Общение происходит в иной плоскости («Ответом служили ее объятия»). Когда героиня внезапно умирает, пораженный ужасом рассказчик признается: «И вдруг я перестал понимать этот язык». Таким образом, в пространстве фильма, практически лишенном внутрикадрового слова, господствует язык пластики, мимики и жеста с вторжением волнующего абстрактного языка красоты «багрового занавеса» ее комнаты.

Фабула небогата событиями, интриги как таковой почти нет, хотя зритель постоянно ожидает взрыва в плоскости отношений героев или их столкновения с родителями девушки. Однако Альбертина внезапно и без всякой внешней причины умирает, поразив тем самым и героя, и зрителя.

Внутренняя тема «Багрового занавеса» кажется очень близкой общей тематике и некоторым приемам творчества Эдгара По. Возможно неслучайно, Астриук позднее экранизировал его рассказы: «Колодец и маятник» (*Le puits et le pendule*, 1964) и «Падение дома Ашеров» (*La chute de la maison Usher*, 1981). В последней картине, кстати, доминирует красный и багровые цвета. Просматривается постоянная тема «магического реализма»: главный герой ощущает себя в неразрывной связи с домом, болеет вместе с домом, уверен, что дом постепенно переваривает своих обитателей. Эти переживания переданы в мелодичном движении камеры и в цвете — сначала кадр болезненно ярко-красный, но постепенно зеленеет, словно поддаваясь окружающему гниению.

Один из постоянных мотивов творчества великого американского писателя — невозможность попыток рациональным способом объяснить иррациональное — особенно волновал французского режиссера. История в первой картине Астриюка кажется странной и таинственной, что, не давая материальной разгадки, подтверждает внезапная смерть героини. Столкнувшись с трагическим неизвестным, молодой офицер готов покончить жизнь самоубийством, но находит в себе силы разве что бежать, так ничего и не узнав.

Альбертина представляет собой квинтэссенцию тайны. Загадочное существо не вписывается в координаты привычного, здешнего мира. Автор-

рассказчик замечает ее нематериальную сущность: «Она была для меня лишь зрительным образом». Рискнем продолжить: «Образом, исчезнувшим как мечта».

Если попробовать развить принципы заявленного в работе «магического реализма» дальше, то в голову приходит французский режиссер Мишель Девиль, который, как и Астрюк, начинал вместе с «новой волной» (дебют в 1958 году — «Пуля в стволе», *Une balle dans le canon*), а свой последний фильм поставил в 2005 году («Искусство красиво расставаться», *Un fil à la patte*). Девиль, хотя и не занимался теоретическими разработками, в своих лучших фильмах экспериментировал, словно пытаясь «сочинять» камерой. На примере одной из наиболее принципиальных в этом плане картин «Женщина в синем» (*La femme en bleu*, 1973) можно рассмотреть, что произойдет, если легкий сдвиг реальности «магического реализма» еще больше сместить в одну — иррационально-формообразующую — сторону. Девиль не наращивает условную или жизнеподобную составляющие. Его заботит то, как можно внедриться в самую материю кино, принципиально изменить ее. При этом Девиль не избегает «опасного» сочетания развлекательных мотивов романтического толка с экспериментальными задачами, на которых, минуя фабульные перипетии, стоит остановиться. Тем более, что они в русле «магического реализма».

В некоторых сценах «Женщина в синем» вполне осознанно выбивается монтажом из жизнеподобных, точнее привычных для восприятия, координат. Для Девиля приоритетен ритм, как основа кинопроизведения, его суть — сдвиг именно в монтажно-ритмическом строении — воздействует на зрителя сильнее, чем удивительные повороты сюжета, необычные слова и прочие литературные элементы.

Например, герои нередко начинают реплики в одной сцене, а заканчивают в другой, более того — в другом месте, что выглядит странно, но при этом кинематографически — ритмически — действительно и в глубинном смысле, при всей условности, почти достоверно. Принципиально алогичный монтаж, помимо

внешнего эффекта, дарит знакомое по «магическому реализму» ощущение мерцающей неопределенности. Похожим образом работает и саундтрек: герой включает в проигрывателе классическую музыку (Пьер музыковед), она несколько комично-пафосно сопровождает его на протяжении всего фильма. При этом нет ощущения стёба, пародии, эксперимент ставится не ради эксперимента, а ради рассматривания законов кино и, следовательно, его возможностей.

Если «магический реализм» дает возможность почувствовать знакомый мир, как новый, балансируя на грани состояний, то Девиль перекраивает мир не просто заново, а меняя его законы до неузнаваемости при этом, как и в «магическом реализме», парадоксальным образом оставаясь в рамках видимой реалистичности. Для описания его фильма подошло бы выражение *jamais vu* — состояние, противоположное дежавю, внезапно наступающее ощущение того, что хорошо знакомое место или человек кажутся совершенно неизвестными.

При этом в каждом случае Девиль опирается на ритм, монтажное решение, а также на цвет, которые обладает исключительной силой иррационального воздействия на зрителя, что в свою очередь имеет первостепенное значение в кино: «...На самом глубинном и фундаментальном уровне кинематограф, как и другие виды искусства, но, возможно, в большей, чем они, мере, связан с бессознательными структурами нашей психики. ...Важно понять, что кино — это не только герой, сюжет и конфликт, перенесенные на пленку, но что это — движение света, пространство, акустическая среда, лицо и тело на экране»<sup>50</sup>.

Как в «Свидании в Брэ» Дельво, герой «Женщины в синем» пытается поймать принципиально неуловимое. Он ищет однажды увиденную на улице женщину в синем, мимолетные кадры с ней словно врезаются в обыденную канву повествования — воспоминание ли это или его фантазия? Сцены еще не произошедшего парадоксальным монтажом внедряются в настоящее: герой смотрит в сторону, в будущее, и видит, как они с подругой через минуту будут обедать (в таких иррациональных решениях всегда первостепенную роль играет

---

<sup>50</sup>Ямпольский М.Б. Кино без кино // Искусство кино. 1988. № 6. С.94.

мастерство монтажа, как и в других аналогичных примерах — скажем, в сценах из «А теперь не смотри», *Don't Look Now*, 1973, реж. Николас Роег). Таким образом, загадка тоже рождается из ритма и монтажа, из самой материи кино, а Девиль, разрушая законы бытовой логики, создает свою, чисто кинематографическую логику. Он использует и цвет: вокруг в окружающем пространстве все время мелькает синий, но сложных оттенков: сине-серый, сизый, пепельный, голубой. А тот ярко-синий, настоящий (вся *ее* одежда и машина чистого синего цвета) словно невозможно ухватить, поймать. Один из друзей главного героя говорит: «Или найди ее, или забудь», — именно в этот момент в кадре появляется синяя лампа. Даже в забавных и элегантных сценах, где-то на периферии, почти незаметно, но тревожно переливаются оттенки синего.

В комнате у Пьера висит плакат, демонстрирующий спокойную красоту Финляндии. Он признается, что хотел бы умереть в этой, как ему представляется, безмятежной стране. Намекая на возможную разгадку принципиально нераскрываемой в фильме тайны, за кадром играет музыка из балета «Девушка и смерть». А Пьер, по-своему подбираясь к разгадке, так описывает не дающую ему покоя женщину: — «В ней есть что-то бесполезное. Но заметь, это не так уж дурно». *Она* одновременно везде и нигде. Может, она его смерть, пугающая и манящая одновременно? Тогда его подруга, веселая и жизнерадостная, даже помогающая ему в поисках и одетая в красное, возможно, жизнь? Главный герой подтверждает эту извечную борьбу: «Я не могу о тебе мечтать, ты слишком реальна». И хотя «реальность» Девилья понятна и знакома, где-то в самом основании она трансформируется еще больше, чем в картинах «магического реализма».

Финал картины повторяет начало: телефон в его квартире звонит, никто не отвечает; он то ли спит, то ли умер, во всяком случае лежит на кровати. Медленный наезд — телефон надрывается, и снова, как в «Профессии: репортер», смерть становится почти осязаемой, хотя никаких формальных маркеров этого события не дается. Наконец, камера приближается вплотную к той самой

Финляндии, но лишь на плакате, останавливается на трех первых буквах (Fin), что означает финал картины.

Если фильмы Александра Астрыка и Мишеля Девиля демонстрируют разные степени развития возможностей «магическо-реалистической» модальности, то в следующей главе будут рассмотрены две ее основополагающие составляющие. Они обобщают кинематографическую основу такого подхода и выходят (во втором случае) в пространство метаописания — это возможности пространственно-живописных построений и то особое зрение, одновременно нужное и герою, и зрителю, как особый инструмент, помогающий увидеть внутреннюю подоснову мира — нечто *на границе*.

## Глава 4. Магическая координата сквозь документальную фактуру

### 4.1 Великобритания: многозначные пространства Брайана Форбса и Джека Клейтона

Созновая, что в английском кинематографе существует свой «магический реализм», который, прежде всего, проявляется в абсурдизме и черном юморе, представляется важным остановиться не на достаточно изученном в этом смысле творчестве Ричарда Лестера или Кена Расселла, а на куда более внешне спокойном Брайане Форбсе и малоизвестном фильме Джека Клейтона, поэтика которого становится все более созвучной современному кино (фильмам М.Н.Шьямалана или А.Аменабара).

В своей первой режиссерской работе Брайан Форбс отдалается от характерных для многих английских фильмов того периода социальных и экономических проблем, попыток критически осмыслить действительность, сняв явно недооцененную критикой драму «Свистни по ветру» (*Whistle Down the Wind*, 1961). Что же выходит на первый план? Именно то, что свойственно кинематографу как таковому: создание атмосферы, четкого и законченного художественного образа, попытки передать различные состояния. В картине, повествующей о детях, с первых кадров подчеркивается точка зрения ребенка: оператор снимает чуть снизу, неакцентированно воплощая особое восприятие мира. Камера лишь немножко подстраивается под детский взгляд, но этого достаточно, чтобы заявить в картине иные правила игры. Весь фильм будет окрашен чуть наивным, доверчивым детским восприятием, что сыграет ключевую роль, так как материал очень хрупкий, непростой для экранного воплощения. Главная героиня, подросток Кейти, в исполнении Хейли Миллз, чуть постарше остальных детей, но она все равно еще ребенок. Ее «важность» и старательная деловитость вызывают подчас улыбку, но по-настоящему трогательны, как проявления «взрослости» у детей. Ее брат, несмотря на то, что совсем маленький, выглядит и говорит, как мудрый старичок. Форбс так отзывается о нем в автобиографии: «Я нашел замечательного мальчика Алана Барнса, ему было семь,

плавно переходящие в тридцать семь»<sup>51</sup> Это немаловажно, поскольку маленьким героям предстоит столкнуться с недетскими вопросами, принять ответственные решения.

На протяжении всего фильма Форбс сохраняет хрупкий баланс между правдоподобностью и аллегоричностью. Звучит лирическая, немного в манере художественного свиста музыка, отсылающая к названию (whistle — свистеть). Она одновременно и детская, и сказочная, похожая на пение птиц. Почти незаметно и тончайшим образом, автор трансформирует грубую в своем фактурно-материальном проявлении реальность сельского быта в соответствии с детским восприятием, чуть контрастной световой драматургией придает образу реального мира таинственно поэтическую окраску.

На вступительных титрах дети неторопливо шагают по просторным полям и холмам сельской Англии. Постепенно автор все дальше отодвигает от них камеру, и вскоре уже три точки движутся по неохватной равнине. Кусочек неба занимает незначительную часть кадра, а земля складывается почти в земной шар, где вскоре произойдут внешне очень локальные, но в их представлении, быть может, самые важные события, чуть ли не вселенского масштаба.

Таким образом, сразу подчеркивается первостепенное значение пространства. Окружающая обстановка играет большую роль: пейзажи деревенского Ланкашира, неухоженные и запущенные, унылые и меланхоличные, – вот та территория, где дети, предоставленные самим себе, слоняются без дела. Может быть, это и дает повод говорить о заброшенности детей, но скорее – об их свободе от сковывающей опеки, о своеобразной поэзии каждодневной жизни, что помогает ощутить лирику практически в каждом кадре. Дети постоянно перемещаются по бескрайним полям. Они не спешат, словно наслаждаются возможностью «расправить крылья и полететь».

---

<sup>51</sup>Forbes B. A Divided Life. Mandarin, 1993. P. 28.

Именно такие пространственно-временные характеристики парадоксальным и лучшим образом соответствуют замыслу: попытке нетривиальным способом последовательно перенести библейскую историю (путь Христа) в наши дни. Пространство и время как будто очищены от вторжения цивилизации – всего «прогрессивного», городского: лишь сельская местность в первозданном виде, с голой весенней землей, природой, готовой вскоре начать цвести и радоваться солнцу.

Дети и взрослые говорят с характерным провинциальным выговором. Вообще можно заметить, что английский кинематограф тех лет все чаще направляет свой взгляд на сельскую местность и ее обитателей. Это была, видимо, характерная тенденция, когда вместо гостиных лондонских апартаментов кино вышло на свежий воздух, и в то же время возможность открыть, найти что-то новое, например в плоскости языка, произношения или окружающей обстановки.

Замысел Форбса выкристаллизовывается постепенно, мотивы неспешно собираются вместе и образуют строгую и лаконичную мелодию повествования. В самом начале дети спасают от смерти беспомощных котят, позже встречают в городке заезжих проповедников и, раскрыв рты, слушают пронизанные добром библейские истории. Методичность и последовательность неукоснительны: спасение котят, а затем помощь гонимому человеку; в итоге на наших глазах возникает своеобразное послание миру.

Не ударяясь в прямолинейную символику, фильм скорее приобретает черты притчи, но неявные, без дидактических акцентов. Возможно, некоторые зрители воспримут картину как фильм для детей, осложненный детективной интригой. Брайан Бакстер замечает: «В лучших своих проявлениях Форбс сумел выразить лирику неприкрашенной, ежедневной жизни, а не героических проявлений,

отказался раздувать ситуацию, придавать ей больше значения, чем то, что аудитория сама захочет считать с экрана...»<sup>52</sup>

Недалекий сосед, ворчливая тетка, занятой отец.. Все они постоянно хотят отделаться от шумных детей. Ничего особенного в сфере отношений «двух миров» не происходит. Просто отец вынужден все время работать, а дети, оставшиеся без матери, находятся под символическим присмотром тети, которая устала и немного раздражена. Все происходит без надрыва, без какого-либо морализаторства типа: «не оставляйте детей без присмотра». И вдруг опасный поворот: в округе появляется скрывающийся беглец, возможно, убийца, но мы так и не узнаем, что конкретно он сделал.

Поначалу для истории нужно только неожиданное для детей вторжение в привычный для них мир. Чужак с типажно располагающим лицом спит в хлеву на соломе, рядом со спасенными детьми котятками (деталь неслучайная!) и теленком. Все это так просто и в то же время загадочно. Фильм, не выходя за пределы бытовых координат, словно переводится в плоскость общечеловеческих ценностей. Детей, да и зрителей интригует не только сама ситуация, но и его реакция на события вокруг. Когда история обретает контуры, актер, хоть и весьма сдержанно, без малейшей аффектации – выражает переживания своего героя и начинает добавлять некоторые отрывочные обертоны. За счет безусловной фантазии и веры детей эпизоды с Аланом Бэйтсом приобретают ощущение значительности, чуть ли не мистический оттенок. Возможно, его герой обвинен по ошибке; возможно, он действительно кого-то убил. Но главное, что фильм, полностью избегая каких-либо биографических подробностей, превращает незнакомца в объект детского восхищения. Автор не делает из героя ни злодея (то что он убийца – это только так говорят и доподлинно ничего не известно), ни романтика.

---

<sup>52</sup>Baxter B. Bryan Forbes // Film Dope. 1979. № 17. P. 7-9.

В одной из сцен отец рассказывает дочери об опасности общения с незнакомыми людьми. Она машинально соглашается, а сама в этот момент сосредоточена на добывании со стола куска пирога, который понесет как раз этому формально чужому человеку, ставшему для нее самым близким.

Повествование выстраивается таким образом, что кажется: естественнее такого развития событий ничего и быть не может. Такое в кино случается нечасто. Примером того, как режиссер мастерски создает нужный градус эмоциональности может послужить, скажем, сдержанно-взволнованный разговор девочки и незнакомца. С ее стороны волнение понятно – для нее вообще ничего важнее этого разговора и быть не может; ему неясно, почему эта девочка по непонятным пока причинам помогает и хочет его спасти.

Финальный символический акцент. Когда его, наконец, поймав, обыскивают, он вынужден раскинуть руки, как на распятии. Ассоциация очевидна и не требует комментария.

Картина полностью окрашена чистым детским восприятием, таким серьезным и нежным. Она заканчивается на том, что глубоко потрясенная девочка застывает вместе с поддерживающим ее отцом. Финал, как и весь фильм, обходится без какого-либо морализаторства, обвинения в чей-то адрес... Картина глубоко сочувственная и поэтичная, без педалирования мелодраматических акцентов и других усилений коммерческого кино.

О трансформирующем все вокруг себя пространстве рассказал Джек Клейтон в «Невинных» (*The Innocents*, 1961), где перенес на экран роман Генри Джеймса. Именно дом, а точнее – старинное поместье, и становится главным действующим лицом. Практически все действие замкнуто на нем – начальная сцена (разговор владельца и новой гувернантки его племянников) происходит в Лондоне, но тут же переносится в особняк, отмеченный волнующей архитектурой, чтобы больше его не покинуть. Сначала в этом мире проглядывает лишь легкий налет романтики, очарование других времен. «Нездешность»

ощущается в какой-то особой неспешности, даже медлительности, церемониальности движений и жестов. Все это уже изначально придает происходящему на экране некоторую остранинность. Дом окружен водоемами: опрокидываясь в воду, множеством своих отражений он образует как будто параллельную реальность. Впервые мисс Гидденс видит маленькую Флору в зеркале пруда – хрупкая белоснежная фигурка дрожит и переливается, как будто посмеиваясь: угадай, настоящая я или нет? Пространство получает дополнительную трепещущую и изменяющуюся фактуру во многом за счет колышущейся водной глади, по поверхности которой крадется легкий туман...

Вот героиня Деборы Кар<sup>53</sup> проходит, любясь впервые увиденным; камера ловит ее в обрамлении нависающих деревьев. Изощренная композиция намекает: она как будто уже «схвачена» поместьем, которое ее никогда не отпустит. Представляется особенно важным, как окружающее пространство, которое реально не в смысле «сверхреальности» документального кино, а просто более-менее знакомо, обретает совершенно новые свойства.

Еще до начала фильма, на ракордах, слышно пение птиц – что может быть привычнее! Но тут же в кадре, на сплошном черном фоне, возникает лицо Деборы Кар, изображение полностью очищено от каких-либо пространственно-временных координат. Через наплыв оно переходит в воспоминание героини и в фильм. Зритель попадает в парк, полный незнакомых городу звуков, переливающихся теней и колышущихся деревьев. Постепенно все оживает, начинает дышать и тревожить впечатлительную гувернантку. Шуршат платья средневикторианской эпохи. Заросший пруд хранит тайну. А в доме лучше не играть в прятки – неизвестно, что может ждать тебя за закрытой дверью.

Кажется, всё в кадре живет своей особенной жизнью: пышные одеяния с осторожными изгибами бантов на них; ветки окружающих поместье деревьев не хотят выпрямляться и черными причудливыми силуэтами обрамляют дом... Во всем чувствуется одновременно таинственность и чуть болезненная красота,

---

<sup>53</sup>Имя актрисы в русской транскрипции привычно звучит, как «Дебора Керр», однако это неверный вариант — шотландский диалект требует произношения «Дебора Кар» (Deborah Kerr). См. биографию актрисы на IMDb.com.

которая все больше затягивает и ведет к неизбежной трагической развязке. Из наглухо завешенных окон, запущенного пруда, хрустальной нездешней красоты детских лиц вырастает как страшный сон, нечто необъяснимое и пугающее.

Казалось, уже наработанные приемы фильмов ужасов – качающиеся занавески, тревожные звуки загадочной природы, пугающие тени – в «Невинных» звучат по-новому. Их использование мотивировано богатым воображением главной героини, которое и сыграет с ней в очень жестокую игру. Точно связав все элементы пространства в одно неразрывное целое, режиссер добился ощущения абсолютной самостоятельности своей вселенной, где девочка сидит около пруда, отражается в его глади и напевает пронзительно-тревожную песенку, которая перерастает в закадровую музыку, объединяя действие внутри фильма с авторскими «объективными» решениями.

Жутковатое впечатление оставляют мастерски сделанные сцены, в которых нет мистической подоплеки, но которые подчас завораживают сильнее, чем «настоящие» сверхъестественные эпизоды, так как лишь намекают на иррациональное присутствие и волнуют больше, чем призраки в отражении окна. Вот, к примеру, мисс Гидденс впервые попадает в дом, вбегает почти в детском восторге, но почти сразу в нее вселяется беспокойство – она едва-едва касается свежих роз, стоящих на столе, и они тут же осыпаются на глазах, беспричинно умирая...

В этом мире все хранит загадку. Общая вариативность трактовки событий и особенно финала, когда женщина, одержимая желанием спасти детей от духов, пытающихся завладеть их невинными душами, невольно способствует гибели мальчика, только дополняет эти ощущения обертонами недосказанности. Даже если интерпретировать историю, как разворачивающуюся лишь в воображении главной героини, это ни в коем случае не отрицает иррациональную сторону всего окружающего. Наоборот, проанализировав рожденные фантазией мисс Гидденс образы, понимаешь: за ними скрывается еще что-то, неведомое и необъяснимое. Выстроив таким образом визуальную драматургию изображения, авторы показали

природную растерянность рационального перед неизведанным. Двойные экспозиции в контексте фильма не просто эффектный прием, но решение, которое способствует привнесению дополнительного градуса иррационального.

Мастерски созданное пространство «Невинных» дает с особенной остротой ощутить щемящую мысль: а что, если неживые предметы вокруг нас живут своей жизнью, когда их никто не видит? А что, если мир, который мы знаем, на самом деле иррационален и зыбок, а причинно-следственные связи – лишь иллюзия? «Невинные» с успехом обращаются именно к этой, вечно загадочной стороне реальной жизни.

При анализе английских фильмов Брайана Форбса и Джека Клейтона был сделан акцент на пространственно-живописные характеристики кадра, одного из основных элементов киноматерии. И наконец, в финале диссертационной работы представляется важным обратиться к фильмам, в которых не только присутствует «магическо-реалистическое» мировосприятие, также проявленное визуально, но они в каком-то смысле пытаются найти способы объяснить, как оно «работает». Для этого понадобится особое зрение (как героя произведения, так и зрителя), таким образом, выходя в пространство своеобразного метаописания.

#### 4.2 Особое зрение «магического реализма»

«Магический реализм» не часто врывается в кадр порывистым ветром радикальных художественных решений, скорее он незаметно меняет привычные вещи, которые волшебным образом остаются прежними и в то же время превращаются в увиденные впервые. Так же незаметно, как медленно-медленно, буквально по миллиметру, движется камера, укрупняя пространство за окном захудалой гостиницы, но в то же время удаляясь от обреченного на смерть человека, который, находясь где-то в глубине кадра, оказывается вне поля нашего зрения («Профессии: репортер», *Professione: reporter*, 1975). Становится ощутима — скорее кожей и сердцем, нежели рационально — его смерть, так и не попавшая

в кадр. Так, балансируя между некоей видимой реалистичностью и чем-то непередаваемым, Микеланджело Антониони пытается выразить трагическую полноту жизни, и для этого пользуется особым «тактильным зрением», которое необходимо как автору, так и зрителю.

В истории кино есть несколько фильмов, созданных в разное время и в разных странах, связанных между собой одной темой, связанной с возможностями камер, линз, фотографий, экранов и аудиозаписей, которые становятся не метафорой бессилия/превосходства всего механического, а историей иного восприятия — о том, как смотреть, слушать по-новому. Каждый раз нужно всматриваться или вслушиваться, чтобы увидеть или услышать нечто, что пока скрыто, но уже присутствует под внешним обликом реальности.

Как представляется, Микеланджело Антониони — бесспорный режиссер «магического реализма», хотя к его фильмам такое определение никогда не применялось. Трудно найти другого автора, кто бы так последовательно и емко выражал это мироощущение — Антониони с помощью формально реалистичного материала, практически документальной фактуры создает нечто завораживающе непознанное, находит иррациональное в обыденном, а обыденное в иррациональном. Его фильмам не подходит определение «нереальные» или «фантастические», но назвать их реалистичными в расхожем понимании этого слова едва ли возможно.

Есть стойкое ощущение, что где-то, прямо на глазах, едва уловимо, а то и неуловимо вовсе, произошел легкий сдвиг в привычном восприятии, и повседневность вдруг блеснула невообразимыми до этого красками. В каждом кадре можно заметить филигранные изменения относительно бытовых координат: живое, при этом продуманное, почти графически расчерченное в особенном ритме пространство, где нет ничего случайного. Рука Моника Витти, прикоснувшаяся к затылку сидящего к ней спиной Габриэля Ферретти в финале «Приключения» (*L'avventura*, 1960) — кадр невероятного художественно-

продуманного умиротворения и тихого отчаяния на фоне, быть может, трагических фабульных перипетий. И, кстати, на фоне находящегося вдали, притихшего на время вулкана Этна. Еще более закрыта сцена смерти в «Профессии: репортер». И в том, и в другом случае, авторский взгляд словно преломляют привычный луч света в переливы «магического».

Почти в каждом фильме Антониони в полной мере присутствуют характерные элементы «магического реализма»: принципиально нераскрываемая загадка, тревога внутреннего состояния, а не событийной канвы, а самое главное — предельная продуманность и выразительность пространственно-изобразительного решения каждого кадра, где на грани документализма и живописной отстраненности, удастся поймать ощущение иррационального в обыденном и в то же время обыденного в иррациональном.

В «Фотоувеличении» Антониони рассказывает историю художественного воображения, творческой магии, самого этого робкого слома линзы кино- и фотокамеры. Формально фильм поставлен по мотивам рассказа «Слюни дьявола» аргентинца Хулио Кортасара – признанного автора литературного «магического реализма», однако лишь по касательной соприкасающегося с кинематографическим прочтением. Антониони заново придумывает свой, киномагический реализм и берет из текста лишь осколки слов, образов, ощущений — не больше. Критик Томас Бельтцер в своем эссе «Черная рука: Хулио Кортасар и его влияние на кино»<sup>54</sup> пишет, что Антониони «пытается проникнуть в сердце кортасаровского рассказа своим неподражаемым образом». Объясняет, что и фильм, и рассказ – это размышление об эстетике и морали: «Кортасар и Антониони говорят, что наши медиа по своей сути отчуждающие и дегуманизирующие». Однако два произведения связаны лишь опосредованно. У Кортасара практически нет какого бы то ни было «реализма», он стирает границы материальной действительности, полностью растворяется в потоке сознания,

---

<sup>54</sup>БельтцерТ. Черная рука: Хулио Кортасар и его влияние на кино // Cineticle.com. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://cineticle.com/behind/469-julio-cartasar.html> (дата обращения: 01.09.15).

обрывает все нити объективности; трудно сказать, что его герой по-настоящему делает, думает, есть ли он вообще, и что происходит в финале. Он умирает. А возможно и нет. У Антониони мы все видим собственными глазами, а тайна словно прорастает «между строк».

«Высшая мечта автора: превратить читателя в зрителя...», – писал Набоков в «Отчаянии»<sup>55</sup>. Слова — в отличие от изображения — при всех своих почти (!) безграничных возможностях едва ли в конкретно-чувственном выражении способны в полной мере передать пограничное сосуществование «реализма» и «магии». Может быть, родина «магического реализма» все-таки кино, а не литература? В любом случае, внешняя фотографическая «достоверность», за которой кроется неуловимое «нечто», при создании иллюзий только на руку киноискусству.

«Фотоувеличение», на первый взгляд, вполне реалистично. Настолько, что его даже могут приводить в пример так называемого «портрета эпохи», описывать как почти документальный ее слепок: свингующий Лондон 60-х с характерными атрибутами времени, новомодными веяниями: фотомоделями; популярными тогда, а ныне почти забытыми рок-группами; только-только появившейся фэшн-фотографией... Ход обманчивый, но чрезвычайно изящный: фильм маскируется, чтобы под прикрытием некой «видимости» рассказать совсем другую историю. Некоторые критики рассуждают о фильме как раз в рамках его внешней актуальности, например Бельтцер пишет о фильме и рассказе: «Вместо того чтобы освободить нас, наши технологичные формы искусства (кино, фотография и рок-н-ролл) в итоге парализуют нас, потому что требуют пассивности от своих зрителей».

В первых кадрах главный герой в потертой одежде вместе с толпой усталых рабочих выходит с фабрики, садится в роскошную машину и уезжает. Он едет по

---

<sup>55</sup>Набоков В.В. Собрание сочинений в четырех томах. Т.3. М.: Правда, 1990. С. 342.

городу один, встречается веселую молодежь — актеров и мимов, заходит к друзьям, с которыми обменивается несколькими малозначительными репликами... Какое-то время не ясно, что все-таки он делал на фабрике и откуда у него такая машина. Эта локальная загадка, которую автор не стремится ни быстро объяснить, ни сделать из нее нечто большее, просто существует в этом кинематографическом мире. Оказывается, Томас — модный фотограф, он востребован и постоянно занят, делает разнообразные снимки: красивых женщин, выразительных рабочих и бездомных (среди них мелькнул Хулио Кортасар); ходит по городу в поисках чего-то. В студии его ждет модель, она сидит на полу, и мы видим ее через стекло в неявном его отражении. Она окликает фотографа, и Томас поворачивается к ней, кладя руку на это стекло — оно дрожит, отчего пошатываются и стены, в нем отражающиеся, и сама модель.

Почему кругом зыбкость зеркальных отражений? Кто эти мимы? Они не ответят на вопросы прямо, словами, а по-другому, загадочно — пластикой и мимикой. Пространство будто графически расчерчено и расцвечено декорациями для съемок, стеклами, ширмами. Оно очень знакомое и даже почти совсем обычное, но будто незаметно подмигивает зрителю, пытаясь ускользнуть от своих привычных определений. Известно, что Антониони перекрашивал в особый зеленый цвет траву в парке, как бы лепя «реальность» заново. Но именно в зеленый, а не, скажем, в синий. Все предметы, лица, движения, монтажные склейки остаются совершенно функциональным, «документальным» и достоверным. Вот Томас фотографирует моделей, застывших в одинаковых позах, в странных футуристических нарядах — это все для будущих ультрасовременных фотографий. Но мы видим эти кадры, как кадры «Фотоувеличения», спину и затылок фотографа; сероватый цвет его рубашки поддерживается цветом пепельных декораций. А вот Томас стоит посреди листов белоснежной бумаги — получается объемный прямоугольник, упирающийся гранями в рамку кадра, в центре — дымчато-прозрачные ширмы, разбивающие пространство, как вздумается. Они работают, как дополнительные слои, как линзы камеры,

ворвавшиеся в кадр. Изображение двоится и мерцает — на самом деле зазеркалье всегда рядом, оно не страшное, хотя и не до конца понятное; оно — та часть мира, которую не всегда можно выразить в словах.

Антониони делает героем фильма модного фотографа, а весь материал — почти напрямую кинематографическим. Экстремальный вариант — картина «Подглядывающий» (*Peeping Tom*, 1960, реж. М.Пауэлл), в которой герой-фотограф решает запечатлеть на пленку сам момент смерти, убивая перед камерой позирующих ему людей, и таким образом словно вторгаясь в материю жизни/смерти, созидания/хаоса, бытия/небытия. Антониони же лишь подчеркивает, а скорее дает почувствовать, присутствие этой линзы камеры — и Томаса, и своей собственной. А ведь уже и человеческий глаз — сложный оптический механизм, который, как известно, тоже не чужд иллюзиям: изначально мы видим картинку перевернутой, и лишь потом мозг помогает ее перевернуть. Фотограф — это самый настоящий фокусник.

Некоторые сцены даже не сразу понимаешь, как они получились такими — вроде бы обстановка, происходящее действие очевидны, но они выглядят чуть остраненно: белая бумага застилает пол (да, это нужно для съемок), прозрачно-дымчатые ширмы наслаиваются одна на другую и превращаются в стеклышки калейдоскопа, меняя тон разных частей кадра. На короткий миг иллюзия становится почти сюрреалистичной. Как будто художник, добываясь определенной тональности, добавляет штрихи в нужном месте.

Томас выходит на улицу, гуляет, будто что-то ищет. Тревожно шумит ветер, маленькие удаленные фигурки людей — мужчины и женщины — в пустынном сиренево-зеленом парке привлекают его внимание. Он начинает делать фотографии, но его любопытство подогревает то, что женщина отчаянно протестует против такого вторжения и требует отдать пленку. Позже она даже приходит в студию, готова на все, но ничего не добивается. Томас лежит за серым диваном, видна только рука, она подбегает к нему — камера ловит незнакомку в

отражении темно-серого стекла. Однотонная черная или сиреневая бумага подхватывается цветом ее фиолетово-синие одежды. Все это настраивает на что-то необычное.

Что же все-таки особенного на этих фотографиях? Томас начинает методично и профессионально проявлять их, а когда приближает лупу к маленьким кадрикам пленки — музыка, которую он сам включил, затихает. Что-то сейчас произойдет? В фильме вообще нет музыкального сопровождения, кроме того, что мотивировано в кадре, когда кто-то включает радио или пластинку, а естественные шумы и шорохи добавляют ноту мучительной достоверности.

Он рассматривает увеличенное фото — девушка бежит в его сторону, но направление ее взгляда ведет к разгадке. Неожиданно в комнате начинает шуметь ветер — фотографии приносят его с собой в мастерскую. «Достоверность» чуть дрожит, словно под натиском какой-то другой реальности, которая медленно затягивает его: ведь фотография, как нечто пограничное, как и кино — может, не всегда явно или даже намеренно, запечатлеть *что-то*. Сквозь зернистые черно-серые точки максимального увеличения он смутно видит на фотографии руку, держащую пистолет — для него и для зрителя это неожиданность, шок — но пистолет изначально уже был на фотографии, он затаился уже и в том изумрудно-сиреновом полубезмятежном, полутревожном парке.

Рассказчик Кортасара рассуждал о том, кто же ведет эту, его историю? Он говорил, что она хочет быть «рассказана во что бы то ни стало». Точно так же, как и магия в фильме, будто сама проникает сквозь «реальность», а тайна убийства или какая-то другая тайна сама ищет выход через статичные фотографии, через окружающее пространство, фото- и кинопленку — как в руках фотографа Томаса, так и режиссера Антониони.

Сначала Томас думает, что самым фактом своего появления с фотоаппаратом спас кому-то жизнь. Потом он понимает, что убийство уже

совершенно: ночью он обнаруживает в парке труп, который утром исчезает, равно как и негативы из его студии, единственные возможные свидетельства происшествия.

Герой «Разговора» (*The Conversation*, 1974) Фрэнсиса Форда Копполы, схожим образом препарирующий не фотографию, а запись на аудиопленке, уверен, что своими действиями предотвращает убийство, в то время как на самом деле, возможно, даже помогает его совершить. В обоих фильмах — это не печальное недоразумение или насмешка судьбы, это скорее некое умиротворяющее понимание того, что окружающая реальность, в фильме и вне его, какой бы достоверной она ни казалась, — зыбкая и неуловимая, живущая по своим законам.

Некоторые рецензенты, однако, оценивают финалы «Разговора» и «Фотоувеличения», как поражения «искателей истины». Например, Бельтцер пишет про фильм Антониони: «Томас лихорадочно работает, чтобы увеличить фотографии и найти скрытую правду, но, едва обнаружив, отпускает ее»... «В рассказе Кортасара повествователь, может быть, мертв, но, по крайней мере, его искусство смогло обнаружить правду, и фотограф смог сопереживать и отождествить себя с жертвой до той степени, чтобы умереть вместо него — бесспорно, положительный результат для произведения искусства. В фильме Антониони никто ничего не делает, ничего не узнает, и в итоге никому нет дела. «Убийство? Ну и что!, — будто говорят его персонажи. Добиваться справедливости — не его цель».

Однако финал и весь фильм Антониони говорит о том, что Томас не пассивен, даже в осознании непознаваемости окружающего пространства. Эстетические цели могут — и должны — быть целью любого фильма. В финале мимы играют в невидимый, чисто пантомимический теннис (без мяча и ракеток), а камера — оплот достоверности — напряженно следит за перемещением актеров по корту. Вот невидимый «мяч» вылетает за кромку поля, и самое естественное,

что можно сделать стоящему рядом наблюдателю — Томасу — поднять его и бросить играющим. Мяча физически нет, но в то же время он метафорически есть. И в этот момент герой решает, а точнее позволяет себе проникнуться ощущением магического, как и Жюльен из фильма Дельво. Не пытаюсь установить наверняка, что все-таки происходит, Томас поднимает существующий лишь в воображении мяч и «бросает» его в игру. Такое действие возможно потому, что всегда есть линза, есть незаметный слом, есть художественное преобразование, восприятие реальности, есть, наконец, взгляд и ракурс наблюдающего – каждый раз уникальный. Получается, что это метафильм по отношению ко всему кинематографу. Это присутствие *чего-то еще* и есть «магический реализм»: в изображении – особая созданная красота, где даже трава заново покрашена в новый зеленый цвет. Тайна – во всем и всех – героях, фотографиях, вещах, намерениях Антониони. И, наконец, мы становимся свидетелями настоящего магического акта – невидимый мяч почти по-настоящему оживает: Томас вместе со зрителями начинает слышать, как он ударяется о землю.

\*\*\*

Подобно герою хичкоковского «Окна во двор» (*Rear Window*, 1954, реж. Алфред Хичкок), сначала вместе с ним просто смотришь, вглядываешься, вслушиваешься, а потом начинаешь думать, додумывать и придумывать. Историк Дэвид Томсон пишет, что так и появилось кино — из желания смотреть и желания разглядеть что-то в том, что видишь. Как и Джефф в «Окне во двор», кстати, тоже фотограф, не придумывает ничего такого, чем бы реальность *уже* не обладала. Но для этого нужно иное зрение. В случае с Джеффом и Томасом (Хичкоком и Антониони) – это интерес к окружающему миру и способность посмотреть на него по-другому, новым взглядом. Такую возможность нам и дает кино. В фильме Хичкока камера, весь фильм равная взгляду наблюдателя, смотрит в окно сама, как будто украдкой обретая самостоятельность.

Сырая холодная реальность преобразуется, теплеет, когда ее «магически реалистическими» способами открывают заново. Главный сюжетный ход фильма «Целуй меня насмерть» (*Kiss Me Deadly*, 1955, реж. Роберт Олдрич) — отличная метафора этому действу в трагедийной трактовке: весь фильм герои носятся с ценным чемоданчиком, хичкоковским «макгафином», а в финале, когда чемоданчик все же открывается, из него льется яркий непознанного происхождения свет — он оказывается смертельным, но он же, точнее эта иррациональная в своем безумии и красоте сцена и делают фильм «магическим».

«Слюни дьявола» были написаны Кортасаром под впечатлением от просмотра «Окна во двор». Как интересно переплетаются эти взгляды, сюжеты, коннотации. Нарядно-классический и немного фантазийно-условный фильм Хичкока вдохновляет южно-американского писателя, «магического реалиста», на короткий, скорее сюрреалистический рассказ, который становится формальной основой для английской картины «магического реалиста» — итальянца Антониони.

Актер Питер Боулс, исполнивший сравнительно небольшую роль в «Фотоувеличении», вспоминал<sup>56</sup>, что изначально у него был довольно большой монолог, будто бы объясняющий все происходящее. Позже он обнаружил, что сцена в итоге оказалась вырезанной. Он спросил у режиссера, почему (ведь этот момент был ключевым), и Антониони объяснил ему, что именно поэтому и вырезал — чтобы оставить загадку и многозначность. Англичанин Боулс добавлял, что Антониони очень верно рассказал и про его родной город Лондон, который никогда не может быть познан до конца. Англия сообщает «Фотоувеличению» и некую осязаемую материальность, и, как это ни парадоксально, особенную для итальянского режиссера странность. Быть может, поэтому фильм так близок с английским «Контрактом рисовальщика» (*The*

---

<sup>56</sup>Воспоминания актера Питера Боулса, цит.по: Dennis Jon. My favourite film: Blow-Up // Theguardian.com. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL:<http://www.theguardian.com/film/filmblog/2011/nov/23/my-favourite-film-blow-up> (дата обращения: 01.09.15).

*Draughtsman's Contract*, 1982) Питера Гринуэйя, самой загадочной картине режиссера.

Художник заключает контракт с хозяйкой дома в отсутствии ее мужа: он должен выполнить ряд точных рисунков поместья с разных ракурсов, а взамен может пользоваться довольно свободным положением в этом доме. В обоих фильмах герой-художник документально запечатлеет реальность, а после обнаруживается, что фотографии или рисунки содержат улики, намекающие, что пейзаж скрывает убийство.

На первый взгляд, кажется, что Гринуэй стремится к полному, более того, внешне сухому реализму. Все детали продуманы, просчитаны, действие движется размеренно и церемониально — кажется, невозможно ничего упустить и главное, все происходит прямо на наших глазах. Камера почти не двигается — кадры становятся почти живописными картинами. На дворе конец XVII века; стилизация безупречна, словно фильм и был снят в то время. Кадр часто поделен на декартовские квадраты — специальным приспособлением для более четкого построения, которое использует художник. В эту строгость, вычерченность не должно проникнуть ничего непредвиденного, иррационального: «ничего не исказить и не скрывать» - таково кредо художника.

В «Бегущем по лезвию» (*Blade Runner*, 1982) Ридли Скотта есть сцена, в которой главный герой многократно увеличивает фотографию на экране некоего устройства, чтобы найти улики для своего расследования. Удивительным образом увеличенные кадры похожи на старинные картины. Они выглядят как будто уже старыми, ветхими, а круглое выпуклое зеркало в глубине напоминает картины Ван Эйка. Но экран расчерчен на четкие ярко-синие квадраты из технологического настоящего, а для нас — будущего. Гринуэй тоже соединяет разные дискурсы и только играет в классическую ясность и четкость. Он словно лукаво улыбается, впуская на сцену романтическую загадку, иронию, иррациональное и «дикую природу». Вместо того, чтобы все показать и все

объяснить, режиссер дает лишь не вполне четкие подсказки и позволяет самим делать выводы.

Искусственная, устанавливающая границы рамка, которой пользуется художник, иногда почти равна рамке самого кадра и может даже казаться, что формально они совпадают, но между ними всегда есть расстояние. А под рамками — живая, пульсирующая реальность, стремящаяся выйти за их пределы. Художник рисует каждый день дом с разных точек в определенное время, постепенно, как будто проявляя фотографии. От него требуют полной фотографической достоверности, и он рисует только то, что видит — должно получиться «как есть», без всего инородного и непонятного. Но художник, возможно, сам того не ведая, передает как раз полноту окружающего пространства — машинально изображая невесть откуда взявшиеся предметы, он, как «магический реалист» балансирует на грани понятного, знакомого, документального и необъяснимого, почти потустороннего, просвечивающегося сквозь оболочку видимой реальности. Художественная реальность, как и фотореальность — уже совсем другая. И снова, пока все смотрят в одну сторону, на глазах происходит что-то еще. Окна, тени, лестницы оживают, исполняя свою роль.

Художник Гринуэйя в отличие от фотографа Антониони не хочет пристальнее, а точнее осознанно, вглядываться в окружающий мир. Возможно, поэтому он в финале становится жертвой и погибает, а роль того, кто может найти ответ в кадре, переходит зрителю, которому и предстоит из улик, предъявленных кадрами рисовальщика и кадрами Гринуэйя, разгадать разгадку. На первый план выходит наблюдатель, происходит неакцентированное, но радикальное разрушение «четвертой стены».

Продолжая цепочку ассоциаций, Фрэнсис Форд Коппола снимает «Разговор», вдохновляясь фильмом Антониони. Есть свидетельства, что Коппола за год или два до создания своей картины видел «Фотоувеличение» Антониони и

решил соединить его идею с актуальной в то время темой аудиопрослушивания (вспомним Уотергейт).

Первые кадры «Разговора» — снятая сверху многолюдная площадь и постепенный наезд на нее — напоминают вглядывание в фотографию. Люди из профессионального агентства по прослушке «объективно» записывают разговор молодой пары, но уже в эту мнимую объективность вторгаются разнообразные механические звуки, помехи, шумы, их голоса то и дело обрываются. Главный герой Гарри переслушивает один незначительный кусочек их разговора за другим — начинает думать и придумывать, и мы вместе с ним видим ту же сцену с других ракурсов. Но как все-таки было на самом деле? Когда к нему приходят гости, он снова включает эту пленку, живые уличные голоса вторгаются как хор сверхреалистичного в эту и так уже вполне реальную сцену, которая от этого становится почти сюрреальной — непонятно, на что теперь можно опереться, где «настоящая» реальность — на пленке или в кадре...

Нарочито будничная, сухая манера на мгновения прерывается эпизодом-сном: туман, тревожное, полусюрреалистическое состояние, голубой свет, напоминающий картины магического реалиста Поля Дельво. В финале Гарри, суперпрофессионала, самого начинают прослушивать, это кажется неправдоподобным, но на самом деле только добавляет другой магическо-реалистичной правдоподобности — ловит его состояние и ощущение мира «на грани».

Наконец, Брайан Де Пальма рифмованно переименовывает название фильма Антониони в «Проколе» (1981) (анг. *Blow Out – Blowup*). Главный герой специализируется на записи звуков для кинофильмов и однажды случайно записывает, как ему кажется, доказательство (хлопок выстрела, слитого со звуком прокола шины) того, что смерть кандидата в президенты — не несчастный случай, а убийство. В картине Де Пальмы наиболее любопытны подробная запись кинозвука, а также то, что он снова обращает большое внимание на происходящее

в кадре — использует двойной экран, снимает экраны телевизора, предметы на расстоянии, сохраняя оба плана в фокусе. Главный герой вырезает последовательные фотографии аварии из журнала и делает из них фильм простейшим образом, как будто заново изобретая передачу движения. Камера кружит по кругу комнаты, заваленной пленками и аппаратурой, разнообразные технические и бытовые звуки наслаиваются друг на друга, и постепенно из них начинает выпеваться музыка. Де Пальма тоже стремится преодолеть реалистичный план, осторожно выходя за границы жизнеподобия.

Возможно, все эти фильмы объединяет идея о том, как легко можно ошибиться в «документальности», «достоверности», если рассчитывать только на них, как на безапелляционную правду. «Копировать правду, может быть, неплохо, но изобретать правду — гораздо интереснее», – говорил Брайан Форбс<sup>57</sup>. В таких случаях речь идет о границах восприятия. Но не о том, что они раз и навсегда ограничены — чтобы их раздвинуть, и нужен магический, художественный акт: фотоувеличение, внимательное вслушивание, воображение, какие-то трансформации в рамке кадра и во взгляде на реальность, на жизнь, которую не следует воспринимать буквально, на одном единственном бытовом уровне. Герои таких картин предпринимают некоторое усилие в попытке проникнуть в реальность — увеличивают фотографии, переслушивают аудиозаписи, рисуют – и вместе со зрителем начинают по-другому видеть, слышать, ощущать.

\*\*\*

Известный американский критик Роджер Иберт писал: «...Остается один гипнотический, магический акт, с помощью которого герой на короткое время просыпается от сна скуки и отчуждения, а потом снова погружается в него. В этом суть фильма. Не «свингующий Лондон», не экзистенциальная тайна [и это тоже есть — *А.З.*]. Не параллель между тем, что Хэммингс делает с фотографиями и тем, что Антониони делает с Хэммингсом [и это тоже есть — *А.З.*]. Но лишь

---

<sup>57</sup>Форбс в духе «магического реализма» снял без единого спецэффекта «Степфордских жен» (1975) – фильм, где место людей занимают жизнеподобные роботы.

простое наблюдение, что мы счастливы, когда делаем то, что любим и что у нас хорошо получается, и несчастливы, когда ищем удовольствие в другом. Я думаю, Антониони был очень счастлив, когда снимал «Фотоувеличение»<sup>58</sup>. Добавим: «Магический реализм» оказывает особое воздействие не когда он натужно вступает в свои права, а органично выплескивается из миропонимания художника.

---

<sup>58</sup> Ebert Roger. The Great Movies. Broadway Books, 2002, p. 78.

## Заключение

«Магический реализм» в кинематографе выражает особую картину мира: он помогает воссоздать полноту жизни, соединяя противоположные начала: реалистическое — магическое, рациональное — иррациональное, внешнее — внутреннее, видимое — невидимое, документальное — условное. В синтезе противоположностей рождается нечто третье — новое, посредник более глубокого, глубинного миропонимания. Буквально — камень-посредник, философский камень. Удивительно, но и логично, что у Андре Дельво, одного из наиболее последовательных «магических реалистов» киноискусства, есть фильм именно под таким названием («Философский камень», *L'Œuvre au noir*, 1988). Автор романа, по которому поставлен фильм, Маргерит Юрсенар, в предисловии к нему писала: «Формула «черный — или философский — камень», название этой книги, отсылает к особой, самой сложной, фазе алхимического процесса — распада вещества и рождения нового. До сих пор идут споры, применялось ли это выражение к самым смелым экспериментам над материей, или употреблялось лишь символически, описывая освобождение духа. Нет сомнения, что оно означало по очереди и то, и другое»<sup>59</sup>.

Природа «магического реализма», как выразителя особого мировоприятия, некоторые главные особенности которого автор диссертационной работы пытался определить, парадоксальна, так как он — явление пограничное. О «психических продуктах», имеющих символический характер, Карл Юнг писал: «Происхождение этих продуктов никогда не бывает исключительно сознательное или исключительно бессознательное — они возникают из равномерного содействия обоих». И тут же, словно касаясь имманентных противоречий «магического реализма» и даже кино с его двусторонним воздействием: «природа символа ни рациональна, ни иррациональна. Правда, одна сторона его приближается к разуму, но другая его сторона не доступна разуму, потому что

---

<sup>59</sup>Yourcenar M. *L'Œuvre au noir*. Folio, 1983. P. 280-281.

символ слагается не только из данных, имеющих рациональную природу, но и из иррациональных данных чистого внутреннего и внешнего восприятия»<sup>60</sup>.

Современный мир постоянно меняется, однако нечто в нем остается неизменным. Он наполнен напряженными противоречиями, и полное игнорирование или отрицание какой-то из сторон психической, психологической и эмоциональной жизни может привести к печальным последствиям. Бессознательная часть психики все время пытается найти способ выразить свое содержание на уровне сознания, где оно сможет актуализироваться и ассимилироваться, таким образом увеличив степень личностного осознания. Психика каждого человека обладает врожденным стремлением к интеграции бессознательного, к тому, чтобы воедино свести все составляющие единой личности в осознанную «самость», полную и целостную. В этом случае кинематографический «магический реализм» может дать почувствовать — даже и неосознанно — возможность одновременного сосуществования разных, иногда противоборствующих сторон жизни, «открытых» и «скрытых».

«Противопоставление позиций означает заряженное энергией напряжение, дающее новые импульсы к жизни, то Третье, которое является отнюдь не мертворожденным производным логических операций по закону «*tertium non datur*»<sup>61</sup>, а выходом из состояния подвешенности между противоположностями, живым рождением, влекущим за собой переход на новую ступень бытия, в новую ситуацию»<sup>62</sup>.

В работе была сделана попытка пунктирно обозначить опыт «магического реализма» в искусстве, закрепить термин в качестве специфической категории в киноискусстве, выражающей особое мировосприятие художника, на конкретных примерах дать развернутую характеристику «магического реализма» в кинематографе, определить его место в кино. Сознвая, что остается много нерешенных вопросов и неисследованных проблем, автор предлагаемого

---

<sup>60</sup>Jung Carl. *Alchemical Studies // Collected Works of C.G. Jung Vol.13*. Princeton University Press, 1983. P. 92.

<sup>61</sup>Третьего не дано.

<sup>62</sup>Jung Carl. *Alchemical Studies // Collected Works of C.G. Jung Vol.13*. Princeton University Press, 1983. P. 92.

исследования сосредоточился почти исключительно на примерах разнородных фильмов малоизученного в этом плане кинематографа Европы. «Магический реализм», узаконенный в искусстве Латинской Америки, отличается от кинематографического «магического реализма» и рассмотрен куда подробнее.

Автор исследования считает вполне корректным широкое использование термина «магический реализм» применительно к киноискусству, в том числе и в отношении безусловных классиков, чего раньше не делалось (в этом смысле показателен анализ произведений Антониони, которого, насколько известно, никогда не относили к «магическому реализму»).

В диссертационной работе обосновано существование особого, не связанного напрямую с литературой, собственно кинематографического «магического реализма», специфика которого раскрывается, прежде всего, на визуальном уровне: видимая реальность в результате смещения перспективы и трансформации пространственного жизнеподобия приобретает «магическое» наполнение. В связи с системным использованием термина предложен новый взгляд на проблему типологии в киноведении — в контексте с «поэтическим реализмом», «сюрреализмом» и другими проявлениями киноискусства, так или иначе соотносящимися с реалистическими координатами, что позволило включить «магический реализм» в парадигму ключевых художественных течений, связанных с радикальной рефлексией относительно реальности. Обоснована принципиальная значимость «магического реализма» в кино как специфической формы существования и развития экранной культуры, которая заключается в возможности передачи и восприятия противоположных состояний. Проведена мысль о том, что «магический реализм» в киноискусстве не является обособленным направлением или стилем, а представляет собой «направленность», художественную тенденцию, выражает мироощущение художника, постигающего реальность в глубинном смысле. Таким образом, логично искать лишь отдельные элементы и черты «магического реализма» в фильмах.

Проведена работа по соотнесению особенностей мироощущения кинорежиссеров магического реализма с визуально-изобразительными решениями в их фильмах. Под избранным ракурсом проанализированы малоизученные, а в ряде случаев совсем не известные в отечественном киноведении фильмы. Прослежен круг обстоятельств, благодаря которым «магический реализм» подталкивает зрителя к восприятию знакомого мира как нового, «другого», предлагая иной, более углубленный взгляд на привычную реальность.

Возникающие в ходе работы трудности связаны, в первую очередь, с достаточно зыбким характером этого понятия, а также с условиями многослойности картины мира — в последнее время появилось множество новых — явных и неявных — отражений «подвижного» мира культурой. Кроме того, изменилось и само восприятие реальности — мы не знаем, где теперь расположены полюса «реальности» — «нереальности», сознаем, что между ними существует множество оттенков. В этом случае, кинематографический «магический реализм», объединяющий разнородные, подчас противоположные начала, существенно обогащает современные представления об отражении окружающего пространства искусством.

На примере французского режиссера Мишеля Девиля в третьей главе были рассмотрены возможности алогичных элементов в построении фильма. Следующий шаг — еще более радикальный отказ от следования «бытовой» логике классической пунктуации и орфографии кино. При этом не только не возникает ощущение хаоса и абсурда — эти алогичные составляющие, явленные через киноэкран, как раз работают на создание законченного и легко воспринимаемого художественного образа. А их анализ может помочь еще глубже проникнуть в устройство киноязыка<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Например, «Ад Анри-Жоржа Клузо», *L'enfer d'Henri-Georges Clouzot*, 2009, реж. Серж Бромберг.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Астриук, А. Рождение нового авангарда. Камера-перо // Киноведческие записки. – 2013. – №104. – С. 126-128.
2. Багно, В.Е. Ясновидение былого и чудесного // Книга песчинок: Фантастическая проза Латинской Америки. – Л.: Худож. лит., 1990. – С. 5-17.
3. Базен, А. Что такое кино. Сборник статей. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 421 с.
2. Бельтцер, Т. Черная рука: Хулио Кортасар и его влияние на кино // Cineticle.com. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://cineticle.com/behind/469-julio-cartasar.html> (дата обращения: 01.09.15).
3. Бессмертный, А. Творчество Андре Дельво и современный кинематограф Бельгии // Кино на разных меридианах. – М., 1988. – 184 с.
4. Блэйк, У. Auguries of Innocence (отрывок) // Stihi.ru. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.stihi.ru/2003/05/08-797> (дата обращения: 01.09.15).
5. Борхес, Х.Л. Книга вымышленных существ. Т. 2. – М.: Полярис, 1997. – 639 с.
6. Борхес, Х.Л. Проза разных лет. Вступление И.Тертеряна. – М.: Радуга, 1989. – 318 с.
7. Боулс, П. Воспоминания актера, цит.по: Dennis Jon. My favourite film: Blow-Up // Theguardian.com. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2011/nov/23/my-favourite-film-blow-up> (дата обращения: 01.09.15).

8. Горяинов, О. Художник-интеллектуал Андре Дельво // Kinote. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://kinote.info/articles/2570-khudozhnik-intellektual-andre-delvo> (дата обращения: 01.09.15).
9. Джеймисон, Ф. О советском магическом реализме // Polit.ru. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://polit.ru/article/2004/06/25/realism/> (дата обращения: 01.09.15).
10. Дмитриев, В.Ю. Андре Дельво – человек фильмотеки // Киноведческие записки. № 65, 2003 [Электронный ресурс.] URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/108/> (дата обращения: 01.09.15).
11. Дорошевич, А.Н. Полвека Британского кино. Очерки. – М.: НИИ киноискусства, 2008. – 480 с.
12. Зайцева, Л.А. Документальность в современном игровом кино. – М.: ВГИК, 1987. – 75 с.
13. Зоркая, Н.М. Портреты. – М.: Искусство, 1966. – 312 с.
14. Клюева, Л.Б. Зеркала и лабиринты. – М.: ВГИК, 2001. – 224 с.
15. Клюева, Л.Б. Трансцендентальный дискурс в кино. Докторская диссертация. – М.: ВГИК, 2012. – 531 с.
16. Искусство свободы Рене Магритта // Allreport.ru 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://allreport.ru/iskusstvo/iskusstvo-svobody-rene-magritta/> (дата обращения: 01.09.15).
17. Карпентьер, А. Мы искали и нашли себя. – М.: Прогресс, 1984. – 414 с.
18. Кино Великобритании. Сборник статей. – М.: Искусство, 1970. – 358 с.
19. Кино: Энциклопедический словарь. – М., 1987. – 640 с.
20. Кофман, А.Ф. Проблема «магического реализма» в латиноамер. романе // Совр. роман: Опыт исследования. – М., 1990. – 249 с.
21. Кутейщикова, В.Н. Новый латиноамериканский роман. – М.: Сов. писатель, 1983. – 423 с.

22. Лепроон, П. Современные французские кинорежиссеры. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – 842 с.
23. Лотман, Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.
24. Лотман, Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994. – 214 с.
25. Магический реализм «порнографии» // Новая газета. – 2001. – № 44 [Электронный ресурс.] URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/13214.html> (дата обращения: 01.09.15).
26. Мак Орлан, П. Набережная туманов // Magazines.russ.ru. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: [http://magazines.russ.ru/nov\\_yun/2000/4/orlan.html](http://magazines.russ.ru/nov_yun/2000/4/orlan.html) (дата обращения: 01.09.15).
27. Набоков, В.В. Ангелом задетый. Вып.1: Стихи. – М.: Вся Москва, 1990. – 80 с.
28. Набоков, В.В. Лекции по зарубежной литературе. – М.: Независимая газета, 1998. – 512 с.
29. Набоков, В.В. Собрание сочинений в четырех томах. Т.3. – М.: Правда, 1990. – 480 с.
30. Набоков, В.В. Собрание сочинений в четырех томах. Т.2. – М.: Правда, 1990. – 448 с.
31. Носик, Б.М. Мир и дар В.Набокова: первая русская биография писателя. – Л.: Пенаты, 1995. – 550 с.
32. Салынский, Д.А. Киногерменевтика Тарковского. – М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. – 576 с.
33. Тынянов, Ю.Н. Поэтика, История литературы, Кино. – М., 1977. – 576 с.
34. Ханютин, Ю.М. Реальность фантастического мира. – М.: Искусство, 1977. – 302 с.
35. Шамсутдинова Н.З. Магический реализм в современной британской литературе: Анжела Картер, Салман Рушди: дис.

- ...канд.фил.наук: 10.01.03 / Шамсутдинова Нелли Зефаровна. – М., 2008 – 181.
36. Шаршун, С. Магический реализм // Числа. – 1932. – № 6. – С. 229.
37. Юнг, К. Г. Дух Меркурий. Собр. соч. Пер. с нем. А. Гараджи и др. – М.: Канон, 1996. – 379 с.
38. Юнг, К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. – М.: Канон, 2013. – 400 с.
39. Ямпольский, М.Б. Кино без кино // Искусство кино. – 1988. – № 6. – С. 88-94.
40. Armes, R. A Critical History of the British Cinema. – London, Secker&Warburg, 1978. – 368 p.
41. Banzhaf, H. Tarot and the Journey of the Hero. – Weiser Books, 2000. – 236 p.
42. Baxter, B Bryan Forbes // Film Dope. – 1979. – No. 17. – P. 7-9.
43. Bowers, M. A. Magic(al) Realism. – The New Critical Idiom, 2004. – 160 p.
44. Breton, A. Manifestoes of Surrealism. – The University of Michigan Press, 1969. – 304 p.
45. Butler, I. Cinema in Britain: An Illustrated Survey. – The Tantivy Press, 1973. – 307 p.
46. Chanady, A. B. Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy. – Garland, 1985. – 183 p.
47. Cinema Year by Year. 1894 – 2004. Foreword by David Thompson. – London, Dorling Kindersley Limited, 2004. – 1032 p.
48. Corliss, W. R. Handbook of unusual natural phenomena. – Random House, 1995. – 423 p.
49. Danow, D.K. The Spirit of Carnival Magical Realism and the Grotesque. – The University Press of Kentucky, 1995. – 183 p.

50. Delvaux, A. Andre Delvaux // *Revue belge du cinema*. -1977. – No.7/8. – P. 17-24.
51. Dennis, J. It's raining frogs and fishes: four seasons of natural phenomena and oddities of the sky. – Harper Paperbacks, 1993. – 336 p.
52. Ebert, R. The Draughtsman's Contract // [rogerebert.com](http://rogerebert.com). 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/the-draughtsmans-contract-1983> (дата обращения: 01.09.15).
53. Ebert, R. The Great Movies. – Broadway Books, 2002. – 544 p.
54. Flores, A. Magical Realism in Spanish American Fiction // *Hispania*. – 1955. – V. 38, No. 2. – P. 187-192.
55. Forbes, B. A Divided Life. – London, Mandarin, 1993. – 384 p.
56. Forbes, B. Notes for a Life. – London, Everest Books Limited, 1977. – 384 p.
57. Gifford, D. British Cinema. An Illustrated Guide. – London, A Zwemmer Ltd, 1968. – 176 p.
58. Greene, L. Relating: An Astrological Guide to Living With Others on a Small Planet. – Weiser Books, 1978. – 294 p.
59. Hart, S. M. and Wen-Chin O. A Companion to Magical Realism. – Tamesis, 2005. – 304 p.
60. Hill, J. Sex, Class and Realism. British Cinema 1956-1963. – BFI Publishing, 1986. – 228 p.
61. Isaak, D. Magical Realist Films // [magicalrealism.co.uk](http://magicalrealism.co.uk). 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.magicalrealism.co.uk/view.php?story=21> (дата обращения: 01.09.15).
62. Jung, C. G. Alchemical Studies // *Collected Works of C.G. Jung*. Vol.13. – Princeton University Press, 1983. – 524 p.

63. Kael, P. 5001 Nights at the Movies. A Guide from A to Z. – New York, A William Abrahams Book, 1982. – 960 p.
64. Kael, P. I Lost It at the Movies. – Boston, An Atlantic Monthly Press Book, 1965. – 250 p.
65. Kovács, A.B. Screening modernism: European art cinema, 1950-1980. – Chicago, University of Chicago Press, 2007. – 432 p.
66. Lindsay, J. Picnic at Hanging Rock. – Penguin books, 2009. – 189 p.
67. Magical Realism: Theory, History, Community. Ed. Zamora and Faris. – Duke University Press, Durham & London, 1995. – 581 p.
68. Manvell, R. New Cinema in Britain. – London, Studio Vista, 1969. – 160 p.
69. Melin, E. Top 10 Modern Magic Realism Movies // scene-stealers.com. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.scene-stealers.com/top-10s/top-10-modern-magic-realism-movies/> (дата обращения: 01.09.15).
70. Mena, L-I. Hacia una formulación teórica del realismo mágico // Bulletin Hispanique Année. – 1975. – No. 3. – P. 395-407.
71. Merrell, F. The Ideal World in Search of its Reference: An Inquiry into the Underlying Nature of Magical Realism // Chasqui. – 1975. – No. 2. – P. 5-17.
72. Mosley, P. The Man Who Had His Hair Cut Short // The Cinema of the Low Countries. – London, Wallflower, 2004. – P. 77-85.
73. Murphy, R. Sixties British Cinema. – London, BFI Publishing, 1992. – 354 p.
74. Murray, N. Five magical-realism movies in the spirit of the late Gabriel García Márquez // thedissolve.com. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <https://thedissolve.com/news/2023-five-movies-in-the-spirit-of-the-late-gabriel-garc/> (дата обращения: 01.09.15).

75. Ondaatje, M. *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*. – Knopf, 2004. – 368 p.
76. Park, J. *British Cinema. The Lights That Failed*. – London, B. T. Batsford Ltd, 1990. – 208 p.
77. Perry, G. *The Great British Picture Show. From the 90s to the 70s*. – London, Hart-Davis, MacGibbon, 1974. – 386 p.
78. Petersen, A. *Magic Realism in Cinema, an analysis* // <http://dspace.library.uu.nl/>. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/281100> (дата обращения: 01.09.15).
79. Phillips, G.D. *Major Film Directors of the American and British Cinema (revisited edition)*. – Bethlehem, Lehigh University Press, 1999. – 318 p.
80. Pramaggiore, M. and Wallis T. *Film: A Critical Introduction*. – Pearson, 2011. – 464 p.
81. Richards, J., Aldgate, A. *Best of British Cinema and Society 1930 – 1970*. – Basil Blackwell, 1983. – 170 p.
82. Rios, A. *Some various definitions of magical realism* // [public.asu.edu](http://www.public.asu.edu/~aarios/resourcebank/definitions/). 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.public.asu.edu/~aarios/resourcebank/definitions/> (дата обращения: 01.09.15).
83. Rombaut, M. *Paul Delvaux*. – New York, Rizzoli, 1990. – 128 p.
84. Rubín, de C. S. *A Dream That Was Not All a Dream: The Films of André Delvaux* // [Brightlightsfilm.com](http://brightlightsfilm.com/). 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: [http://brightlightsfilm.com/73/73delvaux\\_decelis.php#.UjlmB9JSiSo](http://brightlightsfilm.com/73/73delvaux_decelis.php#.UjlmB9JSiSo) (дата обращения: 01.09.15).
85. Spaas, L. *Francophone Film: A Struggle for Identity*. – Manchester University Press, 2001. – 304 p.
86. Sweet, M. *Shepperton Babylon, The Lost Worlds of British Cinema*. – Faber and Faber, 2006. – 388 p.

87. Taylor, J. R., Kopal, J. Portraits of the British Cinema: 60 Glorious Years, 1925-85. – John Wiley & Sons Australia Ltd., 1985. – 160 p.

88. Thompson, K. (Re)Discovering Charles Dekeukeleire // Davidbordwell.net. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/dekeukeleire.php> (дата обращения: 01.09.15).

89. Thomson, D. The Big Screen. The Story of the Movies and What They Did to Us. – Allen Lane, 2012. – 595 p.

90. Velez, N. 20 Great Magical Realism Movies That Are Worth Your Time // tasteofcinema.com. 2015. 1 сентября. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.tasteofcinema.com/2015/20-great-magical-realism-movies-that-are-worth-your-time/> (дата обращения: 01.09.15).

91. Walker, A. Hollywood, England. The British Film Industry in the Sixties. – London, Michael Joseph, 1974. – 496 p.

92. Yourcenar, M. L'Œuvre au noir. – Folio, 1983. – 458 p.

## ФИЛЬМОГРАФИЯ

**«Багровый занавес» (Le rideau cramoisi)**

Франция

Argos Films, Como Film

1953, ч/б, 44 мин.

Продюсер: Саша Каменка (Sacha Kamenka)

Автор сценария: Александр Астрюк (Alexandre Astruc) по роману Барбе д'Оревилли (Barbey d'Aurevilly)

Режиссер: Александр Астрюк (Alexandre Astruc)

Оператор: Эжеа Шюфтан (Eugen Schüfftan)

Художник: Майо (Mayo)

Композитор: Жан-Жак Грюненвальд (Jean-Jacques Grunenwald)

В ролях: Анука Эме (Anouk Aimée), Жан-Клод Паскаль (Jean-Claude Pascal), Маргерит Гарсия (Marguerite Garçya) и Джим Джеральд (Jim Gérald).

**«Бегущий по лезвию» (Blade Runner)**

США – Великобритания – Гонконг

Ladd Company, The Shaw Brothers, Warner Bros., Blade Runner Partnership

1982, цв., 117 мин.

Продюсеры: Майкл Дили (Michael Deeley), Хэмптон Фэнчер (Hampton Fancher), Брайан Келли (Brian Kelly), Айвор Пауэлл (Ivor Powell)

Авторы сценария: Хэмптон Фэнчер (Hampton Fancher) и Дэвид Уэбб Пиплс (David Webb Peoples) по роману Филипа К. Дика (Philip K. Dick)

Режиссер: Ридли Скотт (Ridley Scott)

Оператор: Джордан Кроненвет (Jordan Cronenweth)

Художник: Лоренс Д. Полл (Lawrence G. Paull)

Композитор: Вангелис (Vangelis)

В ролях: Харрисон Форд (Harrison Ford), Рутгер Хауэр (Rutger Hauer), Шон Янг (Sean Young), Эдвард Джеймс Олмос (Edward James Olmos), Дэрил Ханна (Daryl Hannah), М.Эммет Уолш (M. Emmet Walsh), Уильям Сандерсон (William Sanderson) и другие.

**«Бель» (Belle)**

Франция

Albina Productions S.a.r.l., La Nouvelle Imagerie, Ministère de la Culture de la République Française

1973, цв., 96 мин.

Продюсеры: Жан-Клод Батц (Jean-Claude Batz), Альбина дю Буарувре (Albina du Boisrouvray)

Авторы сценария: Андре Дельво (André Delvaux), Моник Рисселинк (Monique Rysselinck)

Режиссер: Андре Дельво (André Delvaux)

Оператор: Гислен Клоке (Ghislain Cloquet), Шарль Ван Дамм (Charles Van Damme)

Художник: Клод Пиньо (Claude Pignot)

Композитор: Фредерик Девресе (Frédéric Devreese)

В ролях: Жан-Люк Бидо (Jean-Luc Bideau), Даниэль Делорм (Danièle Delorme), Адриана Богдан (Adriana Bogdan), Роже Кожьо (Roger Coggio), Стефани Экскофье (Stéphane Excoffier), Джон Добрынин (John Dobrynine), Валерио Попеско (Valerio Popesco), Франсуа Букелаэрс (François Beukelaers) и другие.

**«Вечер, поезд» (Un soir, un train)**

Франция — Бельгия

Les Films du Siècle, Les Productions Fox Europa, Parc Film

1968, цв., 86 мин.

Продюсер: Маг Бодар (Mag Bodard)

Автор сценария: Андре Дельво (André Delvaux) по роману Йохана Дэна (Johan Daisne)

Режиссер: Андре Дельво (André Delvaux)

Оператор: Гислен Клоке (Ghislain Cloquet)

Художник: Клод Пиньо (Claude Pignot)

Композитор: Фредерик Девресе (Frédéric Devreese)

В ролях: Ив Монтан (Yves Montand), Анук Эме (Anouk Aimée), Адриана Богдан (Adriana Bogdan), Гектор Камерлинк (Hector Camerlynck), Франсуа Букелаэрс (François Beukelaers), Майкл Гоф (Michael Gough), Сенне Руфффар (Senne Rouffaer), Домиен Де Грютер (Domien De Gruyter), Ян Пере (Jan Peré) и другие.

**«Глубокой ночью» (Dead of Night)**

Великобритания

Ealing Studios

1945, цв., 103 мин.

Продюсеры: Майкл Болкон (Michael Balcon), Сидни Коул (Sidney Cole), Джон Кройдон (John Croydon)

Авторы сценария: И.Ф.Бенсон (E.F. Benson), Джон Бэйнс (John Baines), Энгус МакФэйл (Angus MacPhail) по рассказам Г.Дж.Уэллса (H.G. Wells)

Режиссер: Альберто Кавальканти (Alberto Cavalcanti), Бэзил Дирден (Basil Dearden), Роберт Хэймер (Robert Hamer), Чарлз Крайтон (Charles Crichton)

Оператор: Стэнли Пейви (Stanley Pavey), Дуглас Слоком (Douglas Slocombe)

Художник: Майкл Релф (Michael Relph)

Композитор: Жорж Орик (Georges Auric)

В ролях: Мервин Джонс (Mervyn Johns), Майкл Редгрейв (Michael Redgrave), Роланд Калвер (Roland Culver), Мэри Мерролл (Mary Merrall), Гуги Уизерс (Googie Withers), Фредерик Вэлк (Frederick Valk), Энтони Бейрд (Anthony Baird), Салли Энн Хоус (Sally Ann Howes), Роберт Уиндэм (Robert Wyndham), Джуди Келли (Judy Kelly), Майлз Маллесон (Miles Malleon) и другие.

«Другие» (The Others)

США — Испания — Франция — Италия

Canal+, Cruise/Wagner Productions, Dimension Films, Las Producciones del Escorpión S.L., Lucky Red, Miramax Films, Sociedad General de Cine (SOGECINE) S.A.

2001, цв., 101 мин.

Продюсеры: Фернандо Бовайра (Fernando Bovaira), Том Круз (Tom Cruise), Пола Вагнер (Paula Wagner), Боб Вайнштейн (Bob Weinstein), Харви Вайнштейн (Harvey Weinstein) и другие

Автор сценария и режиссер: Алехандро Аменабар (Alejandro Amenábar)

Оператор: Хавьер Агирресаробе (Javier Aguirresarobe)

Художник: Бенхамин Фернандес (Benjamín Fernández)

Композитор: Алехандро Аменабар (Alejandro Amenábar)

В ролях: Николь Кидман (Nicole Kidman), Кристофер Эклстон (Christopher Eccleston), Фиола Флэнаган (Fionnula Flanagan), Алакина Манн (Alakina Mann), Джеймс Бентли (James Bentley) и другие.

«**Дурной глаз**» (Het kwade oog)

Бельгия

Films Emska

1937, ч/б, 74 мин.

Продюсер: Шарль Декёкелер (Charles Dekeukeleire)

Автор сценария: Герман Терлинк (Herman Teirlinck)

Режиссер: Шарль Декёкелер (Charles Dekeukeleire)

Оператор: Франсуа Рен (François Rents)

Композитор: Марсель Пут (Marcel Poot)

«**Женщина в синем**» (La femme en bleu)

Франция

Eléfilm, Italian International Film, Les Films de la Voéité

1973, цв., 95 мин.

Продюсер: Лео Л. Фукс (Léo L. Fuchs)

Автор сценария: Лео Л. Фукс (Léo L. Fuchs)

Режиссер: Мишель Девиль (Michel Deville)

Оператор: Клод Леком (Claude Lecomte)

Художники: Симона Барон (Simone Baron), Полетт Брейл (Paulette Breil)

Композитор: Андре Джирард (André Girard)

В ролях: Мишель Пикколи (Michel Piccoli), Леа Массари (Lea Massari), Мишель Омон (Michel Aumont), Симона Симон (Simone Simon) и другие.

«**Женщина песков**» (Suna no onna)

Япония

Toho Film (Eiga) Co. Ltd., Teshigahara Productions

1964, ч/б, 123 мин.

Продюсеры: Киити Итикава (Kiichi Ichikawa), Тадаси Ооно (Tadashi Ôno)

Автор сценария: Эйко Ёсида (Eiko Yoshida) по роману Кобо Абэ (Kôbô Abe)

Режиссер: Хироси Тасигахара (Hiroshi Teshigahara)

Оператор: Хироси Сэгава (Hiroshi Segawa)

Художники: Тотэцу Хиракава (Tôtetsu Hirakawa), Масао Ямадзаки (Masao Yamazaki)

Композитор: Тору Такэмицу (Tôru Takemitsu)

В ролях: Эйджи Окада (Eiji Okada), Кёко Кисида (Kyôko Kishida), Хироко Ито (Hiroko Itô), Кодзи Мицуи (Kôji Mitsui), Сэн Яно (Sen Yano), Киндзо Сэкигути (Ginzô Sekiguchi), Киёхико Итиха (Kiyohiko Ichihara) и другие.

**«Контракт рисовальщика»** (The Draughtsman's Contract)

Великобритания

British Film Institute (BFI), Channel Four Television

1982, цв., 108 мин.

Продюсер: Дэвид Пэйн (David Payne)

Автор сценария и режиссер: Питер Гринэуэй (Peter Greenaway)

Оператор: Кертис Кларк (Curtis Clark)

Художник: Боб Рингвуд (Bob Ringwood)

Композитор: Майкл Найман (Michael Nyman)

В ролях: Энтони Хиггинс (Anthony Higgins), Дженет Сьюзман (Janet Suzman), Энн-Луиз Лэмберт (Anne-Louise Lambert), Хью Фрейзер (Hugh Fraser), Нил Каннингэм (Neil Cunningham), Дэйв Хилл (Dave Hill), Дэвид Гант (David Gant), Дэвид Мейер (David Meyer), Тони Мейер (Tony Meyer), Николас Амер (Nicholas Amer) и другие.

**«Менильмонтан»** (Ménilmontant)

Франция

1926, ч/б, 38 мин.

Продюсер, автор сценария и режиссер: Дмитрий Кирсанов (Dimitri Kirsanoff)

Операторы: Леонс Крун (Léonce Crouan), Дмитрий Кирсанов (Dimitri Kirsanoff)

В ролях: Надя Сибирская (Nadia Sibirskaïa), Иоланда Больё (Yolande Beaulieu), Гай Белмонт (Guy Belmont), Жан Паские (Jean Pasquier) и другие.

**«Набережная туманов»** (Le quai des brumes)

Франция

Ciné-Alliance

1938, ч/б, 91 мин.

Продюсер: Грегор Рабинович (Gregor Rabinovitch)

Авторы сценария: Жак Превер (Jacques Prévert), по роману Пьера Дюмарше (Pierre Dumarchais), в титрах – Пьер Мак Орлан (Pierre Mac Orlan)

Режиссер: Марсель Карне (Marcel Carné)

Оператор: Эжен Шюфтан (Eugen Schüfftan)

Художник: Александр Траунер (Alexandre Trauner)

Композитор: Морис Жобер (Maurice Jaubert)

В ролях: Жан Габен (Jean Gabin), Мишель Симон (Michel Simon), Мишель Морган (Michèle Morgan), Пьер Брассёр (Pierre Brasseur), Эдуард Дельмон (Édouard Delmont), Раймон Эмос (Raymond Aimos), Робер Ли Виган (Robert Le Vigan), Рене Женен (René Génin), Марсель Перес (Marcel Pérès), Женни Бюрне (Jenny Burnau) и другие.

**«Невинные»** (The Innocents)

Великобритания – США

Achilles, Twentieth Century Fox Film Corporation

1961, ч/б, 100 мин.

Продюсеры: Джек Клейтон (Jack Clayton), Алберт Феннелл (Albert Fennell)

Авторы сценария: Джон Мортимер (John Mortimer), Уильям Арчибалд (William Archibald), Труман Капоте (Truman Capote) по роману Генри Джеймса (Henry James) «Поворот винта»

Режиссер: Джек Клейтон (Jack Clayton)

Оператор: Фредди Фрэнсис (Freddie Francis)

Художник: Уилфдрид Шинглтон (Wilfred Shingleton)

Композитор: Жорж Орик (Georges Auric)

В ролях: Дебора Кар (Deborah Kerr), Мартин Стивенс (Martin Stephens), Памела Франклин (Pamela Franklin), Питер Уингард (Peter Wyngarde), Майкл Редгрейв (Michael Redgrave), Мегс Дженкинс (Megs Jenkins) и другие.

**«Окно во двор» (Rear Window)**

США

Paramount Pictures, Patron Inc.

1954, цв., 112 мин.

Продюсер: Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock)

Автор сценария: Джон Майкл Хейс (John Michael Hayes) по рассказу Корнелла Вулрича (Cornell Woolrich)

Режиссер: Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock)

Оператор: Роберт Беркс (Robert Burks)

Художники: Джей Макмиллан Джонсон (J. McMillan Johnson), Хэл Перейра (Hal Pereira)

Композитор: Франц Ваксман (Franz Waxman)

В ролях: Джеймс Стюарт (James Stewart), Грэйс Келли (Grace Kelly), Уенделл Кори (Wendell Corey), Тельма Риттер (Thelma Ritter), Рэймонд Бёрр (Raymond Burr), Джудит Эвелин (Judith Evelyn), Росс Багдасарян (Ross

Bagdasarian), Джорджин Дарси (Georgine Darcy), Сара Бернер (Sara Berner), Фрэнк Кэди (Frank Cady) и другие.

**«Осенние туманы»** (Brumes d'automne)

Франция

Mentor-Film

1929, ч/б, 15 мин.

Автор сценария и режиссер: Дмитрий Кирсанов (Dimitri Kirsanoff)

Оператор: Жан де Мьевиль (Jean de Miéville)

В главной роли Надя Сибирская (Nadia Sibirskaja)

**«Пикник у Висячей скалы»** (Picnic at Hanging Rock)

Австралия

The Australian Film Commission, BEF Film Distributors, McElroy & McElroy, Picnic Productions Pty. Ltd.

1975, цв., 115 мин.

Продюсеры: А.Джон Грейвз (A. John Graves), Патриция Ловелл (Patricia Lovell), Хэл Макэлрой (Hal McElroy), Джим Макэлрой (Jim McElroy)

Автор сценария: Клифф Грин (Cliff Green) по роману Джоан Линдсей (Joan Lindsay)

Режиссер: Питер Уир (Peter Weir)

Оператор: Расселл Бойд (Russell Boyd)

Художник: Дэвид Коппинг (David Copping)

В ролях: Рейчел Робертс (Rachel Roberts), Хелен Морс (Helen Morse), Доминик Гард (Dominic Guard), Джон Джэртт (John Jarratt), Маргарет Нельсон (Margaret Nelson), Энн-Луиз Лэмберт (Anne-Louise Lambert), Карен Робсон, Джеки Уивер (Jacki Weaver), Кристин Шулер (Christine Schuler), Джейн Вэллис (Jane Vallis) и другие.

**«Прибытие Иоахима Стиллера»** (De komst van Joachim Stiller)

Бельгия – Нидерланды

AVRO Television, Belgische Radio en Televisie (BRT)

1976, цв., 120 мин.

Продюсер: Йос ванн Горп (Jos van Gorp)

Авторы сценария: Жан Ферри (Jean Ferry), Гарри Кюмель (Harry Kümel), Ян Блоккер (Jan Blokker), по роману Хюберта Лампо (Hubert Lampo)

Режиссер: Гарри Кюмель (Harry Kümel)

Оператор: Эдуард ванн дер Энден (Eduard van der Enden)

Художник: Пауль Дегуэлдре (Paul Degueldre)

Композитор: Питер Верлинден (Pieter Verlinden)

В ролях: Гуго Метсерс (Hugo Metsers), Кокс Хаббема (Cox Habbema), Виллеке ван Аммельрой (Willeke van Ammelrooy), Шарль Йенссенс (Charles Janssens), Дора ван дер Грун (Dora van der Groen), Гастон Вандермёлен (Gaston Vandermeulen), Вард де Равет (Ward de Ravet), Антон Петерс (Anton Peters) и другие.

**«Приключение»** (L'avventura)

Италия – Франция

Cino del Duca, Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.), Société Cinématographique Lyre

1960, цв., 143 мин.

Продюсер: Амато Пеннасилико (Amato Pennasilico)

Авторы сценария: Микеланджело Антониони (Michelangelo Antonioni), Элио Бартолини (Elio Bartolini), Тонино Гуэрра (Tonino Guerra)

Режиссер: Микеланджело Антониони (Michelangelo Antonioni)

Оператор: Альдо Скаварда (Aldo Scavarda)

Художник: Пьеро Полетто (Piero Poletto)

Композитор: Джованни Фуско (Giovanni Fusco)

В ролях: Моника Витти (Monica Vitti), Габриэле Ферцетти (Gabriele Ferzetti), Леа Массари (Lea Massari), Доминик Бланшар (Dominique Blanchar), Ренцо Риччи (Renzo Ricci), Джеймс Аддамс (James Addams), Дороти Де Полиоло (Dorothy De Poliolo), Лелио Луттацци (Lelio Luttazzi), Джованни Петруччи (Giovanni Petrusci), Эсмеральда Русполи (Esmeralda Ruspoli) и другие.

**«Прокол» (Blow Out)**

США

Cinema 77, Geria Productions, Filmways Pictures

1981, цв., 107 мин.

Продюсеры: Фред С. Карузо (Fred C. Caruso), Джордж Литто (George Litto)

Авторы сценария: Брайан Де Пальма (Brian De Palma), Билл Меске мл. (Bill Mesce Jr.)

Режиссер: Брайан де Пальма (Brian De Palma)

Оператор: Вилмош Жигмонд (Vilmos Zsigmond)

Художник: Пол Силберт (Paul Sylbert)

Композитор: Пино Донаджо (Pino Donaggio)

В ролях: Джон Траволта (John Travolta), Нэнси Аллен (Nancy Allen), Джон Литгоу (John Lithgow), Деннис Франц (Dennis Franz), Питер Бойден (Peter Boyden), Курт Мэй (Curt May), Джон Акино (John Aquino), Джон МакМартин (John McMartin), Дебора Эвертон (Deborah Everton) и другие

**«Профессия: репортер» (Professione: reporter)**

Италия – Испания – Франция

Compagnia Cinematografica Champion, CIPI Cinematografica S.A., Les Films Concordia

1975, цв., 119 мин.

Продюсеры: Карло Понти (Carlo Ponti), Алессандро фон Норман (Alessandro von Norman)

Авторы сценария: Марк Пеплоу (Mark Peploe), Питер Уоллен (Peter Wollen), Микеланджело Антониони (Michelangelo Antonioni)

Режиссер: Микеланджело Антониони (Michelangelo Antonioni)

Оператор: Лучиано Товоли (Luciano Tovoli)

Художник: Пьеро Полетто (Piero Poletto)

Композитор: Иван Вандор (Ivan Vandor)

В ролях: Джек Николсон (Jack Nicholson), Мария Шнайдер (Maria Schneider), Дженни Ранэйкр (Jenny Runacre), Иэн Хендри (Ian Hendry), Стивен Беркофф (Steven Berkoff), Амбруаз Биа (Ambroise Bia), Хосе Мария Каффарель (José María Caffarel), Джеймс Кэмпбелл (James Campbell) и другие.

**«Разговор»** (The Conversation)

США

The Directors Company, The Coppola Company, American Zoetrope, Paramount Pictures

1974, цв., 113 мин.

Продюсеры: Фрэнсис Форд Coppola (Francis Ford Coppola), Фред Рус (Fred Roos), Мона Скаджер (Mona Skager)

Автор сценария и режиссер: Фрэнсис Форд Coppola (Francis Ford Coppola)

Операторы: Билл Батлер (Bill Butler), Хаскелл Уэкслер (Haskell Wexler)

Художник: Дин Тавуларис (Dean Tavoularis)

Композитор: Дэвид Шир (David Shire)

В ролях: Джин Хэкмен (Gene Hackman), Синди Уильямс (Cindy Williams), Фредерик Форрест (Frederic Forrest), Джон Казале (John Cazale), Харрисон Форд (Harrison Ford), Аллен Гарфилд (Allen Garfield), Майкл Хиггинс (Michael Higgins), Элизабет МакРи (Elizabeth MacRae). Тери Гарр (Teri Garr), Роберт Дювалл (Robert Duvall) и другие.

**«Свидание в Брэ»** (Rendez-vous à Bray)

Франция – Бельгия – Германия

Ciné Mag Bodard, Parc Film, Office de Radiodiffusion Télévision Française,  
Studios Arthur Mathonet, Ciné Vog Films, Taurus Film

1971, цв., 90 мин.

Продюсер: Маг Бодар (Mag Bodard)

Автор сценария: Андре Дельво (André Delvaux) по рассказу Жюльена Грака  
(Julien Gracq)

Режиссер: Андре Дельво (André Delvaux)

Оператор: Гислен Клоке (Ghislain Cloquet)

Художник: Клод Пиньо (Claude Pignot)

Композитор: Фредерик Девресе (Frédéric Devreese)

В ролях: Анна Карина (Anna Karina), Матьё Карьер (Mathieu Carrière), Рогер  
Ван Хол (Roger Van Hool), Бюль Ожье (Bulle Ogier), Боби Лапуант (Boby  
Lapointe), Пьер Вернье (Pierre Vernier), Люси Гарсиа-Виль (Luce Garcia-Ville),  
Нелла Бельски (Nella Bielski) и другие.

**«Свистни по ветру» (Whistle Down the Wind)**

Великобритания

Beaver Films, Allied Film Makers

1961, ч/б, 99 мин.

Продюсеры: Ричард Аттенборо (Richard Attenborough), Джек Рикс (Jack Rix)

Авторы сценария: Кит Уотерхаус (Keith Waterhouse), Уиллис Холл (Willis  
Hall) по роману Мэри Хэйли Белл (Mary Hayley Bell)

Режиссер: Брайан Форбс (Bryan Forbes)

Оператор: Артур Иббетсон (Arthur Ibbetson)

Художник: Рэй Симм (Ray Simm)

Композитор: Малкольм Арнолд (Malcolm Arnold)

В ролях: Хэйли Миллз (Hayley Mills), Алан Бэйтс (Alan Bates), Бернанд Ли  
(Bernard Lee), Норман Бёрд (Norman Bird), Дайан Клер (Diane Clare), Патриция  
Хенегэн (Patricia Heneghan), Джон Эрнетт (John Arnatt), Элси Вагстафф (Elsie

Wagstaff), Хэмильтон Дайс (Hamilton Duce), Ховард Дуглас (Howard Douglas), Рональд Хайнс (Ronald Hines) и другие.

**«Совиный ручей» (La Rivière du hibou)**

Франция

Filmartic, Les Films du Centaure

1962, ч/б, 28 мин.

Продюсеры: Поль де Рубэ (Paul de Roubaix), Марсель Ичак (Marcel Ichac)

Автор сценария: Робер Энрико (Robert Enrico), по рассказу Амброза Бирса (Ambrose Bierce)

Режиссер: Робер Энрико (Robert Enrico)

Оператор: Жан Боффети (Jean Boffety)

Композитор: Анри Ланоэ (Henri Lanoë)

В ролях: Роже Жаке (Roger Jacquet), Энн Корнали (Anne Cornaly), Анкер Ларсен (Anker Larsen), Стефан Фей (Stéphane Fey), Жан-Франсуа Зеллер (Jean-François Zeller), Пьер Дэнни (Pierre Danny) и Луи Адлен (Louis Adelin).

**«Сторож склепа» (De Grafbewaker)**

Бельгия

Belgische Radio en Televisie (BRT)

1965, ч/б, 44 мин.

Автор сценария: Гарри Кюмель (Harry Kümel) по пьесе Франца Кафки (Franz Kafka)

Режиссер: Гарри Кюмель (Harry Kümel)

Оператор: Герман Уайтс (Herman Wuyts)

Художник: Берт де Леу (Bert de Leeuw)

Композитор: Фредерик Девресе (Frédéric Devreese)

В ролях: Жозе Бернаус (Josée Bernaus), Тео Оп де Бек (Theo Op de Beeck), Джеф Демедтс (Jef Demedts), Вернер Коперс (Werner Kopers), Жульен Скунартс (Julien Schoenaerts) и Франц Ванденбранде (Frans Vandenbrande).

**«Татарская пустыня»** (Il deserto dei tartari)

Италия – Франция – Германия

Cinema Due Fildebros, Les Films de l'Astrophore, France 3 Cinéma, Reggane Films, FIDCI, Corona Filmproduktion

1976, цв., 140 мин.

Продюсеры: Мишель де Брока (Michelle de Broca), Баман Фарманара (Bahman Farmanara), Мария Галло (Mario Gallo), Энцо Джульоли (Enzo Giulioli), Жак Перрен (Jacques Perrin), Джорджо Сильваньи (Giorgio Silvagni)

Автор сценария: Андре Дж. Брунелен (André G. Brunelin), Валерио Дзурлини (Valerio Zurlini), Жан-Луи Бертучелли (Jean-Louis Bertuccelli) по роману Дино Буццати (Dino Buzzati)

Режиссер: Валерио Дзурлини (Valerio Zurlini)

Оператор: Лучиано Товоли (Luciano Tovoli)

Художник: Джанкарло Бартолини Салимбени (Giancarlo Bartolini Salimbeni)

Композитор: Эннио Морриконе (Ennio Morricone)

В ролях: Жак Перрен (Jacques Perrin), Витторио Гассман (Vittorio Gassman), Джулиано Джемма (Giuliano Gemma), Хельмут Грим (Helmut Griem), Филипп Нуаре (Philippe Noiret), Франсиско Рабаль (Francisco Rabal), Фернандо Рей (Fernando Rey), Лоран Терзиефф (Laurent Terzieff), Жан-Луи Трентиньян (Jean-Louis Trintignant), Макс фон Сюдов (Max von Sydow) и другие.

**«Фотоувеличение»** (Blowup)

Италия – США – Великобритания

Bridge Films, Carlo Ponti Production, Metro-Goldwyn-Mayer

1966, цв., 111 мин.

Продюсеры: Карло Понти (Carlo Ponti), Пьер Рув (Pierre Rouve)

Автор сценария: Микеланджело Антониони (Michelangelo Antonioni),  
Тонино Гуэрра (Tonino Guerra), Эдвард Бонд (Edward Bond) по рассказу Хулио  
Кортасара (Julio Cortázar)

Режиссер: Микеланджело Антониони (Michelangelo Antonioni)

Оператор: Карло Ди Пальма (Carlo Di Palma)

Художник: Эштон Гортон (Assheton Gorton)

Композитор: Херби Хэнкок (Herbie Hancock)

В ролях: Дэвид Хеммингс (David Hemmings), Ванесса Редгрейв (Vanessa  
Redgrave), Сара Майлз (Sarah Miles), Джон Касл (John Castle), Джейн Биркин (Jane  
Birkin), Джиллиан Хиллс (Gillian Hills), Питер Боулз (Peter Bowles), Верушка фон  
Лендорф (Veruschka von Lehndorff), Джулиан Шагрин (Julian Chagrin), Клод  
Шагрин (Claude Chagrin) и другие.

**«Целуй меня насмерть» (Kiss Me Deadly)**

США

Parklane Pictures Inc.

1955, ч/б, 106 мин.

Продюсеры: Роберт Олдрич (Robert Aldrich), Виктор Сэвилл (Victor Saville)

Автор сценария: А.И. Беззерайдс (A.I. Bezzerides) по роману Микки  
Спиллейна (Mickey Spillane)

Режиссер: Роберт Олдрич (Robert Aldrich)

Оператор: Эрнест Ласло (Ernest Laszlo)

Художник: Уильям Глазго (William Glasgow)

Композитор: Франк Де Вол (Frank De Vol)

В ролях: Ральф Микер (Ralph Meeker), Максин Купер (Maxine Cooper),  
Клорис Личман (Cloris Leachman), Альберт Деккер (Albert Dekker), Пол Стюарт  
(Paul Stewart), Хуано Эрнандес (Juano Hernandez), Уэсли Эдди (Wesley Addy),  
Мэриэн Карр (Marian Carr), Марджори Беннетт (Marjorie Bennett), Морт Маршалл

(Mort Marshall), Фортуньо Бонанова (Fortunio Bonanova), Стразер Мартин (Strother Martin) и другие.

**«Чайки умирают в гавани»** (Meeuwen sterven in de haven)

Бельгия

Metropool Films N.V.

1955, ч/б, 94 мин.

Продюсер: Бруно Де Винтер (Bruno De Winter)

Авторы сценария и режиссеры: Роланд Верхаверт (Roland Verhavert), Иво Михилс (Ivo Michiels), Рик Кёйперс (Rik Kuypers)

Оператор: Йохан Бланяр (Johan Blansjaar)

Художник: Эмиль де Меист (E.G. de Meyst)

Композиторы: А. Касарес (A. Casarès), Макс Дамасс (Max Damasse), Джек Селс (Jack Sels), Йос Ван дер Смиссен (Jos Van der Smissen)

В ролях: Тине Балдер (Tine Balder), Тоне Брюлин (Tone Brulin), Элис Де Грэф (Alice De Graef), Пит Фрисон (Piet Frison), Жизель Питерс (Gisèle Peeters), Эрик Питер (Eric Peter), Марсель Филипп (Marcel Philippe) и другие.

**«Человек, который коротко стригся»** (De man die zijn haar kort liet knippen)

Бельгия

Belgische Radio en Televisie (BRT), Ministerie van Nationale Opvoeding en Kultuur

1966, ч/б, 94 мин.

Продюсеры: Пауль Лойет (Paul Louyet), Йос Оп Де Бек (Jos Op De Beeck)

Авторы сценария: Анна Де Пагтер (Anna De Pagter), Андре Дельво (André Delvaux) по роману Йохана Дэна (Johan Daisne)

Режиссер: Андре Дельво (André Delvaux)

Оператор: Гислен Клоке (Ghislain Cloquet)

Художник: Жан-Клод Маес (Jean-Claude Maes)

Композитор: Фредерик Девреесе (Frédéric Devreese)

В ролях: Сенне Руффар (Senne Rouffaer), Беата Тышкевич (Beata Tyszkiewicz), Гектор Камерлинк (Hector Camerlynck), Хильде Юиттерлинден (Hilde Uitterlinden), Аннемари Ван Дайк (Annemarie Van Dijk), Хильда Ван Руз (Hilda Van Roose) и другие.

«**Четвертый мужчина**» (De vierde man)

Нидерланды

Rob Houwer Productions, Verenigde Nederlandsche Filmcompagnie (VNF)

1983, цв., 102 мин.

Продюсер: Роб Хаувер (Rob Houwer)

Автор сценария: Герард Сутеман (Gerard Soeteman) по роману Герхарда Реве (Gerard Reve)

Режиссер: Пауль Верхувен (Paul Verhoeven)

Оператор: Ян де Бонт (Jan de Bont)

Художник: Роланд Де Грут (Roland de Groot)

Композитор: Лоэк Диккер (Loek Dikker)

В ролях: Ерун Краббе (Jeroen Krabbé), Рене Саутендейк (Renée Soutendijk), Том Хоффман (Thom Hoffman), Дольф де Врис (Dolf de Vries), Герт де Йонг (Geert de Jong), Ганс Верман (Hans Veerman), Каролина де Бёс (Caroline de Beus) и другие.