

Костромской Государственный Университет имени Н.А. Некрасова
Кафедра философии и политологии

На правах рукописи

Веснин Александр Анатольевич

Мотив «бегущего человека» в авторском кинематографе
второй половины XX века

Специальность 24.00.01. – теория и история культуры

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата культурологии

Научный руководитель –
доктор культурологии, профессор
Едошина И.А.

Кострома
2003
СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. Авторский кинематограф как специфическое искусство XX века	14
1.1. Социокультурный феномен шестидесятых годов XX века	14
1.2. Авторский кинематограф в культурном контексте второй половины XX века.	26
1.3. Философско-психологические аспекты содержания авторского кинематографа.	52
ГЛАВА II. Семантически-структурная функция мотива «бегущего человека» в авторском кинематографе «шестидесятых».	86
2.1. «Бегущий человек» в авторском кинематографе «шестидесятых».	86
2.2.1. «Бег» и бегство»: символический аспект	86
2.1.2. «Тетралогия бегства»: нарративный аспект.	99
2.2. Семантика мотива «бегущего человека»: «движение по кругу».	110

2.3. Мотив «бегущего человека» в интертекстуальном аспекте.	124
2.4. Деактуализация мотива «бегущего человека» в авторском кинематографе.	154
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	166
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	171
ФИЛЬМОГРАФИЯ	187

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования.

Авторский кинематограф как важнейший пласт культуры XX века не теряет своей актуальности в начале XXI столетия. Наметившееся в конце девяностых годов прошлого века возрождение авторского подхода к созданию кинопроизведений заставляет по-новому взглянуть на некоторые вехи в истории кино. В этом контексте особой важностью обладает исследование кинематографа 50 – 70 годов XX века, так как именно в этот период родилось в киноведении само понятие – «авторское кино». Кроме того, в это же время на экраны вышло большинство шедевров киноискусства, влияние которых ясно прочитывается и в современном кинопроцессе.

Исследуемый в данной работе мотив «бегущего человека» является ключевым для проникновения в сущность авторского кино периода 1950 – 1970 годов, периода его расцвета. Эту эпоху определяют как эпоху «шестидесятых», «длинных шестидесятых», приходящуюся примерно на три десятилетия. Однако мотив «бегущего человека» не утрачивает своей значимости в контексте культурно-исторического процесса середины XX века в целом. По мнению автора данного исследования, изучение и осмысление мотива «бегущего человека» обладает исключительной актуальностью, так как позволяет не только уточнить сущностные характеристики искусства эпохи «шестидесятых» (с которым неразрывно связан исследуемый мотив), но и в определенном смысле является отправной точкой в генезисе «ситуации постмодернизма» как доминирующей культурологической концепции конца XX – начала XXI века.

Проблема исследования заключается в том, чтобы выявить, как в образном мотиве «бегущего человека» преломляется и модифицируется содержание духовных и художественных исканий мастеров авторского кинематографа, уточняется логика общекультурного процесса середины XX века.

Цель исследования.

В процессе изучения семантики мотива «бегущего человека» как образной доминанты художественного сознания в авторском кинематографе 50 – 60 годов XX века определить специфические характеристики данного феномена.

Задачи исследования:

- выявить предпосылки и закономерности реализации принципа авторства в искусстве середины XX века (1950 – 1960 годов);
- обобщить художественно-критическую и теоретическую рефлексию середины XX века в аспекте реализации принципа авторства в кинематографе (прежде всего, в работах круга теоретиков, сплотившихся вокруг журнала «Кайе дю синема» – А. Базена, Ф. Трюффо и др.), раскрыть основные черты авторского кинематографа;
- идентифицировать феномен авторского кинематографа середины XX века в связи с двумя сущностными аспектами кинозрелища, выявленными кинотеоретиками Ф. Гуаттари, Ж. Делезом, С. Лангер: феноменами сновидения и фрагментарного сознания, которые можно определить как ключевые в культурной парадигматике «шестидесятых»;
- установить момент зарождения и проследить эволюцию мотива «бегущего человека» в авторском кино;
- определить семантический модус мотива «бегущего человека»;
- выявить интертекстуальные связи кинематографа в аспекте исследуемого мотива с произведениями других видов искусств (литературы, изобразительного искусства);
- обозначить причины структурно-семантических изменений в мотиве «бегущего человека» авторского кинематографа конца 60 – начала 70 годов XX века.

Материал исследования.

Художественная практика авторского кино (фильмы режиссеров А. Вайды, Ж.-Л. Годара, О. Иоселиани, Х. Накаты, П.П. Пазолини, Г. Реджо, Л. фон Трира, О. Уэллса, Р.В. Фассбиндера, Ф. Феллини, В. Херцога, А. Хичкока и других); близкие этой практике по времени создания произведения в других видах искусства (литературы – Дж. Керуак, Дж.Д. Сэлинджер, А. Камю; изобразительного искусства – С. Дали).

Объект исследования.

Семантика авторского кинематографа середины XX века.

Предмет исследования.

Мотив «бегущего человека» в авторском кинематографе периода его расцвета (50 – 70 годы XX века) в сопоставлениями с изобразительной и литературной традициями.

Ключевые концепты исследования.

Авторское кино – понятие, ставшее основой реальной художественной практики кинотеории, нашедшей выражение в работах кинокритиков французского журнала «Кайе дю синема» А. Базена и Ф. Трюффо и позиционирующей режиссера как единоличного творца кинопроизведения, по аналогии с писателем или художником.

Бег – определяется в контексте философского (Э. Фромм) и литературного (Дж. Апдайк) понимания *бегства*, но актуализируется, согласно иконологической концепции кинематографа, исходящей из одного из значений слова *κίεω* (бег, бегство), как мотив, прежде всего, физического движения (*бега*), которое получает визуальную интерпретацию, и только при этом условии обретает мотивный смысл.

Движение, идея движения – ключевая понятийная характеристика природы киноискусства, предложенная французским кинокритиком А. Базеном. Эта характеристика базируется на тех оттенках исходного слова *κίεω*, которые передают семантику движения.

Камера-перо – термин, введенный французским киноведом А. Астриюком и обозначающий приравнение кинокамеры, как инструмента художественного творчества, к писательскому перу. Данный термин напрямую инспирировал появление теории «авторского кино».

Коллективное бессознательное – феномен, осмысленный в работах психолога и философа К.Г. Юнга; сфера бессознательного, присущая не отдельной личности, но всему человечеству, и являющаяся значимым фактором в культурно-исторических процессах.

«Новая волна» – движение молодых кинематографистов Франции конца 1950 – начала 1960 годов, тесно связанное с понятием «авторское кино» и характеризующееся установкой на искреннее творческое самовыражение в противовес зрелищным и сценарным изысканиям коммерческого кино.

Смерть автора – одна из ключевых концепций понятийного аппарата постмодернизма, в которой отразилось недоверие постмодернистской и постструктуралистской критики к метанарративному дискурсу нового времени с его безоговорочным авторитетом автора-творца.

Сновиденческий модус – характеристика как кинематографического, так и сновиденческого пространства, на основе которой американская исследовательница С. Лангер пришла к выводу об идентичности опытов кинозрителя и сновидца.

Теория мизансцены – оппозиционная по отношению к «теории монтажа» концепция, разработанная в статьях французского киноведа А. Базена. В противовес субъективному способу прочтения кинотекста, исходящему из монтажного принципа, утверждает приоритет «глубокой мизансцены» с ее имманентным многообразием смыслов.

Теория монтажа – концепция, получившая развитие в советской кинематографии 1920 годов в теоретических и практических работах Д. Вертова, Л. Кулешова, В. Пудовкина, С. Эйзенштейна. Последователи «теории монтажа» рассматривали монтажное сопоставление кадров как принцип создания художественного произведения, присущий исключительно кинематографу и являющийся его специфическим признаком.

Фрагментированное сознание – категория постмодернистской теории, представленная в исследованиях Ф. Гуаттари и Ж. Делеза и рассматривающая художественное творчество как проявление «позитивной шизофрении» с установкой на фрагментированные, раздробленные множественности.

«Шестидесятые» – особый культурно-исторический феномен, содержащий специфические характеристики в сознании и мироощущении, свойственные художественной культуре конца 40 – начала 70-х годов XX века и нашедшие

свое отражение в идее революционного переустройства действительности на основе глубинного преобразования отдельно взятой человеческой личности.

Шизофреническое – по Ф. Гуаттари и Ж. Делезу, одно из проявлений бессознательного, противопоставленное не психическому здоровью, но «параноическому» состоянию личности. Предстает как в негативном (психическая болезнь), так и в позитивном виде (процесс обретения максимальной свободы через опыт фрагментированного сознания).

Гипотеза исследования.

Предполагается, что в художественном мышлении мастеров авторского кинематографа середины XX века преломляется коллективное бессознательное, чье отражение в образах авторского кинематографа, подчиняется специфической природе кино, один из аспектов которой – имманентная для кинематографа «идея движения» (См. концепт *Движение*). «Бегущий человек» является сущностным кинематографическим мотивом, аккумулирующим в себе идеи и процессы, ярко раскрывшиеся в авторском кино «шестидесятых».

Методология исследования.

Методология исследования опирается на теоретический фундамент современной культурологической науки, на синтез методов и приемов гуманитарных наук, в том числе философии, искусствоведения, литературоведения, киноведения. Значимыми для данной работы являются идеи и концепции герменевтики (Г.-Г. Гадамер, М. Хайдеггер), аналитические подходы персоналистской теории искусства (А. Базен, Э. Мунье) и экзистенциальной философии (А. Камю, Ж.-П. Сартр), интертекстуальный анализ произведений (М. Бахтин, Ю. Кристева, М. Ямпольский), тесно связанный с понятийным аппаратом структурализма и постструктурализма (Р. Барт, Ж. Деррида, Ж. Лакан, М. Фуко) и нарратологическим анализом (А.Ж. Греймас, Р. Якобсон), а также иконологический подход к изучению истории искусств (Р. Даргнет, Э. Панофски). Кроме того, данное исследование опирается на методы и приемы семиотики (Ю. Лотман, П.П. Пазолини, У. Эко), а также методологический инструментарий современного киноведения (О. Аронсон, Ж.-Л. Годар, С. Даней, П. Кейл, Н. Клейман, С. Кудрявцев, Д. Лэвери, А. Плахов, К. Разлогов).

Степень изученности проблемы.

Специальному научному анализу основная проблема диссертации не подвергалась. Центральные для данного исследования концепты нашли отражение в работах следующих исследователей:

- Теория «авторского кинематографа» была обозначена и получила дальнейшую интерпретацию в работах таких французских исследователей кино, как А. Астрюк, А. Базен, Ж.Л. Годар, Ж. Дониоль-Валькроз, П. Каст, Р. Леенхардт, Ж. Ривет, Э. Ромер, Ф. Трюффо, впоследствии подверглась критическому переосмыслению в трудах американских исследователей П. Кейл, Дж. Монако, Э. Сарриса.
- Феномен «коллективного бессознательного», прежде всего, связан с психоаналитической теорией К.Г. Юнга. Значимые для диссертационного исследования аспекты связей кинематографической практики и теории психоанализа изложены в работах Э. Кракауэра, С. Лангер, Х. Мауэрхофера.
- Постмодернистские теории, во многом определившие инструментарий данной работы, развиты в трудах Р. Барта, Ж. Бодрийяра, Ж. Дерриды, Ж.Ф. Лиотара. Проблема «фрагментированного сознания» наиболее полно исследована Ф. Гуаттари и Ж. Делезом.

Научная новизна исследования определяется следующими положениями:

- обобщены результаты осмысления проблемы авторства в искусстве XX века, прежде всего в аспекте раскрытия проблематики авторского кинематографа в мировой киноведческой мысли;
- в контексте теорий К.Г. Юнга и С. Лангер авторский кинематограф середины XX века впервые рассматривается в непосредственной связи с феноменом коллективного бессознательного как пространство для «коллективных сновидений», в которых находят отражение основные процессы мировой культуры;
- произведен детальный анализ реализации мотива «бегущий человек» в авторском кинематографе середины XX века (в частности в фильмах А. Вайды, Ж.-Л. Годара, П.П. Пазолини, Ф. Трюффо, Ф. Феллини, В. Херцога);
- вводится специальное понятие «тетралогия бегства», включающее четыре произведения авторского кино периода конца 1950 – начала 1960 годов («400 ударов» Трюффо, «На последнем дыхании» Годара,

«Пепел и алмаз» Вайды, «Аккатоне» Пазолини), в которых исследуемый мотив проходит определенные фазы развития: от зарождения и расцвета до утраты актуальности;

- в структуре мотива «бегущего человека» впервые выделяется контр-мотив коллективного движения «по кругу», играющий ключевую роль в генезисе исследуемого мотива и реализуемый в названных фильмах, а также в работах В. Херцога, представляющих заключительную фазу развития изучаемого мотива.
- впервые устанавливаются принципиальные генеалогические связи между занимающим центральное место в эволюции исследуемого мотива кинематографом французской «новой волны» и литературой «разбитого поколения» США (А. Гинзберг, Дж. Керуак).
- осмысливается особое положение мотива «бегущего человека» в контексте феномена эпохи «шестидесятых» как символа революции в единственном числе.

Теоретическая значимость исследования определяется тем, что впервые социокультурный феномен «шестидесятых» рассматривается сквозь призму мотива «бегущего человека», помещенного в контекст искусства кинематографии, которое в XX веке стало своеобразным «окном» в коллективное бессознательное, чьи образы-сновидения нашли отражение в обозначенном мотиве, свойственном художественной практике авторского кино.

Магистральный для «шестидесятых» мотив «бегущего человека» осмысливается в аспекте имманентно присущей кинематографу символики движения. Вводятся в научный оборот такие понятия, как «тетралогия бегства», «векторное сознание», «коллективное движение по кругу», которые позволяют создать более полную картину анализируемого периода в истории кино. Кроме того, намечаются перспективы исследования последующих этапов в истории авторского кино.

Практическая значимость исследования определяется тем, что в данной работе авторский кинематограф рассматривается в контексте его связей с феноменом «коллективного бессознательного» на примере отдельного периода в истории культуры, что может послужить основой для дальнейшего изучения взаимовлияний кино и общекультурного процесса.

Содержащиеся в исследовании материалы могут быть использованы в высших и средних учебных заведениях для создания специальных курсов по изучению культуры XX века сквозь призму авторского кинематографа.

Личный вклад диссертанта заключается в рассмотрении кинематографического мотива «бегущего человека» как целостного культурного феномена.

На защиту выносятся следующие положения:

- Авторский кинематограф, как особое и в то же время значимое явление искусства XX века, неразрывно связан с феноменом «коллективного бессознательного», являясь, по сути, ареной для «коллективных сновидений», в которых находят символическое отражение глобальные процессы культуры.
- Символика движения, исконно присущая кинематографу, является определяющей в процессе перенесения на киноэкран образов «коллективного бессознательного».
- Мотив «бегущего человека» определяется как ключевой для понимания «феномена шестидесятых» с его пафосом «динамической свободы» и ориентацией на революционное переустройство действительности в аспекте преобразования отдельно взятой личности.
- Такие важнейшие для «феномена шестидесятых» культурные явления, как литература «разбитого поколения» в США и французская «Новая волна» авторского кинематографа обнаруживают общий символический знаменатель в мотиве «бегущего человека».
- Важным смысловым элементом семантической структуры мотива «бегущего человека» является контр-мотив «движения по кругу», символизирующий коллективную реакцию на индивидуальный динамизм, присущий героям программных для «шестидесятых» кинопроизведений.

Апробация работы.

Основные положения диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры теории и истории культуры в Костромском государственном университете им. Н.А. Некрасова. Научные результаты работы находили применение в процессе публикаций статей и чтения лекций в Костромском государственном университете им. Н.А. Некрасова, на всероссийской научно-практической конференции «Философия искусства П.А. Флоренского и

художественная культура XX века» (Кострома, 2002), III Розановских чтениях «Ноуменальный Розанов» (Кострома, 2002).

Структура диссертации. Диссертация включает в себя введение, две главы, заключение, список использованной литературы и фильмографию. Объем диссертации – 198 страниц, список литературы содержит 198 наименований.

ГЛАВА I

Авторский кинематограф как специфическое искусство XX века

1.1. Социокультурный феномен шестидесятых годов XX века

Никакое другое десятилетие XX века не оставило настолько мощный резонанс в гуманитарной научной мысли, как шестидесятые годы. По существу, речь идет о целой эпохе, начавшейся в середине пятидесятых и формально завершившейся в начале семидесятых годов, но все еще продолжающей свое фактическое существование в условиях ситуации постмодернизма, чьи непосредственные корни также лежат в шестом десятилетии XX столетия.

Вслед за потрясениями Второй мировой войны человечество погрузилось в эпоху «оттепелей» и романтических революций. Ослабление тоталитарных режимов, расцвет национально-освободительных движений по всему миру, возвышение молодежи до статуса основного двигателя культурных преобразований, падения многих устаревших табу в области морали, приоритет духовных ценностей над материальными, процессы транскulturации и диалога культур, практически окончательный переход на аудиовизуальный тип культуры – вот лишь некоторые приметы и события «шестидесятых», переживающие постоянные перерождения и переосмысления в последующие десятилетия.

Критик Елена Петровская, рассуждая о феномене «шестидесятых» нашла такое определение его актуальности: «дух 60-х — это настоящий Geist, ведущий свое призрачное, но оттого не менее реальное существование. Им наполнены и сегодняшние размышления (о сообществе и субъективности), и современные нам практики в искусстве. Многие из достижений 60-х стали настоящей «классикой», превратившейся по-своему в канон: по крайней мере, они образуют ту очевидность, без которой уже невозможно само наше чувственное восприятие». [150]

Немецкоязычный термин «geist» (то есть «дух») очень симптоматичен для «шестидесятых». Он смыкается с такими важными для осмысления этого феномена понятиями как «повседневность», «мимолетность», «неуловимость», «межчувственность», «одномоментность» и, в конечном итоге, «современность». Последнее в этом ряду определение можно считать наиболее показательным.

По сути дела, в шестидесятых годах началась «современность» – большинство культурных реалий этого десятилетия, касающихся внешнего облика окружающей действительности, психологических установок, моделей поведения, актуальны и в начале XXI века, они бесконечно переосмысливаются (то и дело возникает «мода на

шестидесятые»), в то время как культурный облик предшествующих им десятилетий, например пятидесятых, кажется безнадежно устаревшим. Исследователь А. Якимович объясняет свойственный «шестидесятым» культ «современности» и лингвистический аспект самого понятия «современность» в контексте произошедшей как раз в означенном десятилетии смены модернистских установок художественной культуры на постмодернистские: «ключевые понятия классического авангардизма — слова типа *modern* — перестали вызывать доверие. Теоретики и аналитики культурных процессов 60-90-х гг. предпочитали обозначать качество новизны и актуальности понятиями типа *contemporary*, которое означало не просто “современность”, но “современность сегодняшнего дня”». [54; 344]

«Современность сегодняшнего дня» для художественных практик «шестидесятых» часто превращалась в «современность данного мгновения», «современность “здесь и сейчас”». Авангардные хэппенинги, перформансы и акции, рок-концерты и рок-фестивали, все, что составляло модель творческого самовыражения характерную для данного десятилетия, имело в своей основе «достижение мимолетного ощущения единства поколения». Этому в большей степени способствовал переход к аудиовизуальному типу культуры, обозначенному Маршаллом Маклюэном как «галактика Маркони» (в противовес ориентированной на печатное слово и поэтому не в полной мере отвечавшей на запросы «современности» «галактики Гуттенберга»). Взамен литературы аудиовизуальная культура выдвинула на первый план искусства музыки и кинематографа – наиболее отвечающие принципу «*contemporary*», благодаря своей невербальной природе.

Помимо «современности-контемпорари» исключительной важностью для феномена «шестидесятых» обладает теория и практика революционных преобразований. Впрочем, шестое десятилетие XX века не явилось открывателем программного духа ниспровергательства и в этом аспекте у «шестидесятых» были достойные упоминания предшественники.

Эпохой-двойником «шестидесятых» по праву можно назвать двадцатые годы XX столетия. В художественной культуре этот период, следовавший за Первой мировой войной, был отмечен сходным духом ниспровергательства и эксперимента (что ярко выразилось, например, во французском движении сюрреалистов, в авангардных поисках советской кинематографии, в расцвете комедийного кино США и многих других культурных явлениях). Но в какой-то мере пропорционально еще более значительным потрясениям Второй мировой войной, следовавшая за ней эпоха, условно называемая «шестидесятые», преобразовала узкохудожественный революционный импульс двадцатых в идею глобального переустройства окружающей действительности, поставив под сомнения многие существовавшие до нее рационалистские нормы западноевропейского общества. Исследователь В. Левашов замечает по этому поводу: «60-е почти симметричны 20-м. Будто человечеству судьба дала возможность повторить историю, чтобы решительно оторваться от нее». [149]

Принципиальные изменения претерпели масштаб и сущность революционного движения. Оно приобрело еще больший размах и, что самое важное, сменились акценты, от сугубо социальных проектов, ставящих во главу угла преобразование среды, к идеям о преобразования самого человека, отдельной индивидуальной особи «изнутри». Огромное влияние на эти процессы оказала теория франкфуртской школы неомарксизма, представленная именами Теодора Адорно, Эриха Фромма и Герберта Маркузе.

Теоретическим работам Маркузе культура «шестидесятых» обязана появлением многих отточенных формулировок, лаконично интерпретирующих основные особенности культурно-исторического периода, способствовавшего возникновению особого революционного сознания. В основе его теории – критика характерного для XX столетия рационалистского «одномерного» общества, приносящего человеческую личность в жертву абстрактным идеям прогресса и всеобщей упорядоченности. Для подобного общества, по Маркузе, первостепенное значение имеет «внешняя свобода», достижение которой приходится оплачивать устранением свободы «внутренней». Именно в ее достижении, посредством перманентно критической по отношению к «одномерному» обществу позиции «Великого отказа», есть основная цель существования. «В бесконечном протесте, Великом отказе, тотальной революционности — разгадка природы человека и его назначения, источник радости и полноты человеческого бытия». [55; 17]

Магистральная для исследуемого десятилетия идея о достижении «внутренней свободы» свойственна для работ еще одного важнейшего для культурного облика «шестидесятых» имени – немецкого психоаналитика и философа Вильгельма Райха. Его заслуга состоит в открытии революционного потенциала пансексуальных теорий Фрейда и разработке ключевой для феномена «шестидесятых» концепции «сексуальной революции». Достижение «внутренней свободы» у Райха неразрывно связано с высвобождением сексуальной энергии, находящейся в плену у изживших догм общественной морали.

Созвучно взглядам Маркузе, Райх резко негативно трактует общественные институты XX века. Их репрессивная функция, по его мнению, распространяется даже на, казалось бы, нейтральный «принцип реальности», который, по Райху, «детерминируется авторитарным обществом и служит его целям». [57; 166] Таким образом, отправной точкой

для «новых революционеров» является не только ниспровергательская активность по отношению к власти предрержащим, но демонтаж самой основы этой активности – окружающей действительности, демонтаж, который начинается с внутреннего освобождения.

Теоретические воззрения Маркузе и Райха послужили в «шестидесятых» хорошей почвой для возникновения особого культурного организма – молодежных движений, сформировавших своеобразную революционную протоплазму – контркультуру.

Термин «контркультура» (автор – американский социолог Т.Роззак) появился в западной науке середины шестидесятых годов XX века как попытка определить общие для молодежи того периода духовные устремления, в основе которых лежало неприятие господствующих общественных институтов, нацеленность на ненасильственное, либо насильственное изменение сложившегося положения вещей. В качестве основных составляющих контркультуры на первых порах выступали широко распространенные в шестидесятых молодежные движения «битников», «хиппи», «новых левых», негритянских активистов и т.д.

Хотя изначально понятие «контркультура» трактовалось шире родственного ему термина «субкультура», многие серьезные исследования долгое время предпочитали обходить эту тему стороной как узкосоциологическую и периферийную. Положение изменилось с переоценкой исторического значения главного контркультурного события «шестидесятых» – майской студенческой революции 1968 года во Франции. В данном событии приняли участие многие важные для культурологии конца XX века фигуры, в том числе большинство идеологов культурной ситуации постмодернизма (Ф. Гуаттари, Г. Дебор, Ж. Делез и другие), а также некоторые видные представители художественной культуры (Ж.-Л. Годар, Ж.-П. Сартр).

В этом контексте обнаружилось фундаментальное отличие контркультуры шестидесятых от схожих культурных феноменов предыдущих эпох в возросшем значении художественного творчества как основного медиума революционных идей и установок. На авансцену революционной борьбы выходит личность творца, чье жизнетворчество является куда более эффективным призывом к действию, чем любая политическая риторика.

Творческие «рупоры» и «иконы» контркультуры, распространяющие свое влияние далеко за пределы узких рамок молодежных движений, появляются во всех основных видах искусства. Среди подобных «глашатаев» переделки человеческого сознания и обретения духовной свободы особенно много представителей абстрактного, оттого наиболее универсально конвертируемого искусства музыки.

Музыка, как искусство обладающее в силу своих специфических характеристик огромным потенциалом в сфере глобальных культурных коммуникаций, начала привлекать пристальное внимание исследователей еще в первой половине XX столетия. Очень симптоматична в этом отношении статья австрийского писателя Германа Броха «Дух и дух времени», вышедшая в 1931 году.

Рассуждая о кризисе доверия к печатному слову, охватившем художественную культуру первой половины XX века, Брех рисует дальнейшие перспективы развития ситуации и приходит к мысли о музыке, как о единственном искусстве неподверженном всеобъемлющему кризису человеческого сознания конца тысячелетия: «Исчезли ли логос и дух из мира из-за того, что они утратили свое выражение в языке? Нет, у них осталось другое – особенно громкое выражение в этом онемевшем мире, – оно становится все громче и громче, а имя ему – музыка, что парит над человечеством как последний знак духа и логоса в их высокой общезначимости. Дело не в социальных и экономических причинах, приведших человечество к постоянно возрастающему непониманию всякого другого искусства, ведь те же причины могли оказать свое воздействие и на музыку, но этого не произошло, человечество с какой-то неистовостью бросилось в объятия музыки, ...с той страстностью, которую можно объяснить лишь немотовством современного человека и его неспособностью чего-либо понять, и глубоким страданием его по этому поводу. ...Кажется, что музыка подвержена всем опасностям рационального мира в гораздо меньшей степени, чем любая другая человеческая деятельность или проявление; даже несчастье отрешенности от мира, ...будто бы не повредило ей, как и технизация, под которую она неизбежно подпадает в современном мире. Улыбка ее выдержит все, выдерживает все». [68; 380]

Рассуждения о музыке, как об искусстве будущего, также характерны для работ теоретика неоавангардистского движения леттризм – француза Изидора Изу. В изданном в 1947 году манифесте «За новую поэзию, за новую музыку» Изу выдвигает идею о создании нового искусства от слияния поэзии и музыки, которые бы осуществило давнюю мечту поэтов – стереть государственные и культурные границы. Концепция перерождения поэзии в музыку нашла в шестидесятых годах свое адекватное выражение в важнейшем для данного десятилетия феномене рок-культуры.

Фактический старт эпохи «шестидесятых» связан с появлением в пятидесятых годах в США рок-н-ролла – музыки резко нарушившей существовавшее прежде разделение музыкальной культуры по расовому признаку и поставившей вопрос об упразднении многих социальных и культурных табу. Фигурой, в полной мере воплощавшей данные процессы, был первый по настоящему культовый персонаж молодежного движения – певец Элвис Пресли.

Вслед за «королем» рок-н-ролла Пресли мощный импульс для развития контркультуры дал феноменальный успех британской рок-группы «Битлз», чье творчество в период с 1963 по 1970 год является как бы энциклопедией контркультурных устремлений «шестидесятых». Относительно «Битлз» наиболее важным обстоятельством для изучения феномена «шестидесятых» является то, что участники этого коллектива были (в отличие от Пресли) авторами собственных произведений и ознаменовали начало симптоматичного для шестидесятых годов культа авторов-исполнителей. Вслед за творческим тандемом Джона Леннона и Пола Маккартни пришли новые креативные герои – Мик Джаггер, Боб Дилан, Кит Ричардс.

Смерть сразу нескольких столпов музыкальной контркультуры на рубеже шестидесятых-семидесятых в разгар их творческой активности (Брайан Джонс, Джэнис Джоплин, Джими Хендрикс, Джим Моррисон) была воспринята многими как водораздел между «золотым веком» искреннего творческого самовыражения и пришедшей ему на смену эпохи тотальной коммерциализации искусства.

В пределах парадигмы рок-культуры своего рода ренессанс пережили в шестидесятых и другие сферы художественного творчества. Литературное творчество писателей и поэтов «разбитого поколения» или «битников» (Уильям Берроуз, Чарлз Буковски, Алан Гинзберг, Джек Керуак), пронизанное пафосом индивидуальной свободы и возвышения духовных ценностей в противовес материальным, внесло важный вклад в формирование облика «шестидесятых».

Битники внесли в ценностную шкалу контркультуры «шестидесятых» один из самых спорных ее компонентов – культ различных химических препаратов, прием которых позволяет достичь ощущения «внутренней свободы». Наряду с сексуальной революцией, «шестидесятые» в полной мере испытали и наркотическую революцию. На смену битникам, экспериментировавшим с бензедрином и морфием, пришли идеологи более основательного «прорыва на другую сторону» – Кен Кизи, Тимоти Лири, Теренс Маккенна, пропагандировавшие прием психотропных веществ, в частности главного наркотика «шестидесятых» – галлюциногена ЛСД.

С литературой «разбитого поколения» также связано широкое проникновение в западную контркультуру восточных религиозно-философских учений. Прежде всего, дзен-буддизма, ставшего еще одним важным геральдическим элементом программного протеста против «культуры отцов» (существенным элементом которой была приверженность христианской религии).

Свойственная контркультуре в целом и рок-культуре в частности ставка на стирание всевозможных социокультурных границ и деконструкции различных отживших ценностей в полной мере нашла отражение и в изобразительном искусстве, доминирующее положение в котором в «шестидесятых» заняли поп-арт, оп-арт и искусство хэппенинга.

Неодадаистическое искусство поп-арта родилось в пятидесятых годах в Великобритании, но настоящий расцвет пережило уже в следующем десятилетии на американской почве. Главный объект эстетической рефлексии поп-артистов – массовая культура предоставляла в американском варианте более обширную территорию для творческой активности. Символом поп-арта стал рекламный плакат с изображением баночки супа фирмы «Кэмпбелл», представленный в качестве произведения искусства Энди Уорхолом в 1962 году и ставший для «шестидесятых» такой же «иконой», какой был «Черный квадрат» (1913) Казимира Малевича для эпохи модернизма. Другой лидер поп-арта художник Рой Лихтенштейн исследовал эстетическое измерение исключительно «масс-культурного» жанра комикса, создавая живописные полотна в стилистике комиксных ячеек с облаками-фразами, выплывающими из уст персонажей.

Эстетика поп-арта во многом следовала сквозному для «шестидесятых» культу «повседневности», эстетической концентрации на сырых срезах реальности, важнейшим атрибутом которой стала массовая культура. Особый интерес к повседневному и обыденному отличает ранние околокинематографические эксперименты Энди Уорхола. В его фильме «Сон» (1963) в течение 4 часов неподвижная камера снимает спящего поэта Джона Джорно. Фильм «Империя» (1964) состоит из одного шестичасового плана небоскреба Эмпайр Стейт Билдинг.

Введение в контекст художественного произведения любого, временами антиэстетического «осколка» реальности следовало принципиальной для поп-арта и для художественной культуры «шестидесятых» в целом идее стирания границ между искусством и окружающей действительностью. Попытку научного обоснования такого подхода к созданию произведения предпринял близкий лёттризму и Франкфуртской школе французский исследователь Мишель Дюфренн. В своей концепции «карнавализации жизни» он полемизировал с распространенными в XX веке идеями о смерти искусства, утверждая, что искусство умирает лишь как изолированный институт, обслуживающий избранную элиту. В противовес элитарной концепции искусства Дюфренн призывал активно стирать грани между искусством и жизнью, вовлекать в творческий процесс зрителей, расширяя рамки художественного творчества до размеров повседневной обыденности («карнавализовать» жизнь).

Особенно близким идеям Дюффенна о «канализации» жизни оказалось в «шестидесятых» искусство хэппенинга, а также родственные ему искусства перформанса и акции. Хэппенинг, представляющий собой некое действие с большой долей импровизации и, как правило, активным вовлечением в него зрителей, являлся наиболее экстремальной формой слияния искусства и не-искусства и торжества сиюминутности. Идеологу хэппенинга Алану Капроу принадлежит фраза отражающая направление художественного поиска многих художников «шестидесятых»: «Не-искусство больше, чем искусство». [54; 341] В русле искусства хэппенинга

Художественная практика другого распространенного в шестидесятых стиля оп-арта (оптического искусства) базировалась, казалось бы, на противоположных поп-арту и хэппенингу позициях. В своих абстрактных композициях, основанных на создании у зрителя эффекта оптических иллюзий, оп-артисты, казалось бы, не стремились к пересечению границ реальности и художественности. Однако созвучие произведений оп-арта особому духу «шестидесятых» кроется на более глубоком формалистическом уровне.

Почти все произведения оп-артистов (среди которых – Виктор Вазарелли, Жан Дюбюффе) были призваны вызвать у наблюдателя эффект движущего пространства путем различных художественных манипуляций. Именно концентрация на мотивах движения есть еще одна важнейшая характеристика «шестидесятых», проявившаяся не только в оп-арте, но и в специфических ритмах рок-музыки и особенно в искусстве наиболее подчиненном идее движения – кинематографе.

Кинематограф как искусство, занимающее особое положение в истории культуры XX века, также пережило истинный расцвет в описываемую эпоху. Кино не просто восприняло установки «шестидесятых» благоприятные для искреннего творческого самовыражения, но вместе с музыкой сыграло стержневую роль в их генезисе. Появление в пятидесятых годах концепции «авторского» кинематографа можно считать одним из наиболее знаковых событий в эволюции феномена «шестидесятых» как эпохи революционных преобразований самой человеческой личности – эпохи «революции изнутри».

В континентальной Европе (где и зародилась «авторская теория» кино) феномен «шестидесятых», в отличие от Америки, складывался в условиях гораздо более сложной исторической ситуации и имел свои особенности. Европейская модель «шестидесятых» в основном строилась на богатых культурных традициях континента, связанных, прежде всего, с культом языка как универсальной модели мироздания, по этому англо-американская ориентация на абстрактное музыкальное самовыражение осталась в Европе по большей части невостребованной. Однако, традиционные виды художественного творчества, такие как литература или изобразительное искусство лишь отчасти соответствовали новым требованиям исторического момента. Искусством в полной мере отразившим ритм и устремления «шестидесятых» стал для Европы кинематограф.

Следуя своей синтетической природе, кинематограф ассимилировал не только языковую традицию континентальной Европы, но и, ставший программным для «шестидесятых» рок-н-рольный ритм, сопряженный с тотальной идеей движения. Именно на пересечении этих двух культурных импульсов и возник, столь важный для понимания «шестидесятых» феномен авторского кино, символом расцвета которого суждено было стать кинематографическому мотиву «бегущего человека».

Таким образом, социокультурный феномен «шестидесятых» можно рассматривать как своеобразную матрицу общекультурного процесса конца XX – начала XXI века, одним из наиболее значительных составляющих которого явилось искусство кинематографа. Сквозная для феномена «шестидесятых» идея революции «изнутри» наиболее ярко реализовалась в практике авторского кино.

1.2. Авторский кинематограф в культурном контексте второй половины XX века.

Кино – искусство одновременно и коллективное, и индивидуальное. Коллективное – потому, что процесс создания кинопроизведения обычно подразумевает творческую активность как минимум нескольких представителей различных кинематографических профессий (режиссер, оператор, художник, сценарист), вносящих свой специализированный художественный вклад в конечный кинопродукт. Индивидуальное – потому, что зачастую усилия

всей съемочной группы оказываются в подчиненном положении по отношению к центральной фигуре кинопроцесса – режиссеру-постановщику.

Известный теоретик искусства Эрвин Панофски, размышляя о природе кинематографического авторства, писал: "Можно сказать, что фильм, будучи вызванным к жизни коллективными усилием, каждый индивидуальный вклад в которое имеет одинаковую ценность, есть наиболее близкий современный эквивалент средневекового собора; продюсер, так или иначе, соответствует епископу или архиепископу; режиссер – главному архитектору; сценаристы аналогичны схоластическим консультантам, разрабатывавшим иконографический облик собора; а актеры, операторы, монтажеры, звукорежиссеры, гримеры и остальные участники съемочной группы – это те, кто занимается физическим воплощением задуманного – от скульпторов, иконописцев, плотников, каменщиков до лесорубов и рабочих каменоломен. И если вы спросите любого из них, он скажет вам, что его часть работы – самая важная, и будет прав, ибо без нее нельзя было обойтись" [181].

Проблема того, насколько правомерно наделение кинорежиссера полномочиями автора-творца и каково соотношение коллективного и индивидуального в кинотворчестве, актуализировалась еще на заре кинематографа с появлением первых кинокартин, чьи художественные достоинства определили статус кино как полноправного «седьмого» искусства.

Первые осмысления кино как искусства приходятся на начало XX века. Уже в первые годы этого столетия появился ряд кинолент (фильмы Жоржа Мельеса, Эдвина Портера и Джорджа Смита), выходящих за рамки обычного аттракциона и позиционирующих себя в качестве художественного произведения. Возможно, первым исследователем заговорившем о кино как о «седьмом искусстве» можно считать итальянца Риччотто Канудо, выпустившего в 1911 году «Манифест семи искусств», в котором утверждалось, что кино является седьмым искусством, образованным от слияния архитектуры, музыки, живописи, скульптуры, поэзии и танца.

Впоследствии работы таких режиссеров «немого» периода истории кино, как Абель Ганс, Дейвид Уорк Гриффит, Луи Деллюк, Фриц Ланг, Фридрих Мурнау, Луи Фейад, Виктор Шёстрём, Сергей Эйзенштейн позиционировали кинематограф как искусство важнейшее для понимания культуры XX века. В тридцатых годах этого же столетия кино успешно выдержало испытание звуком, а в Голливуде была выработана четкая система жанров, и у кинематографа появилась своя мифология. В сороковых годах в кино появился цвет, и эпоха фундаментальных открытий в кинематографе была по большей части завершена. «Повествовательное» кино научилось рассказывать истории «без швов», а новаторские эксперименты почти исчезли с авансцены. Именно в это время французский кинокритик Андре Базен парадоксально заявил в своей статье «Миф тотального кино» (1946), что «кино еще не изобретено» [11; 52], и был, как показали дальнейшие события, недалек от истины.

В 1951 году Андре Базен вместе с Жаком Дониолем-Валькрозом основал журнал «Кайе дю синема» (*Cahiers du cinéma*) – вероятно, самое революционное издание в истории кинокритики. Оно сыграло роль катализатора «авторской теории» – наиболее последовательного взгляда на феномен кинотворчества и одной из центральных киноведческих концепций всей второй половины XX века.

«Авторская теория», сформировавшаяся в 1950 годах в критических статьях сотрудников журнала «Кайе дю синема» (Базен, Жан-Люк Годар, Жак Риветт, Эрик Ромер, Франсуа Трюффо, Клод Шаброль) рассматривала кинофильм как однозначно индивидуальное произведение режиссера-постановщика. Отправной точкой для культы кинорежиссера-автора можно считать эссе французского исследователя Александра Астриюка «Камера-Перо: Рождение нового авангарда» (1948). Основная идея эссе состояла в том, что кинокамеру режиссера следует приравнять к перу писателя. Астриюк призывал к освобождению от «тирании визуального» и, что более существенно, от «диктата повествовательности», ибо с возникновением «камеры-пера (*le camera-stylo*)» кинематографический язык должен обрести «гибкость и тонкость языка литературного» [161].

Однако, позаимствованной из эссе Астриюка идеей о приравнивании авторитета кинорежиссера к нерушимому авторитету писателя-творца аналогии с литературой в «авторской теории» заканчивались. Следующий программный текст этой теории – статья молодого критика Франсуа Трюффо «Об одной тенденции во французском кино» (*Une certaine tendance du cinéma français*) выдвигала тезис о полной самостоятельности киноискусства и недопустимости подчинения его литературе. Другими словами в своей статье Трюффо выступал против кинематографа сценаристов и за кинематограф режиссеров.

Под «одной тенденцией» понималось так называемая «традиция качества» (*tradition de qualité*), связанная в работе Трюффо прежде всего с именами сценаристов Жана Оранша и Пьера Боста, которые специализировались на экранизациях известных литературных произведений. По мнению Трюффо, этот творческий тандем ловко оперировавший сложившимися клише и штампами «традиции качества», виновен в том, что «экранизация превращается в точную науку» [89; 63], тем самым, трансформируя кино в своего рода «разжеванную» форму

литературы и низводя режиссера до статуса «человека, добавляющего изображение». В этом смысле, возможно, ключевым моментом в тексте Трюффо является фраза о «капризе истолкователей нашего искусства», которые «полагают, что достаивают его чести, разговаривая о нем на литературном жаргоне» [89; 61].

На момент написания статьи «литературный жаргон» действительно доминировал в высказываниях относительно кинематографа. Любая экранная адаптация «серьезной» литературы автоматически признавалась произведением «высокого» искусства, одновременно фильмы, имевшие менее «благородную» литературную основу, как, например, голливудские *films noirs* («черные фильмы») или триллеры Алфреда Хичкока так же автоматически получали ярлык недостойного внимания «масскульта».

Проповедники «авторской теории» в основном на примерах американской кинематографии тридцатых и сороковых годов XX века старались закрепить за кинематографом право на собственный «жаргон», освободить кино от положения искусства, второстепенного по отношению к литературе. Как раз в то время на европейские экраны хлынул поток недоступной во время оккупации голливудской кинопродукции, что позволило «новым» критикам воспринимать творчество отдельных режиссеров в ретроспективе; это послужило еще одним толчком для возникновения «теории авторов».

Исследования творчества режиссеров в ретроспективе породило «культ имен», выразившийся в создании «авторских пантеонов» на основе принципа, провозглашенного Франсуа Трюффо: «Худший фильм Хокса интереснее (в первой редакции – «лучше») лучшего фильма Хьюстона». Это означало, что, хотя Джон Хьюстон и был автором таких эпохальных лент, как «Мальтийский сокол» (1941), «Ки Ларго» (1948) или «Асфальтовые джунгли» (1950), у «автористов» он проходил как *metteur* (ремесленник), тогда как Ховард Хокс, режиссер не менее важных для истории кинематографа «Лица со шрамом» (1932) и «Глубокого сна» (1946), на основе вертикально-диахронического анализа творчества получал звание *auteur* (автор).

«Культ имен» в среде сотрудников «Кайе дю синема» породил другой культ – почти священное отношение к Французской синематеке, главой которой в то время был сочувствующий взглядам теоретиков-«автористов» Анри Ланглуа. Культивируя в своих кругах эрудицию в вопросах истории кино, основоположники «авторской теории» проецировали свои теоретические установки не только на современное им состояние кинематографа, но и далеко в прошлое, неизменно сортируя кинорежиссеров на «авторов» и «ремесленников».

Так, от Франции в первую группу безоговорочно входили Робер Брессон, Жак Виго, Саша Гитри, Жан Кокто, Марсель Пagnol, Жан Ренуар, Жак Тати; в группе «ремесленников» оказывались такие известные режиссеры Франции середины столетия как Жюльен Дювивье, Марсель Карне, Рене Клеман, Анри-Жорж Клузо, Клод Отан-Лара. Кроме того, пантеон режиссеров-«авторов» включал советских классиков «монтажного» кинематографа Дзигу Вертова Александра Довженко и Сергея Эйзенштейна; столпов итальянского неореализма Роберто Росселлини и Витторио де Сика; представителей традиционной японской киношколы Кэндзи Мидзогути и Ясудзиро Одзу; датского классика Карла Теодора Дрейера; немцев Фрица Ланга и Фридриха Мурнау; шведа Ингмара Бергмана и испанца, работавшего преимущественно в Мексике и во Франции, Луиса Бунюэля. Среди интернациональных «ремесленников» числились такие известные имена как Хуан Антонио Бардем, Акира Куросава, Дэвид Лин.

Режиссеры, однажды попавшие в одну из этих категорий, в критических работах «автористов» почти навсегда теряли возможность оказаться в противоположной. Любые новые кинопроизведения режиссеров-«ремесленников» с недоверием воспринимались критикой «Кайе дю синема», особенно это касалось французских кинодеятелей, которые воспринимались «автористами» как враждебная ретроградная сила в контексте борьбы с костным и устаревшим «папиным кино».

Особое отношение у основоположников авторской теории сложилось к кинематографу США и к американской культуре в целом. «Авторская теория» во многом обязана своим появлением бурному потоку голливудских фильмов, который хлынул на французские экраны после снятия запрета на демонстрацию заокеанских лент, введенного немецкими оккупантами. Период оккупации (1940 годы) совпал с истинным расцветом Голливуда и количество киношедевров, снятых за это время в США и в прямом смысле «обрушившихся» на французских зрителей, было достаточно велико. Возможность смотреть сразу несколько фильмов того или иного режиссера позволяла исследовать киноискусство в индивидуально-диахроническом разрезе, то есть проследить творческую эволюцию отдельно взятых авторов. Учитывая также то, что американская культура, довольно продолжительное время находившаяся под немецким запретом, воспринималась многими французами как атрибут долгожданной свободы, неудивительно, что американский кинематограф изначально воспринимался «автористами» как нечто свежее и незамутненное в противовес отечественному кино, многие деятели которого испортили себе репутацию сотрудничеством с фашистами.

Несмотря на то, что в указанное время (1940 годы XX столетия) в Голливуде властвовала «студийная система», заключавшаяся во всевластии продюсеров и, казалось бы, полностью исключавшая авторское самовыражение

режиссера в фильме, критики «Кайе дю синема» утверждали, что как раз в таких жестких условиях и проявлялся оригинальный авторский почерк режиссера или его отсутствие. Принципиальным ходом было включение в авторский «пантеон» наряду с маститыми режиссерами, представителями класса «А» (по принятой в Голливуде иерархии) такими, как Фриц Ланг, Джозеф Манкиевич, Орсон Уэллс, Джон Форд, Алфред Хичкок, Ховард Хокс, Уильям Уайлер, режиссеров класса «Б» (Бадд Беттикер, Отто Преминджер, Николас Рей, Дуглас Серк, Сэмюэл Фуллер), иногда имевших дело с откровенно сомнительными сценарными первоисточниками, но демонстрировавших свое мастерство именно в сфере кинорежиссуры, а не как «литературные адаптеры».

И все же главным достижением «клана» «Кайе дю синема» стало не теоретическое переосмысление истории и сущности кинематографа, но удачная трансформация почти всех его главных теоретиков в классических режиссеров-практиков. Костяк французской «новой волны», перевернувшей представления о кино в конце пятидесятых годов и открывшей золотую эру киноавторов шестидесятых-семидесятых, составили бывшие сотрудники журнала «Кайе дю синема»: Жан-Люк Годар, Жак Риветт, Эрик Ромер, Клод Шаброль и сам Франсуа Трюффо.

Имея за плечами опыт кинокритиков и обладая блестящей эрудицией в области истории кино (чему способствовал культ Французской синематеки, возглавляемой их единомышленником Анри Ланглуа), режиссеры «новой волны» сформировали новый тип кинематографа, во многом основанный на принципе цитатности. Многие классические ленты «новой волны» [такие как «На последнем дыхании» (1959) и «Женщина есть женщина» (1960) Годара, «400 ударов» (1959) и «Стреляйте в пианиста» (1960) Трюффо, «Париж принадлежит нам» (1960) Риветта и другие] были наполнены многочисленными явными и скрытыми отсылками к творчеству режиссеров прошлого, включенных в «авторский пантеон» критикой «Кайе дю синема» (Жан Виго, Жан Ренуар, Роберто Росселлини, Орсон Уэллс, Сэмюэл Фуллер и другие).

Главным же завоеванием «новой волны» было кардинальное изменение многих представлений связанных с так называемым «папиным кино». Большинство фильмов «новой волны» снимались на натуре без использования павильонов, дорогостоящей техники, многочисленной съемочной группы. Сценарно фильмы «новой волны» стремились приблизить кино к языку реальной жизни, при этом многие сцены снимались по методу импровизации. У «новой волны» были и свои киногерои – молодые люди, находящиеся в разладе с обществом и с самими собой, отражавшие универсальный для второй половины XX века дух «молодежного отчуждения». В их ролях часто были задействованы непрофессиональные актеры.

«Авторская теория» пятидесятых, изложенная в критической практике журнала «Кайе дю синема» и успех фильмов «французской волны» начала шестидесятых имели резонанс глобального масштаба. Практически все национальные кинематографии испытали появление своих собственных «новых волн». Почти параллельно с французской «новой волной» сходные процессы обозначились в конце пятидесятых годов в «подпольном» кино США и выразились в практике режиссеров «ню-йоркской школы» (Джон Кассаветес, Шерли Кларк). В Англии обозначилось движение «кино рассерженных» (Линдсей Андерсон, Карел Рейс, Тони Ричардсон). В Японии появилась своя «новая волна», представленная именами Сехэя Имамуры и Нагисы Осимы. В 1962 году молодыми кинематографистами ФРГ был подписан Оберхаузенский манифест, положивший начало «новому немецкому кино» к которому принадлежали Александр Клюге, Райнер Вернер Фассбиндер, Вернер Херцог. В середине шестидесятых в Италии появилось резко критическое по отношению к буржуазному обществу «кино контестации», имевшее своим прародителем Пьера Паоло Пазолини и проявившееся в кинотворчестве Марко Беллоккьо, Бернардо Бертолучи, Сальваторе Сампери, братьев Тавиани. Похожие процессы были отмечены в кинематографиях Испании, Швейцарии, Швеции, Финляндии, Бразилии, Мексики, Индии.

Особая ситуация сложилась в странах социалистического лагеря, где всемирные процессы обновления киноязыка совпали с периодом политической «оттепели». Полноценные движения молодых кинематографистов образовались в ЧССР (Йиржи Менцель, Иван Пассер, Милош Форман, Вера Хитилова, Юрай Якубиско) и в Югославии, где родилась наиболее критичная по отношению к социалистическому строю «черная волна», представленная именами Душана Макавеева и Александра Петровича. В СССР с «кинематографом оттепели» связаны имена Георгия Данелии, Элема Климова, Марлена Хуциева, а также, в какой-то мере, Сергея Параджанова и Андрея Тарковского.

Несмотря на то, что подъем «авторского кино» в шестидесятых годах был по большей части связан с пафосом борьбы против «папиного кино», что вылилось в значительное «омоложение» режиссерской профессии, настоящие «звезды» кинорежиссуры данного периода в основном начинали свою карьеру задолго до описываемых событий. Речь идет о таких классиках кино как Микельанджело Антониони, Ингмар Бергман, Луис Бунюэль, Лукино Висконти, Федерико Феллини.

Наиболее показательная фигура в этом ряду – итальянский режиссер Федерико Феллини.

Среди классиков авторской кинорежиссуры Феллини – единственный, чей образ позиционируется как атрибут массовой культуры в отличие от остальных (таких как Антониони, Бергман или Тарковский), всецело принадлежащих культуре элитарной. О его персоне снимаются документальные и художественные фильмы («Послушай, Феллини!» (1993) режиссера Михаила Швейцера, «Феллини» (1999) режиссера Назима Аббасова); на основе его рисунков делаются мультфильмы («Долгое путешествие» (1997) режиссера Андрея Хржановского), и даже песни о нем становятся национальными хитами («Феллини» и «И корабль плывет» группы «Би-2»).

«Жемчужина – это автобиография устрицы» [181], – так иногда говорил Федерико Феллини, когда его спрашивали, почему почти все его фильмы носят откровенно автобиографический характер. Свою страсть к самодемонстрации Феллини обрекал в высоко художественную форму, как никто другой из равновеликих режиссеров, чем вызывал огромный интерес к своей персоне. Страстью это можно назвать, исходя из хронологии событий. Феллини начинал в пятидесятых годах как представитель господствовавшего в то время в итальянском кино течения «неореализм» – первые его режиссерские опыты, скорее, развивают традицию этого движения, чем концентрируются на внутреннем мире их автора. В начале шестидесятых годов Феллини уже позволяет себе использовать актера Марчелло Матростройни в качестве своего «альтер эго». Далее, в начале семидесятых годов, обретя статус неопровержимого классика, в фильме «Клоуны» (1970) он появляется самолично, а в картине «Рим» (1972) уже в качестве главного фигурирует персонаж «молодой Феллини» (в исполнении актера Питера Гонсалеса). И, наконец, в восьмидесятых годах XX столетия Феллини снимает «Интервью» (1987) – фильм-автопортрет, картину исключительно о Феллини и с Феллини в главной роли.

Центральное произведение в фильмографии Феллини – «Восемь с половиной» (1963). Оно является своеобразным «водоразделом» между социально-критичными установками его раннего творчества и уходом в персональную «сюрреалистическую вселенную», свойственным поздним фильмам режиссера. Это широкомасштабное размышление о природе творчества вполне может претендовать на звание программного фильма авторской теории, и, возможно, ультимативного произведения своего времени (вторая половина XX века), главная тема которого – феномен художественного творчества в целом.

Симптоматична сама история создания фильма. После выхода в 1960 году «Сладкой жизни» Феллини оказался в положении «витязя на распутье». Имея за плечами три интернационально прославленных и к тому времени уже канонизированных историками кинотворения [кроме «Сладкой жизни», это «Дорога» (1954) и «Ночи Кабирии» (1957)], он оказался в некоем подобии творческого кризиса и, вероятно, ощущал истощенность прежнего материала, принесшего ему успех. Но интернациональная публика требовала новых свершений, и Феллини нашел гениально простой выход из этой ситуации: он снял фильм о таком же, как он, режиссере, находящемся в точно такой же ситуации.

Думая над названием еще не снятого фильма, Феллини и его со-сценаристы (Тулио Пинелли, Эннио Флайяно и др.) прорабатывали такие варианты, как «Полная путаница» (прямая характеристика объективно сложившейся для режиссера и его героя ситуации) и «Полная исповедь» (конечная цель, скорее, для Феллини, чем для Гвидо Ансельми). В обоих случаях прилагательное «полный» открыто намекало на некоторую «программность» будущего творения. Но, в конце концов, фильм обрел название гораздо более оригинальное и неоднозначное.

8 ½ – это количество фильмов, снятых Федерико Феллини к тому моменту. «Половина» обозначает картину «Огни варьете» (1950), снятую совместно с Антонио Латтуадой, то есть «наполовину».

За формально-нумерологическим значением названия скрывается целый лабиринт смыслов и интерпретаций. Во-первых, в свете «авторской теории» журнала «Кайе дю синема» здесь присутствует прямая отсылка на один из ее основных принципов: ретроспективно-диахроническая концепция исследования творчества отдельных режиссеров, на основе которой и делается вывод о том, принадлежит ли тот или иной постановщик к «авторам» или к «ремесленникам».

То есть, 8 ½ - это своеобразный код феллинианского «oeuvre».

С другой стороны, математические аллюзии названия допускают более отвлеченно-метафизические толкования. Число восемь почти совпадает по форме с принятым в математике знаком бесконечности. Если вернуться к истории создания фильма, то можно облечь ее в такую метафору: Феллини, находясь в творческом кризисе, просто поместил перед собой гигантское зеркало (настолько гигантское, чтобы всего лишь попытаться объять необъятное – все составляющие его творческой личности) и, устремив на него объектив кинокамеры, сам стал в какой-то мере «зеркалом». В результате, зритель, оказываясь в пространстве между двух зеркал, попадает в символическую бесконечность.

Но остается еще более «энигматическая» часть названия – «половина». В плане «авторской теории» здесь может быть прослежена претензия на авторитарную власть режиссера над своим произведением: «Огни варьете» снимались не вместе с Латтуадой, но каждый делал свою половину.

В более широком смысле в этой «половине» заключена остроумная «поправка на ветер», на возможную «кривизну зеркал». Таким образом, «половина» очень напоминает символ неоднозначности, богатства смыслов и возможность самых разных трактовок, что всегда было отличительным признаком по-настоящему весомых и вневременных произведений в любых видах искусства. Симптоматичен тот факт, что бродвейская постановка по мотивам «Восьми с половиной», осуществленная в 1982 году, носила название, которое можно было бы снабдить пометкой «без комментариев»: она называлась Nine – «Девять».

Что же касается, причины рассмотрения именно фильма «Восемь с половиной» в контексте рассуждений о влиянии «авторской теории» на исторический кинопроцесс, показателен один из ключевых эпизодов картины: сцена с воображаемым гаремом главного героя Гвидо.

Гвидо фантазирует об огромном гареме из самых различных женщин, когда-либо встреченных им в жизни. Он, будучи полновластным хозяином гарема, появляется в роскошных апартаментах в заснеженной одежде. Наложницы радостно его встречают, помогают ему раздеться, принять ванну (кадр, вошедший в анналы киноистории: Марчелло Матростроне, принимающий ванну, не снимая черной шляпы), знакомят с новыми поступлениями в гарем, приглашают к столу. Вскоре выясняется, что одна из наложниц по имени Жаклин достигла некоторого возрастного порога, после которого согласно уставу гарема она должна навсегда отправиться на «верхний этаж» и присоединиться к «старым женам», чего она, естественно, совсем не желает делать. Вскоре остальные наложницы встают на ее защиту и начинается что-то вроде бунта, что вынуждает Гвидо воспользоваться хлыстом для усмирения разбушевавшихся жен, которые быстро стихают перед его демонстрацией власти и даже начинают аплодировать, восхищенно глядя на своего тирана с хлыстом в руках.

Эта сцена с характерным для творчества Феллини балансированием на грани скабрёзности, демонстрирует виртуозность съемки и монтажа, играет важную роль в сценарной архитектуре фильма.

При внимательном рассмотрении идеи о «мужском шовинизме» и «битве полов» [представлявшие для Феллини неоспоримый интерес, что в полной мере проявилось в таком позднем фильме, как «Город женщин» (1980)] предстает явно второстепенной оболочкой, под которой спрятаны более сложные метафорические конструкции. Совершенно очевидным представляется то, что наложницы гарема Гвидо есть не что иное, как все составляющие автобиографической киновселенной Феллини: его воспоминания, сны, желания, страхи и т.д. и т.п., то есть все, что составляет ткань его кинопроизведений. Феллини не раз признавал в своих книгах, интервью, что кино для него – во многом способ избавиться от навязчивых идей, в частности от воспоминаний. Наложница Жаклин – одно из таких воспоминаний, упорно не желающих «отправляться на верхний этаж». Остальные воспоминания столь же строптивы и таят в себе опасность бунта против своего хозяина. Здесь Гвидо Ансельми/Федерико Феллини вынужден воспользоваться тем, что можно назвать истинно режиссерским инструментом, – хлыстом.

Хлыст Гвидо Ансельми (по выражению самого Феллини, «заботливо-любящий» [92; 192]) – вот, вероятно, главное завоевание инициаторов и заступников авторской теории. Благодаря успеху этой теории, режиссер-автор не просто получил в распоряжение собственный «гарем», но и научился подчинять его себе, обходясь при этом без посредников-«лесорубов кино», во всяком случае, подчиняя их работу своей творческой воле на тех же правах.

Насколько «Восемь с половиной» повлиял на всю последующую историю кино, можно судить лишь по тому, что появился целый жанр под названием «восемь с половиной». Этот жанр подразумевал более или менее глубокие размышления кинорежиссера-автора о своей профессии. Большинство «звезд» кинорежиссуры имеет в своих фильмографиях собственный вариант «Восьми с половиной».

Генеалогическое древо шедевра Феллини включает такие известные и вошедшие в историю ленты как: «Все на продажу» (1968) Анджее Вайды, «Предостережение перед святой блудницей» (1972) Райнера Вернера Фасбиндера, «Американская ночь» (1973) Франсуа Трюффо, «Воспоминания о звездной пыли» (1979) и «Голливудский финал» (2002) Вуди Аллена, «Положение дел» (1982) Вима Вендерса, «Страсть» (1983) Жан-Люка Годара, «За облаками» (1994) Микельанджело Антониони и Вима Вендерса и даже «Кошачья одержимость» (1990) автора изысканных фильмов ужасов итальянца Лючио Фульчи. Сюда же примыкают некоторые другие фильмы, рассматривающие феномен творчества в самом широком смысле и так или иначе связанные с феллинианскими идеями «полной исповеди» в условиях «полной путаницы»: «Фотоувеличение» (1967) Микеланджело Антониони, «Цвет граната» (1969) Сергея Параджанова и «Провидение» (1977) Алена Рене.

Особой же важностью в контексте киножанра 8 ½ обладает практика иранской кинематографии, вошедшая в число лидирующих национальных киношкол в середине восьмидесятых годов, благодаря таким режиссерам как Дариуш

Мехрджуи, Аббас Киаростами и Мохсен Махмальбаф. Многие иранские фильмы, получавшие призы на крупных фестивалях конца прошлого века, так или иначе утилизировали тему кинотворчества, проецируя ее на реалии современного Ирана. Наиболее показательны в этом смысле такие фильмы, как «Крупным планом» (1990) и «Вкус черешни» (1997) Аббаса Киаростами, «Жили-были. Кино» (1992), «Актер» (1993), «Салям, синема» (1995) и «Момент невинности» (1996) Мохсена Махмальбафа. Открывая новые социальные и этнические измерения этого жанра, иранский кинематограф конца века заново актуализирует тему отношения личного и общественного в рамках феномена художественного кинотворчества.

История кино свидетельствует о том, что практически все более или менее важные в историческом плане фильмы, представлявшие собой вехи в развитии кинематографа как полноправного искусства [«Нетерпимость» (1916) Дэвида Уорка Гриффита, «Броненосец Потемкин» (1925) Сергея Эйзенштейна, «Страсти Жанны Д'Арк» (1927) Карла Теодора Дрейера, «М» (1931) Фрица Ланга, «Атланта» (1934) Жака Виго, «Гражданин Кейн» (1941) Орсона Уэллса и др.], прежде всего, ассоциируются с именем их режиссера, авторство которого подвергается при этом не большим сомнениям, чем авторство писателя, подписанной им книги, художника – картины, композитора – музыкальной композиции и т.д. Не оправдав ожиданий теоретиков раннего периода своего развития, кинематограф не стал «коллективным искусством будущего», вернувшись во второй половине XX века к традиционной модели индивидуального авторства.

«Я считаю, что именно стараясь с максимальной искренностью рассказать о самом себе, можно помочь другим людям достичь взаимопонимания; именно анализируя личные проблемы, можно разрешить проблемы коллективного характера» [92; 189]. Эта фраза Федерико Феллини, произнесенная во время интервью на Московском международном кинофестивале 1963 года (на котором фильм «Восемь с половиной» получил главный приз), особенно точно характеризует феномен киноавторства в XX веке с его парадоксальной смесью персоналистского и общественного, внутриличностного и глобального. Все величайшие кинокартины, благодаря которым кино обрело статус «искусства XX века», безусловно, следовали приведенной феллинианской формуле, ключевое понятие которой – «максимальная искренность» является своего рода мостом между двумя полюсами феномена художественного творчества: личностью и человечеством.

Однако этим проблема авторства в кинематографе не исчерпывается. Идеалистические, чересчур романтизированные взгляды «шестидесятых» на институт киноавторства уже в следующем десятилетии оказались подвергнуты серьезному испытанию с приходом в культурологию и искусствоведение универсальных концепций постмодернизма.

Относительно проблемы авторства в кино наибольший интерес для данного исследования представляет известный тезис французского исследователя Ролана Барта о «смерти автора». Взгляд на киноавторство сквозь призму радикальной концепции Барта, фактически занявшей центральное место в зарубежных искусствоведческих исследованиях художественной культуры конца XX века, позволяет определить некоторые существенные характеристики статуса автора в кино, прежде всего, в аспекте отношений «автор – произведение».

Постмодернистские концепции искусства, как и теория «авторского кино», также зародились во Франции, немного позднее – в шестидесятых годах.

Большинство исследователей, стоявших у истоков постмодернистских теорий, опирались в своих работах преимущественно на литературные тексты. Ориентация, прежде всего, на графически оформленные языковые конструкции отразилась в центральных для раннего постмодернизма концепциях «письма» и «голос-письма» Жака Дерриды.

Другой видный теоретик постмодернизма Ролан Барт выступил в конце шестидесятых с диаметрально противоположным воззрением «Кайе дю синема» взглядом на проблему художественного авторства. В своем программном тексте «Смерть автора», увидевшем свет в 1968 году, Ролан Барт призывал деконструировать «позитивистскую» идею о писателе-творце как стержне литературного процесса, наделять авторскими функциями читателя, а писателя именовать «скриптором» – инструментом для самовоспроизведения Текста: «Рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [137].

При всей своей первоначальной узколитературной направленности такой подход в контексте образовавшейся позднее «ситуации постмодернизма» нашел более широкую трактовку. «Смерть автора» вместе со сходными идеями о «ризоматических структурах», «деконструкции фаллоцентризма», «демонтажа бинарных оппозиций», в основе которых лежала критика культа разума Нового времени, стали оказывать влияние почти на все сферы культуры.

В случае с кинематографом приход постмодернистских идей об универсальной «смерти автора» совпал с общим увяданием авторского кино, начавшемся в середине семидесятых годов и продолжившемся в восьмидесятые.

Количественно авторских фильмов не стало меньше, но они уже реже вызвали такой общественный резонанс, как раньше, оказавшись с ярлыком «кино не для всех» в фестивально-артаусных «резервациях».

В такой ситуации возростали сомнения в целесообразности культа киноавтора: французские режиссеры, пришедшие на смену столпам *nouvelle vague* (Бертран Блие, Жан-Жак Бенекс, Люк Бессон), иронично прозванные «новой новой волной», во многом занимались реставрацией «традиции качества», с которой порывали их предшественники, а возникшее в это же время визуальное искусство клип-арта, в целом родственное кинематографу, и вовсе программно игнорировало идею авторства. Даже самые интересные, с художественной точки зрения, музыкальные видеоклипы режиссеров Дерек Джармена, Антона Корбейна и Дэвида Моллета демонстрировались в эфирах MTV и прочих телеканалов без каких-либо упоминаний их непосредственных творцов.

Но с появлением в начале девяностых годов истинно посмодернистского кино, подразумевавшего одновременную ориентацию на успех как в элитарных кругах, так и среди массовой публики и представленного именами Педро Альмодовара, братьев Этана и Джоэла Коэнов, Квентина Тарантино положение немного изменилось. Вопрос о киноавторстве, пусть в несколько завуалированной форме, вновь приобрел актуальность.

Последнее десятилетие XX века прошло в мировом кинематографе под знаком господства американской кинопромышленности. Ее основные характеристики – коммерческий подход к созданию кинопроизведений и стремление найти буквальную «формулу успеха» как для развлекательного, так и для «серьезного» кино, которая бы позволила вкладывать деньги в создание кинокартины с меньшим риском их потерять из-за творческой неудачи отдельного автора-режиссера.

В то же время концепция авторского кино, как оказалось, обладает достаточным потенциалом для сохранения в рамках своего культурного организма искреннего авторского подхода к созданию кинопроизведения. В условиях глобального проникновения голливудского стандарта в кинематографе девяностых не могла не появиться своеобразная авторская «контрлиния». Этот фактор баланса и на сегодняшний день последний из наиболее вытесненных всплесков «киноавторизма» обозначился в середине девяностых годов на севере Европы, а именно в Дании, и был связан по большей части с именем режиссера Ларса фон Триера.

Ларс фон Триер был автором одного из центральных кинопроизведений девяностых – фильма «Рассекая волны» (1995), гиперреалистическая художественная манера которого позже легла в основу кинематографической концепции манифеста «Догма 95», составленного и подписанного фон Триером и единомышленниками в том же 1995 году.

Гиперреалистичность манеры заключалась в имитации эффекта «домашнего видео», то есть съемок обычной ручной видеокамерой с их трясающейся «картинкой», пропадающей резкостью, выпадениями действующих лиц из рамок кадра и другими гиперреалистическими моментами. Создателями манифеста было точно подмечено, что подобная стилистика способствует если не эффекту непосредственного присутствия, то, как минимум, ощущению достоверности и близости происходящего, что было серьезным противовесом высокомерной анти-жизненности «фабрики грез», где даже внешне реалистичные спецэффекты сводились на нет комментирующим музыкальным сопровождением.

Сам манифест парадоксально представлял свод запретов, лишь неукоснительное следование которым в процессе создания фильма давало возможность конечному производству претендовать на получение «сертификата Догма95» за личным номером.

Большинство запретов касалось технической стороны дела (съемки должны производиться на натуре, никакого реквизита или бутафории; звук записывается только с изображением; нельзя использовать краны или штативы; никакого искусственного освещения, комбинированных съемок, фильтров и т.д.). Запреты были призваны уберечь режиссеров от соблазна «ложной драматургии» и «уничтожения последних следов правды в объятиях сенсационности» [146]. Неудивительно, что в терминологии «Догмы» этот свод правил именовался также «обетом целомудрия».

Ларс фон Триер объяснял суровость манифеста так: настоящая поэзия, чистота ощущений рождаются из «скромного выбора изобразительных средств» [157].

Но последний запрет в списке непосредственно касался вопроса авторства и звучал следующим образом: «Режиссер не должен указывать свое имя в титрах». Это совсем не исключало использования весьма продолжительных титров с поименным указанием почти всех «лесорубов» фильма. При этом, форма подачи самих титров совершенно исключала холодную отчетность, и, как часто бывает в фильмах, обладающих или претендующих на какую-либо художественную концепцию, титры имели свое художественное решение (в «Торжестве» (1998) Томаса Винтерберга они переливаются под прозрачным слоем воды, в «Идиотах» (1999) Ларса фон Триера написаны мелом на паркетном полу и т.д.). Художественное оформление титров было, вероятно, единственным не запрещенным, в соответствии с требованиями манифеста, арт-приемом в картинах.

Показная анонимность творений «Догмы» сочеталась с декларативной линией на деавторизацию и коллективизацию кино, объявленную «догматическим» комиссариатом. «Авангард – это военный термин», «Нужно

одеть фильмы в униформы» [146] – таков был тон лозунгов. Ошибкой предшественников (а в их числе, прежде всего, называлась французская «новая волна») объявлялась именно ставка на индивидуализм.

Фильмы «Догмы», действительно, были «одеты» в униформу и, на первый взгляд, являлись частью единого кинематографического монолита. Но за внешним милитаризмом формы скрывалось очевидное авторское содержание.

Так, «Идиоты» фон Трира были частью трилогии «Золотых Сердец», начавшейся картиной «Рассекая волны» и завершившейся «Танцующей во тьме» (2000), в основе которой лежали трагические судьбы женщин, главных героинь. Хотя все три фильма сняты в похожей манере «танцующей камерой», полностью выдержан в рамках «обета целомудрия» лишь второй, остальные же по многим показателям не соответствуют требованиям «Догмы», заявленным в манифесте.

Авторское наполнение присуще и другим «догматическим» произведениям: «Догма 3: Последняя песнь Мифуне» (1999) Сорена Крага-Якобсена. Например, отличается от двух предыдущих более лирическими интонациями и после выхода была названа критиками «самой доступной Догмой»; а «Догма 16: Итальянский для начинающих» (2001), снятая режиссером-женщиной Лоне Шерфиг, отмечена явным влиянием жанра лирической кинокомедии.

Из этого следует, что демонстративную войну с киноавторством и киноиндивидуализмом, объявленную «комиссарами Догмы», можно считать ловким отвлекающим маневром, истинная цель которого – вдохнуть новую жизнь в авторский кинематограф методом доказательства «от противного». Удачным он был или неудачным – вопрос спорный, но сам шаг, особенно его форма, очень симптоматичны.

Авторство в «большом» кино девяностых не исчезло, но трансформировалось согласно веяниям времени в «торговую марку». Несмотря на то, что голливудское кино называют «продюсерским», фильмы не отслеживаются по именам их продюсеров. На втором месте по привлечению зрителей в кинозалы после кинозвезд стоят именно режиссеры, и ставка здесь, несомненно, делается на шлейф их предыдущих работ или в терминах французской авторской теории «оeuvге», то есть на ретроспективную совокупность их творчества.

Однако зачастую связь режиссера с его «оeuvге» приносится в жертву стратегиям по достижению коммерческого успеха. Так, фильм специализировавшегося на авторском «трэш»-кино новозеландца Питера Джэксона «Властелин колец» (2001) не несет в себе никаких отсылок на предыдущие творения режиссера, такие, как «Дурной вкус» (1987) или «Живая мертвечина» (1992), считающиеся классикой в кругах любителей «интеллектуальных ужасов», но имеет много общего со среднестатистическими блокбастерами: «Титаником» (1998) Джеймса Кэмерона или «Гладиатором» (2000) Ридли Скотта.

Но, несмотря на анти-авторскую направленность, «Властелин колец» преподносится в рамках рекламной кампании именно как «фильм Питера Джэксона», во имя зрительского успеха картины автор «готического собора» лишается анонимности. И в этом смысле «поход против авторов», предпринятый учредителями «Догмы 95», приобретает черты тонкого намека на некоторую логическую неизбежность сложившейся ситуации.

Неожиданную переключку с эссе «Смерть автора» Ролана Барта можно найти в уже упоминавшемся фильме «Идиоты» Ларса фон Трира. В начале своей работы Барт, приводя пассаж из новеллы Бальзака «Сарразин», задается вопросом: «Кто говорит так? Может быть, герой новеллы, старающийся не замечать под обликом женщины кастрата? Или Бальзак-индивид, рассуждающий о женщине на основании своего личного опыта? Или Бальзак-писатель, исповедующий «литературные» представления о женской натуре? Или же это общечеловеческая мудрость? А может быть, романтическая психология?» [137]. И дальше: «Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самождественность, и, в первую очередь, телесная тождественность пишущего» [137].

Со временем идея о «смерти автора» стала в разных модификациях проецироваться не только на литературу, но, как минимум, на все остальные виды творчества, присутствующие в «ситуации постмодернизма» (что не удивительно, ибо понятие «текст» получило очень широкое, нематериальное значение). В этой связи новый смысл приобретает, на первый взгляд, совершенно незаметная деталь в одном из эпизодов фильма «Идиоты».

В этом эпизоде сурового вида отец одной из девушек (актер Андерс Хове), состоящей в коммуне «добровольных идиотов», насильственно сажает свою дочь в машину, чтобы отвезти домой. Ее товарищи по коммуне молча наблюдают за этим действием, пока один из них, по имени Йеппе (актер Николай Каас), в порыве чувств буквально не бросается под колеса уже отъезжающей машины. Ситуация взрывается, вокруг машины начинается столпотворение, которое в соответствии с эстетикой «домашнего гиперреализма» ручная камера снимает, находясь в самой гуще событий.

Несколько раз в течение эпизода происходит то, что в «нормальном» кинематографе окрестили бы «ляпом» и забраковали как испорченный кадр: в окне автомобиля отчетливо отражается оператор. Оператором, как впрочем, и

сценаристом фильма, и обладателем права окончательного монтажа, был все тот же Ларс фон Трир, полноправный автор, несмотря на все его противоречивые заявления.

В контексте эссе Барта здесь обнаруживается неопровержимая улика субъективности. Ларс фон Трир в какой-то мере подобен преступнику-маньяку, оставляющему послания сыщикам с зашифрованными ключами к его поимке, что является выражением вытесненного в подсознание желания быть остановленным (сюжет, растиражированный во многих триллерах). Итак, согласно специфике кинотворчества, телесная тождественность автора, возможно и подверженная сомнениям в литературе, все же находит свою реабилитацию в кино.

Ларс фон Трир в тексте своего произведения, несомненно, обладает «телесностью»: на паузе, в окне автомобиля можно разглядеть кепку на его голове и солнцезащитные очки; его мускулы напряжены, и всем своим видом он демонстрирует полную готовность к новым свершениям. Таким образом, режиссер-автор, самообнаруживаясь на «псевдо-ляповом» уровне, дает знак своим зрителям: я здесь, я идентифицирован, я телесен, я жив.

Подобный прием (замаскированное появление автора в своем фильме, чаще в каком-нибудь малозначительном эпизоде) известен давно и носит название камео. Им любил пользоваться Альфред Хичкок: почти в каждом своем фильме он появлялся на экране на пару секунд – пассажир с контрабасом в «Незнакомцах в поезде» (1950) или зловещий силуэт в «Ребекке» (1940). До некоторой степени камео аналогично росписи живописца на законченном полотне. Пользуясь камео, кинорежиссер фактически проводит знак равенства между собой и живописцем, представителем более традиционного изобразительного искусства, в котором статус единоличного автора-демиурга гораздо реже подвергается каким бы то ни было сомнениям.

С другой стороны, художественные средства кино позволяют превратить эту роспись в элемент интеллектуальной игры, ибо формальной нагрузки она не несет (на этот случай в кино есть титры). Следовательно, камео можно считать «отчаянным возгласом» режиссера кино о признании его единоличным, телесным, живым автором своего произведения.

Пользуясь этим приемом, Хичкок как бы расслаивал свои произведения, добавляя к уже имеющемуся для массового зрителя слою новый уровень для синефилов – поклонников его творчества, готовых к более глубокому, детализированному прочтению фильма. Режиссер был не в силах отказаться от своего «ритуального изображения» (как называл камео Хичкока Франсуа Трюффо) даже в тех случаях, когда сценарий полностью исключал какие-либо эпизодические роли. Так, в фильме «Спасательная шлюпка» (1943), все действие которого происходит на шлюпке в открытом океане, Хичкок сыграл свою самую знаменитую «роль». «Обычно я изображаю прохожих, но в океане они не попадают. Подумывал я о том, чтобы сыграть утопленника, проплывавшего мимо, но побоялся взаправду утонуть. Я не мог исполнить роль кого-нибудь из спасающихся в шлюпке, потому что не являюсь профессиональным актером. И вдруг меня осенило. Как раз в то время я сидел на суровой диете, этой жесткой мерой сгоняя вес с трехсот до двухсот фунтов. Вот я и решил обессмертить свою утрату и сфотографировался в двух видах – «до» и «после» применения рекламируемого средства для похудения, «редуко», и зрители имели возможность лицезреть разницу, когда Бендикс разворачивал газету. Эта роль принесла мне бешеный успех. Толстяки просто засыпали меня письмами, желая узнать, как можно обзавестись драгоценным снадобьем» [88; 89]. Таким образом, эпизод с камео Хичкока в «Спасательной шлюпке» можно считать апофеозом «телесной тождественности» кино-автора.

Одним из синефилов, к которым был обращен многослойный характер хичкоковских произведений, был сотрудник журнала «Кайе дю синема», впоследствии один из столпов кинорежиссуры за всю ее историю – Жан-Люк Годар. Будучи прекрасно знакомым с авторскими «повадками» Хичкока, в дальнейшем в своем творчестве Годар не раз использовал камео, но уже на более интеллектуально-«продвинутом» уровне.

Фильмы Годара, которого называли первым постмодернистом кино, были расслоены до предела. Обычно они представляли «водоворот» цитат, аллюзий, пародий, лирических отступлений, документальных вкраплений, социологических исследований, закадровых монологов и т.д., в глубине которых иногда проступала сюжетная линия, иногда нет. Камео (выступавшее, видимо, на правах хичкоковской аллюзии) Годар также стремился вовлечь в «интеллектуальный вихрь», образуя на его основе новый смысловой пласт.

Так, в своем первом (и, вероятно, самом известном в среде неавангардистской публики) фильме «На последнем дыхании» (1959), явившимся одним из манифестов «новой волны», Годар выбирает для своего появления очень важный, с сюжетной точки зрения, эпизод. Главный герой фильма – Мишель Пуаккар (Жан-Поль Бельмондо), по сценарию гангстер, убивший полицейского и скрывающийся от полиции, сидя в машине (с открытым верхом), открывает газету и обнаруживает на первой полосе свою фотографию и призыв полиции к гражданам содействовать в поимке особо опасного преступника. Тут же камера переключается на стоящего рядом прохожего (Годар), читающего ту же самую газету, который начинает подозрительно озираться на Пуаккара и в следующий момент в окружении полицейских «сдает» главного героя, которому тем не менее удается скрыться. Фокус в том, что предательство

главного героя его возлюбленной Патрицией (Джейн Сибберг) вскоре обнаруживает себя как главный конфликт фильма. Получается, что Мишеля Пуаккара предали две принципиальные фигуры в контексте фабулы: главная героиня и сам ее автор. Что может означать такое применение камео – тема отдельного разговора; для данной главы важно как тонко Годар использует фирменный прием Хичкока.

Но случай с фон Триром – другой. Во-первых, автор изначально декларирует свой отказ от формальной подписи под своим произведением, что вынуждает его, возможно неосознанно, идти на еще большие изощрения, чем Годар и Хичкок. Во-вторых, камео фон Трира иного, более персонального рода – автор появляется на экране, будучи застигнутым за исполнением своих непосредственных авторских обязанностей, то есть за съемкой фильма. И если для того, чтобы оставить на полотне фильма свою фигурную роспись, Хичкоку с Годаром приходилось временно менять профессию с режиссерской на актерскую (как если бы главный архитектор собора начал плотничать, чтобы подтвердить звание «главного архитектора»), то фон Трир остается в своем камео фон Триром – автором-демиургом фильма «Идиоты» – телесным и живым.

Влившись в XX веке в ряд классических видов искусств, кино обнаружило в себе креативный стержень – фигуру единоличного автора-режиссера. Отдельный живой человек, стоящий за отдельным фильмом, личность со своими фантазмами, воспоминаниями, страхами, желаниями, комплексами, со своей искренностью и хитростью, но не «средневековый муравейник» или капиталистическая фирма, – такова суть «авторской теории», сформулированной в середине XX века и совпавшей с расцветом авторского кинематографа.

1.3. Философско-психологические аспекты содержания авторского кинематографа.

Для более глубокого понимания историко-символической функции авторского кинематографа следует затронуть два существенных аспекта кинозрелища – связь кино с феноменами сновидения и фрагментарного сознания. Оба этих феномена занимают важное место в культурной парадигме «шестидесятых».

Сновидения как объект научной и художественной рефлексии относятся к модернистской традиции начала XX века, ставшей важным звеном в формировании эстетической модели «шестидесятых».

Фрагментарное сознание и родственные понятия шизоанализа, шизотворчества, цитатного мышления всецело принадлежат к понятийному аппарату постмодернизма, явления берущего свои корни также в «шестидесятых».

Таким образом, авторский кинематограф, как неотъемлемая часть эпохи «шестидесятых» обнаруживает свою номенальную сущность именно в контексте двух приведенных культурных феноменов.

Сновидение, как феномен индивидуального творчества, присущего каждому человеку в отдельности, занимает особое место в истории человеческой культуры. До XX века сновидения по большей части оказывались вне основополагающих научных и эстетических осмыслений. Ситуация изменилась с появлением в конце XIX века психоанализа – научной концепции, совершившей настоящую революцию в человеческом сознании XX столетия.

Психоанализ и кинематограф родились в один и тот же год. Именно в 1895-ом увидела свет статья Зигмунда Фрейда «Очерк психологии», положившая начало революционным изменениям не только в психологической науке, но и в самих основах мировосприятия новейшей истории (философ Ричард Рорти сравнивал наследие Фрейда с наследием Платона или Христа, а Ален Меджил замечал, что произведения Фрейда гениальны, даже если каждый вывод в них ошибочный). В том же самом году 28 декабря в Париже братья Люмьер впервые публично продемонстрировали свое изобретение – кинематограф.

Одним из главных завоеваний психоанализа была реабилитация сновидений как объектов серьезных научных изысканий, чему во многом способствовала работа Фрейда «Толкование сновидений», датированная 1900-м годом. В свете открытия бессознательного кажущаяся абсурдность и несуразность многих сновиденческих образов перестает смущать психологов. На страницах научных трудов сны лишаются интимной неприкосновенности, но отнюдь не теряют изначально присущего им мистического ореола, тем более психоанализ совсем не претендует на безапелляционность трактовок. Он, скорее, намечает возможные пути практического применения знаний о бессознательном, сохраняя агностическую позицию по отношению ко всему феномену в целом. (Предчувствуя кардинальные изменения в мировоззрении XX века связанные с появлением психоанализа, Фридрих Ницше писал: «Теперь для нас дело приличия

не все видеть обнаженным, не при всем присутствовать, не все хотеть понимать и “знать”... нужно храбро оставаться у поверхности, у складки, у кожи, поклоняться иллюзии, верить в... весь Олимп иллюзий») [152].

Во многом благодаря подобной позиции психоаналитиков, не исключавшей «мистического соучастия», идеи Фрейда и его последователей нашли большой резонанс в творческих кругах.

Вероятно, наиболее ярким ответом на теории Фрейда в сфере художественной практики было движение сюрреалистов, провозгласивших фрейдянский бессознательное непосредственным полем своей деятельности. В шкале сюрреалистических ценностей сновидениям уделялось огромное внимание, наряду с родственными состояниями галлюцинаций, бреда, визионерских опытов и т.п. Художественное освоение бессознательного началось с литературы, с «автоматического письма» Андре Бретона, но в одиночку печатное слово не могло реализовать высокую миссию революционного проникновения в мир снов, и сейчас по прошествии почти 80 лет со словом «сюрреализм» ассоциируются, прежде всего, образцы визуального искусства: в первую очередь, живопись и кино.

Из двух наиболее известных символов сюрреалистического движения в искусстве более точно передающим его сущность является не общеизвестный символ «растекающихся часов» Сальвадора Дали, а тот самый, который и по сей день вызывает у зрителей неадекватные эмоциональные реакции, – разрезаемый глаз, первые кадры фильма Луиса Бунюэля «Андалузский пес», созданного им в сотрудничестве с Дали в 1928 году. Так, произведение художественного кинематографа впервые (если не считать «Броненосца “Потемкина”» Сергея Эйзенштейна, увидевшего свет в 1925 году) позиционировало себя в ряду наиболее ярких документов исторического процесса. В дальнейшем автор попытается рассмотреть, почему это вхождение кинофильма в социокультурный контекст в качестве его глобального обобщения, символа, «визитной карточки», можно назвать скорее закономерностью, чем случайностью.

История проникновения сновидений на киноэкраны начинается не с экспериментов сюрреалистов (первым из которых, вероятно, является фильм американца Мэна Рэя «Возвращение к разуму», датированный 1923 годом), но и никак не с первых «кинопроб» братьев Люмьер. Ключевое имя в этом контексте – Жорж Мельес. Этот мастер первых лет кинематографа приобрел известность картинами, исследовавшими, прежде всего, технический арсенал нового искусства, его способность создавать невиданные фантастические и иллюзионистские эффекты. Фильмы Мельеса представляли собой либо короткие презентации изобретенных им киноспецеффектов, как например «Человек с резиновой головой» (1902), либо целые сказочные феерии, как знаменитое «Путешествие на луну» (1902). В последнем случае его богатая фантазия не могла не соприкоснуться с заимствованиями из огромного арсенала сновиденческих образов, а иногда и непосредственно инсценировать сновидения, например в «Галлюцинациях барона Мюнхгаузена» (1906) или во «Сне курильщика опиума» (1906). Творчество Мельеса на заре кинематографа имело внушительную популярность (за период с 1898 по 1912 он успел снять около 4000 коротких фильмов). Впоследствии знаменитый немецкий киновед Зигфрид Кракауэр в своей книге «Природа фильма» (1960) выделил две линии развития кинематографа, проявившиеся с первых же его шагов. Одна – «люмьеровская», направленная на максимально реалистичное запечатление реальности, другая – «мельесовская», направленная на эксплуатацию зрелищной стороны нового искусства. Последнюю Кракауэр подверг критике как изначально не присущую кинематографу.

Некоторую односторонность подобного определения выявил задолго до его появления в киноведческом обиходе еще сам Мельес. В 1902 году он снял «Коронацию Эдуарда VII», самый обычный для того времени хроникальный фильм, запечатлевший для истории какое-либо достойное внимания событие (чем с большим размахом занималась в те годы фирма братьев Люмьер, рассылая своих операторов во все концы земного шара). Когда фильм был показан новоиспеченному монарху, Эдуард отказался верить в то, что все происходившее на экране было всего лишь инсценировкой. Король благополучно узнал себя в актере, исполнявшем его роль (просто по некоторым причинам провести съемки непосредственно в момент коронации не удалось, и потребовалась помощь известного кинофокусника).

Трудно сказать, какие чувства испытывал король после разоблачения трюка Мельеса, но можно с уверенностью предположить, что для него обнаружение кого-то другого в своем собственном облике было не совсем приятным сюрпризом с элементами легкого неудобства. Вполне возможно, чувство, которое испытывал Эдуард, напоминало то, что человек обычно ощущает по пробуждении после какого-нибудь фантазмагорического сновидения, в котором он сам был непосредственно задействован и, может быть, вел себя не совсем сообразно его дневным установкам. Иногда настолько несообразно, что тот, кем он был во сне, кажется ему по пробуждению «немного другим». Таким образом, кино, наверное, впервые (хотя бы по некоторым признакам) удостоилось сопоставления с мистическим феноменом сновидения.

Вероятно центральное место в изучении связей кинематографа и снов принадлежит работе американского философа Сюзан Лангер «Заметки о кино (A note on the film)» (1953), основной темой которой является аналогия кинематографического пространства и мира сновидений. Вспоминая историю развития киноискусства, Лангер выделяет в ней момент ломки стереотипа, согласно которому фильм не мог претендовать на нечто большее, чем просто придаток драматического искусства: «новое техническое изобретение в сфере драмы». Опираясь на Эйзенштейна, тяготевшего в своих теоретических и практических поисках киноязыка, скорее к эпическим, чем к драматическим формам, «скорее к Пушкину, чем к Чехову, скорее к Мильтону, чем к Шекспиру» [125; 54], Лангер разделяет пространственно-временные характеристики (в оригинале – modes) драмы и кинофильма. В первом случае говорится о строго регламентированном единстве места и действия «тотально неминуемом опыте», Судьбе (Destiny) с большой буквы. В случае с фильмом Лангер, указывая на нефиксированность и неограниченность кино-пространства, делает вывод об имманентно присущем ему «сновиденческому модусе» (dream-mode). Пространственные ощущения кинозрителя, не связанные с четкой системой сценическо-сценарных координат (что справедливо относительно театрального зрелища), действительно, больше напоминают опыт сновидца.

Анализируя исторические вехи киноискусства, Лангер дает ему такую характеристику: «...оно проглотило древнее популярное искусство, так же как оно проглотило фотографию ...Оно проглатывает все: танец, фигурное катание, драму, панораму, карикатуру, музыку...» [125; 52]. Проглатывает (swallows) – так, вероятно, можно сказать не только об экспансионистской политике кино по отношению к другим видам искусства, возможно, это то самое слово, точно отражающее отношения «кинокартина – зритель». Если развивать эту мысль дальше, воздействие фильма можно назвать «гипнотически-обволакивающим». В процессе просмотра некоторых особенно увлекательных фильмов зрители временами начисто забывают о своем пребывании в кинозале, и, с ослаблением зрительского критицизма по отношению к кинодействию, становится возможным присутствие по ту сторону фильма, когда экран находится уже не перед глазами, а за спиной. Отсюда частые фантазии по поводу обратного процесса, схождения персонажей с экрана в кинозал, как, например, в фильме Вуди Аллена «Пурпурная роза Каира» (1987) или в некоторых фильмах ужасов. Отсюда ощущение этой альтернативной реальности как бесконечности с вытекающей проекцией специфических чувств, вызванных определенными фильмами на реальность изначальную.

«Бесконечное Настоящее» (endless Now) – вот два слова, которыми заканчивается работа Лангер: «тогда как драма идет неумолимо вперед, ибо она создает будущее, Судьбу; сновиденческий модус есть бесконечное Настоящее» [125; 55]. Несколькими абзацами выше Лангер употребляет слово «мир», «текущий мир» (shifting «world»), а еще раньше в ее работе присутствует следующее определение: кинофильм не повествует зрителям о некоторых событиях, он осуществляет связь с «измерением, в котором они происходят» [125; 52].

Андре Бретон в первом «Манифесте сюрреализма», датированном 1924 годом, заявляет, что принципиальное отличие живописи сюрреализма от других ее видов состоит в том, что сюрреалистические картины изначально воспринимаются не как полотна, но как окна в некую «надреальность». В доказательства существования этой «надреальности» Бретон приводит слова немецкого писателя-романтика XIX века Новалиса о событиях, которые происходят «параллельно реальным». Появившись в конце XIX века и развившись в XX веке в самостоятельное искусство, кинематограф фактически осуществил мечту сюрреалистов, представив доступ к «параллельной действительности» в режиме реального времени. Принципиальному родству кинематографа и сюрреализма посвящена работа французского кинорежиссера и критика Адо Киру «Сюрреализм в кино» (1963), где на многочисленных примерах утверждается, что «Кино сюрреалистично по своей сути» [3; 213].

Сюзан Лангер в уже упоминавшейся статье называет кинематограф «миром», миром «текучим». В подтверждение этой мысли она приводит цитату другого исследователя кино Р.Е. Джонсона, рассуждавшего в работе «Драматическое воображение» о кинофильме, делающем «наши мысли видимыми и слышимыми» и «очень тесно приближающемся к скорости нашей мысли» [125; 55]. Подобные выводы в немалой степени перекликаются с размышлениями Даниила Хармса о сущности человеческой природы в XX веке, изложенными в «Одиннадцати утверждениях Даниила Ивановича Хармса» (1930), десятое из которых гласило: «Один человек думает логически, много людей думают текуче», а последнее, одиннадцатое сообщало: «Я хоть и один, но думаю ТЕКУЧЕ» [100; 296]. Ссылка на Хармса уместна, если вспомнить датированную 1927 годом декларацию ОБЭРИУ (Объединения Реального Искусства), а именно ту ее часть, что называется «На путях к новому кино». Здесь обэриуты, и Хармс в их числе, высказывают идеи, в чем-то близкие позиции Сюзан Лангер (задолго до нее). Говоря о новом языке кино, особенное значение они уделяют «атмосфере» фильма. «Нам не важен сюжет, нам важна “атмосфера” взятого нами материала...». [101; 450] В контексте отношений «кинематограф – коллективное бессознательное» также обращает на себя внимание следующая цитата: «Открыть грядущую кинематографию никто не в силах, и мы сейчас тоже не обещаем это сделать. За людей это сделает время» [101; 449].

Таким образом, обнаруживается главная особенность «кино-сновидения». В то время, как «кинозритель занимает место сновидца», все действие происходит, по Сюзан Лангер, в «совершенно объективизированном сне» (perfectly objectified dream). Сон перестает быть привилегией одного человека, его видит и сидящий рядом с тобой в кинозале, и сидящий рядом с другим человеком в кинозале за тысячи километров отсюда. Массовость – эта характеристика кино практически сразу же привлекла внимание самых различных представителей мыслящего человечества. Французский искусствовед Эли Фор видел в кино предвестника эры «коллективного синтетического духа», а Владимир Ленин утверждал, со слов Луначарского, что оно является важнейшим для диктатуры пролетариата, которая строилась на принципах тотального коллективизма.

Размышления о природе повторяющихся мотивов в снах совершенно разных людей натолкнуло в начале XX века швейцарского психиатра Карла Густава Юнга на мысль о «коллективном бессознательном», находящем выражение в «архетипах». Открытие коллективного бессознательного возымело в разных областях человеческой мысли не меньший резонанс, чем весть об обнаружении бессознательного индивидуального. В числе других отраслей человеческого знания открытие Юнга серьезно повлияло на исследования искусствоведов, не всегда доверявших «пансексуальным» выводам Фрейда, касавшимся также и художественного творчества. В области киноведения одной из наиболее значительных работ, воплотившей идеи юнгианства на материале кино, была книга уже упоминавшегося Зигфрида Кракауэра «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера» (1947).

Основной темой исследования Кракауэра стал немецкий кинематограф десятих – двадцатых годов XX века, периода расцвета так называемого «немецкого киноэкспрессионизма». Калигари, фигурирующий в заголовке книги, – персонаж экспрессионистского фильма-манифеста «Кабинет доктора Калигари» (1919), снятого режиссером Робертом Вине. Фильм повествовал о безумном ученом Калигари, который создал человека-зомби Чезаре – живую машину для бессмысленных убийств. Привычные для экспрессионизма в живописи гротеск, искажения, иррациональность, болезненные проявления эмоций [«иконой» экспрессионизма называли картину Эдварда Мунка «Крик» (1893)] приобретали на киноэкране еще более зловещие очертания, получая визуально-пространственную плотность и кровь. Анализируя характерные монстроидальные кинообразы тех лет [Голем из фильма Пауля Вегенера «Голем и как он пришел в мир» (1920), доктор Мабузе из картины «Доктор Мабузе – игрок» (1922)] режиссера Фрица Ланга, вампир Носферату из ленты «Носферату – симфония ужаса» (1922) Фридриха Мурнау), Кракауэр проводит прямые параллели с пришедшими к власти в начале тридцатых годов нацистами с их гротескной физиономикой, мрачными ритуалами, иррациональным культом силы. Таким образом, немецкий народ посредством сверхчувствительных его представителей – авторов кинематографистов, предвидел это, и пространством пророческих видений был на этот раз не стеклянный шар, а обычный киноэкран. Проецируя сюда уже рассмотренные в данной работе воззрения Сюзан Лангер, можно сказать, что немецкому народу все это «приснилось». Таким образом, кинематограф, точнее его «авторское» подразделение представляющее кино как творческое самовыражение, есть сон. Не индивидуальный, а коллективный – сон масс, народов, иногда всего человечества.

Хорхе Луис Борхес в предисловии к своей «Книге сновидений», ссылаясь на Кольриджа пишет: «Источник наших чувств – образы, тогда как во сне источник образов – чувство... Если бы в нашу комнату вошел тигр, мы испытали бы страх; если же мы испытываем страх во сне, у нас возникает образ тигра» [24; 7].

Сновидчество реализуется в том или ином кинопроизведении на примере конкретных, чаще четко визуализированных мотивов, которые выражают глубинные начала человеческой души – индивидуальной и, вероятно, коллективной.

В изучении коллективных сновидений симптоматичен, например, один мотив, характерный для авторского кинематографа восьмидесятых годов XX столетия. В условиях эскалации противостояния двух сверхдержав, вновь нависшей угрозы ядерной войны, растущей несостоятельности старого миропорядка, ощущения того, что «все вот-вот рухнет», пространство «киноизмерения» тех лет (речь идет, конечно, об авторском кинематографе) было отмечено чертами упадка и пессимизма. Мрачный колорит многим фильмам добавлял часто появлявшийся в концовках картин мотив падения. В ключевом для данного периода фильме Годфри Реджо «Кояннискаци» (1982), чей образный ряд очень сильно повлиял на последующее развитие кинематографа в целом и особенно клипарта восьмидесятых – девяностых, знаменитый финальный эпизод можно назвать квинтэссенцией этого мотива. Сам фильм представляет собой одно из самых удачных упражнений в области «абсолютного кино». За более чем полтора часа экранного времени перед зрителем не разворачивается ничего, кроме различных видов девственной природы (первая часть) и снятых всевозможными способами антропогенно-урбанистических пейзажей (часть вторая). Внушительное по силе звучание фильму обеспечивают гипнотически-обволакивающий саундтрек, написанный американским композитором Филлипом Глассом; операторское искусство Рона Фрике и режиссерское мастерство самого Годфри Реджо, сумевшего

оригинальной манерой съемки, виртуозным монтажом, смелыми вариациями скорости изображения добиться создания вокруг своего творения почти мистического ореола, созвучного главной теме фильма – обличению современной техногенной цивилизации («койаанискаци» на языке индейцев хопи означает «жизнь, лишенная равновесия», а сам фильм снят во многом под впечатлением от апокалиптических пророчеств хопи, увековеченных на легендарной Скале Предсказаний в их аризонской резервации).

Финальные кадры фильма – оборачивающийся аварией запуск некоей ракеты, напоминают обошедшую все мировые телеканалы съемку катастрофы американского корабля «Челленджер», случившуюся четырьмя годами позже. Ракета взлетает, достигает некоторой высоты, но в какой-то момент происходит фатальная неполадка – и ракета взрывается. Снятые в рапиде осколки медленно кружат на фоне темного неба, вскоре камера фокусируется на одном непонятного вида вращающемся обломке, падение которого превращается в главную метафору фильма. Обломок падает так долго, что кажется, перед ним разверзлась бездонная пропасть, его вращение не ослабевает, но размеры изменяются так медленно, будто в процессе падения он замирает над этой зияющей бездной. Все это время, вводя зрителя (сновидца?) в транс, бесконечно повторяется главная музыкальная тема Филлипа Гласса. В конце концов, обломок обретает очертания, приближается к земле; и, когда, казалось бы, все это гипнотическое действие должно прийти к логическому концу – собственно падению, на экране возникает та самая Скала Предсказаний хопи, меняется музыкальная тема. Бездна остается бездной.

Помимо «Койаанискаци» существует множество других аналогичных примеров: снятый в том же году (1982) фильм Ларса фон Триера «Элемент преступления» с подобной симфонией падения в конце (с моста вниз падает группа загадочных персонажей, остриженных наголо); очень похожий по ощущениям фильм Андрея Тарковского «Жертвоприношение» (1986) (мотивы падения пронизывают всю картину); фильм Олега Тепцова, «Господин оформитель» (1988), где финальное падение главного героя, сбитого автомобилем, не уступает по размаху и эпичности творению Годфри Реджо (а закадровая музыка Сергея Курехина – музыке Филлипа Гласса); первая полнометражная лента Питера Гринуэя, снятая в 1980 году и символично названная «Падения» и так далее.

Столь частое повторение одного и того же мотива в различных вариациях и у разных режиссеров независимо друг от друга, позволяет сделать вывод о том, что падение, сам его процесс, был тем самым «коллективным тигром» для поколения начала-середины восьмидесятых годов, приснившимся ему, будучи спроецированным на прямоугольник киноэкрана. Такой яркий и символичный эпизод новейшей истории, как падение Берлинской Стены в 1989 году, свидетельствует об объективном реальном воплощении данного «коллективного сновидения».

Таким образом, у разных кинохудожников-авторов возникает сквозной для культурной ситуации мотив. Это позволяет фиксировать факт присутствия «коллективного видения» или, если принять юнгианскую концепцию художника как сновидца-сомнамбулы, через которого «бессознательное прорывается к переживанию и празднует брак с сознанием времени» [159], – факт присутствия «коллективного сновидения».

Рассуждая о мотивах в киноискусстве как о медиумических конструкциях, через которые происходит трансляция образов «коллективного бессознательного», следует коснуться еще одного немаловажного вопроса, связанного со спецификой кинематографа.

В контексте рассмотрения отдельно взятых проявлений различных мотивов в творчестве того или иного режиссера возникает проблема правомерности расчленения целостного кинопроизведения на самостоятельные смысловые фрагменты. Тем более что именно неразрывное линейное повествование является важнейшей составляющей кинопроизведения, обеспечившей кино столь быстрый взлет от малоперспективного изобретения до настоящего массового искусства, ставшего одним из символов XX века.

«Рассказывание историй» – именно эта функция кинозрелища была заявлена как определяющая в патенте братьев Люмьер на изобретение кинематографа. Уже на первом публичном киносеансе, состоявшемся 28 декабря 1895 года в Париже, наряду с хроникальными роликами (такими как «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота» или «Выход рабочих из фабрики в Лионе»), публике была продемонстрирована и кинопостановка – комическая сценка «Политый поливальщик», фактически ставшая первым художественным фильмом в истории.

В дальнейшем, несмотря на попытки многих исследователей (Р. Канудо, Э. Фор и другие) представить кино как синтетическое искусство, аккумулирующее в себе все традиционные виды художественного творчества, именно литература оказалась на месте наиболее родственного кинематографу искусства. Так, съемки экранизаций литературных произведений («Фауст и Мефистофель», «Синяя борода») начались еще на фирме братьев Люмьер, которая закончила производство фильмов в 1898 году.

Репутация «технически усовершенствованной литературы» всегда преследовала кинематограф. Не последнюю роль в низведении кино до положения искусства подчиненного литературе играют большие финансовые затраты, постоянно сопутствующие созданию кинопроизведения. Не секрет, что в силу своей денежной зависимости искусству

кино, как никакому другому приходится полагаться на невзыскательные вкусы массовой аудитории, требующей от него внятно рассказанных историй.

«Рассказывание историй» в классическом смысле подразумевает линейность, строгую иерархию причинно-следственных связей и непрерывность. Если воспользоваться излюбленной метафорой Хорхе Луиса Борхеса – «unweaving the rainbow» («разъятие радуги»), принадлежащей перу английского поэта XIX века Джона Китса, то от перемены мест слагаемых кинематографическая «радуга» перестает быть радугой, а известная литературная формула радуги «каждый охотник желает знать...» от перестановки слов теряет всякий смысл. Аналогичным образом радуга не будет похожа сама на себя, если лишить ее непрерывности перетекания одного цвета в другой.

В тридцатых годах, с появлением в кино звука, американская кинопромышленность первой выработала особую систему, помогавшую кинематографу доносить до зрителя истории с максимально возможной легкостью. В основе этой системы лежал особый стиль повествования – «seamless» («без швов»). Главная задача приверженцев кинематографа «без швов» заключалась в том, чтобы вопрос о стиле в процессе просмотра фильма не возникал вообще. Каждый технический элемент, каждый эффект, каждый план – все занимало подчиненное положение по отношению к сюжету, все было нацелено на то, чтобы зритель фактически забыл о том, что он смотрит кино, чтобы ничто не мешало зрителю следовать за историей, которую рассказывал фильм.

Продюсеры, режиссеры и зрители с энтузиазмом встретили появление своеобразной «грамматики» кино. Эпоха лихорадочных поисков, экспериментов, проб и ошибок, казалось, закончена, и ничто не мешало кинематографу триумфально вступить в свой золотой век гладкого и безупречного рассказывания всех имеющихся на свете историй. Но как раз в этот момент в американской кинематографии появился режиссер, своей творческой деятельностью поставивший под сомнение многие ценности голливудской «фабрики грез».

После феноменального успеха стилизованной под репортаж с места реальных событий радиопостановки «Война миров» Герберта Уэллса, которая в 1939 напугала целую американскую нацию, голливудские продюсеры предложили ее режиссеру Орсону Уэллсу сотрудничество на беспрецедентных по тем временам условиях. Двадцатипятилетнему новичку для его кинодебюта был предоставлен внушительный бюджет и при этом абсолютный «карт-бланш», полный контроль над кинопроизводством, включая крайне редко предоставляемое голливудским режиссерам «право окончательного монтажа».

В 1941 году перед американской публикой, привыкшей к отсутствию на киноэкранах любых намеков на индивидуальный режиссерский стиль, предстало грандиозное кинополотно, в корне ломавшее все представления о «рассказывании» историй посредством изобретения братьев Люмьер. Фильм «Гражданин Кейн», несомненно, рассказывал историю, но все ее «швы», до этого стыдливо скрывааемые режиссерами других фильмов, в «Кейне» вылезали наружу, топорщились, сплетались в немислимые орнаменты, актуализируя, тем самым, индивидуальный стиль живого автора, режиссера и человека. Слишком смелый и даже революционный для своего времени фильм, впоследствии практически единогласно признанный американскими критиками «лучшим фильмом США за всю историю», в год его выхода на экраны оставил зрителей по большей части в недоумении и провалился в прокате.

Вымышленная история газетного магната Чарлза Фостера Кейна (в исполнении самого Орсона Уэллса) начиналась со сцены смерти главного героя, продолжалась стилизацией под документальный киноролик, по официальному сухо суммировавший биографию персонажа, и далее образ Кейна рождался сквозь призму воспоминаний людей, лично знавших его при жизни. Формальным поводом для создания этого ретроспективного портрета служит журналистское расследование репортера Джерри Томпсона (актер Уильям Олланд), цель которого – разгадать тайну последнего слова, произнесенного умирающим Кейном, загадочного «розового бутона» (rosebud). В результате на суд зрителя выносится не готовая история жизненного пути газетного магната, а непосредственно процесс ее воссоздания в то время, как сама идея «биографии без швов» иронично представлена в начале фильма в виде не вызывающего никакого сочувствия холодного документального отчета.

Подобный подход однозначно подразумевал раздробленность, фрагментарность и дискретность киноповествования. Оно постоянно совершало молниеносные прыжки из настоящего в прошлое с единственной целью – выхватить оттуда формально нужный для разгадки тайны фрагмент и, совершив такой же головокружительный прыжок обратно в настоящее, добавить еще один мазок к портрету главного героя. Таким образом, этот портрет открыто демонстрировал зрителям свою структуру, а его структурные элементы – фрагменты, уже претендовали на большую значимость, нежели обычные киношвы, от которых ранее нужно было во что бы то ни стало избавляться для изложения историй на киноэкране.

Гораздо позднее, в феврале 1963 года, давая интервью газете «Sunday times», Орсон Уэллс так охарактеризовал отношение современных ему критиков к своим сложным, структурно-раздробленным произведениям: (со слов корреспондента, бравшего интервью) «Беатрис, семилетняя дочь Орсона Уэллса, смотрит по телевизору

триллер... Вдруг, кто-то, возможно предатель, гасит свет в кадре. Девочка протестует: «Слишком темно, я ничего не понимаю». «Слишком темно, я ничего не понимаю! – иронизирует, уподобляясь эху, Уэллс. – Вот так обычно говорят и мои критики» [91; 50].

Этот ироничный комментарий напрямую перекликается с ответом директора московского Музея кино Наума Клеймана на вопрос журнала «Киноведческие записки» «Будет ли у кино новое столетие?», опубликованного в 2001 году: «В чем состоит этот первичный феномен изобретения братьев Люмьер? В том, что когда-то 16, а сейчас – 24 раза в секунду на экране вспыхивают и гаснут неподвижные кадрики, сливаясь в нашем воображении в непрерывное движение. 16 (24) раза в секунду наступает темнота, которую мы не успеваем заметить» [46; 10].

Таким образом, можно сказать, что в основе режиссерского метода Орсона Уэллса – «первичный феномен изобретения Люмьер», состоящий в изначальной раздробленности кинопотока на мельчайшие фрагменты света и тьмы, неуловимые для глаза. В своем творчестве Уэллс обнажает и утрирует фрагментарную природу кино, демонстрируя зрителям в полном объеме не только «кино-свет», но и «кино-тьму». «Кино-тьма» выступает у Орсона Уэллса в качестве цементирующего материала в сложной раздробленно-фрагментированной архитектонике его фильмов, где центральное место отводится отдельным смыслообразующим фрагментам.

Опыт Уэллса является, как представляется, основополагающим для выявления мотивов в кинопроизведении и выработки исследовательской позиции в контексте мотивного анализа.

Опыт фрагментарно-раздробленного создания кинопроизведения, продемонстрированный Уэллсом в фильме «Гражданин Кейн» оказался во многом созвучен научным разработкам постмодернизма по проблеме фрагментированного сознания в мировой культуре XX столетия. Постмодернистские концепции, проникшие во все сферы культуры в последние десятилетия XX века и оказавшие, в том числе, несомненное влияние на развитие авторского кинематографа, отводили большое место проблемам соотношения фрагментов и целого в контексте «ситуации постмодернизма». В центре этих споров располагалось понятие «метанарратива» или «метарассказа». Под ним понимались все так называемые «объяснительные системы», доставшиеся постсовременному обществу в наследство от Нового времени – догматические или «узаконненные» формы организации знания (по выражению Жан-Франсуа Лиотара «великие истории»), служащие буржуазному обществу (воспринимавшемуся постмодернистскими мыслителями, как правило, негативно) для «самооправдания» и для «тотализации» представления о современности. Как замечал сам Жан-Франсуа Лиотар: «если все упростить до предела, то под «постмодернизмом» понимается недоверие к метарассказам» [38; 131].

Как альтернатива тоталитарному дискурсу метарассказа большую ценность в постмодернистском сознании приобрели эклектизм, локализация, дискретность и раздробленность. На смену «однолинейному функционализму модернизма» (постмодернисты критиковали модернистов за попытки создания собственных «великих историй» и видели в них лишь дегенеративную фазу устаревшего рационалистского сознания) пришел «фрагментарный опыт», противостоящий лживости и искусственности метанарратива.

Понятие «фрагментарного опыта» связано с другим основополагающим феноменом Западной цивилизации XX века, имеющим непосредственные корни в «ситуации постмодернизма», – с раздробленностью сознания или шизофренией.

Проблема шизофрении занимает центральное место в исследованиях французских теоретиков постмодернизма Жюль Делеза и Феликса Гуаттари. В своих работах, в частности «Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип» (1972), Делез и Гуаттари противопоставляли шизофрению (как феномену современного общества) не психическое здоровье, но паранойю. Ими утверждалось, что бессознательное имеет две ипостаси: параноическую и шизофреническую. В первом случае превалируют линейность, иерархичность и тотальность, вторая «утверждает фрагментированные, раздробленные множественности» [147].

Причем во втором случае шизофрению следует рассматривать в двух возможных «инкарнациях»: негативно – как процесс болезни, когда шизофреническое сознание оказывается репрессированным догмами параноически-рациональной традиции, и позитивно – как процесс становления, то есть восприятия жизни в полном объеме и обретения максимальной свободы. А если вспомнить, что без шизофрении, «по Делезу, невозможен никакой творческий акт» [147], то получается, что творчество обретает свою свободу, а, следовательно, и смысл исключительно в раздробленном шизофреническом контексте.

В терминологии Делеза и Гуаттари, творческие люди – «состоявшиеся шизофреники», которые обрели свободу, просто перестав «бояться сойти с ума» [147]. Шизофреники осознают свое «безумие», параноики – нет. Шизофрения – высокое безумие, синоним свободы, творчества и революции, единственная гармоничная форма существования в век «кирпичей, которые были разбиты вдребезги, и их остатков» [147].

В приведенных взглядах на постмодернистскую ситуацию важна не эпатажная попытка перенести социальную проблематику в область психиатрического жаргона, а стремление найти максимально точную аналогию процессам во многом определившим лицо XX века в человеческой истории.

«Подход постмодернизма кажется ...похожим на подход человека, влюбленного в просвещенную даму. Он знает, что не может сказать: “Я безумно тебя люблю”, потому что он знает, что она знает (и что она знает, что он знает), что это уже написал Лиала» [68; 228]. Так, Умберто Эко в своем предисловии к роману «Имя розы» (1980) попытался определить ситуацию XX века, когда «все уже сказано», «все написано» и «все кирпичи уже разбиты вдребезги». Будучи вынужденным творить в ситуации, когда все «уже написал Лиала» пост-автор уподобляется составителю энциклопедии, погружаясь в бесконечное шизофреническое множество маленьких статей, маленьких фотографий, маленьких рисунков и маленьких схем. Фрагментарный опыт становится доминантным в создании произведений эпохи «пост-истории».

Положение дел, когда все «уже написал Лиала» (а точнее – «написала», ибо Лиала – это псевдоним итальянской писательницы XX века Амалии Негретти Камбьязи), начало складываться еще в начале XX столетия, задолго до появления терминов «постмодернизм», «симулякр», «скриптор» и т.д. Фрагментированный, позитивно-шизофренический подход к творчеству нашел отражение в искусстве коллажа, впервые примененном французскими кубистами в десятых годах XX века. Вслед за Браком, Грисом, Пикассо и другими последователями кубизма искусство коллажа заинтересовало многих других прогрессивных деятелей культуры.

Особую известность в этой сфере изобразительного искусства получил немецкий поэт и художник Курт Швиттерс, под впечатлением от работ которого Андре Бретон в своем «Первом манифесте сюрреализма» (1924) объявил прием коллажа истинно сюрреалистическим видом творчества. Как и Эко, приводя в пример коллажи Брака и Пикассо, Бретон пишет: «...позволительно будет назвать поэмой текст, полученный путем самого что ни на есть произвольного сочинения... различных заголовков и их фрагментов, вырезанных из газет» [68; 68]. За этим следует поэма, озаглавленная «Поэма» и представляющая коллаж из фрагментов газетных заголовков:

Я делаю

танцюя

то, что сделано, то, что будет сделано

(в поэзии нечто подобное можно встретить и раньше в знаменитых «Каллиграммах» Гийома Апполинера и «Железобетонных поэмах» Василия Каменского, открывших дорогу конкретной поэзии сороковых годов прошлого века).

В изобразительном искусстве идею коллажа восприняли такие мэтры авангарда, как Казимир Малевич и Джино Северино, но, по всей видимости, первым, кто перешел от использования в коллажах артефактов современности к манипуляциям с художественными фрагментами прошлого (другими словами, к постмодернистской цитатности), был Макс Эрнст.

Умберто Эко в уже упоминавшемся предисловии к роману «Имя розы» затрагивает тему искусства коллажа, выделяя в нем модернистские (≈ параноидальные) и постмодернистские (≈ шизофренические) мотивы: «...если в модернизме кто-то не понимает игры, ему только и остается, что отрицать ее. А вот в постмодернизме все можно воспринимать серьезно и не понимая игры. А это и есть свойство иронии. Думается, коллажи Пикассо, Хуана Гриси, Брака принадлежат модернизму. Поэтому обычная публика их не принимала. А вот коллажи Макса Эрнста – к постмодернизму. Он нагромождал фрагменты гравюр XIX века. Их можно читать как фантастический рассказ, как пересказ сна, и даже не замечаешь, что это повествование и о гравюрах и о самом коллаже» [68; 228].

Макс Эрнст, бывший активным участником сюрреалистической группы, открыл для искусства коллажа новые горизонты многоуровневости и «двойного кодирования» (термин, введенный американским исследователем Чарлзом Дженксом и обозначающий нацеленность произведения на разные по уровню восприятия аудитории одновременно).

Сюрреалистическая художественная практика вообще была во многом основана на принципе коллажа и фрагментированности, что особенно отчетливо проявилось в творчестве самого известного художника-сюрреалиста Сальвадора Дали. Структурно его полотна (в терминологии Андре Бретона, «окна») фрагментированы до-, а иногда и сверх- предела. Помимо использования «осколков» художественной культуры прошлого (в основном из наследия боготворимых им классиков – Вермеера Дельфтского, Веласкеса, Сурбарана и других), Дали вел активную деятельность по созданию собственных, далианских мифологем, кочевавших из одной работы в другую, и в 1931 году даже написал ироничную картину, суммировавшую имевшиеся на тот момент в его распоряжении фрагменты-мифологемы под названием «Комбинация далианских фантазмов: муравьи, ключи, гвозди».

Таким образом, современное видение кинопроизведения не предполагает его однолинейного анализа. Произведение многослойно, в нем присутствует и активно заявляющее о себе авторское я, и авторское выражение коллективных сновидений эпохи, происходящее как бы пассивно, но не избегающее прохождения сквозь «мясорубку»

уникального для каждого киноавтора творческого почерка. Это создает новое большое пространство понимания кинематографического мотива.

Для более точного определения данного пространства следует обратиться к еще одному важному и специфическому аспекту истории кинематографа, связанному с мотивно-фрагментированным анализом фильма.

Вероятно, центральная роль в развитии идеи фрагментированности и раздробленности произведения в художественной культуре XX века принадлежит так называемой «русской школе монтажа» – теоретикам и практикам киноискусства, развернувшим свою активную деятельность в России двадцатых. Россия тогда была уже советской, но еще не сталинской, и художественные эксперименты рассматривались больше как «новаторские поиски нового пролетарского искусства», нежели как «тлетворное влияние Запада».

Фигурой, катализировавшей поиски в сфере киномонтажа, стал советский теоретик кино Лев Кулешов. Он открыл исключительно кинематографическое выразительное средство, известное в наши дни как «эффект Кулешова». Такое обозначение закрепилось за результатом одного эксперимента, осуществленного Кулешовым в двадцатых годах. Взяв небольшой кинематографический фрагмент, запечатлевший внешне безразличное лицо известного актера Ивана Мозжухина, Кулешов сопоставлял («монтировал») его с другими фрагментами, несущими различную смысловую нагрузку: плачущий ребенок, тарелка супа, красивая женщина. Для многих результат эксперимента оказался довольно неожиданным. Зрители, наблюдавшие эту монтажную нарезку, воспринимали фрагмент с лицом Мозжухина как несколько разных фрагментов, в которых актер намеренно выражал разные чувства, сообразные тем монтажным кускам, которые были с ним сопоставлены: жалость (в случае с ребенком), голод (в случае с тарелкой) и сексуальное возбуждение (в случае с красивой женщиной). Такой эффект получил название «эффекта Кулешова», и на его основе Лев Кулешов сделал вывод о возможности создания в кино «новой эстетической реальности» посредством простых и сложных манипуляций с фрагментами отснятой действительности – реальности «старой».

Следует отметить, что в XX веке «эффект Кулешова» во многом определял не одни только кинематографические художественные изыскания. Сюрреалистическая живопись со своей имманентной «текстовостью» всецело опиралась на своеобразный «эффект Кулешова»: эстетическое впечатление от сюрреалистических картин почти всегда рождалось именно на пересечении визуально-живописного слоя картины и текста ее названия. Художественная ценность известной работы Магритта, изображающей женщину с платком на лице, трубу и чемодан, была бы навсегда утрачена, если не знать, что автор назвал картину «Покушение».

В сюрреалистической поэзии подобный эффект, хоть и в меньшей степени, но тоже имел место. Например, стихотворение Курта Швиттерса «Алфавит с конца» звучит (выглядит) таким образом:

z y x
w v u
t s r q
p o n m
l k i h
g f e
d c b a

Другое, похожее стихотворение, принадлежащее перу Луи Арагона:

A b c d e f
g h i j k l
m n o p r q r
s t u v w
x y z

Последнее стихотворение называется «Самоубийство». Насколько действенен сюрреалистический «эффект Кулешова», можно судить по тому, какое новое эстетическое измерение открывается во втором стихотворении под влиянием информации о его названии.

Сергею Эйзенштейну принадлежит не только заслуга практического воплощения идей киномонтажа, но и большой вклад в чисто теоретические разработки нового феномена на более широком, культурологическом уровне.

Отправной точкой в теории монтажа Эйзенштейна стала его статья «Монтаж аттракционов» (1923), где, еще на примере театра (но с явной кинематографической перспективой) автор утверждал глубоко фрагментированный подход к созданию спектакля. В основе такого подхода лежал бы так называемый «аттракцион», т.е. «агрессивный момент театра... подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию» [105; 19]. В качестве примера «аттракциона» Эйзенштейн приводил такие атрибуты театра Гиньоль, как «выкалывание глаз или отрезание рук и ног на сцене» [105; 19].

Важным для данного исследования моментом является то, что «аттракционы», в понимании Эйзенштейна, могут и должны быть свободными от логической линейности драматургического материала. Их призвание – освободить театр «из-под гнета... “иллюзорной изобразительности” и “представляемости”, через переход на монтаж “реальных деланностей”». [105; 20] Ибо «не раскрытие замысла драматурга, правильное истолкование автора, “верное отображение эпохи” и т.п., а только аттракционы и система их являются единственной основой действенности спектакля» [105; 21].

Так, фрагментам, по Эйзенштейну – «аттракционам» или «деланным реальностям», возможно, впервые была отведена столь важная роль в деле целенаправленного воздействия на зрителя (что в какой-то мере присуще любому произведению искусства).

В двадцатых годах концепция монтажного кинематографа была с энтузиазмом воспринята во всем мире, но выйти за рамки во многом удачно, но все же эксперимента, в последующие десятилетия ей так и не удалось. Более того, в сороковых эта концепция была подвергнута жесткой критике со стороны самого передового киномыслителя того времени – Андре Базена. Базен отвергал навязывание зрителю определенной точки зрения, что, по его мнению, всегда сопровождало монтажным манипуляциям. Вместо монтажной теории Базен утверждал приоритет глубокой мизансцены, длинных планов-эпизодов, позволяющих зрителю в большей степени ощутить полноту объективной реальности и выбрать свой собственный способ прочтения кинематографического текста, что в строго регламентированных монтажных склейках, по мнению французского критика, в принципе невозможно. Таким образом, монтажному кинематографу Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина он противопоставлял философскую глубину мизансцены Кэндзи Мидзогути, Жана Ренуара, Орсона Уэллса и особенно Уильяма Уайлера, которого Базен называл «виртуозом мизансцены».

Такой классик постмодернистского кинематографа, как Жан-Люк Годар, работавший в то время в журнале «Кайе дю синема» под началом Андре Базена, выступил против подобного категоричного подхода, и назвал мизансцену «взглядом», а монтаж – «биением сердца».

Подобная, вполне в духе постмодернизма, плюралистическая позиция впоследствии была наглядно продемонстрирована Годаром в его собственном кинотворчестве. В рамках годаровского позитивно-шизофренического микрокосма уживались и длинные планы-эпизоды с явной ставкой на глубину мизансцены [как, например, в «Презрении» (1963) или в фильме «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (1966)], и стремительные монтажные склейки, рассчитанные на эйзенштейновский эффект максимального «чувственного и психологического воздействия на зрителя» [как, например, монтажный экскурс в социологический аспект проституции в фильме «Жить своей жизнью» (1962)].

Как показало дальнейшее развитие кинематографа, монтажный метод так и не стал доминирующим приемом кинематографа, как это предсказывали советские теоретики. Однако наследие советской «монтажной школы» продолжало оказывать влияние на художественную практику отдельных представителей авторского кино.

Так, едва ли не самым достойным произведением в таком спорном и ранее весьма плодотворном жанре, как «фильм ужасов», явился в девяностые годы японский фильм «Звонок», снятый режиссером Хидео Наката в 1997 году. Вопреки общей тенденции, состоявшей в новом переосмыслении старых сюжетов, т.е. в производстве так называемых «римейков», что было неоспоримым свидетельством кризиса жанра, «Звонок» был снят по оригинальному сценарию Хироси Такахаси. В основе сюжета так называемая «урбанистическая легенда» о зловещей видеокассете, на которой записан короткометражный фильм, снятый ведьмой Садако в качестве мести за собственную гибель. Каждый, кто смотрит кассету в течение последующих нескольких дней, слышит в своем доме странный телефонный звонок, после чего отправляется к праотцам страны Восходящего Солнца (действие происходит в современной Японии).

Кассета попадает в руки тележурналистки Рейко Асакава (актриса Нанако Мацусима), которая смотрит ее, не подозревая о проклятье, вскоре узнает о нем и об определенном количестве дней, оставшихся у нее в распоряжении для того, чтобы каким-то образом разрушить злые чары. Интригующая завязка приводит зрителей к мастерски сделанному ложному финалу. После пары по-настоящему леденящих кровь эпизодов фильм заканчивается ироничным хэппи-эндом, открывающим дорогу для бесконечных сиквелов. На момент написания работы снят один сиквел (продолжение) – «Звонок 2» (1999) того же режиссера, один приквел (предыстория) – «Звонок 0» (2001) режиссера Норико Цуруты, альтернативный сиквел – «Спираль» (1998) режиссера Йодзи Ииды, один американский римейк – «Звонок» (2002) Гора Вербински и целый телевизионный сериал по мотивам всего вышеизложенного.

Что касается первого «Звонка» Накаты, то актуальностью для данной работы обладает, конечно же, не «диаволическая» фабула, но «диаволическая кинематография», а именно фильм снятый ведьмой Садако и явившийся причиной всех «захватывающих» событий, представленных зрителю в фильме.

Этот «микрометражный» фильм идет всего несколько секунд и состоит, на первый взгляд, из не связанных между собой монтажных кусков-фрагментов. В их числе сцена какого-то преступления, снятая на видеопленку с весьма низким качеством; компьютерная графика, напоминающая ожившее произведение «конкретной» поэзии (столь популярной в современной Японии); эпизод с загаочным лицом женщины, причесывающейся в зеркале. Из последнего Рейко со своим другом (Хироюки Санада) делают вывод (явно недооценивая возможности современных компьютерных технологий) о потустороннем происхождении фильма, ибо снять это так, чтобы в зеркале не отразилась камера, невозможно.

На фоне почти полного отсутствия качественной продукции в жанре «фильма ужасов» «Звонок» имел большой успех у американской публики (сообщалось, что Стивен Спилберг, посмотрев его один раз, тут же объявил, что заплатит любую сумму японской компании-производителю за право сделать американский римейк). Присутствие в фильме мотива «странного видео» дало основание многим исследователям кино проводить параллели с картиной «Видеодром» (1982) канадского режиссера Дэвида Кроненбегра - известной притчей на тему проникновения современных технологий в самые глубины человеческого бытия.

Но японский фильм очевидно наследовал другим, более отдаленным вехам киноистории. Дело в том, что этот «микрометражный» фильм был сделан по всем канонам монтажного искусства Кулешова-Эйзенштейна. Весьма впечатляющий эффект «потусторонности» достигается авторами не только при помощи виртуозного гипнотического ритма монтажной «нарезки», но, главным образом, благодаря тщательному подбору составляющих ее фрагментов, очень разнородных, по-разному решенных стилистически, которые в контексте монтажной последовательности подвергаются «остранению» и сливаются в монолитное леденящее целое.

Правда, при более детальном рассмотрении оказывается, что авторы «Звонка» отдают, тем самым, дань не столько пионерам советского киноавангарда, сколько мотиву изначально присущему традиционной японской культуре, причем проследить эту неожиданную связь можно через одну из работ Сергея Эйзенштейна – «За кадром» (1929).

Начиналась статья так: «Чудно и неожиданно писать брошюру о том, чего фактически нет» [105; 28]. В этой статье Сергей Эйзенштейн писал о несуществующем на момент ее создания явлении – о японской кинематографии. По мнению Эйзенштейна, кино и кинематография – разные вещи. Если кино – это «сколько-то там фирм... оборотные капиталы... «звезды», то «кинематография – это, прежде всего, монтаж» [105; 28]. Если кино в стране Восходящего Солнца так или иначе к 1929 году уже существовало, то «кинематография», в эйзенштейновском понятии, не подавала особых признаков жизни. Хотя, по глубокому убеждению советского теоретика, ее появление было обусловлено самим историческим процессом.

Далее Эйзенштейн приводит многочисленные примеры из традиционной японской [иероглифической письменности, поэзии «хокку» (у Эйзенштейна «хай-кай») и «танка», живописи и даже театра кабуки] с единственной целью: доказать, что принцип монтажности был изначально присущ этому, в высшей степени, самобытному культурному организму. В завершение Эйзенштейн отмечает, что вместо развития этих прогрессивных черт традиционной японской культуры современные ему японские кинематографисты погрязли в «подражаниях отвратительнейшим образцам ходкой американской и европейской средней рыночной завали» [105; 41], и в самом конце статьи добавляет: «Понять и применить свою культурную особенность к своему кино, вот что на очереди для Японии! Товарищи японцы! Неужели вы это предоставите сделать нам?» [105; 41].

Как показали дальнейшие события, «кинематография по Эйзенштейну» в Японии так по-настоящему и не родилась. Единственным из известных режиссеров, кто воспринял призыв Эйзенштейна, был Тейносукэ Кинугаса, снявший в 1931 фильм «Перед рассветом», отмеченный влиянием советских теорий монтажа. Но сложившаяся в тридцатых «традиционная школа японского кино», представленная такими столпами мировой киноистории, как Кэндзи Мидзогути, Микио Нарусэ и Ясудзиро Одзу, опиралась на совершенно другие эстетические установки. Фильмы Мидзогути и Одзу отличались философской замедленностью действия, отсутствием резких драматических всплесков и ставкой на эпизоды, снимаемые одним планом (т.е. в классической японской кинематографии превалировала «глубокая мизансцена», описанная Андре Базеном и противопоставлявшаяся им «ухищрениям монтажа»).

Таким образом, фильм «Звонок», а точнее «фильм в фильме» Садако/Хидео Накаты обнаруживает непосредственную связь с монтажным «прафеноменом» традиционной японской культуры, заслуга в обнаружении которого целиком принадлежит Сергею Эйзенштейну. В контексте ситуации постмодернизма (к которой, судя по дате выпуска, фильм имеет непосредственное отношение) с ее «шизофренической» раздробленностью и фрагментированностью, фрагменты в этой картине играют новую, не свойственную им раньше роль.

Рейко Асакава со своим другом (так же журналистом, так же посмотревшим зловещую кассету), движимые убежденностью, что если это дело рук преступника-психопата, то в фильме обязательно должны присутствовать какие-либо ключи к разгадке, вставленные самим преступником (известно, что все психопаты обладают подсознательным

желанием быть пойманными), самым внимательным образом рассматривают все составляющие этой монтажной «нарезки», все фрагменты, пытаясь аналитически вычлнить истинный смысл ужасного фильма. Восприятие фильма в его фрагментарно-шизофренической раздробленности для них витальная необходимость, единственная возможность остановить маньяка-кинорежиссера и обезопасить тем самым жизни ни в чем не повинных людей от его демонического промысла.

Что же касается статьи Сергея Эйзенштейна «За кадром», нужно отметить, что, кроме размышлений об особенностях национальной японской культуры, в контексте истории мирового кинематографа она важна еще и тем, что в ней автор формулирует один из основных принципов своей монтажной теории. Вспоминая о споре со Всеволодом Пудовкиным, он разграничивает два принципа организации фрагментов внутри монтажной фразы: «сцепление» (по Пудовкину) и «столкновение» (по Эйзенштейну). По Эйзенштейну, монтаж обретает истинный смысл, когда от «столкновения двух данностей возникает мысль» [105; 35], т.е. монтаж всегда или почти всегда подразумевает конфликт.

Проецируя теоретические выводы Эйзенштейна на кинематографический опыт Садако можно утверждать, то в конфликте фрагментов как раз и кроется его основная удача. Садако, следуя терминологии Эйзенштейна, осуществляет «вгрызание в эстетическую сущность явления», в данном случае – ужаса.

В процессе восстановления генеалогического древа «Звонка» следует упомянуть еще одну яркую, но печально недооцененную фигуру в истории мирового авторского кино, одного из двух апологетов американского «подпольного» кинематографа – Кеннета Энгера. Его картину «Скорпион восходящий» (1964) многие критики называют первым опытом постмодернистского фильма, но также важно и то, что Кеннет Энгер явился, вероятно, единственным прямым последователем советской монтажной школы и в период с конца сороковых по начало восьмидесятых создал ряд очень сильных кинопроизведений, напрямую использовавших принципы монтажных теорий двадцатых. К этому стоит добавить, что Кеннет Энгер был, возможно, единственным в истории кино реализовавшимся режиссером-автором, последовательно разрабатывавшим в своем творчестве тему философского оккультизма. Большинство фильмов Энгера были основаны на структуре оккультного ритуала, во время которого зритель как бы проходит несколько ступеней-инициаций. Наиболее показателен в этом смысле фильм «Люцифер восходящий», последний монтажный вариант которого был выпущен Энгером в 1982 году и который является посвящением духовному учителю Энгера – Алистеру Кроули.

Такие фильмы, как «Звонок», «Скорпион восходящий», «Люцифер восходящий», а также другие шедевры киноискусства, созданные в соответствии с фрагментарно-монтажным принципом и не рассказывающие никакой внятной-логической истории в голливудском смысле этого слова: «Андалузский пес» (1928) Луиса Бунюэля, его же «Золотой Век» (1930), «Цвет граната» (1969) Сергея Параджанова, «Койаанискаци» (1982) Годфри Реджо, «Чункингский экспресс» (1994) Вонга Кар-Вая, цикл «Кремастер» американского авангардиста Мэттью Барни – приводят к мысли о том, что у кинематографа есть в распоряжении свой собственный способ рассказа истории, в корне не похожий на логически-внятный способ литературы. В кинематографических историях слова заменяются фрагментами-монтажными кадрами, а предложения – эпизодами.

Вероятно, похожий процесс де-литературизации имел место на рубеже XIX и XX веков в живописи. Тогда на смену повествовательной «литературности», с легкой руки Казимира Малевича, Василия Кандинского и других, в изобразительное искусство приходил новый язык, в основе которого лежала абстрактно-невербальная форма передачи авторских мыслей и чувств, более органично связанная, по мнению некоторых исследователей (И.А. Едошина и т.д.), с самой природой данного искусства.

Если фрагментарно-нелинейный способ выражения имманентно и присущ кинематографу, было бы не совсем правильно ждать от кино повсеместного и тотального на него перехода. Произведения, созданные в соответствии с этим способом, наверное, всегда будут иметь маргинальный статус, и обратную ситуацию представить себе довольно трудно. Другое дело, что гораздо больший интерес вызывает комбинированный подход, нашедший яркое выражение, например, в творчестве Альфреда Хичкока.

В процессе просмотра его знаменитого фильма «Незнакомцы в поезде» (1950) зритель полностью поглощен захватывающими перипетиями сюжета, но по окончании просмотра, когда эти перипетии уже не имеют для него почти никакого значения, ибо они нашли свою логическую развязку, в зрительской памяти сохраняются именно яркие запоминающиеся эпизоды фильма, его фрагменты, по части которых Альфред Хичкок был большим мастером.

К примеру, знаменитый фрагмент из эпизода на теннисном турнире, в котором принимает участие один из героев фильма – профессиональный теннисист Гай Хейнс (Фарли Грейнджер). В процессе наблюдения за матчем теннисные зрители представляют собой довольно комичное зрелище: следя за полетом мяча, они, как по команде, вертят головами то вправо, то влево. Хичкок снимает толпу зрителей на трибуне, комично повинующихся полету мяча

из стороны в сторону, и в самой ее гуще – главного отрицательного персонажа – Бруно (Роберт Уокер), сидящего абсолютно неподвижно и смотрящего зловещим немигающим взглядом в камеру. Зритель может забыть, кем был Бруно по сценарию, и в чем состояла его отрицательность, но в памяти у него, скорее всего, останется этот талантливый фрагмент. Таково свойство человеческой памяти – запечатлеть не линейную протяженность, но отдельные моменты.

Именно фрагментарность легла в основу творческого метода наиболее выдающегося исследователя механизмов человеческой памяти в кинематографе – французского режиссера Алена Рене. Его классическая дилогия экспериментальных фильмов, посвященная этому свойству человеческого разума и включающая картины «Хиросима, любовь моя» (1959) и «В прошлом году в Мариенбаде» (1961), представляет собой крайне раздробленный кинематографический опыт, призванный воспроизвести на экране работу памяти с помощью визуальных образов.

Таким образом, фрагментарность предстает не только как характеристика постмодернистского подхода к созданию кино, но и как изначально присущее кинематографу свойство, позволяющее кинопроизведению осуществлять наиболее последовательное воздействие на сознание зрителя, более глубокое, чем линейное повествование. Как в индивидуальной, так и в коллективной памяти остаются, прежде всего, яркие образы-фрагменты, формирующие историческое «лицо» кинопроцесса того или иного периода.

Сама практика киноискусства свидетельствует о возможности и необходимости основательного анализа мотивов кинопроизведения как специфических его элементов, связанных и с технологией создания кинофильма, и с глубинными психологическими основаниями, восходящими к интенциям автора и к «духу исторического момента».

Характерным примером подобного образа-фрагмента, символически запечатленного в культурной «памяти», могут служить экранные воплощения мотива «бегущего человека», доминировавшего в авторском кинематографе пятидесятых и шестидесятых годов XX века в эпоху зарождения и расцвета самого понятия «авторское кино».

Подводя итоги первой главы, следует отметить, что:

- для «шестидесятых» – общекультурного феномена, обладающего исключительной важностью для всей второй половины XX века, характерна реабилитация сугубо личного подхода к художественному творчеству и культ ярких креативных персоналий. Одна из главных исторических вех в формировании феномена «шестидесятых» – появление «авторской теории» в кинематографе пятидесятых.
- кинематограф как полноценное искусство актуализируется лишь в парадигме авторского кино. Именно авторское кино с этой точки зрения представляет собой наиболее важный предмет киноведческого изучения.
- образы-фрагменты авторского кино выступают в культурном контексте XX века в качестве примеров и авторского воображения, и выражения индивидуального бессознательного, и, в немалой степени, «коллективных сновидений» и обнаруживают в этом качестве сложные взаимосвязи с реальными историческими процессами.
- мотивный анализ в процессе исследования кинопроизведений связан с особенностями авторского творчества в психологическом и технологическом его аспектах.

ГЛАВА II

Семантически-структурная функция мотива «бегущего человека» в авторском кинематографе «шестидесятых».

2.1. «Бегущий человек» в авторском кинематографе «шестидесятых».

«Бегущий человек» как кинематографический мотив неразрывно связан с социокультурным феноменом «шестидесятых», являясь олицетворением революционных и «векторных» устремлений, определяющих сущность данного феномена. Исследуемый мотив играет важную роль в формировании эстетической модели «шестидесятых» как проявление импульсов свойственных коллективному бессознательному изучаемого периода, нашедших наиболее полное выражение в кинематографической символике бега.

Выявление кинематографической специфики символического отражения понятий «бега» и «бегства» позволит четче проследить экранные проявления изучаемого мотива от его зарождения в кинематографе конца сороковых годов

до его деактуализации в начале семидесятых. Для более точного определения структуры и функций мотива вводится понятие «тетралогии бегства» – нарративной модели, включающей четыре фильма, финальные эпизоды которых представляют наиболее рельефные воплощения данного мотива.

2.2.1. «Бег» и бегство»: символический аспект

Мотив «бегущего человека», заявленный в данном исследовании как своего рода прасимвол революционного духа «шестидесятых», находит наиболее полноценное выражение именно в художественной практике «авторского кино», хотя родственная ему символика «бегства» характерна для всего XX столетия в целом. Век, познавший небывалое увеличение темпов исторических процессов и невиданный калейдоскоп революционных встрясок и пертурбаций, не мог оставить символический след в искусстве иначе как в контексте идеи движения. Однако общая для XX века тематика «бегства» и прасимволический мотив «бегущего человека» в авторском кино «шестидесятых», несмотря на определенное онтологическое родство, обнаруживают целый ряд существенных понятийных различий.

Наиболее принципиальное различие кроется в самой природе кинематографического искусства. Формулировка Андре Базена «Кино – есть движение» сущностно разграничивает понятия «бегства» и «бега» относительно парадигмы кинематографического творчества. По причине имманентно присущей кинематографу концентрации на визуальной образности именно «бег» как процесс, но не «бегство» как состояние представляется специфически кинематографическим выражением идеи движения.

«Бегство» как состояние в художественной культуре XX века, прежде всего, связано с индивидуальной реакцией болезненного неприятия революционных изменений и демонтажа основ, которыми была пронизана история прошлого столетия. Оно обязательно подразумевает движение от чего-либо с неизменным явным или скрытым критическим пафосом по отношению к явлению, явившемуся причиной проявления символической двигательной активности. «Бегство от реальности» или «эскапизм» в литературе (с которым в XX веке ассоциируется появление литературной субкультуры «фэнтези», связанной по большей части с творчеством писателя Дж. Р. Толкина); политическая и духовная эмиграция как «бегство» (одно из программных литературных произведений на эту тему – «Бег» Михаила Булгакова); «бегство от свободы» как одно из объяснений феномена фашизма [изложенное в работе Эриха Фромма «Бегство от свободы» (1941)]; идея Иосифа Бродского о литературе как о «бегстве от общего знаменателя» [141], высказанная им в лекции по случаю присуждения Нобелевской премии в 1987 году – все эти важные для XX века смысловые конструкции рассматривают «бегство» не как физический процесс, но как некое духовное состояние.

Кинематографический «бег» – это, прежде всего, присутствующая на экране человеческая фигура, осуществляющая телесные движения для преодоления максимального расстояния за определенный отрезок времени (или определенного расстояния за минимальное время), обычно без помощи каких-либо технических приспособлений, либо в более обобщенно-символическом плане – с использованием технических средств (велосипед, автомобиль, плот), подразумевающих личностное управление процессом движения при визуально ощутимых затратах физической энергии. Кинематографический «бегущий человек» не может быть ни писателем, работающим за печатной машинкой, ни политическим изгнанником, плывущим на океанском лайнере к берегам чужой страны. Он не «беглец», но «бегущий», так как осуществляет в первую очередь «бег» и лишь в более широком смысле «бегство».

Следующий основополагающий аспект прасимволического для «шестидесятых» мотива «бегущего человека» связан с магистральной для кинематографа идеей движения и состоит в индивидуализации экранного «бегущего».

Идея движения как отражение беспрецедентного наращивания темпов исторического развития в XX веке характерна не только для авторского кино «шестидесятых», но и для всей художественной культуры данного столетия. Еще в начале века идея движения приобрела программное звучание у итальянских футуристов, которые, стремясь эстетизировать завоевания индустриальной революции конца XIX века, утверждали в своем манифесте (1911), что «ревущий автомобиль прекраснее, чем Ника Самофракийская». В десятилетиях двадцатых годов идея движения была подвержена «регуманизации» в художественной деятельности пролетарского авангарда СССР, воспевавшего «массы» и их «движущую силу», что нашло отражение в творчестве В. Маяковского [«Левый марш» (1919)], В. Кандинского [«Налево» (1920)] и особенно Сергея Эйзенштейна [«Стачка» (1925), «Броненосец Потемкин» (1925), «Октябрь» (1927)]. Процесс «деколлективизации» важнейшей для XX века идеи движения обозначился во второй половине столетия и был неразрывно связан с генезисом «авторского» кино. «Бегущий человек» «шестидесятых» – неизменно в единственном числе, он бежит «здесь и сейчас», его «бег» не имеет четкой конечной цели, его отправная точка тоже чаще размыта и не является предметом явной или скрытой фиксации «бегущего». Предмет его фиксации – сам процесс бега, он им живет, он в нем существует и не мыслит себя вне его. Отразить такой образ в полной мере в середине XX века представлялось возможным только одному виду искусства – кинематографу. Точнее – «авторскому» кинематографу,

который доминировавшая в то время кинотеория признавала единственным подразделением кино, достойным называться искусством.

Особое значение для данного исследования имеет зарождение означенного мотива. Для этого необходимо обратиться к течению, господствовавшему в европейском и, отчасти, в мировом кино середины XX века, – к итальянскому неореализму.

Расцвет авторского кинематографа, совпавший с описываемой эпохой «шестидесятых», берет свое начало в послевоенном итальянском кино. Хотя уже во второй половине сороковых Италия занимала, по сути дела, ведущее место в мировом киноискусстве, будучи родиной самого заметного и остросовременного, на тот период, кинематографического движения – неореализма. Тесно связанный с антифашистским сопротивлением неореализм в кино противопоставлял пропагандистскому пафосу большинства фильмов тех лет суровую репортажную манеру съемки. Режиссеры неореалисты фокусировали внимание на остросоциальной проблематике и программно отвергали всякую лакировку действительности, снимая на натуре и используя непрофессиональных исполнителей, то есть обычных людей, игравших как бы самих себя. Следуя таким установкам, были созданы основные шедевры неореализма: «Рим – открытый город» (1945) режиссера Роберто Росселлини, «Похитители велосипедов» (1948) в постановке Витторио де Сика, «Земля дрожит» (1948), снятый Лукино Висконти.

Суть неореалистической эстетики, состоявшая в запечатлении срезов «сырой» реальности и тесно смыкавшаяся с принципами документалистской школы *cinéma-vérité* (кино-правда), не вполне соответствовала принципам тотального авторства, так как подразумевала определенное авторское дистанцирование от произведения во имя его правдивости и «жизненности». И хотя творчество таких ведущих представителей неореализма, как Роберто Росселлини, Витторио де Сика или Джузеппе де Сантис, удостоивалось в целом положительной оценки у теоретиков кинематографического «авторизма» из французского журнала «Кайе дю синема», пришедшие им на смену новые мастера итальянской кинорежиссуры (Микельанджело Антониони, Пьер Паоло Пазолини и Федерико Феллини), не связанные рамками какого-либо движения, качественно расширили границы понятия киноавторства, выдвинув на первый план личность самого кинорежиссера.

Федерико Феллини – центральная фигура в этом процессе. Еще в 1945 году он вместе с Роберто Росселлини и Серджо Амидеи принял участие в работе над сценарием фильма-манифеста неореализма «Рим – открытый город», поставленного Росселлини. Впоследствии в начале пятидесятых годов Феллини написал немало неореалистических сценариев для других режиссеров, но уже первые его работы в качестве режиссера-постановщика [«Белый шейх» (1952), «Маменькины сынки» (1953) и «Дорога» (1954)] сохраняют лишь внешние атрибуты неореализма (интерес к судьбам «маленьких людей», эстетизирование социального «дна» и т.д.). Выдвигая на первый план несвойственных неореализму маргинальных персонажей (циркачи, мошенники, проститутки), используя граничащие с самообнажением автобиографические мотивы, уделяя большое внимание гротескной визуальной образности, Феллини фактически подвергал строгие каноны неореализма «сюрреализации», постепенно, от фильма к фильму, сдвигая объект творческой концентрации от социально-общественного к личностно-бессознательному.

Именно Феллини принадлежит, можно сказать, приоритет в осмыслении мотива «бегущего человека». Однако режиссер приходит к нему не сразу. Весьма симптоматичен сам процесс появления исследуемого мотива в феллинианском творчестве, который начинается с появления в нем родственного мотива – мотива дороги. Дорога, ставшая для итальянского народа символом исхода, освобождения от ужасов военного прошлого, также находила кинематографическое выражение в контексте «идеи движения». Однако это движение носило преимущественно коллективный характер. Переход от коллективного движения, связанного с мотивом «дороги», к индивидуальному, то есть к мотиву «бегущего человека», является одним из важнейших звеньев эволюции феномена «шестидесятых». Процесс индивидуализации кинематографической идеи движения берет начало в фильме Феллини «Дорога», вышедшем на экраны Италии 22 сентября 1954 года и принесшем его автору международное признание (приз фестиваля в Венеции, премия «Оскар» и другие).

Номинальный сюжет фильма свойственен скорее «мыльной опере», чем неореалистическому «моральному беспокойству». Главную героиню Джельсомину собственная мать фактически продает в рабство бездушному и звероподобному Дзампано, странствующему артисту, выступающему с силовыми номерами. В процессе дальнейшего странствования по дорогам со своим новым «мужем» простодушная Джельсомина, чей образ навеян героями Чарли Чаплина, знакомится с не менее простодушным канатоходцем Матто, персонажем, представленным как полная противоположность Дзампано. Сложные отношения трех героев неизбежно ведут зрителя к трагической развязке.

Добавляя к схематичному мелодраматическому сюжету неореалистическую образность, Феллини не ограничивается, как его предшественники, жестким социальным комментарием. Что действительно интересует режиссера – это символическая образность, поэтическое использование средств киновыразительности. Так, одним из

наиболее важных моментов, с точки зрения архитектоники фильма, становится решенный в кафкианском духе эпизод с цирковым номером канатоходца Матто. В нем ярко выражен один из часто повторяющихся мотивов в творчестве Феллини – мотив человека, зависшего между Небом и Землей. Этот мотив часто прослеживается в творчестве режиссера. Он присутствует в таких его классических кинометафорах, как начальный эпизод «Сладкой жизни» (1959) с транспортируемой вертолетом статуей Христа, как бы парящей над Римом, и в знаменитой начальной сцене «Восьми с половиной» (1963), где кинорежиссер Гвидо Ансельми в исполнении Марчелло Мастроянни, выбираясь из удушливого салона автомобиля, застрявшего в дорожной пробке, взлетает над землей, но быстро оказывается пойманным на веревку своим продюсером.

Но все-таки основной символический архетип фильма – Дорога с большой буквы, образ, несущий за собой бесконечный шлейф аллюзий и культурологических отсылок. Следует отметить, что именно в момент выхода фильма на экраны этот образ появился во многих других авторских картинах, снятых в разных концах мира и ставших впоследствии классикой киноискусства. Фильм, которым авторитетный индийский киноавтор Сатьяджит Рей завоевал всемирную известность, назывался «Песнь дороги» и вышел почти в то же время, что и феллинианская «Дорога» (1955). Одновременно в США режиссер Николас Рей снял фильм «Бунтарь без идеала» (1955) – легендарную историю о «парнях на мотоциклах», положившую начало целому направлению в американском, а позднее и мировом кино – фильмам о «молодежном отчуждении», где образ Дороги также был одним из центральных.

«Дорога» совершенно справедливо традиционно причисляется критиками и историками кино именно к неореалистической классике. Образ Дороги по своей сути больше соответствует установкам неореализма. Для Феллини, двигавшегося в направлении более личного и, в положительном смысле, эгоцентрического кинотворчества, все большее значение приобретала не сама Дорога, но тот (та), кто по ней идет (бежит, едет). Эта тенденция нашла отражение в следующем феллинианском шедевре – «Ночи Кабирии» (1956).

Принципиальное различие между двумя фильмами заметно уже в их названиях. Вместо масштабной-эпической, но безликой «дороги» в заголовке картины 1956 года уже значится главный персонаж – проститутка Кабирия. В ее имени иронично обыгрывается название легендарной вехи итальянской кинематографии – исторического «супер-колосса» «Кабирия» (1914) – грандиозного проекта, явившегося предтечей голливудских «блокбастеров» второй половины XX века, снятого режиссером Джовани Пастроне, при участии писателя Габриэле д'Аннунцио.

Сыгранная Джульеттой Мазини Кабирия, как и Джельсомина из «Дороги», – персонаж с чаплинской родословной. Карикатурно противопоставленная своей невзрачной и комичной внешностью другим проституткам в фильме, Кабирия по ходу развития сюжета пытается с разной степенью настойчивости вырваться из социального «дна». В одном из эпизодов ее приводит к себе домой представитель «высшего света» актер Альберто Лаццати с одним лишь желанием отомстить тем самым своей великосветской подруге, с которой только что поссорился. Кабирия поражена роскошью дома кинозвезды и находится в некотором замешательстве, пока в квартире актера неожиданно не появляется его раскаивающаяся возлюбленная, и услуги Кабирии оказываются невостребованными. Феллини облекает эпизод в стилистическую рамку: в начале Кабирия поднимается в дом кинозвезды по роскошной, но гротескно узкой лестнице, в конце Кабирия по ней же растерянно спускается вниз. Нисколько не меняя кинематографический план, Феллини тем самым фокусирует внимание зрителей на эмоциях главной героини. И вместе с тем вновь отдает должное своему излюбленному мотиву человека, зависшего между Землей и Небом. Но для данного исследования важно также и то, что в выражении этого мотива режиссер вновь, как и в «Дороге», прибегает к прасимволическому образу Человека Идущего.

Этот же образ используется Феллини в самой знаменитой финальной сцене фильма. Дальнейшие, после эпизода с актером, события картины описывают непродолжительный роман Кабирии с молодым человеком по имени Оскар (фильм «Ночи Кабирии, как и «Дорога», получил приз американской киноакадемии за лучшую иностранную ленту). Оскар, в исполнении Франсуа Перье, производящий впечатление исключительно положительного героя, в конечном итоге оказывается негодяем, единственная цель которого не любовь Кабирии, а ее денежные сбережения. После сверхэмоциональной сцены, в которой Оскар обнаруживает свои истинные намерения и отбирает у Кабирии деньги, главная героиня долго бредет по темному лесу в совершенно подавленном состоянии, которому вторит грустная музыкальная тема композитора Нино Роты. Вскоре Кабирия выходит на освещенную электрическим светом дорогу, по которой в это же время шествует веселая праздничная процессия, сопровождаемая жизнеутверждающей музыкой, исходящей уже из внутрикадрового пространства. Камера концентрируется на крупном плане главной героини. Сквозь слезы Кабирии проступает ее знаменитая улыбка.

На этот раз Феллини полностью подчиняет драматическое развитие эпизода доминанте движения. Статический фатализм Человека Зависшего уступает место динамической непосредственности Человека Идущего. Феллинианский персонаж обнаруживает себя не в смутной надреальности, но «здесь и сейчас». И хотя в своих последующих работах

режиссер больше не возвращался к подобным реалистичным образам, предпочитая им сюрреальную метафорику сновидения, для мирового кинопроцесса в целом и для его авторской составляющей в особенности образ идущей в финале фильма главной героини «Ночей Кабирии» имел определенную историческую важность. В своей книге «Я-Феллини» постановщик картины с гордостью замечает: «Насколько я помню, термин *auteur* по отношению к кинорежиссеру впервые употребил французский критик Андре Базен, говоря о моем творчестве в рецензии на «Каберию»» [155].

Фильм «Ночи Кабирии» (1957) Федерико Феллини – первый шедевр послевоенного кино, в центре которого обнаруживается образ «человека в единственном числе» (термин, отсылающий к концепции «кино в единственном числе» Франсуа Трюффо). Эта картина открывает целую эпоху в истории кинематографа, в которой на первый план выходят персонажи, самодостаточные в своей «единичности», живущие «здесь и сейчас». И, что самое важное для данного исследования, раскрывающие свою сущность в контексте идеи движения.

Мотив «индивидуального движения» героев, часто обнаруживающийся в финальных эпизодах различных фильмов, в достаточной мере проявился уже в конце сороковых – начале пятидесятых годов, не говоря уже о том, что данный прием издавна использовался создателями кинолента как эффектная «точка» в конце киноповествования. Но с середины пятидесятых годов в мировом авторском кинематографе наблюдается существенное изменение некоторых характеристик данного мотива, определенная «переоценка ценностей».

Так, «движение» персонажей во многих исторически значимых фильмах конца сороковых – начала пятидесятых почти всегда связано с преодолением различных трудностей, препятствий и неизменно подразумевает серьезные усилия как физического, так и морального плана. Яркий пример – финальная сцена фильма «Пьяный ангел» (1948). Эта картина Акиры Куросавы, по признанию самого режиссера, первая по-настоящему «авторская», принесла ее создателю международную известность и открыла для мирового кино талантливого актера Тосиро Мифуне, сыгравшего затем главные роли почти во всех классических фильмах Куросавы. Персонаж Мифуне в этой картине – молодой гангстер-якудза Мацунага, ведущий крайне гедонистический образ жизни (что, по мнению авторов фильма, было присуще большинству японской молодежи послевоенного периода), оказывается в клинике одного из бедных кварталов Токио с диагнозом – туберкулез. Там он встречает доктора Санаду (актер Такаси Симура), который, несмотря на проблемы с алкоголизмом, старается не только излечить Мацунагу (в коем он узнает себя многолетней давности), но и вернуть молодому человеку интерес к жизни, в какой-то мере реабилитируя просчеты собственной юности. В заключительном эпизоде фильма идущий на поправку Мацунага «получает пулю» от своих бывших сообщников. Держась за живот, истекая кровью, герой, то падая, то вставая, с огромным трудом пробирается по длинному и плохо освещенному больничному коридору, пока, наконец, в изнеможении не вползает на балкон, где падает замертво. После этого камера совершает эффектный отъезд, на контрасте показывая мертвого Мацунагу, лежащего на мрачном больничном балконе посреди радостно залитого солнцем токийского квартала. За кадром звучит жизнеутверждающая музыка.

Год спустя, знаменитый французский поэт, писатель, драматург, музыкальный критик и художник Жан Кокто, к тому времени уже получивший известность в качестве киносценариста и кинорежиссера ставит свое программное кинопроизведение о судьбе поэта «Орфей» (1949). Этот фильм представляет глубоко персоналистское переложение древнегреческого мифа об Орфее и Эвридике, схематично адаптированное к современным Кокто реалиям послевоенной Франции. Важнейшие и самые запоминающиеся эпизоды фильма – путешествие Орфея (Жан Марс) в сопровождении ангела смерти Эртебиса (Франсуа Перье) в потусторонний зазеркальный мир и обратно.

В отличие от Куросавы Кокто, будучи ориентированным в своем творчестве на создание усложненных поэтических метафор, решает сцену движения персонажей в изысканно символическом ключе. Проходя сквозь поверхность зеркала (очень изобретательные даже для нынешнего времени спецэффекты с использованием воды), герои оказываются среди таинственных архитектурных развалин, в окружении которых пролегает их дальнейший путь. Снимая персонажей, движущихся по направлению к камере, Кокто использует так называемый «американский план» (съемка человеческой фигуры до уровня колен), при этом располагающийся в кадре слева Эртебис, очевидно, снятый методом наложения, преодолевает путь, почти совсем не двигаясь, как бы стоя на месте и паря над поверхностью в то время, как исполнитель роли Орфея Жан Марс шагает, будто преодолевая некие незримые метафизические препятствия. В лицо Эртебису дует сильный ветер, и когда Орфей спрашивает своего спутника, почему ветер дует только в его сторону, герой Франсуа Перье загадочно намекает на свою ангелическую природу. В завершении эпизода, когда Орфей и Эртебис, наконец, достигают цели путешествия, для придания ситуации еще большей «потусторонности», автор фильма использует ускоренную киносъемку, романтически замедляющую движения актеров.

Сцена возвращения тех же персонажей из зазеркального мира предстает в еще более символически-усложненной форме. Режиссер использует тот же план, но на этот раз наложенное сверху изображение Эртебиса

повернуто к зрителю спиной (ветер на этот раз дует ему в затылок). Движения Орфея, располагающегося лицом к камере, даны с эффектом обратной киносъемки, равно как и движения прочих обитателей потустороннего мира, встречающихся Орфею и Эртебису на пути. В то же время тяжелую эмоциональную атмосферу сцены нагнетает экспрессивный закадровый диалог Эртебиса и Смерти, в котором ангел жалуется на невероятные трудности обратного пути, но получает от своей госпожи резкое приказание – продолжать движение.

Несмотря на радикальные стилистические различия творческих почерков Акиры Куросавы и Жана Кокто, нетрудно установить очевидную связь между проявлениями мотива движения в упомянутых фильмах этих двух режиссеров в контексте социально-политической ситуации, сложившейся не только в Японии и Франции, но и во всем мире после Второй мировой, самой кровопролитной войны в истории человечества. Рассмотренные мотивы индивидуального движения героев Куросавы и Кокто приобретают, таким образом, исключительно аллегорический смысл.

В «Пьяном ангеле», снимавшемся в условиях американской оккупации, на захолустный район Токио, на мрачную удушливую атмосферу больницы проецируется общее состояние страны Восходящего Солнца, пережившей трагедии Хиросимы и Нагасаки, массовое самоубийство жителей Окинавы и национальный позор поражения в войне. Главный герой Мацунага – представитель «потерянного» японского поколения, его финальные усилия достичь света обречены. Жизнерадостный пейзаж Токио достанется уже следующему поколению.

Подобным же образом в путешествии Орфея и Эртебиса в потусторонний мир и обратно читается прямая аллегория погружения Франции в смутные времена войны и немецкой оккупации в конце тридцатых и еще более тяжелое и болезненное возвращение к нормальному существованию в послевоенный период.

Отличие феллинианской героини от Орфея и Мацунаги заключается в том, что Кабирия не несет на себе «среднего арифметического» трагизма национальных судеб. В силу своей неблагоприятной профессии, социального положения, комичной внешности и соответствующего поведения она свободна от тяжелого бремени всеобъемлющей аллегории. Относительно самого мотива движения, его пространство для Кабирии – не тревожная панорама смутного времени, не экзальтированная метафорика потустороннего, но простая «открытая» дорога «для одного», по которой больше ничего не остается, как просто идти, что Кабирия и делает. Эта дорога «для одного» и в то же время «для всех», но «все» появляются только при условии движения «одного». Так, узкая лесная тропа под ногами Кабирии превращается в достаточно широкий путь, на котором будто рождаемые самим процессом движения появляются все новые действующие лица, заставляющие жизнь продолжаться при любых обстоятельствах. У героини Феллини нет ни сопровождающих (Эртебис, ведущий Орфея), ни чрезвычайных обстоятельств, дающих непосредственный толчок к началу движения (смертельное ранение Мацунаги), импульс к движению исходит на этот раз из самого персонажа, освобожденного от оков экстраполяции исторического процесса, персонажа, обретшего, наконец, свое «единственное число».

Итак, в 1957 году образ идущей Кабирии актуализировал важный для исторического кинопроцесса мотив индивидуального движения. Однако культурный контекст уже диктовал для этого движения несколько другие ритмы, и в последующие после выхода «Ночей Кабирии» годы киноэкраны всего мира заполнили сходные герои, «заряженные» на движение, но реализовывавшие свои динамические устремления посредством более выразительной формы физического передвижения – бега.

2.1.2. «Тетралогия бегства»: нарративный аспект.

Как уже отмечалось, период конца пятидесятых – начала шестидесятых годов был ознаменован революционными процессами в мировом кинематографе, такими, как появление самого понятия киноавторства; тотальная демократизация процесса создания фильма (в противовес устаревшей системе, подразумевавшей большие финансовые затраты); недоверие к устоявшимся методам обучения режиссерской профессии (утверждалось и доказывалось, что великие фильмы способны снимать люди, не прошедшие надлежащей, с точки зрения киноиндустрии, подготовки) и резкое уменьшение возраста кинорежиссеров, что повлекло за собой появление доминирующей эстетики «молодого кино».

Важнейшее место в этом всеобщем движении по «переоценке кинематографических ценностей» занимала Франция. Там, в основном усилиями сотрудников журнала «Кайе дю синема» была подготовлена солидная теоретическая база для дальнейших революционных преобразований, там же все эти идеи впервые нашли успешное практическое воплощение в работах группы молодых режиссеров, большинство из которых до этого прославились как кинокритики «Кайе дю синема» и не имели никакого профессионального образования. Позднее эта группа, несмотря на

то, что ее члены были склонны отрицать свою принадлежность к единому движению, вошла в историю кино под названием французская «новая волна».

В тот же самый период, независимо друг от друга сходные процессы происходили почти во всех национальных кинематографиях. Их символами стали родственные друг другу персонажи, представавшие непременно в «единственном числе», живущие «своей жизнью» «здесь и сейчас», состоящие в непреодолимом конфликте с окружающим миром и одержимые магистральной идеей движения: молодой террорист Мачек в ленте польского режиссера Анджея Вайды «Пепел и алмаз» (1958); подросток Антуан Дуанель на пороге вступления во взрослую жизнь в фильме Франсуа Трюффо «400 ударов» (1959); молодой гангстер Мишель Пуаккар в первом полнометражном фильме Жана-Люка Годара «На последнем дыхании» (1960); молодой обитатель социального дна Аккаттоне в первой кинокартине итальянского писателя Пьеро Паоло Пазолини «Аккаттоне» (1961).

Экранные воплощения мотива «бегущего человека» не исчерпываются этими четырьмя фильмами и отследить все появления данного мотива в кинолентах рассматриваемого периода представляется едва возможным. Однако учитывая то место, которое представленные фильмы занимают в киноведческих исследованиях с момента их выхода и по сегодняшний день (что закрепляет за ними статус классических произведений киноискусства) и тот факт, что в других классических кинолентах данного периода мотив «бегущего человека» не нашел настолько четкого воплощения справедливо сконцентрироваться в изучении этого мотива на четырех упомянутых фильмах. Кроме того, исключительная важность четырех избранных эпизодов «бега» с точки зрения сценарной архитектуры заключается в том, что все эпизоды «тетралогии» являются финальными для каждого из фильмов, являясь в какой-то мере смысловыми сгустками каждого кинопроизведения в отдельности.

При этом отнюдь не снижается историческая значимость присутствия данного мотива в некоторых других фильмах (которые по возможности найдут в данной работе особое упоминание). Основная причина выбора указанных четырех фильмов в качестве объекта исследования – взаимодополняемость воплощений мотива «бегущего человека», представленных в них, что позволяет говорить о своеобразной «тетралогии бегства». Вместе с тем, как следует из самого термина «тетралогия», данные четыре фильма связаны определенными нарративным элементом, который также выступит в качестве предмета дальнейших исследований.

Понятие «тетралогии» в контексте нарративности мыслится как нелинейный текст с нефиксированными элементами, новые комбинации которых порождают новые смыслы (принцип «эхокамеры» Р. Барта). Таким образом, для «тетралогии бегства» особое значение имеет не только хронологический принцип, но и принцип вольного нарративного построения, обеспечивающий более глубокое проникновение в смысловое поле исследуемого мотива.

Внутри «тетралогии бегства» символический мотив «бегущего человека», предвосхищающий динамический, «векторный» дух наступающей эпохи, проходит своего рода циклический процесс расцвета и увядания. Начиная с картины Франсуа Трюффо, где главным «бегущим» героем выступает подросток, мотив проходит сложный путь трансформаций, завершающийся «бегством-исчезновением» героя Пьеро Паоло Пазолини.

Фильм «400 ударов» Франсуа Трюффо открывает «тетралогия». В заключительных кадрах главный герой фильма Антуан Дуанель (актер Жан-Пьер Лео), находясь в исправительном учреждении для трудных подростков, бежит за мячом, укатившимся с поля во время футбольного матча, возвращает мяч играющим товарищам, быстро оглядывается по сторонам и, понимая, что на мгновение остался вне неусыпного контроля, тут же срывается с места и убегает прочь. Он пролезает через отверстие в ограде стадиона, воспитатель, наконец, замечает демарш Дуанеля и бросается за ним в погоню, но делает это слишком поздно, да и на преодоление ограды у него уходит больше времени и сил. В следующие секунды главный герой бежит по берегу реки, преследуемый своим надзирателем. Затем камера находит его прячущимся под мостом в то время, как догоняющий пробегает мимо и в течение дальнейших нескольких минут зрители становятся свидетелями одного из самых знаменитых длинных планов в истории кино: двигаясь параллельно персонажу, оператор снимает Антуана, бегущего по некоей проселочной дороге. Мимо проносятся деревья, дома, ограды, дорожные знаки и указатели. Герой, то обегает их, то «ныряет» под ними. Следующий план: мельком снятый бегущий Антуан и длинная панорама морского побережья, на котором он оказывается. За кадром слышится главная музыкальная тема фильма композитора Жана Константена (до этого бег героя сопровождали лишь естественные звуки отталкивающихся от земли ног). Далее камера оказывается на пустынном пляже. Она сопровождает Антуана, бегущего по песку в направлении к морю. В конце концов, персонаж добегают до морских волн, но в растерянности поворачивает назад, подходит к камере, смотрит прямо в объектив и застывает в стоп-кадре. Неожиданно фигура персонажа в стоп-кадре увеличивается до размеров крупного плана. На экране, поверх лица главного героя, появляется надпись «FIN» – «конец».

Далее в «тетралогии» следует другой шедевр французской «новой волны» – лента «На последнем дыхании»: главная героиня американка Патриция (Джейн Сиберг) сообщает главному герою французскому гангстеру-одиночке

Мишелю (Жан-Поль Бельмондо), что она его предала, проинформировав полицию о его местонахождении. Выясняя отношения с Патрицией, Мишель внезапно вспоминает о своем друге Антонио Берутти (Анри-Жак Юэ), он вот-вот должен появиться с крупной денежной суммой, которую главный герой намеревался потратить на путешествие в Италию вместе с американской возлюбленной. Мишель выбегает на улицу и видит Берутти, подъезжающего на машине с откидным верхом. Тот бросает на ходу, что должен припарковаться, и проезжает мимо, но Мишель бросается за ним вдогонку. Следующий кадр: герой Бельмондо забирает дипломат с деньгами и советует своему сообщнику убраться, так как скоро появится полиция. Сам он решает остаться, мотивируя свой выбор (крупный план лица героя: на нем черные очки, в зубах дымится сигарета) усталостью и желанием отдохнуть. Уговоры не помогают, наконец, Берутти предлагает Мишелю пистолет, доставая его из бардачка машины. Мишель вертит его в руках и возвращает владельцу: он решает обойтись без оружия. Подъезжают полицейские. Мишель направляется им навстречу с очевидным намерением сдаться. Оставшийся позади него Берутти бросает Мишелю пистолет и жмет на газ. Пистолет падает у ног Мишеля, он (зачем – до конца не ясно) нагибается, чтобы взять его. Полицейские открывают огонь. Далее самая знаменитая сцена фильма, снятая одним планом: Париж, улица Кампань Премьер, камера располагается прямо по середине проезжей части позади действующих лиц, вдалеке, в перспективе, исчезает машина Антонио Берутти, за ней, шатаясь и спотыкаясь бежит Мишель Пуаккар, он ранен (руками держится за основание спины) и вынужден временами опираться на припаркованные вдоль проезжей части автомобили. Скоро Берутти исчезает из виду, но персонаж Бельмондо еще долго, слишком долго, падая и снова подымаясь, бежит (или, скорее, ковыляет) вплоть до пешеходного перехода, обозначающего окончание улицы (перпендикулярно проходит другая с более оживленным движением). Достигая перехода, Мишель падает. Новый план: бегущая по направлению к камере Патриция. Главный герой лежит на асфальте; его окружают ноги (очевидно, принадлежащие троим полицейским и Патриции). Лицо Патриции: ладонь в ужасе поднесена ко рту. Она убирает ладонь, ее взгляд становится хладнокровным. Лицо Мишеля: превозмогая боль, он строит на лице непонятные гримасы, как будто кривляется. Лицо Патриции: она в легком замешательстве. Мишель: «C'est vraiment degueulasse (Это действительно гадко)». Он картинно закрывает глаза пальцами, проводит большим пальцем по губам и умирает. За кадром слышится вопрос Патриции: «Qu'est-ce qu'il a dit? (Что он сказал?)». Снова крупный план Патриции, она слышит ответ полицейского: «Il a dit que c'est vraiment degueulasse (Он сказал, что это действительно гадко)», она поворачивается к камере, задумчиво смотрит в объектив, повторяет жест умирающего Мишеля (проводит большим пальцем по губам) и спрашивает, обращаясь непосредственно к зрителям: «Qu'est-ce que degueulasse? (А что значит гадко?)». Камера еще долго удерживает крупный план ее лица. В конце концов, Патриция резко поворачивается к объективу затылком. Титр: КОНЕЦ.

Данный эпизод «бега» хотя и завершается физической гибелью героя, все же, благодаря постмодернистской отстраненности режиссерской манеры и де-драматической «остраненности» актерской игры Бельмондо не оставляет у зрителей чувства гнетущей предопределенности и злого рока.

Подобными ощущениями полон следующий фильм «тетралогии бегства» – снятый за два года до этого польский фильм «Пепел и алмаз». Место действия: Польша, провинциальный городок, сразу же после войны. Утро. Молодой террорист Мачек Хелмицкий (Збигнев Цыбульский), ночью убивший секретаря партийной организации коммуниста Щуку, стоя в дверях отеля, прощается с официанткой Крыстиной (их страстный роман продолжался всего одну ночь). Никто еще не знает об убийстве Щуки: в отеле продолжается празднование по случаю окончания войны, в прокуренном помещении гости в изрядном подпитии продолжают веселье. Мачек сообщает Крыстине, что должен уйти. Последние слова Крыстины (актриса Ева Кшижевска): «Не надо ничего говорить. Иди!». Выходя на улицу, Мачек становится свидетелем ссоры между двумя своими сообщниками: один просит прощения у другого за то, что хватил на празднике лишнего, тем самым, поставив под удар успех всей операции. Другой не принимает извинения, избивает провинившегося, садится в машину и уезжает. Мачек хочет остаться незамеченным, но вот уже отвергнутый сообщник окрикает его и направляется в его сторону. Мачек спасается бегством.

Оторвавшись от преследователя, он случайно сталкивается с солдатами, патрулирующими город. Оказавшись в их окружении, он инстинктивно выхватывает пистолет и в следующее мгновение вынужден бежать что есть силы от летящих в его спину солдатских пуль. Одна из них настигает Мачека. Раненый, он прячется среди вывешенных на просушку белоснежных простыней. Появляются солдаты. Полагая, что преследуемый побежал дальше, они бросаются за ним вдогонку. Знаменитый кадр: одна из висящих простыней медленно приобретает форму человеческого тела. Прячущийся за ней Мачек высовывает руку и хватается за живот. На безупречно белой ткани появляется кровавое пятно.

Вскоре он запечатлен с трудом передвигающимся вдоль полуразрушенной стены (сильно напоминающей стену из похожего эпизода фильма «Орфей» Жана Кокто, движения Збигнева Цыбульского также почти полностью соответствуют движениям персонажей Жана Маре и Франсуа Перье в аналогичной ситуации). Последний длинный план

переносит зрителя в некое сюрреалистическое пространство: по всей видимости, это свалка, состоящая из разбросанных, смятых кусков бумаги. Подобный пейзаж полностью доминирует в кадре, ему в прямом смысле «не видно ни конца, ни края». Посередине – бегущий главный герой.

Мачек бежит из последних сил. Актерская игра Збигнева Цыбульского в данном эпизоде, его показ усилий персонажа так же искусственно преувеличены, как и у Жан-Поля Бельмондо в «Последнем дыхании». В то же время камера Ежи Вуйчика снимает Мачека ровно таким же образом (двигаясь параллельно, ему с такой же скоростью), как камера Анри Деке снимает Антуана Дуанеля в «Четырехстах ударах», с той лишь разницей, что Мачек бежит не слева направо, а в обратном направлении.

Мачек бежит долго. Под конец он падает среди обрывков бумаги, от боли сворачивается «в калачик», лежа, усиленно двигает ногами, как будто продолжает свой бег, обхватывает голову, не то стонет, не то плачет, но быстро затихает и умирает. Вдали слышен звук проезжающего поезда. Титр: КОНЕЦ. Остается добавить, что весь приведенный эпизод методом перекрестного монтажа контрастно сопоставляется с кадрами завершающегося в покинутом Мачеком отеле праздника – дня Победы. В клубах дыма гости танцуют под музыку знаменитого полонеза Михала Огиньского «Прощание с родиной». Некто в лучах пробивающегося сквозь двери отеля утреннего света расправляет польский флаг.

И, наконец, последний в этом списке фильм – кинодебют известного итальянского литератора, ставшего впоследствии прославленным кинорежиссером – Пьера Паоло Пазолини. Лента, снятая в 1961 году, носит название «Аккаттоне», что можно приблизительно перевести как «нищий». Так зовут главного персонажа фильма в исполнении актера-непрофессионала Франко Читти.

Место действия: пригород Рима – Остия, где, по иронии судьбы, в 1975 году режиссер фильма будет найден убитым. Герой Читти – откровенно асоциальный тип, вор и сутенер. Влюбляясь в «приличную» девушку, он пытается сойти со скользкого пути, устраивается на работу, пробует вести обычную «некриминальную» жизнь, но быстро к ней охладевает и возвращается к старым приятелям, промышляющим мелкими кражами.

Последний эпизод фильма застаёт главного героя празднично сидящим со своими друзьями на залитом солнцем римском тротуаре. Мимо них проезжает фургон и останавливается у магазина неподалеку. «Этот фургон послан нам самими небесами», – говорит один из приятелей Аккаттоне. «Эта колбаса стоит, как минимум, двадцать тысяч лир», – добавляет другой. Они крадут колбасу, прячут ее в тележку с хворостом и не спеша идут по улице. Пазолини использует общий план: очень маленькие фигуры персонажей едва различимы на фоне домов. Звучит безмятежная, умиротворяющая музыка. В таком же безмятежном ритме к мерно шествующим грабителям подъезжает машина, из нее выходят люди, останавливают идущих. Видимо, это полиция, но план слишком общий и точно определить, кто это, нельзя. От группы отдалается фигура и бежит по направлению к камере. Кто-то кричит: «Держите его!». Музыка нисколько не меняется.

Бежит Аккаттоне. На следующем плане он садится на чей-то, стоящий посреди дороги, мотоцикл. Вскоре обнаруживается владелец мотоцикла, он устремляется в погоню. Бегут еще несколько человек. Аккаттоне сворачивает на мотоцикле за угол, слышны звуки аварии. Далее режиссер чередует сразу несколько планов бегущих к месту аварии людей. Они бегут толпами. Их так много, что кажется, будто вслед за Аккаттоне бежит чуть ли не весь Рим. Музыка остается неизменной.

Наконец, на экране сцена аварии, но в кадре она появляется буквально на одну секунду. Следует крупный план Аккаттоне, лежащего на земле (тоже очень короткий). Главный герой говорит: «Вот теперь мне хорошо». Один из его поделщиков вопросительно смотрит на другого. Тот крестится руками, скованными наручниками. Все та же безмятежная музыка за кадром. Конец.

На первый взгляд, финальный эпизод «Аккаттоне» несколько выделяется из рассматриваемого ряда. «Бегущий человек в единственном числе» здесь почти не показан, основное же внимание приковано к бегущим толпам. Камера не «смакует» бегущего персонажа, как в трех предыдущих случаях. Однако, есть все основания полагать, что постановщик фильма Пьер Паоло Пазолини в финальном эпизоде продолжает линию, прослеживаемую в картинах «Ночи Кабирии», «Пепел и алмаз», «400 ударов» и «На последнем дыхании», но пользуется довольно изощренным приемом, известным как «минус-прием». Это означает, что финальный бег персонажа предстает в отраженном виде, посредством многочисленных планов бегущих за ним людей. Таким образом, у исполнителя главной роли Франко Читти нет необходимости преувеличенно и в какой-то мере гротескно изображать последние усилия своего героя, как это делали Цыбульский или Бельмондо. Зритель читает отчаяние и агонию Аккаттоне посредством других персонажей, через их реакцию на финальный бег героя Читти (точнее, его езду на мотоцикле), через мастерски использованный звуковой контрапункт, «остраивающий» основное действие.

Пазолини был знаком с последними достижениями авторского кинематографа своего времени. Несомненно, что если не сознательно, то, как минимум, на бессознательном уровне автор «Аккаттоне» имел представление о мотиве «бегущего человека», который как никакой другой отражал дух и устремления современной кинодебюту Пазолини эпохи. Но как истинный художник, в своем творчестве радикально нацеленный на оригинальность, Пазолини находит новый, доселе не применявшийся угол зрения на данную проблему. Финальный эпизод «Аккаттоне» выглядит как парафраз мотивов бегущих персонажей в кинолентах Анджее Вайды, Франсуа Трюффо и Жана-Люка Годара. Более того, итальянский режиссер как бы подводит итог, если не ставит точку в короткой генеалогии «бегущего человека» конца пятидесятых – начала шестидесятых годов.

«Бегущий человек» Пазолини растворяется в кинопространстве, становится невидимкой. Будучи запечатленным в отражениях, он как бы разлагается на составные элементы. Актер-непрофессионал Франко Читти, будучи не в силах состязаться со своими профессиональными коллегами в плане актерского мастерства, сравнивается с ними в исторической перспективе кинопроцесса своим мимолетным появлением на экране или вовсе своим отсутствием.

На примере «тетралогии бегства» в сжатом виде прослеживаются все этапы развития изучаемого мотива: от подросткового «просто бега» Антуана Дуанеля через экзистенциальный «бег ради бега» Мишеля Пуаккара и трагический «бег наперегонки с жизнью» Мачека к эсхатологическому «бегу без бега» героя Пьера Пазолини. Данная нарративная структура позволяет осмыслить эволюцию мотива «бегущего человека» как циклический процесс, включающий рождение, расцвет, увядание и исчезновение. Тем самым, «тетралогия бегства» может служить базой для более детального изучения мотива «бегущего человека» в семантическом и интертекстуальном аспектах.

Обозначившись в кино середины пятидесятых годов этот мотив проходит в своем развитии все четыре этапа заложенные в «тетралогии», растрачивая свой потенциал к середине семидесятых годов XX века.

Решающую роль в процессе деактуализации мотива «бегущего человека» играет такой важный компонент его структуры как контр-мотив «движение по кругу», неизменно дополняющий структурное единство и сопровождающий «бегущих» героев в их экранных «инкарнациях».

2.2. Семантика мотива «бегущего человека»: «движение по кругу».

Наиболее показательный пример оппозиции «движение по прямой – движение по кругу» как структурной составляющей мотива «бегущего человека» обнаруживается в фильме «Пепел и алмаз» Анджее Вайды. Предпосылкой для реализации этой оппозиции является характерная для этого фильма в целом логика контрастных антитез (о чем, в частности, свидетельствует само название фильма), которые и заслуживают в этой связи более детального рассмотрения.

Фильмом, вышедшим на экраны 3 сентября 1958 года, режиссер завершал свою трилогию фильмов о Второй мировой войне, начатую картиной «Поколение» (1955), повествовавшей о юных участниках движения Сопротивления в оккупированной Польше, и продолженной лентой «Канал» (1956), запечатлевшей эпизод одного из самых драматичных моментов войны – варшавского партизанского восстания 1944 года. Сразу же после выхода фильм получил широкое мировое признание, а список многочисленных призов венчал Золотой Лев Венецианского фестиваля 1959 года.

«Пепел и алмаз», действие которого разворачивается в мае 1945 года в только что освобожденной от фашистских захватчиков Польше, имеет в качестве литературной основы одноименный роман Ежи Анджеевского, который также указан в титрах в качестве сценариста (совместно с Анджеем Вайдой). Название, формулирующее романтическую антитезу антагонистических начал, «Пепел и алмаз», взято из стихотворения известного польского поэта-романтика XIX века Циприана Норвида (в одном из эпизодов фильма герои Кшижевской и Цыбульского находят его выгравированным на стене загадочного архитектурного сооружения).

В центре повествования – нехарактерный и во многом провокационный для польского кино тех лет образ, молодой представитель реакционных по отношению к правящему коммунистическому режиму сил, террорист Мачек Хелмицкий. Исключительно удачным для создателей фильма оказался выбор на главную роль харизматического актера Збигнева Цыбульского, чья внеэкранный судьба пересекается с судьбой героя «Пепла и алмаза» (трагической смертью в 1967 году). Западные кинокритики склонны видеть в Цыбульском восточноевропейский аналог другой харизматической кинозвезды пятидесятых американца Джеймса Дина – подросткового идола, так же ушедшего из жизни на пике своей карьеры вследствие несчастного случая (Дин снимался в главной роли в фильме Николаса Рэя «Бунтарь без идеала», датированном 1955 годом).

Образ, созданный Цыбульским в картине Вайды, резко контрастирует с общепринятыми в социалистическом киноискусстве нормами актерского изображения людей в условиях войны. Его игра начисто лишена привычного для тех лет героического пафоса. В образе Мачека намеренно подчеркнуты антигероические черты, и в тех случаях, когда актеру все же приходится добавлять к своему образу гротескные краски, это продиктовано исключительно экспрессионистской визуальной образностью картины. Мачек, как и другие персонажи, – гармоничная часть общей концепции фильма как произведения отдельно взятого автора-творца – Анджея Вайды.

Переходя непосредственно к режиссерским достоинствам фильма, следует отметить, что постановщик картины демонстрирует прекрасную осведомленность в вопросах истории авторской киномысли. В целом фильм наследует эстетике немецкого киноэкспрессионизма десятих-двадцатых годов, совмещая его с ощущениями, свойственными итальянскому неореализму конца сороковых. Но на этом скрытые отсылки к другим произведениям киноискусства прошлого не ограничиваются.

Парадоксальным образом в начальной сцене фильма ощущается влияние величайшего киноопыта классического сюрреализма – фильма «Андалузский пес», созданного Луисом Бунюэлем в сотрудничестве с Сальвадором Дали. По поводу влияния на свое творчество французских авангардных фильмов двадцатых годов, Анджей Вайда вспоминал о времени обучения в Государственной школе театра и кино в Лодзи: «...наш ректор Ежи Теплиц (известный польский кинокритик, автор «Истории киноискусства» [т. 1-5, 1955-59] – А. В.) привез из Парижа целую коллекцию французских авангардных фильмов – не русского авангарда, не Эйзенштейна, но именно французского. Так я имел возможность смотреть «Механический балет», «Андалузского пса», «Золотой век»... все эти фильмы открыли мне глаза на совершенно новый тип кинематографа. Это было фантастическим недоразумением, с одной стороны, наши учителя требовали от нас... чтобы мы снимали соцреалистические фильмы, с другой – знакомили нас с настоящим искусством» [196].

Начальный эпизод фильма запечатлевает сцену убийства Мачеком и его напарником Анджеем двух случайных людей, ехавших в машине коммуниста Шуки, которому и предназначались пули. Террористы ждут свои жертвы, расположившись неподалеку от маленького католического храма. Первый кадр фильма застает их лежащими в траве. Находящийся на первом плане Анджей взволнован, лежащий чуть поодаль Мачек проявляет полное безразличие к предстоящему террористическому акту – кажется, он спит. Он не сразу удосуживается подняться с травы даже тогда, когда на горизонте появляется автомобиль с потенциальными жертвами. Зато в следующей сцене расправы с водителем машины Мачек проявляет откровенную безжалостность: он явно увлекается расстрелом из автомата безоружного человека, напарник Анджей даже вынужден его одернуть. Расстрелянный прислоняется к дверям храма (куда был загнан своими преследователями), на его спине неожиданно появляются странные языки пламени, как будто перенесенные из сюрреалистической картины Дали (например, из «Пылающего жирафа» 1937 года). В этот момент дверь в храм открывается (до этого она была наглухо заперта, жертва пыталась ее открыть, но тщетно), и убитый падает внутрь, отчетливо повторяя пластические движения безымянного героя «Андалузского пса» в исполнении Пьера Бачева в похожей ситуации. Разница в том, что в картине Бунюэля убийцей выступает двойник героя (его играет тот же актер), и, падая, жертва оказывается совсем в другом пространстве: вместо тесной комнаты – берег некоего живописного пруда с сидящей на переднем плане спиной к зрителям обнаженной женщиной.

Таким образом, польский режиссер наполняет схематичную конструкцию «Андалузского пса», придавая ей новое символическое содержание: у Бунюэля и Дали человек расстреливает сам себя – Вайда в какой-то мере намекает на это; в «Андалузском псе» жертва падает в некое живописное пространство, маркированное застывшей фигурой обнаженной женщины, в «Пепле и алмазе» роль нового-иного пространства играет затемненный интерьер католического храма со скульптурным изображением Христа.

Всю начальную сцену Вайда строит на контрасте между радостной, идиллической атмосферой, сопровождающей окончание войны, и внезапно врывающимся яростным сюрреализмом сцены политического убийства. Спокойная, едва слышимая за кадром музыка и гуляющая неподалеку от расположившихся на траве Анджея и Мачека маленькая девочка по ходу развития сцены резко противопоставлены гримасе смерти на лице застреленного водителя машины и болезненной пластике второй жертвы. В рассматриваемом эпизоде Мачек предстает как истинно динамический протагонист: в начале сцены он полностью предается пасторальной идиллии, но в следующие мгновения он – уже безжалостный циничный убийца, полностью лишенный человеческих чувств. При этом грань между первым и вторым преодолевается им хотя и с показной неохотой, но на внутреннем уровне решительно и бесповоротно. Сигналом к прорыву в сюрреалистическое измерение является еще одна очевидная цитата из «Андалузского пса»: когда к месту засады уже подъезжает автомобиль с жертвами, Мачек, подгоняемый своим напарником, наконец-то встает с травы. Он хватает лежащий рядом с ним автомат, но тут же отбрасывает его. «Что случилось?» – нервно недоумевает Анджей. Оказывается, оружие покрыто ползающими по нему муравьями. Муравьи, впервые появившиеся

в известном эпизоде «Андалузского пса» (они выбегают из отверстия в ладони руки зажатой в двери), становятся в дальнейшем одним из наиболее эксплуатируемых мотивов в сюрреалистическом творчестве Сальвадора Дали, так называемым «далианским фантазмом». Вайда использует муравьев как опознавательный знак «сюрреализации» последующих событий. При этом муравьи появляются только на автомате Мачека, с лежащим рядом оружием Анджея все в порядке. Таким образом, эта, на первый взгляд, незначительная деталь занимает определенное место в символической структуре фильма. Об этом свидетельствуют последующие события картины, выстраивающиеся для главного героя как иррациональный лабиринт судьбы с единственно возможным трагическим выходом, для Мачека, но не для Анджея, который существует в измерении рутинной повседневности, не отягощенной сюрреалистической образностью. Польский критик Станислав Гроховяк в рецензии на фильм замечает, что своей трагической направленностью фильм заставляет вспомнить «не Выспянского или Стыку, но, скорее, Эсхила и Шекспира» [196].

Метод контрастных сопоставлений используется Вайдой не только в начальном эпизоде, но и во многих последующих ключевых сценах фильма. Уже само парадоксальное смешение эстетик таких трудновосместимых жанров авторского кинематографа, как экспрессионизм и неореализм, свидетельствует о склонности режиссера к идущей от С. Эйзенштейна концепции «конфликта» между кинематографическими образами внутри отдельной монтажной фразы либо целого эпизода.

Так, в одной из последующих сцен герои Цыбульского и Кшижевской, прячась от дождя, оказываются в полуразрушенном здании. Их разговор, во время которого Мачек размышляет о возможности возвращения к нормальной жизни, проходит среди намеренно жутких декораций: на переднем плане – висящая вниз головой статуя Христа, у стен – пустые гробы, вокруг – невообразимые груды развалин. У спутницы Мачека Крыстины ломается каблук, и только главный герой собирается устранить неисправность, как оказывается перед лежащими под белой простыней трупами своих недавних жертв. Логика развития событий в этой сцене, место действия отчетливо напоминают сновидение: в любой момент может произойти все, что угодно.

Яркий пример использования приема конфликтного сопоставления контрастных образов ожидает зрителя в финале картины. Кадры экзальтированной, в чем-то гротескной гибели Мачека чередуются с кадрами гостей, танцующих в отеле патриотический полонез. Открытые пространства утренних улиц противопоставляются душному замкнутому помещению, где проходит празднество. Яркий солнечный свет снаружи контрастирует с прорывающимися сквозь все щели лучами утра, которые рассекают облака пыли и табачного дыма внутри. Напыщенная музыка, картинно плохо исполняемая подвыпившими и уставшими после ночи веселья музыкантами, сопоставляется с полным отсутствием какого-либо звукового сопровождения, кроме естественного в сцене смерти главного персонажа.

Но самое важное контрастное сопоставление в этом эпизоде обнаруживается на более глубоком уровне и непосредственно связано с рассматриваемым мотивом движения. Речь идет о своеобразном контр-мотиве, при внимательном рассмотрении встречающемся в финалах всех четырех исследуемых фильмов, где актуализируется мотив движения по кругу, чаще движения коллективного, неизменно контрастирующего с тотальной устремленностью главных персонажей-одиночек, бегущих «по прямой».

В фильме Вайды контр-мотив кругового движения представлен в акцентированном, гротескном виде: перед камерой по кругу проходят пары танцующих под невразумительно сыгранную патриотическую музыку. Их жесты, движения, выражения лиц карикатурны. В следующем кадре в этот танцевальный замкнутый круг вливается возлюбленная Мачека – Крыстина. Она делает это неосознанно и машинально. Режиссер и актриса стараются подчеркнуть, что в мыслях Крыстина находится с главным героем, изысканные кадры гибели которого следуют на экране незамедлительно. Таким образом, коллективное движение по кругу наполнено здесь исключительно негативными коннотациями. Это не альтернатива романтической смерти Мачека, это, скорее, ее первопричина.

При ближайшем рассмотрении аналогичный контр-мотив обнаруживается и в трех других фильмах символической тетралогии «бегства», каждый раз так или иначе сопровождая эпизоды с «бегущими» главными героями.

В фильме Годара сцену гибели Мишеля предваряет его разговор с Патрицией, в котором она сообщает главному герою о своем предательстве. Разговор этот происходит в фешенебельном интерьере дома, принадлежащего одному из друзей Мишеля, где персонаж Бельмондо укрывается от преследований полиции. Патриция признается Мишелю в предательстве, после чего между героями возникает некое подобие диалога, больше напоминающее обмен фразами – игру в «испорченный телефон», ибо никто не слушает собеседника и говорит о чем-то своем.

Именно в этот момент режиссер вводит означенный контр-мотив. Сначала камера снимает движущуюся по кругу Патрицию, которая как бы поддерживает разговор с сидящим в глубине кадра Пуаккаром, затем оператор переключается на вставшего со своего места и совершающего такие же круговые движения Мишеля. Далее на экране –

крупные планы персонажей, стоящих лицом к лицу, Мишель говорит что-то романтическое о жизни в одиночной камере, после чего следует непосредственный финальный эпизод фильма, начинающийся с приезда Антонио Берутти.

Как и в картине Вайды, предвещающий (в польском варианте разрывающий) конечную сцену эпизод проникнут ощущениями пространственной замкнутости и клаустрофобии. Отличие французского эпизода состоит в том, что негативные ощущения проецируются не на символический мир задымленного и пыльного прошлого, как в «Пепле и алмазе», а на минимализм современной времени создания фильма архитектуры, символизирующей буржуазные ценности – более актуальную для Годара мишень критического пафоса. В какой-то мере видение Годара перекликается с «кинопоэзией отчужденности» еще одного видного режиссера рассматриваемой эпохи Микельанджело Антониони, примерно в это же время получившего всемирное признание фильмами, поэтизировавшими трагедию некоммуникабельности, действие которых разворачивалось в таких же стерильно минималистичных интерьерах.

В «Аккаттоне» Пьера Паоло Пазолини сцене «отраженного» бегства титульного персонажа также предшествует анализируемый контр-мотив: герой Франко Читти совершает со своими приятелями бесцельную круговую прогулку по городскому кварталу. Авторами фильма всячески демонстрируется беспечность Аккаттоне и его друзей. Эта беспечность противопоставляется зловещему крупному плану пары полицейских глаз, следящих за главным персонажем. Музыкальный контрапункт (легкая и прозрачная тема на фортепьяно композитора Иоганна Себастьяна Баха) усиливает ощущение надвигающегося на героя фильма рока. Энтропийная динамика кругового движения вновь вызывает в «бегущем» герое своеобразное самоотторжение, однако ее водоворот настигает Аккаттоне уже в начале бега.

Символично, что бег персонажа из фильма, закрывающего «тетралогию бегства», дается режиссером как бы отраженно. Зритель не видит самого бегущего: в кадре Пазолини показывает бегущих за ним людей. Снова главный герой полноправно появляется на экране уже лежащим на асфальте. Так, «бегущий человек» как бы «растворяется» в коллективном беге масс, преследующих его. Коллективное круговое движение сжимает векторные устремления героя в тисках размерности и регламента.

Наиболее универсальный символ движения «по кругу» обнаруживается в картине Ф. Трюффо «400 ударов». Описываемый контр-мотив находит здесь довольно неожиданное решение. В его качестве автор фильма использует футбольный матч между воспитанниками заведения для трудных подростков, куда попадает юный протагонист в исполнении актера Жана-Пьера Лео.

Спортивная игра, выступающая здесь в качестве описываемого контр-мотива, является наиболее обобщенной, не конкретизированной определенными историческими или локальными реалиями метафорой существования в условиях регламентированного общества. В пространстве спортивной игры не существует стен, их роль играют белые линии на траве, обозначающие границы футбольного поля, которые замыкают героя фильма в репрессивном круговом движении. Так, финальный эпизод фильма «400 ударов» можно считать универсальной метафорой оппозиции движение «по прямой» / движение «по кругу».

Следует, однако, учесть, что негативный аспект далеко не всегда присущ мотиву «движения по кругу». Он проявляется по большей части лишь в сопоставлении с романтизированным движением «по прямой» противостоящих толпе главных персонажей, если таковые в фильме имеются.

В том же фильме «400 ударов» один из самых ярких эпизодов – сцена с центробежным аттракционом: Антуан вместе с группой взрослых прислоняется к стенкам внутри некой цилиндрической конструкции, и, когда та начинает вращаться, центробежная сила прижимает их к поверхности, что позволяет главному герою, как бы повиснув на стене, принимать самые причудливые позы, например, становиться вверх ногами. Кадры с веселящимся Антуаном чередуются с планами, снятыми субъективной камерой (т.е. от «первого лица»), на которых стоящие сверху зрители проносятся мимо объектива со все более увеличивающейся скоростью, а, когда Антуан принимает позу «вниз головой», соответственно также движутся в перевернутом виде. Эпизод занимает несколько минут и всячески подчеркивает веселое расположение духа главного персонажа, воспринимающего эти круговые движения как повод для того, чтобы продемонстрировать свою детскую непосредственность, т.е. просто «подурчиться».

В некоторых других фильмах рассматриваемого периода мотив коллективного кругового движения также предстает лишенным негативных смысловых оттенков. Самый яркий пример – финальная сцена главного манифеста киноавторства «шестидесятых», фильма «Восемь с половиной» Федерико Феллини. Под занавес картины все персонажи фильма, так или иначе связанные с главным героем – режиссером Гвидо Ансельми, взявшись за руки, пускаются в пляс посреди декораций пока еще не осуществленного самим режиссером кинопроекта. Последние кадры фильма – также движущаяся по кругу группа клоунов с музыкальными инструментами. Постепенно в затемненном кадре остается один клоун, имитирующий действия дирижера (кинорежиссера?), также двигающийся по кругу, лишь

немного отклоняясь от движения остальных. В последний момент на экране остается он один, освещенный круглым пятном света от прожектора.

Очевидно, что Феллини использует ту же формальную схему финального движения, что и режиссеры тетралогии «Бегства», наполняя ее совсем другим, лирико-ироническим содержанием. Круговое движение окружающих персонажа людей, как и в остальных фильмах, происходит в условиях определенного ограниченного пространства. В «Восьми с половиной» его роль выполняют гротескные декорации некоего фантастического фильма, который должен поставить Гвидо Ансельми, чьи проблемы с постановкой этого сомнительного кинотворения и ложатся в основу калейдоскопических событий картины Феллини. Зрителю остается только догадываться об истинной природе кинопроекта, в который вовлечен главный персонаж «Восьми с половиной» в исполнении Марчелло Мастоияни. По ходу развития действия фильма Феллини рисует образ, чем-то напоминающий кафкианский Замок. Лишь по виду декораций да по некоторым мимолетным ремаркам персонажей можно заключить, что загадочный проект обладает чертами научно-фантастического кино. Этот фильм-Замок, постоянно довлея над главным героем, буквально разрывает его личность на мелкие части, что выражается в шизофренически-фрагментированной стилистике картины Феллини.

В конце концов, Замок, казалось бы, побеждает: Гвидо Ансельми совершает самоубийство на пресс-конференции, посвященной предстоящим съемкам фильма. Но Феллини в своем кинематографическом автопортрете с легкостью расправляется с излишними трагедийными интонациями посредством спасительной и универсальной иронии. Гротескные декорации фантастического фильма-Замка неожиданно превращаются в место ироничной эскапады, дружного хоровода всех персонажей картины под жизнеутверждающую музыкальную тему Нино Роты.

Если вспомнить обстоятельства съемок восьмой с половиной по счету полнометражной киноленты Феллини - абсолютно аналогичная герою Мастоияни ситуация (голливудские продюсеры настойчиво предлагали Феллини снять развлекательный блокбастер, например, римейк фильма «Кинг Конг» 1932 года), те же ощущения растраты прежнего творческого потенциала, сходные моменты отчаяния и отсутствия каких-либо перспектив – можно отметить почти прямую аллегоричность последней сцены фильма тому виртуозному выходу, который итальянский режиссер нашел из этой ситуации (как известно, он просто снял гениальный фильм про самого себя, то есть устроил феерический танец посреди гипертрофированных и никчемных сооружений, ранее сковывавших его свободу).

Однако, точно следуя выделенной ранее схеме финального движения («бегущий по прямой» – «движущиеся по кругу») в последнем кадре фильма, Феллини демонстрирует еще одну откровенно аллегорическую фигуру – клоуна-дирижера, отколовшегося от группы своих музицирующих коллег, на мгновение заметавшегося в неведении, что делать дальше, и затем быстро уходящего прочь в сопровождении светового пятна прожектора. Разбавляя общую приподнятую атмосферу сцены грустными нотками, Феллини в то же время подвергает ироническому осмыслению последний и самый важный элемент структуры – прасимвол «бегущего человека». У Феллини он становится человеком «мечущимся», находящимся в неясной, «подвешенной» ситуации, что соотносится с другим характерным для итальянского режиссера мотивом человека, «подвешенного между Небом и Землей». В завершающих кадрах «Восьми с половиной» обращает на себя внимание еще один момент, а, точнее, деталь, сопровождающая «заблудившегося» клоуна-дирижера, – круглое пятно света прожектора, которое освещает персонаж точно по центру. Конкретное символическое значение данной детали установить довольно сложно: с одной стороны, это единственный для персонажа источник света в окружающем мраке, с другой – очерченная на поверхности окружность явно ограничивает его в передвижениях. Что бы это ни значило, Феллини нисколько не акцентирует внимание на последнем элементе структуры «финального движения». Напротив, он демонстрирует его намеренно вскользь и, если предположить, что в рассматриваемом персонаже-клоуне Феллини иронически обыгрывает свой собственный образ, то этот режиссерский жест можно сравнить с эффектной росписью художника, скромно размещенной в углу живописного полотна.

Подобный же де-драматизирующий парафраз мотива движения «по кругу» использует грузинский режиссер Отар Иоселиани в своем дебютном полнометражном фильме «Листопад» (1968), созданном под большим влиянием французской «новой волны», в особенности творческой манеры Франсуа Трюффо. В финальных кадрах этой медитативной кинозарисовки на материале советской действительности Иоселиани, подобно Трюффо в «400 ударах», снимает играющих в футбол подростков – этими кадрами заканчивается фильм. В отличие от французского мастера эпизод Иоселиани лишен как драматического накала, так и экзистенциальных ощущений гнетущего абсурда. Кроме того, эта сцена никоим образом не противопоставлена ни одному персонажу, осуществляющему отчаянное одиночное бегство «по прямой». В контексте созерцательной концепции «Листопада» мотив спортивной игры, который ассоциируется в «400 ударах», прежде, всего с регламентированным миром взрослых, лишается здесь всякой критической характеристики и тем самым усиливает анти-драматический эффект. Даже такая очевидная модель общественных отношений на основе безжалостного соперничества в узких рамках навязанных правил, как футбольный

матч в завершающих кадрах, подчиняется в фильме Иоселиани общему прозрачно-импрессионистскому настроению картины. Противопоставленный этому мотиву герой-одиночка отсутствует вовсе. Пафос индивидуального бунта сменяется умиротворенно-созерцательным отношением к окружающей действительности.

Во всех приведенных примерах мотив «кругового» движения, будучи конфликтно сопоставленным с «векторными» характеристиками главного персонажа (или с бросающимся в глаза отсутствием одного), неизменно выступает символом пространства общественных отношений, со всеми его отрицательными сторонами, вдохновляющими героя фильма на бунт или на какие-либо другие реакции.

В данном контексте также характерно использование в качестве метафоры кругового коллективного движения мотивов танца и спортивной игры. Оба этих вида человеческой деятельности своей формальной подчиненностью ограничивающим условностям (музыкальному ритму – в первом случае и своду неукоснительно соблюдаемых правил – во втором) рождают в героях тетралогии «бегства» ощущение замкнутого круга, из которого нужно во что бы то ни стало вырваться.

Важная роль в данном контр-мотиве отводится окружающему пространству, внутри которого происходит круговое движение. Почти в каждом случае им служит некий интерьер, разнообразные детали которого подчеркивают ощущения замкнутости, удушливости, отстраненности и дегуманизации.

Иногда мотивы коллективного движения по кругу обнаруживаются на ранних стадиях киноповествования, где они могут быть представлены в менее драматической форме, чаще с иронично-лирическими интонациями, но в важнейших для общей концепции фильма финальных сценах неизменно приобретают трагическую, фатальную для главного персонажа окраску.

Таким образом, контр-мотив коллективного движения «по кругу» можно считать наиболее значимой структурной составляющей мотива «бегущего человека», выступающей чаще в качестве своеобразной конструктивной оппозиции, позволяющей неясным аморфным устремлениям «бегущих» героев обрести конкретное воплощение в контексте индивидуального движения «по прямой». Однако сложные взаимосвязи символических проявлений движения «по кругу» с «бегущими людьми» на этом не исчерпываются. Новые пространства смыслов обнаруживаются в процессе интертекстуального анализа мотива «бегущего человека». Установление литературных корней изучаемого мотива позволяет уточнить особую роль контр-мотива движения «по кругу» в генезисе «бегущего человека».

2.3. Мотив «бегущего человека» в интертекстуальном аспекте.

Герой фильма «На последнем дыхании», Мишель Пуаккар – наиболее симптоматичная фигура в контексте интертекстуальных связей исследуемого мотива. В нарративном аспекте «тетралогии бегства» этот персонаж знаменует фазу расцвета мотива «бегущего человека». В постмодернистском пространстве цитат и аллюзий, наполняющем кинематографический текст «На последнем дыхании», Пуаккару, как представляется автору данной работы, отведено центральное место своеобразного «нерва» запечатлеваемой эпохи. Герой Бельмондо своей нацеленностью на движение катализирует процесс «поиска духа времени», что является важной частью художественной концепции фильма.

Первая полнометражная картина Жана-Люка Годара, до этого получившего известность в качестве критика журнала «Кайе дю синема», увидела свет 16 марта 1960 года. Ничем не примечательный сюжет о гангстере-аутсайдере, который случайно убивает полицейского и становится жертвой предательства собственной девушки, казалось, напрямую следует штампам распространенной в то время литературы pulp fiction (того самого «криминального чтива», вынесенного Квентином Тарантино в заглавие манифеста кинематографического постмодернизма девяностых). На деле же, идея подобного сюжета была подсказана режиссеру никем иным, как Франсуа Трюффо, который, в свою очередь, якобы, позаимствовал ее из газетной криминальной хроники. Жан-Люк Годар впоследствии признавался, что его скромная задача ограничивалась съемкой обычного полицейского триллера по известной формуле «парень/девушка/пушка», правда, с ощущением того, что «техника киносъемки была изобретена заново» [163]. Для создания такого ощущения режиссеру пришлось принести немислимую для кинематографа того периода жертву – полностью упразднить приоритет сюжетной линии во имя съемок кино, «движущегося со скоростью жизни». «Я намеревался снять что-то вроде “Сына Лица со шрамом” или “Возвращение Лица со шрамом”, но обнаружил, что снимаю “Алису в стране чудес”» [192]. Так, через упоминание известной книги Льюиса Керролла и одного из первых классических гангстерских фильмов «Лицо со шрамом» (1932) американского режиссера Ховарда Хокса, Годар впоследствии охарактеризовал свою работу над фильмом «На последнем дыхании».

С точки зрения современной кинематографической практики эта картина уже не обладает настолько мощным ниспровергательским зарядом, каким обладала в день своего выхода на экраны: большинство революционных для того

времени приемов настолько прочно вошло с тех пор в лексикон массового кинематографа, что начисто лишились своего почти что шокирующего воздействия на зрителей. Но утратив позиции в плане эпатажа, фильм за это время многое приобрел в другом. Талант режиссера ленты, прежде всего, раскрылся не в разрушении всех привычных правил и неписаных законов киноповествования, а в удачном достижении конечной цели всех этих формалистических «выходок» – в обнаружении и отображении истинного духа времени, в вычислении «скорости жизни», темпам которой должно отныне подчиняться киноповествование во имя создания беспрецедентного ощущения «уловимости неуловимого», на которое способно только кино.

Для выполнения столь нелегкой задачи Годар избирает путь самый нелогичный из всех возможных: он снимает свой фильм с позиции «синефила», человека одержимого кинематографом, не профессионального режиссера, получившего соответствующее образование, но кинозрителя, оперирующего не профессиональными навыками, но своей страстью к кинематографическому зрелищу. Другими словами, режиссер картины «На последнем дыхании» по ходу действия фильма всеми средствами дает зрителю недвусмысленно понять, что тот смотрит кино. Схематичная сюжетная линия разыгрывается не просто в естественном пространстве города, она иронично накладывается на документальный фон таким образом, что перед зрителем предстает ее искусственная, «наигранная» сторона. Режиссер намеренно акцентирует несоответствия между реальной действительностью и выдуманной киноисторией: персонажи фильма обмениваются репликами, прогуливаясь посреди толпы парижан, а случайно попавшие в кадр прохожие оборачиваются и удивленно смотрят в камеру – они не киномассовка, они – реально существующие парижане, в толпе которых оказываются персонажи. Даже в упомянутой финальной сцене гибели Мишеля Пуаккара на пути камеры, запечатлевающей романтическую агонию главного героя, встречается пара случайных не-актеров, удивленно наблюдающих за происходящим. В этом Годар явно наследует эффекту «отчуждения», изобретенному Бертольдом Брехтом и призванному путем «обнажения приема» стимулировать интеллектуальную активность зрителя, намеренно абсурдизируя некоторые элементы структуры восприятия.

«Синефилическая» природа фильма Годара обнаруживается не только на уровне авангардного переосмысления повествовательных механизмов. Кинематографическая ткань «На последнем дыхании» просто изобилует многочисленными ссылками, намеками и цитатами из истории кино и мировой художественной культуры в целом. В немалой степени этому способствовал «культ авторов», сформировавшийся в среде критиков журнала «Кайе дю синема», чей круг кинематографических пристрастий был довольно широк. Он включал в себя наряду со «сложными» авторами-режиссерами, одержимыми в своем творчестве глубокими философскими проблемами, такими, как Кендзи Мидзогути или Карл Теодор Дрейер, большую группу американских постановщиков, снимавших непритязательные, на первый взгляд, ленты развлекательного характера, чей авторский потенциал был открыт непосредственно французскими критиками. В своем кинодебюте Годар демонстрирует явное предпочтение второму типу кино-творцов, проявлявших свои авторские качества в условиях «студийной системы» Голливуда, что подразумевало строжайший диктат со стороны вышестоящего руководства. Эти авторы, среди которых Бадд Беттикер, Джордж Кьюкор, Роберт Олдрич, Отто Преминджер, Николас Рей, Уильям Уайлер, Сэм Фуллер, Ховард Хокс, будучи вынужденными соответствовать продюсерским установкам на создание развлекательного кинозрелища, занимались чем-то вроде «контрабанды» творческого самовыражения, усыпляя бдительность студийного начальства незатейливыми сюжетными конструкциями своих фильмов. В этом же ряду (после своей эмиграции в Голливуд) оказались и такие признанные мастера европейской «авторской» режиссуры, как Фриц Ланг и Алфред Хичкок.

Открытие этого огромного, ранее не принимавшегося во внимание пласта киноистории как объекта для серьезных исследований было предметом особой гордости критиков «Кайе дю синема». Когда впоследствии большинство из них обратилось к кинорежиссуре, образовав костяк французской «новой волны», американские корни новой авторской киномысли не раз всплывали в их фильмах в виде всевозможных ссылок и цитат. Явлением, генерировавшим этот процесс, стал фильм «На последнем дыхании», чья ставка на погружение зрителей в водоворот тотальной цитатности была новым словом в киноискусстве того времени. Используя отсылки на предшествующие кинопроизведения, Годар не скрывал постмодернистской вторичности своего фильма: «Для некоторых планов я использовал цитаты из фильмов Преминджера, Кьюкора... А персонаж, сыгранный Джин Сиберг, является продолжением ее роли в картине «Прощай, грусть» [163].

В основе цитатного метода Годара, как и Вайды, лежит принцип контрастного сопоставления разнородных стилистических элементов, но в гораздо более широком, чем у польского режиссера, постмодернистском диапазоне. Для Годара не важен конфликт, образующийся на их пересечении. Что по-настоящему интересует французского режиссера – стирание границ между явлениями массовой и элитарной культуры, то есть расшатывание самих основ культурной стратификации, способствующих возникновению подобных конфликтов. Так, на абсолютно равных правах в кинематографическом пространстве «Дыхания» сосуществуют афиши голливудских фильмов с Хамфри Богартом и

репродукции Огюста Ренуара, Анри Матисса и Пабло Пикассо; газетная криминальная хроника и цитаты из Уильяма Фолкнера, Райнера Марии Рильке и Дилана Томаса; современная времени съемок фильма популярная музыка и произведения Иоганна Себастьяна Баха и Вольфганга Амадея Моцарта. Это и есть один из основных и наиболее действенных способов создания ощущения непрерывного потока действительности, «скорости жизни», «ловли неуловимого». На тех же правах Годар совмещает ранее не совместимые кинематографические стилистики: элементы постановочного криминального триллера (американизированный стиль одежды главного персонажа; гротескные типажи полицейских) и гиперреалистическую импровизацию, свойственную авангардной документалистике (классическая постельная сцена, длящаяся более 25 минут); длинные непрерывные планы (эпизод появления Мишеля в отеле в поисках мсье Толмачева) и чаще используемый Годаром короткий «синкопический» монтаж, сравнимый с методом создания живописных произведений художниками-кубистами (сцена в такси: главный герой рассуждает о прелестях своей возлюбленной – на экране чередование крупных планов затылка героини Джейн Сибберг). И наиболее яркий пример создания у зрителей «шока» абсолютной реальности: в интимную агорафобию постельной сцены неожиданно врывается свежий воздух парижской улицы, появляющейся из пропасти открытого окна комнаты (камера снимает эту сцену планом сверху).

Но вся эта бесконечная и неуловимая реальность, играющая в фильме столь важную роль, отнюдь не самодостаточна. То, что Андре Базен написал когда-то о герое Жака Тати из фильма «Каникулы господина Юло» (1953) («Мир создается вокруг персонажа, подобно тому, как крупница соли, брошенная в раствор, вызывает кристаллизацию») [11; 76], можно с уверенностью применить и к Мишелю Пуаккару из «На последнем дыхании» – персонажу, катализирующему поиск неуловимого «духа» эпохи в фильме.

В первом кадре фильма за разворотом газеты с изображением симпатичной девушки скрывается некто, буквально через секунду обнаруживается, что это – главный герой. С этого мгновения он пускается в головокружительный водоворот противоправных и сомнительных, с точки зрения морали, поступков: угоняет машину, бросает, помогавшую ему девушку, нарушает правила дорожного движения, грубит воображаемым зрителям, обращаясь непосредственно в камеру, убивает полицейского, крадет деньги у своей старой приятельницы и даже стреляет из пистолета в скрывающееся за листвой деревьев солнце.

Показывая все эти преступления и проступки с калейдоскопической быстротой «рваного» монтажа, Годар начисто лишает их какой бы то ни было нравственной составляющей. Более того, намеренно создается впечатление невинности, «детскости» главного персонажа, подогреваемое в дальнейшем различными деталями: его постоянными кривляньями перед зеркалом, взрывным и непосредственным стилем общения, гротескным внешним видом (особенно огромными черными очками).

И лишь ближе к концу картины, «между строк», начинает проступать гнетущая экзистенциальная тоска, всюду следующая за этим персонажем, являющимся, на первый взгляд, воплощением беззаботности. Тучи над Мишелем Пуаккаром сгущаются не на шутку, когда уже та самая среда, ранее беспечно «кристаллизовавшаяся» вокруг него, приобретает откровенно враждебные черты. В газетах появляется его огромная фотография с пометкой «разыскивается», Мишель ловит на себе косые взгляды прохожих, и под конец сообщение о том, что «Мишель Пуаккар скоро будет пойман», появляется бегущей строкой на светящейся иллюминации ночного Парижа. Но и в этом случае режиссер фильма оставляет себе обширное пространство для отступления, продолжая уравнивать нарастающую трагичность ситуации различными гротескными деталями.

В финальных кадрах фильма, на лице умирающего Мишеля появляется та же последовательность гримас, ранее воспроизводимая им каждый раз, когда он оказывался перед зеркалом (что способствует созданию определенного мелодраматического эффекта). Однако следующим планом Годар выводит на экран смотрящее точно в камеру лицо Патриции, которое не выражает никаких чувств, которые хотя бы как-нибудь могли соответствовать мелодраматизму ситуации. В этой и в других сценах фильма режиссер неукоснительно следует принципу «отчуждения» Бертольда Брехта.

Постоянные эффекты «отчуждения», быстрые и незаметные смены стилистических ориентиров, «синкопический» монтаж многих сцен – все это линии, пересекающиеся в одной точке: в главном герое фильма – Мишеле Пуаккаре. Все остальные персонажи фильма, за исключением Патриции, даются автором либо в контурном, либо в карикатурном виде. Как, например, третий по значимости герой ленты – американский писатель Парвулеску (в исполнении известного режиссера Жана-Пьера Мельвилля), дающий пресс-конференцию, на которой в качестве корреспондента присутствует Патриция. Да и саму главную героиню зритель воспринимает исключительно глазами главного героя, даже в тех моментах, когда его нет поблизости. Цель, к которой действительно стремится автор фильма, – воспроизведение кинематографическими средствами динамики сознания главного персонажа, передача индивидуального восприятия окружающего мира, в наибольшем приближении к реальному.

Тот факт, что фильм всецело сфокусирован на проблемах личности и начисто лишен социального измерения, впоследствии побудил Годара (влившего в конце шестидесятых в ряды маоистского движения) отречься от своего самого знаменитого кинотворения и даже усмотреть в нем элементы фашистской идеологии. Впрочем, возможность интерпретации образа Мишеля Пуаккара в свете ницшеанской идеи о сверхчеловеке представляется более чем туманной. Что же касается других корней годаровского персонажа, то в художественной культуре XX века обнаруживаются более прочные генеалогические связи героя «На последнем дыхании».

В сфере кинематографии ближайшим родственником Пуаккара (и хронологически, и по многим другим признакам) оказывается все тот же герой Анджея Вайды – Мачек Хелмицкий из ленты «Пепел и алмаз». На уровне максимально сжатого сценарного синопсиса сходство практически полное. В обоих случаях молодой человек «за двадцать с чем-то» совершает в начале фильма плохо мотивированное убийство, затем испытывает легкое увлечение некой молодой девушкой, перерастающее (после концептуальной постельной сцены) в подобие серьезного чувства, лелеет планы о побеге из окружающего его порочного круга, но, в конце концов, оказывается затянутым в водоворот злого рока и после красочной динамической агонии умирает.

Параллели между двумя персонажами на этом не исчерпываются. И Годар, и Вайда акцентируют в своих героях непосредственность, граничащую с «детскостью», сквозь тонкую пленку которой наружу прорывается сильнейший экзистенциальный драматизм. Важные сходства обнаруживаются также и на уровне деталей: в обоих случаях в качестве ультимативного символа конфликта персонажа с окружающим миром предстают гротескные солнцезащитные очки, которые герои не снимают и при отсутствии излишнего солнечного света, например, внутри помещений. Еще одна деталь, имеющая особое значение в иконографическом облике и Мачека, и Мишеля, – оружие. Каждое соприкосновение персонажей с орудиями убийств обрастает сложной символикой. И в польском, и во французском варианте оружие – главный посредник между злым роком и героем киноповествования. В обращении к теме оружия оба режиссера прибегают к анафорическим конструкциям. В фильме Годара пистолет и в начальной, и в финальной сценах фильма неизменно появляется, будто из ящика иллюзиониста, из бардачка автомобиля. Сначала его «случайно» находит Мишель в только что угнанной машине, и пистолет как бы «сам» выстреливает в полицейского; затем Антонио Берутти картинно извлекает его из той же части автомобильного салона и бросает на пути идущего сдаваться Пуаккара. Несмотря на то, что персонаж Бельмондо вроде бы твердо решил провести следующую часть своей жизни в одиночной камере, лежащий на земле пистолет притягивает главного героя, как магнит. Иначе не объяснишь алогичный поступок Мишеля, нагибающегося, чтобы поднять брошенное оружие, находясь под дулами полицейских, что и влечет за собой трагическую развязку. У Мачека Хелмицкого по орудию убийства то и дело пробегают невидимые сюрреалистические «муравьи», он постоянно с омерзением отбрасывает его, но оружие снова оказывается у него в руках в самый неподходящий момент.

Мачек Хелмицкий и Мишель Пуаккар, таким образом, предстают экзистенциальными «братьями-близнецами». Или же – одним и тем же персонажем, но в двух вариантах: романтически-экспрессионистском у Анджея Вайды и постмодернистском у Жана-Люка Годара. Практически все различия между ними непосредственно связаны с этим жанровым расхождением.

И тот, и другой – прасимволические «бегущие» герои, совершающие побег из сжимающихся тисков коллективного кругового движения. Оба предпочитают подчинению конформистскому «хороводу» физическую гибель. Экранные образы Мачека и Пуаккара знаменуют расцвет мотива «бегущего человека», который уже к концу шестидесятых годов XX столетия начинает постепенное и безудержное увядание. В этом дегенеративном процессе центральную роль играет мотив «кругового» движения, в конце концов, берущий верх над динамическими устремлениями «бегущих» бунтарей-одиночек.

Для более глубоко проникновения в причины столь скорого заката исследуемого мотива следует обратиться к родственным мотивам в литературе середины XX века, где символические отражения связей «личность» – «коллектив» имеют схожие структурные очертания.

Генеалогическое древо героев «тетралогии бегства» уходит корнями во многие произведения как кинематографического, так и других видов искусств предшествующих поколений. Наиболее характерны связи «бегущих» героев со сходными литературными персонажами середины XX века, которые во многом подготовили почву для появления исследуемого мотива в авторском кино пятидесятых-шестидесятых.

Обращение к литературным корням образа «бегущего человека» не подразумевает поиск аналогичного протомотива в литературе. В контексте разграничения понятий «бегства» и «бега» образ «бегущего человека» понимается в данном исследовании как исключительно кинематографический, так как он неизменно подразумевает визуализацию движения, то есть физический «бег», а не абстрактно-символическое «бегство».

При этом обращение к родственным для персонажей «тетралогии бегства» литературным героям позволяет нарисовать более детальный портрет «бегущего человека», глубже проникнуть в обстоятельства и возможные причины его «бега». Наиболее приемлемыми литературными параллелями кинематографического мотива «бегущего человека» представляются герои и ситуации американской прозы середины XX века (литература «разбитого поколения», Дж. Д. Сэлинджер) имевшие большое влияние и на создание контр-культурной парадигмы шестидесятых в целом и на ориентированных на американскую культуру кинокритиков «Кайе дю синема» в частности. Однако начать анализ следует с упоминания другой наиболее близкой в геокультурном плане литературной аллюзии – французского экзистенциализма.

Прилагательное «экзистенциальный» зачастую можно встретить в критических статьях о фильмах входящих в «тетралогии бегства». Наиболее часто подобное определение употребляется в отношении двух из четырех фильмов «тетралогии» – «На последнем дыхании» и «Пепел и алмаз». Главные герои этих фильмов – Мишель Пуаккар и Мачек Хелмицкий сравниваются с Мерсо – главным персонажем повести французского писателя-экзистенциалиста Альбера Камю «Посторонний» (1942). Основной точкой соприкосновения рассматриваемых фильмов и книги Камю является мотив немотивированного убийства, занимающий центральное место в сюжетной структуре «Постороннего».

Жан-Поль Сартр в статье «Объяснение Постороннего» (1943), рассматривая образ Мерсо в рамках философской категории абсурда, пишет о чувстве «высшей вседозволенности, которое дано пережить приговоренному к смерти» [68; 95], что вызывает в памяти калейдоскопический апофеоз вседозволенности, который обрушивается на зрителя в первой части фильма «На последнем дыхании». Но если Мишель Пуаккар и приближается к экзистенциальному идеалу, то лишь в отдельных моментах своего экранного существования. В одном из главных аспектов, его расхождение с Мерсо слишком очевидно: о Пуаккаре едва можно рассуждать так же, как о герое Камю – в контексте идеи экзистенциального «молчания», которое Сартр называет «мужественным». Мерсо для Сартра – человек, который «является человеком благодаря тому, о чем он молчит, а не тому, о чем он говорит» [68; 101]. Мишель Пуаккар в исполнении Бельмондо – человек-текст, аккумулятор постмодернистского вихря цитат и отсылок, он просто не может себе позволить роскошь молчания, его судьба – непрекращающееся самовоспроизводство. С героем Годара в культуру на смену «мужественному молчанию» приходит «мужественное говорение».

«Человек говорит по телефону за стеклянной перегородкой, его не слышно, но видна его непонятная мимика, – и вдруг спрашиваешь себя, почему он живет» [68; 102], – так пишет автор Альбер Камю в своем эссе «Миф о Сизифе» (1942), во многом объясняющем символику «Постороннего» с позиций философской науки. Герой Камю располагает себя вне реального мира, ставит между ним и собой «стеклянную перегородку» – Мишель Пуаккар находится непосредственно на плоскости действительности. Для него не существует стеклянных перегородок и вопроса «почему он живет», ибо слова человека, разговаривающего по телефону, неотделимы от общего всепроникающего текста, непосредственным воплощением которого выступает в картине «На последнем дыхании» ее главный герой.

В одном известном эпизоде фильма, Патриция по-английски цитирует Уильяма Фолкнера – «Between grief and nothing I would take grief» (Между грустью и небытием я бы выбрал грусть). Затем она спрашивает Пуаккара, что бы выбрал он, Мишель отвечает ей: «Покажи пальцы ног. Не смейся, пальцы у женщины – это очень важно». Патриция все-таки настаивает на ответе, и главный герой выбирает небытие, потому что «грусть – это компромисс». Характерно, что из всех возможных ответов на этот философски-абстрагированный вопрос Мишель выбирает третий – отрицающий саму философскую абстракцию и уже сквозь призму этого ответа выбирает «все или ничего». Но это «все или ничего» произнесено в плоскости реальной жизни, где «говорение» есть первоначальное условие существования. В конце повести Камю «Посторонний» Мерсо, находясь в камере, безучастно дожидается исполнения смертного приговора. В финале фильма Годара «На последнем дыхании» Мишель Пуаккар бежит, отчаянно стремясь к новым актам говорения, не желая мириться с фолкнеровским «ничто», так как женские пальцы ног имеют для него несоизмеримо большее значение, чем философская дилемма американского писателя.

Если персонаж Камю, не выдерживая испытания «мужественным говорением», не может считаться важным звеном в эволюции Мишеля Пуаккара, то центральная фигура другого литературного направления, во многом сформировавшего феномен «шестидесятых», обнаруживает гораздо больше генеалогических связей с героем Годара. Речь идет о Дине Мориарти, персонаже романа американского писателя Джэка Керуака «На дороге», написанного в 1952 году, опубликованного пять лет спустя и ставшего программным текстом движения «битников».

«Битники» или «разбитое поколение» (от английского beat – «разбитый», «на мели», хотя изобретатель слова «битник» Джэк Керуак настаивал на его происхождении от английского beatitude – «блаженство») – термин, принятый для обозначения американских литераторов 40-х-50х годов XX века, эстетизировавших добровольное аутсайдерство как протест против буржуазного культа благосостояния, традиционно присущего обществу Соединенных Штатов. Именно с битниками связано появление в культурном лексиконе XX века таких понятий, как «контркультура»,

«андеграунд», «хиппи»; увлечение западных интеллектуальных кругов восточными религиозно-философскими доктринами (в особенности, дзен-буддизмом); эксперименты над сознанием (в том числе, с использованием различных химических препаратов); упразднение некоторых табу в области половых отношений; концепция «свободной любви», культура «хитчхайкеров», возникновение молодежных коммун и т.д.

Однако, многое из этого списка связано с поздним периодом действия литературной группы битников, фактически распавшейся в начале шестидесятых. Что же касается романа «На дороге», именно в нем центральная для «разбитого поколения» тема романтического аутсайдерства находит наиболее прямое и адекватное выражение.

Повествование в этом почти бессюжетном романе ведется от первого лица – некоего Сэла Парадайза, добровольного бродяги-интеллектуала, который описывает свои странствия автостопом по североамериканскому континенту. Странствия Сэла Парадайза носят абсолютно спонтанный и самодостаточный характер, он чувствует себя «стрелой на туго натянутой тетиве», ему «некуда ехать, кроме как куда угодно» [43; 36]. На своем пути Парадайз встречает массу колоритных персонажей, самый колоритный из которых – Дин Мориарти. То появляясь, то исчезая, он духовно сопровождает повествователя от первой до последней страницы книги и определенно является главным героем романа «На дороге». Книга во многом автобиографична: в Сэле Парадайзе угадывается автор романа – Джэк Керуак, одержимый автостопщик в реальной жизни, исколесивший Америку подобным образом в конце сороковых – начале пятидесятых годов. Дин Мориарти имеет непосредственного прототипа – битника Нила Кэссиди, знаменитого не своими литературными достижениями, но бесшабашным образом жизни, идеально соответствовавшим битническим установкам на «ученый» гедонизм.

Дин Мориарти – полная противоположность Мерсо. Он – «Мудрый безумец» с гипертрофированной жадой брать от жизни все. Везде, где бы он ни появился, реальность вокруг мгновенно наполняется его безудержной энергией, и каскады невероятных событий следуют один за другим. Страстный поклонник джаза, в особенности наиболее прогрессивной его разновидности (к моменту написания книги) – би-бопа, Дин Мориарти говорит об одном из своих кумиров, джазовом музыканте Ролло Греббе: «Я хочу быть таким, как он. Он ни на чем не заикливается, он идет во всех направлениях, он плывет по воле волн, он знает, что такое время...» [43; 153]. Данная характеристика в полной мере соответствует не только упомянутому джазмену, но и главному герою романа Керуака. На протяжении всей книги Дин Мориарти ничем другим не занимается, кроме как «идет во всех направлениях», сопровождаемый восторженными письменными дифирамбами рассказчика, даже когда в конце книги самым недружественным образом бросает того больным в тяжелом состоянии в захолустном мексиканском госпитале.

Однако в приведенной цитате программный смысл, в контексте образа Дина Мориарти, приобретает последняя метафора, которой тот наградил своего музыкального кумира. Именно «знание времени» есть, по мнению автора, основная отличительная черта персонажей романа «На дороге», своеобразный лейтмотив, проходящий по всему повествованию. «Сэл, Долговязый знает, что такое время, он понимает время» [43; 213]; «...а потом у всех нас начнется сладкая жизнь, потому что теперь самое время, а все мы знаем толк во времени!» [43; 138]; «Ах, старина! старина! старина! – стонал Дин. – И это еще даже не начало... наконец-то мы вместе едем на восток, Сэл, подумать только, мы с тобой пошляемся по Денверу и увидим, чем они там все занимаются, хоть нас это и не слишком волнует, ведь главное – мы знаем, что такое э т о , знаем, что такое в р е м я и знаем, что все просто в е л и к о л е п н о ». [43; 250]

Загадочное «время», о котором постоянно говорит Дин, может быть интерпретировано по-разному. С одной стороны, «время» определенно подразумевает окружающую реальность. Не «время», но скорее «дух времени», неуловимое «настоящее». Мгновенное превращение будущего в прошлое, которое, тем не менее, оставляет серьезные отпечатки в сознании людей, чаще в виде совершенно незначительных атрибутов реальности. Что и было виртуозно отражено Годаром в гипертекстуальной стилистике «На последнем дыхании» с постоянно попадающими в кадр посторонними немотивированными деталями, «украденными» предметами, рекламными вывесками, газетными заголовками, афишами, отрывками радиопередач и другим кинематографическим «мусором».

В какой-то мере роман Керуака следует этой концепции, в которой, если воспользоваться формулировкой Андре Базена, время выступает «как исходный материал... почти как предмет изображения» [11; 78]. Одно из главных тому свидетельств – хаотичный, спонтанный характер керуаковской прозы, использование приемов джазовой импровизации, рваных ритмов стиля би-боп, что в полной мере соответствует «синкопическому» монтажу, импровизированным диалогам, свободным движениям ручной камеры в кинодебюте Годара, однажды названном автором «документальным фильмом о Джин Сиберг и Жан-Поле Бельмондо».

Но «время» Дина Мориарти имеет и другой аспект. Герой «На дороге» приравнивает «время» к еще более загадочной субстанции, обозначаемой им как «это». Необъяснимое «это» как перманентная цель, ради которой совершается побег из регламентированного бытия прагматичного буржуазного мира, – мотив, встречающийся в

большинстве текстов битников. Впоследствии эти поиски невыразимого словами «великолепия» за пределами социокультурных стандартов «массового общества» приведут битников к увлечению восточной религиозной философией, где «это» найдет свой непосредственный эквивалент в виде буддийского просветления, что в полной мере отразится в следующем программном романе Керуака «Бродяги Дхармы» (1958). Но мотив «постижения» и «знания» времени при этом утратит свое принципиальное значение.

«Время» в романе «На дороге» неразрывно связано с «добуддийским» просветлением его главных персонажей и имеет скорее диахроническую, нежели синхроническую природу. Оно не ограничивается рамками «найденного» настоящего, но простирается также в индивидуальных и коллективных представлениях о прошлом и будущем. Проводником этой линии в романе служит рассказчик – Сэл Парадайз. В своих размышлениях о Дине и Дороге он не раз прибегает к метафорическим рассуждениям о времени во всех трех его ипостасях: «Вся давняя дорога прошлого разматывалась передо мной с такой головокружительной скоростью, словно кто-то опрокинул чашу жизни и мир сошел с ума» [43; 281]; «Следующие десять дней были, как сказал бы Дабл Ю Си Филдз, “чреваты возвышенной опасностью” – и безумны» [43; 51]; «Я сознавал, что пережил уже бесчисленное количество смертей и рождений, но просто их не помню... потому что перемещения из жизни в смерть и обратно в жизнь так призрачно легки... Я подумал, что в следующее мгновение умру» [43; 209]. В сознании Сэла Парадайза образ «времени» каждый раз приобретает мрачные очертания вопреки приподнято-оптимистической тональности остального повествования.

Относительно Дина в устах одного из второстепенных персонажей – Буйвола – появляется еще более трагически окрашенная характеристика главного персонажа и объекта его бесконечного интуитивного познания – «времени»: «Мне кажется, он стремится к идеальной для него гибели, то есть к неизбежному психозу, разбавленному психопатической безответственностью и насилием» [43; 178], Буйвол говорит это Сэлу Парадайзу «по секрету», попутно замечая, что «Дин явно испортился» [43; 178]. Несмотря на цинично-ироничный тон заявления, очевидно, что рассказчик выделяет в нем именно «гибельную» составляющую, то есть физическую смерть как финальную точку процесса познания «времени». В другой части повествования для обозначения сложных отношений познаваемого «времени» и отторгающе-притягивающей смерти Сэл прибегает уже к «индивидуально-динамической» метафоре: «И на какое-то мгновение я достиг точки экстаза, которой хотел достичь всегда – я шагнул за черту хронологического времени во вневременную тень... и ощущение смерти заставляло меня двигаться дальше» [43; 209]. Здесь проявляется главное отличие двух принципиальных персонажей «На дороге»: они оба стремятся к «идеальной гибели», но один (Сэл) – по ту сторону «вневременной тени», а другой (Дин) – по эту. Таким же образом разнится их восприятие «хронологического времени»: для рассказчика оно повод для прорыва на «другую сторону», «в священную, извечную пустоту», находящуюся за пределами бессмысленных смен жизни и смерти; для главного героя – бесконечный процесс познания, концентрации и слияния со «временем», оно – сама жизнь, наполняющая его ощущениями наркотического экстаза, который заставляет Дина двигаться дальше и дальше в поисках «динамического опыта» существования. Так, на уровне метафорического переосмысления мотива индивидуального движения героя обнаруживается его сущностная связь с персонажами «тетралогии бегства».

«... мы с ним пробежались по дороге на перегонки... он умчался вперед, словно вихрь. Когда мы бежали, мне почудилось, что я вижу воочию, как Дин точно так же мчится через всю жизнь – в жизнь врывается его скуластое лицо, энергично работают руки, на лбу выступает пот, ноги мелькают, как у Граучо Маркса, и он кричит: “Да! Да, старина, ты умеешь бегать!” – Но никто не умел бегать так быстро, как он, и это чистая правда» [43; 186]. В глазах Сэла Парадайза бег для Дина – универсальная форма постижения «времени». Сэл не успевает за главным героем. Вполне возможно, в этом «неуспевании» кроется причина восхищенной одержимости повествователя фигурой Дина Мориарти, в котором он видит воплощение своих нереализованных устремлений, желания «брать от жизни все», идеальный образец недоступного ему искусства жить по эту сторону «вневременной тени».

Для образа Дина характерно также сравнение его с кинематографическим персонажем – комиком Граучо Марксом, членом знаменитой комической группы «Братья Маркс», которая в начале тридцатых годов обогатила американскую школу кинокомедии родственным Дину Мориарти юмором анархического абсурда. Другая звезда голливудской кинокомедии тридцатых Дабл Ю Си Филдз также иногда фигурирует в качестве персоны, с которым у рассказчика ассоциируется главный герой. Оба комика прославились ролями, цинично и саркастически высмеивавшими ценности буржуазного истеблишмента, что имело большой зрительский успех в годы Великой Депрессии (начало тридцатых годов XX века). Очевидно, что образ Дина Мориарти имеет непосредственные кинематографические корни в этих персонажах анархических антисоциальных комедий начала звуковой эры кино.

Более детальные рассуждения самого Дина Мориарти о мотиве бега следуют несколько страниц спустя. Толчком к их началу служат воспоминания Сэла о детстве: «Ребенком, развалившись на заднем сидении отцовской машины, я еще представлял себе, что скачу рядом на белом коне и преодолеваю на своем пути все препятствия:

проношусь между столбами, на всем скаку объезжаю дома, а то и перепрыгиваю через них, если замечаю слишком поздно...» [43; 250]. Ответной репликой Дина автор вновь подчеркивает принципиальные различия в восприятии «времени» основными персонажами: «Да! Да! Да! – восторженно выдохнул Дин. – Бежал я сам, у меня не было коня. Ты ведь рос на Востоке, вот и мечтал о лошадях. Конечно, мы в подобные вещи не очень-то верим, ведь мы оба знаем, что все это чепуха и литературщина, но только в своей, быть может, еще более буйной шизофрении я именно б е ж а л рядом с машиной, да еще с невероятной скоростью... перескакивал через все кусты, заборы и фермерские домики, а иногда срывался в сторону холмов и возвращался на то же место, не потеряв ни секунды...» [43; 250].

Акцентирование Дином воспоминаний детства отнюдь не случайно. На этом примере проясняется основная черта персонажей «линии Мориарти – Пуаккар»: для того, чтобы осуществлять движение в поисках бесконечного и самодостаточного жизненного опыта, им не требуются никакие символические транспортные приспособления, они сами по себе являются «живыми двигателями» времени, поэтому бег для них – единственный приемлемый способ существования. На таком же символическом уровне такой вывод подтверждается на примере общего и для Мишеля Пуаккара, и для Дина Мориарти презрительно-анархического отношения к такому средству передвижения, как автомобиль, давно ставшему «священной коровой» в буржуазном обществе с его культом благосостояния.

В фильме Годара угон машины для главного героя представляется столь же естественным ежедневным занятием, как прием пищи или чтение утренней газеты. Данное «действие» непременно сопровождается ореолом полной безнаказанности, хотя поймать главного героя на угоне автомобилей представляется гораздо более легким делом, чем выследить его после ключевого для сюжетного развития убийства полицейского, произошедшего без свидетелей.

В романе Керуака один из центральных эпизодов – феерическое представление с угонами автомобилей, устроенное Дином Мориарти в битнической «Мекке» – городе Денвере: «Дина в который раз охватило безумие... он в ту же минуту... выбежал на улицу, угнал прямо с подъездной аллеи машину, стремительно умчался в центр Денвера и вернулся на другой машине, поновей и получше... – Кто-то угоняет здесь машины направо и налево, – говорил полицейский. Дин стоял у него за спиной, слушал и твердил: "Ах, да, да!"... он умчался на улицу. В этот же миг в бар ворвался коп, который заявил, что на подъездной аллее стоит машина, угнанная из центра Денвера. Люди собрались кучками и принялись обсуждать эту новость. В окно я увидел, как Дин вскочил в ближайший автомобиль и с ревом унесся прочь, при этом ни одна живая душа не обратила на него внимание. Через несколько минут он вернулся на совершенно новой машине с открывающимся верхом... После нескольких минут тревожного ожидания... мы увидели, как он вернулся, вновь на другой машине... остановился в клубах пыли перед домом, буквально вывалился наружу, направился напрямик в спальню и, мертвецки пьяный, плюхнулся на кровать» [43; 265].

В этом отрывке наиболее ощутима связь героя «На дороге» с традициями анархической кинокомедии тридцатых годов: Керуак решает сцену в несвойственном остальному повествованию кинематографическом ключе, как будто давая «раскадровку» экранного эпизода. В то же время в основе сцены с угонами автомобилей лежит гротескное преувеличение мотива автоматического движения по кругу (символа де-романтизированного обезличенного общества). Своими абсурдными, с точки зрения общепринятой логики, действиями Дин заставляет систему охраны порядка «кусать свой хвост». Непосредственность, с которой он это делает, так же, как и непосредственность героя Бельмондо в «На последнем дыхании», вызывает прямые аналогии с детской игрой. Таким образом, на поверхность всплывает еще одна черта, объединяющая «бегущих героев» пятидесятых-шестидесятых годов, – позитивный инфантилизм, восприятие реальности, свойственное незамутненному детскому сознанию, и неизбежно вытекающие из этого конфликты с бесчувственным «взрослым» миром.

Ориентация на детскую ментальность, культивирование «критической невинности», свойственные движению битников и в дальнейшем всему феномену «шестидесятых», также берут свои корни в литературной традиции. Важную роль в формировании битнической культуры сыграли детские персонажи Марка Твена. В особенности – Гекльберри Финн, чье путешествие на плоту по реке Миссисиппи, описанное в романе «Приключения Гекльберри Финна» (1884) дало рождение целому литературному жанру, повествующему о подобных путешествиях через весь североамериканский континент и получившему название «американа».

«Американа» XX века включала в себя такие важные для «разбитого поколения» тексты, как роман французского писателя Луи-Фердинанда Селина «Путешествие по краю ночи» (1932), большая часть действия которого происходит в США, чей гротескный нигилизм и резкое неприятие буржуазных ценностей были взяты на вооружение большинством авторов-битников; или первый роман Франца Кафки «Америка» (1914), где тема путешествия по американскому континенту представлена в свойственном этому писателю сновиденческом ключе, а еще большую степень ирреальности этому произведению придает тот факт, что его автор никогда не был в описываемой им стране. И если персонаж Селина – Барадамю, выйдя из детского возраста, лишь (подобно Пуаккару и Мориарти) напоминает своим мировоззрением и действиями озлобленного ребенка, то с кафкианским героем Карлом Россманом в ходе его

путешествия по Америке происходит по-настоящему сюрреалистическая метаморфоза. Он в прямом смысле молодеет (в начале и под конец повествования писатель указывает разный возраст своего персонажа: в конце более молодой, и, хотя эта деталь может быть расценена как случайная ошибка, в контексте данного исследования такая «объективная случайность» приобретает определенный смысл).

Ключевым персонажем в генезисе духа непримиримого детского противостояния «взрослому» миру можно по праву считать героя романа Джерома Дэвида Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (1951) – Холдена Колфилда. Главным отличием этого произведения от предшествующей ему литературы «о детях» была авторская установка на повествование не только от первого лица, но и «с позиции» главного героя. И если в других подобных случаях часто ощущается отвлеченно «взрослое» отношение к материалу: ностальгические нотки, связанные с воспоминаниями о «беззаботных днях» (этот мотив прослеживается и у Марка Твена), то в писательской манере Сэлинджера очевидно стремление к наиболее полной идентификации с рассказчиком, к показу всех острых углов его конфликта с враждебным окружением, без ностальгической ретуши или педагогических обобщений. Именно через героя романа «Над пропастью во ржи», находящегося в состоянии перманентной «холодной войны» с «липовым» (phony) миром взрослых, в западную литературу, а затем и в другие виды искусства пришла тема огромного деструктивного потенциала и даже склонности к насилию в детском и подростковом сознании, что отразилось в таких произведениях, как «Повелитель мух» (1954) Уильяма Голдинга, «Заводной апельсин» (1962) Энтони Берджеса, «Золотой храм» (1956) Юкио Мисимы и многих других. Однако, основной линией романа Сэлинджера все же была манифестация богатого духовного мира Холдена Колфилда, гиперчувствительность его натуры, противопоставленная насквозь лицемерному обществу старших. В финальных главах романа образ главного героя разрастается до размеров настоящей харизматической фигуры – «ловца» (в оригинале книга носит название «The Catcher in the Rye» – «Ловец во ржи») детей, которых засасывает «пропасть» взрослого мира. Попав в нее, они, как в мясорубке из фильма Алана Паркера «Стена» (1982), полностью лишаются своей индивидуальности, превращаясь в однообразную серую массу.

В сфере авторской кинематографии мотив столкновения детского внутреннего мира с репрессивным обществом взрослых в полной мере проявился в одном из программных фильмов французской «Новой волны» – полнометражном кинодебюте Франсуа Трюффо «400 ударов» (1959), который представляет генетически важную часть нарративной модели тетралогии бегства – зарождение исследуемого мотива.

Задумывавшийся как двадцатиминутная короткометражка, в процессе съемок фильм «400 ударов» обрел стандартную полуторачасовую длину и вышел на экраны 3 июня 1959 года. Рабочее название фильма – «Неуклюжий возраст», в конце концов, было заменено на сокращенный вариант французской идиомы «faire les quatre cents coups» (ударить четыреста раз), означающей «поднять шум», «устроить беспорядок».

В основе истории о трудном подростке Антуане Дуанеле лежат мотивы из биографии самого Трюффо, уже опробовавшем подростковую тематику в своей предыдущей короткометражке «Шантрапа» (1957). «400 ударов» – единственный из «тетралогии бегства» фильм с продолжением: герой картины Антуан Дуанель (в неизменном исполнении «альтер эго» Трюффо – актера Жан-Пьера Лео), по мере взросления появлялся в других фильмах режиссера, образовавших «дуанелевский цикл»: короткометражная новелла «Антуан и Колетт» из фильма «Любовь в 20 лет» (1962) и три полнометражных фильма: «Украденные поцелуи» (1968), «Домашний очаг» (1970) и «Сбежавшая любовь» (1979). Ни один из этих фильмов, несмотря на их высокий профессиональный уровень, так и не приблизился к художественному триумфу и исторической значимости «400 ударов».

Нельзя сказать, что Трюффо был первооткрывателем проблемы трудного детства в авторском кино. Лента «400 ударов», в своей основе, является парафразом классической картины «Ноль за поведение» (1933) французского режиссера Жана Виго – одного из «киноавторов прошлого», открытых и прославленных критиками журнала «Кайе дю синема». Фильм Виго служит отправной точкой в кинематографической генеалогии «детского бунта». Как и в фильме Трюффо, в основе «Ноля за поведение» – детские воспоминания Жана Виго о годах обучения в закрытой школе-интернате, куда он попал после того, как был убит его отец-анархист – Мигель Альмерейда. Анархистский дух и неприятие с позиций революционного романтизма надзирательской системы «взрослого» мира пронизывают фильм, явившийся своеобразным мостом между двумя доминировавшими течениями во французской кинематографии, элементы которых в равной степени сильны в картине Виго: сюрреализмом двадцатых и поэтическим реализмом тридцатых годов. Из-за своей бунтарской направленности фильм оставался под запретом 12 лет и вышел на экраны лишь в 1945 году.

Наиболее важным обстоятельством влияния фильма Виго на кинодебют Франсуа Трюффо представляется не тематический аспект, но, как и в случае с Сэлинджером, изменение авторской позиции по отношению к персонажам, выразившимся в полном отсутствии превосходства над ними. Длинные планы, глубокие мизансцены, съемки на натуре

при естественном освещении, минималистично-романтический саундтрек композитора Жана Константена и другие подобные приемы, направленные на создание прозрачно-импрессионистской атмосферы, в которой как бы утопает сценарная фабула, используются автором с постоянной оглядкой на чувство меры. Они периодически «остраиваются» подчеркнуто-детализированным изображением жестких сторон конфликта главного персонажа с реалиями «взрослого» общества.

Таким образом, на стыке двух противоборствующих стилистик рождается ощущение романтизма, лишённого штампов «взрослой» ностальгии и «внеаходимости», располагающегося «по эту сторону баррикад» вместе с главным персонажем. Так, фильм «400 ударов» обнаруживает непосредственную связь с романом Сэлинджера «Над пропастью во ржи» на уровне максимального авторского приближения не только к детскому восприятию окружающей реальности, но и к истинной системе ценностей персонажей-подростков, не всегда одобряемой «взрослым миром».

Самый яркий эпизод в фильме Трюффо – финальные кадры бега героя Лео от тирании старших в неизвестность, «три великолепных заключительных плана – длинные, несущие освобождение» [89; 100], по словам критика «Кайе дю синема», впоследствии также известного кинорежиссера – Жака Риветта. Из всех заключительных эпизодов лент «тетралогии бегства» сцена бега Антуана Дуанеля, наиболее акцентированная режиссером (в контексте смысловой архитектоники фильма) и самая важная из всех четырех, с точки зрения иконографической истории кино. В какой-то мере этот эпизод по силе эстетического воздействия перевешивает все остальное повествование: на контрасте с глубокими мизансценами и стилистикой «рассеянного фокуса», доминирующими во всем фильме, в финальной сцене Трюффо демонстрирует полную концентрацию на главном персонаже. Бег Дуанеля отличается от финального бегства остальных героев тетралогии. Это единственный эпизод из четырех фильмов, не заканчивающийся физической гибелью бегущего. Вместо летального исхода Трюффо дает увеличенный стоп-кадр крупного плана лица персонажа, застывшего перед камерой в некоторой растерянности, хотя точно определить, какую именно эмоцию передает лицо Лео, сложно. Трюффо следует высказанному им самим принципу имманентной неоднозначности кинообраза: «Кино – уклончивое искусство... оно обнажает ровно столько, сколько скрывает» [175]. По сходным ощущениям тотальной неопределенности эта сцена напоминает последнюю микроглаву книги Сэлинджера, вкратце описывающую пребывание Холдена Колфилда в больнице после его кратковременного путешествия за пределы надзора старших и фактически являющуюся таким же стоп-кадром, расширяющим смысловые пределы до бесконечной неоднозначности.

В контексте мотива бегства, сэлинджеровского героя можно назвать «несостоявшимся беглецом», лишь наметившим контуры движения для пришедших ему на смену «динамических» персонажей пятидесятых-шестидесятых. В начале повествования автор использует этот мотив в характерном для конца сороковых годов контексте преодоления препятствий: «Я бежал всю дорогу, до главного выхода, пока не отдышался... как только я отдышался, я побежал через дорогу на улицу Уэйна. Дорога вся обледенела, и я чуть не грохнулся. Не знаю, зачем я бежал, наверно, просто так» [87; 8]. Далее, развивая тему немотивированного бега Холдена Колфилда, автор неожиданного вводит метафору физической кончины, заставляющую вспомнить аналогичные связи смерти и финального движения героев, рассмотренные на примерах фильмов Курасавы и Кокто: «Когда я перебежал через дорогу, мне вдруг показалось, что я исчез. День был какой-то сумасшедший, жуткий холод, ни проблеска солнца, ничего, и казалось, стоит тебе пересечь дорогу, как ты сразу исчезнешь навек» [87; 8].

«Бег с препятствиями» продолжается в принципиально важной в сюжетном отношении сцене ночного побега Холдена из школы Пэнси. В качестве «последнего приветствия» бывшим соученикам он, выходя из коридора, громко кричит в надежде разбудить их всех, после чего вынужден спасаться бегством по лестнице, на которой «какой-то болван набросал ореховой скорлупы, и я чуть не свернул себе шею ко всем чертям» [87; 49]. «Препятствия» сопровождают Холдена и в последующих сценах, каждый раз символично оказываясь на его пути, будто движимые чьей-то злой волей: «Наконец кто-то постучал, и я пошел открывать, но чемодан стоял на самой дороге, и я об него споткнулся и грохнулся так, что чуть не сломал ногу. Всегда я выбираю самое подходящее время, чтоб споткнуться обо что-нибудь» [87; 84].

Несмотря на преследующие главного героя неприятности, связанные с передвижениями, Холден Колфилд продолжает свой путь, который, в конце концов, приводит его к развязке, выраженной в присущей всем фильмам «тетралогии бегства» оппозиции индивидуального бега по прямой и коллективного движения по кругу. Решившись сполна реализовать свой потенциал беглеца и уехать на Запад, Холден у входа в школьный музей ждет свою младшую сестру Фиби, чтобы с ней попрощаться. Появляется Фиби с чемоданом в руках, и Холден выясняет, что она собралась ехать с ним. Получив решительный отказ старшего брата, Фиби обижается на него и убегает: «... вдруг бросилась на ту сторону, даже не посмотрела, идут машины или нет. Иногда она просто с ума сходит» [87; 183]. Холден, зная, как вести себя в такой ситуации, продолжает путь в противоположном направлении: «Я знал, что она-то за мной пойдет как

миленькая, и потихоньку направился к зоопарку по одной стороне улицы, а она пошла туда же, только по другой стороне» [87; 183]. Вскоре они оказываются в зоопарке, и постепенно гнев Фиби сменяется на милость, особенно после того, как они с братом обнаруживают, что обычно закрытая зимой карусель на этот раз работает, и Холден предлагает Фиби на ней прокатиться. Карусель выступает примирителем и в отношениях Фиби со старшим братом, и в отношениях самого Холдена с окружающей действительностью: «Я вдруг стал такой счастливый, оттого что Фиби кружилась на карусели. Чуть не ревел от счастья, если уж говорить правду. Сам не понимаю почему» [87; 186].

Таким образом, бегство Колфилда остается в качестве нереализованного проекта, наткнувшись на консервативную составляющую образа главного героя. Карусель как очевидный символ «упорядоченной» жизни вызывает у Холдена положительные эмоции: «Самое лучшее в каруселях – музыка всегда одна и та же» [87; 184].

Что касается мотива движения по прямой, то в сцене с каруселями этот мотив получает символическое воплощение в образе неприглядного тоннеля, резко контрастирующего с могучим символом стабильного движения по кругу: «От медведей мы пошли к выходу, перешли через улочку в зоопарке, потом вышли через маленький тоннель, где всегда воняет. Через него проходят к каруселям» [87; 184]. В конце концов, очарование Холдена вновь обретенным чувством порядка и спокойствия переходит в экстатический восторг, но «остраивается» автором в последней микроглаве книги, где прослеживается уже рассмотренный эффект «стоп-кадра», открывающий пространство для самых различных интерпретаций.

В плане реализации своих потребностей в метафорическом и реальном бегстве Антуан Дуанель имеет большое преимущество перед героем Сэлинджера. Он – персонаж «кино в единственном числе», как принципиально определял свое творение режиссер Франсуа Трюффо (в третьем фильме «дуанелевского цикла» «Украденные поцелуи» [1968]) красноречивый эпизод застаёт повзрослевшего Антуана стоящим перед зеркалом и бесконечно повторяющим свое имя «Антуан Дуанель», с каждым разом убыстряя темп, вскоре переходя на бешеную скороговорку). У него гораздо больше возможностей познать истинный дух свободы. Не будучи, как Холден Колфилд, подчинен семейным обстоятельствам как отрицательного, так и положительного характера. По всему роману личность Холдена как бы «растворяется» в постоянных отсылках к его рано умершему брату Элли, старшему брату Д.Б., работающему сценаристом в Голливуде, и младшей сестре Фиби. Антуан Дуанель, напротив, программно предоставлен самому себе. Этому отчасти способствует его трудное семейное положение: он единственный ребенок в семье, вместо отца – отчим, в конце фильма выясняется, что для матери Антуана он был нежелательным ребенком, от которого она пыталась безуспешно избавиться (что аналогично мотивам в биографии самого Франсуа Трюффо).

Таким образом, герой фильма «400 ударов» предстает гораздо более целостным и «конкретным» персонажем без каких-либо претензий на роль харизматического «заступника» детского мира, что свойственно более обобщенному образу Холдена Колфилда. Индивидуальная «конкретизация» персонажа, в равной мере присущая и другим экранным «беглецам» конца пятидесятых – начала шестидесятых годов, способствует более полному «схватыванию» духа времени и динамических устремлений целого поколения «из породы беглецов».

Острые углы оппозиции движение «по прямой» / движение «по кругу» сглаживаются в литературном воплощении Сэлинджера. Холден Колфилд не имеет шансов осуществить свой план «бегства». Антуан Дуанель у Трюффо напротив, находясь в пространстве конкретных визуальных образов, обладает достаточными предпосылками для приведения в действие механизма индивидуального «бега».

Таким образом, можно заключить, что «бегущий человек» в авторском кинематографе пятидесятых – начала шестидесятых годов выступает неким «прасимволом» зарождающейся эпохи революционных преобразований во многих, если не всех областях человеческой деятельности. Сам «бег», хотя имеющий в конкретных случаях различную почву для интерпретаций, на обобщенном уровне неизменно символизирует «векторность» поколения, стремление к достижению свободы через действие. Так, известное высказывание сюрреалиста Андре Бретона о том, что свобода не состояние, что она – динамична, принадлежащее двадцатым годам, в шестидесятых трансформируется в реплику Жана-Люка Годара: «Чтобы делать кино, достаточно снимать свободных людей» [148]. В этом смысле бег – вероятно, наиболее приемлемый символ нацеленности молодых людей данного периода на освобождение от тяжелого наследия предыдущих поколений, чье существование было омрачено мировыми войнами, обилием тоталитарных режимов, приматом коллективизма, тиранией «морального большинства» и, в конечном итоге, тотальной «несвободой». В качестве основных путей освобождения в тот же период обозначились: отказ от стереотипов «взрослого» сознания с его культом материальных ценностей; концентрация на духовном начале отдельного «конкретного» человека, культивирование естественных импульсов в поведении, возвращение к «детской» картине восприятия мира; радикальный идеализм, вера в возможность быстрого переустройства мира посредством революции, что выразилось в известном девизе: «Будьте реалистами – требуйте невозможного!». Мотив бега в большинстве случаев проявляется

именно в тот момент, когда герои находятся в пограничной ситуации (чаще – на пороге гибели), обнаруживая тем самым динамическую «векторную» сущность.

2.4. Деактуализация мотива «бегущего человека» в авторском кинематографе.

После выхода на экраны хронологически последнего фильма тетралогии – «Аккаттоне» – мотив «бега» отнюдь не исчез из авторских кинопроизведений, но продолжил свое развитие и стал все чаще подвергаться критическому пересмотру. Его «детская» составляющая нашла непосредственное отражение в известных фильмах советской «новой волны»: «Иваново детство» (1962) Андрея Тарковского и «Тени забытых предков» (1964) Сергея Параджанова.

В обеих картинах концептуальное значение имеют символические эпизоды бега персонажей-детей. Однако они существенно отличаются от знаменитого бега Антуана Дуанеля: и в первом и, особенно, во втором случае, несомненно, превалирует «взрослое» отношение к материалу, проявляющееся в чрезмерной идеализации впечатлений детства и сохранении определенной дистанции между автором и персонажем. Отличия обнаруживаются в выборе более традиционных средств кинематографической выразительности: комментирующая закадровая музыка, съемки с помощью кранов, изображающие события в идеалистически отстраненном от реальности разрезе и других подобных приемов. Режиссеры «тетралогии бегства», напротив, стремились максимально приблизить действие к реальности и «остранить» его при помощи различных выразительных средств. Хотя мотив бега в этих фильмах выполняет схожую функцию, символизируя стремление к обретению свободы от тяжелого наследия прежней системы, он все же лишается своей основной характеристики: предельной концентрации на усилиях отдельного человека изменить сложившуюся ситуацию, превращаясь в вариант эскапизма, пространством для которого служат далекие воспоминания детства.

С наступлением периода эскалации революционной активности (середина – конец шестидесятых годов), в обращении режиссеров к мотиву индивидуального бегства начинают появляться ноты разочарования в прежних бунтарских идеалах. Так, в известном фильме-притче Пьера Паоло Пазолини «Теорема» (1968) в финальном эпизоде автор напрямую использует конструкцию заключительной сцены, характерную для фильмов «тетралогии бегства», наполняя ее совершенно иным содержанием. Один из персонажей фильма в исполнении Массимо Джиротти, условно обозначенный как Отец, проезжая в автомобиле мимо мрачных индустриальных строений, произносит: «Что бы случилось, если бы я решился раздеться на глазах у всех и подарил свой завод рабочим?». Вскоре он оказывается на некоем вокзале, и на глазах у всех осуществляет свой первый план. Затем камера застаёт героя в полном одиночестве на типично пазолиниевском минималистичном пейзаже, где обнаженный Отец, то падая, то вставая, медленно, иногда переходя на бег, пересекает бескрайний ландшафт черной земли, движимый совершенно неясными устремлениями. За мгновение до появления титра «КОНЕЦ» персонаж, расставив руки в стороны наподобие распятого Христа, издает громкий нечленораздельный вопль.

В этом эпизоде прослеживается определенная параллель с финалом первого фильма Пазолини «Аккаттоне», которая заключается в использовании библейских аллюзий, а именно наделяния финального бега персонажа чертами Христовых мук. Для Пазолини, парадоксально совмещавшем в творчестве следование как христианским, так и коммунистическим идеалам (что особенно ярко проявилось в его экранизации Евангелия от Матфея (1964), где автор предпринял попытку проследить в образе Христа коммунистическую составляющую), подобное перенесение библейских мотивов на современную почву было одним из излюбленных приемов, работающим на создание столь важного в его художественной концепции эффекта шока, особенно среди традиционно религиозной итальянской аудитории.

Герой «Аккаттоне», несмотря на сценарную бытность сутенером, грабителем и отъявленным мерзавцем, на протяжении всего фильма методично, на уровне едва заметных деталей, приравнивается автором к образу Христа, а точнее – католической традиции его изображения. Так, в той же финальной сцене, в самом ее конце, когда умирающий Аккаттоне лежит на асфальте в окружении сбегавшейся толпы, его тело (снятое к тому же в ракурсе, отсылающем к картинам мастеров итальянского Ренессанса) располагается точно между двумя «разбойниками» (его сообщниками), один из которых (это последний кадр фильма), видя агонию Аккаттоне, крестится руками, скованными наручниками.

Тем показательнее различия между финальными сценами 1962 и 1968 годов. В первом случае это: бегущая толпа, в которой символически отражается бегство остающегося за кадром Аккаттоне; во втором – бескрайний и безжизненный ландшафт, абсолютное одиночество персонажа-беглеца. Последние слова Аккаттоне («Вот теперь мне хорошо») также резко контрастируют с нечеловеческим криком героя Массимо Джиротти, «Христа», оказавшегося в вакууме. В дальнейшем эта тема нашла продолжение в творчестве другого известного театрального и кинематографического авангардиста Италии – Кармело Бене, в знаменитом эпизоде его вольной экранизации пьесы

Оскара Уайлда «Саломея» (1972): Христос, оказывающийся перед лицом полного отсутствия кого-либо, сам себя приколачивает гвоздями к кресту.

Однако ключевая роль в процессе дегенерации символического мотива «бегущего человека» в авторском кинематографе принадлежит одному из столпов «нового немецкого кино» – режиссеру Вернеру Херцугу. Его противоречивая творческая манера, вобравшая в себя идеализм классического немецкого романтизма и резкую критическую направленность Оберхаузенского манифеста (подписанного в 1962 году молодыми кинематографистами ФРГ и ставшего отправной точкой в развитии немецкой «новой волны»), как нельзя точно соответствовала общим для западного общества конца шестидесятых – начала семидесятых годов настроениям разочарования в прежних идеалах, утраты утопических иллюзий. Три фильма [«Признаки жизни» (1967), «И карлики начинали с малого» (1969) и «Агирре, гнев божий» (1972)] образуют в противовес «тетралогии бегства» целостный текст деактуализации «бегущего человека», решающую роль в котором играет контр-мотив движения «по кругу».

В принесшем Херцугу всемирную известность и положившем начало многолетнему и сложному сотрудничеству режиссера с актером Клаусом Кински историческом фильме «Агирре, гнев божий» (1972) роль персонажа «кристаллизирующего» мотива отчаяния и развенчания иллюзий принадлежит харизматичной фигуре испанского конкистадора дона Лопе де Агирре в «демоническом» исполнении Кински. В основанном на дневниковых записях священника Гаспара де Карвахала, датированных 1650 годом, фильме рассказывается история экспедиции испанских конкистадоров в поисках легендарного Эль Дорадо в глубине перуанских джунглей. По ходу сюжета Агирре, вначале ничем не примечательный участник экспедиции, захватывает власть, убивая всякого, кто противится его воле, и, собрав отряд верных ему людей, отправляется на большом плоту вниз по течению некоей южноамериканской реки, одержимый идеей о запрятанных в джунглях семи золотых городах Эль Дорадо. Поиски загадочных богатств терпят полный крах, когда внутренние раздоры, нехватка пищи, болезни и враждебность коренного населения джунглей приводят к полному истреблению всей команды плота, за исключением самого Агирре, теряющего рассудок. Последняя сцена фильма застаёт обезумевшего главного героя, одиноко хромающего по опустевшему плоту в окружении разлагающихся трупов и великого множества постоянно вопящих маленьких обезьян, с которыми персонаж Кински разговаривает, принимая их за членов своей команды. В конце концов, камера дает общий план удручающей картины смерти и безумия.

Далее Херцог снимает длинный общий план плота с замершим в странной позе, одиноко стоящим Агирре, камерой, описывающей вокруг него круги, по ходу его движения вниз по реке. Атмосферная закадровая музыка в исполнении немецкой нью-эйдж группы Popol Vuh добавляет сцене ощущение тотального краха надежд и иллюзий. Бунтарь Агирре картинно неподвижен, в то время как плот, на котором он стоит, полностью подчинен инерции. Глубоко символично в этой сцене движение камеры по кругу, которое как бы «закольцовывает» инертное пространственное перемещение персонажа по прямой. В этом эпизоде мотив кругового движения приобретает черты уже не упорядоченных общественных отношений, но злого рока, сопровождавшего и словно «обвивавшего» экспедицию Агирре на всем пути ее следования. В последних кадрах фильма камера, исполняющая роль символа злой судьбы, описывая вокруг плота Агирре круги, постепенно приближается к нему все ближе и ближе и, подобно гигантскому удаву, сдавливает и душит все идеалистические бунтарские устремления главного героя. В контексте общей ситуации эрозии веры в революционные преобразования, характерной для начала семидесятых, этот образ приобретает программное звучание.

Гораздо более уничижительной метафорой молодежного бунта шестидесятых пронизан другой фильм Херцуга, предшествующий «Агирре», – «И карлики начинали с малого», снятый в 1970 году. Все роли в этом причудливом фильме, заслужившем сравнения с известной киноаномалией Тодда Браунинга «Уроды» (1932), играют страдающие в реальной жизни отклонениями в физическом развитии карлики и лилипуты. Место действия фильма – небольшой южноамериканский поселок, населенный одними карликами и являющийся чем-то вроде закрытого госпиталя, управляемого отсутствующими в кадре «нормальными» людьми через одного из карликов, наделенного властными полномочиями. Рядовые карлики устраивают бунт против власти «нормальных», чье воплощение они находят в своем вышестоящем собрате. Тот, будучи оторванным от внешнего мира (бунтующие выводят из строя все средства коммуникации), вынужден забаррикадироваться в своем особняке и безуспешно взывать к благоразумию бывших подчиненных. Постепенно бунт карликов окончательно выходит из-под контроля и перерастает в обыкновенный «праздник непослушания», кончающийся оргией буйного веселья и насилия. Карлики носятся по территории поселения, круша все на своем пути; устраивают гротескный пир, уничтожая все запасы еды; убивают домашних животных; издеваются над двумя слепыми собратями – у фильма нет развязки, он заканчивается прямо посреди водворенного хаоса.

Объект рефлексии автора картины очевиден: революционные молодежные движения, к 1970 году достигшие своего апогея во всем мире. Последний эпизод фильма предстает как прямая аллегория бунтарской ментальности: самый крошечный из карликов бесконечно долго смеется над стоящим на коленях огромным верблюдом.

Кроме чисто аллегорической трансформации участников революционных движений в карликов-инвалидов, Херцог также использует мотив «движения по кругу» как сквозную метафору фильма. Бунтовщики находят в одном из сараев старый автомобиль, выводят его во двор и, зажимая педаль газа, заставляют его ездить по кругу. Поначалу это превращается в буйную эскапату: карлики бегают за автомобилем, цепляются за него, забираются в салон и выпрыгивают обратно. Вскоре их внимание переключается на другие развлечения, и они бросают машину, описывающую во дворе один круг за другим. Движение автомобиля по кругу становится в дальнейшем своего рода метрономом повествования. Запечатлевая безумства бунтующих карликов, Херцог то и дело противопоставляет им кадры всеми забытого движущегося по кругу ветхого транспортного средства. Наступает вечер, карлики уже устают от собственной разнузданности, но автомобиль все еще продолжает свой путь по окружности. Как и в «Агирре» динамическая «векторность» бунта переходит в безысходную инерцию.

Круговое движение машины в сопоставлении с «игрушечным» бунтом героев фильма раскрывает неутешительное послание его создателя: любые идеалистические концепции революционного переустройства мира либо изначально несостоятельны и ущербны, либо обречены на быструю и неизбежную деградацию. Язвительное название фильма «И карлики начинали с малого» (*Auch Zwerge haben klein angefangen*) добавляет авторскому отношению немалую долю циничного сарказма.

Более симпатизирующий, не коллективный, но индивидуальный портрет динамической одержимости и противостояния регламентированному круговому движению обнаруживается в дебютной полнометражной киноленте Херцога «Признаки жизни» (1968). Ее герой – солдат немецкой армии времен Второй мировой войны Стрешек (актер Петер Брогле) добавляет некоторые важные штрихи к обобщенному образу персонажа «из породы беглецов».

Действие фильма разворачивается на одном из греческих островов, оккупированном нацистами. Здесь, после полученного боевого ранения, оказывается главный герой с двумя другими немецкими солдатами, их задача – охрана древней архитектурной достопримечательности. Резкая смена обстановки: из пекла сражений к монотонному существованию на изнывающем от жары острове начинает беспокоить Стрешека. Пока его товарищи придумывают себе никчемные занятия, чтобы спастись от скуки, главный герой просит начальство поручить ему какое-либо более ответственное задание. Его назначают патрулировать окрестности, где возможно (хотя, судя по всему, это слишком маловероятно) скрываются повстанцы.

Во время одного (вероятно, первого) из обходов, который Стрешек совершает со своим сослуживцем Майнхардом (актер Вольфганг Райхманн), перед их глазами предстает совершенно обескураживающая героя картина: камера медленно снимает почти 360-градусную панораму островного пейзажа, в прямом смысле усеянного маленькими ветряными мельницами. Стрешек испытывает нервный срыв и открывает по ним беспорядочную стрельбу.

После этого происшествия он, вроде бы, приходит в себя, но спустя несколько дней, узнав о том, что сослуживцы тайно сообщили об инциденте начальству, он снова впадает в бешенство, на этот раз изливая агрессию на предавших его товарищей. Психическое расстройство Стрешека прогрессирует. Захватив боеприпасы, он в последующие дни терроризирует уже весь остров, что приводит военных чинов к решению о насильственной операции по его обезвреживанию. В конце концов, главного героя убивают. Херцог утверждал, что фильм основан на реальной истории, о которой он узнал из старой газетной статьи.

Мотивы кругового движения и инерции занимают центральное место в смысловом построении фильма. Одним из решающих факторов, негативно влияющих на психическое состояние Стрешека, становится история о «марше гусениц», рассказанная Майнхардом: «тысячи гусениц ползут в лес друг за другом, но если переместить первую гусеницу в конец колонны, гусеницы будут двигаться по кругу до окончания своих дней».

Наиболее запоминающийся эпизод фильма – медленная изматывающая круговая панорама бесконечных ветряных мельниц, которая в прямом смысле сводит главного героя с ума, претендует на роль ультимативного символа реакционного движения по кругу как неизменной оппозиции «векторной» направленности персонажей-беглецов. Использование в качестве символа инертно-кругового движения ветряных мельниц и беспорядочная стрельба, которую открывает по ним главный персонаж, предстает очевидной аллюзией на архетипичный для мировой литературы образ Дон Кихота из романа Мигеля де Сервантеса «Хитроумный идальго дон Кихот Ламанчский» (1605-1615), один из самых известных и наиболее часто цитируемых эпизодов которого описывает сражение главного героя с ветряными мельницами. Так Херцог добавляет к основным характеристикам кинематографических «беглецов» шестидесятых годов важную деталь: их непосредственную генеалогическую связь с известным героем классической литературы, в какой-то мере являющимся символом одержимости и мечтательного идеализма.

Впрочем, Строщека лишь условно можно назвать «беглецом». В «Признаках жизни» нет акцентированных автором эпизодов бега главного героя. Персонаж Херцога – беглец, скорее не на физическом, но на лингвистическом уровне. В немецком языке есть выражение *laufen Amok*, которое является заимствованием из малайского языка и обозначает подверженность «амоку» – кратковременному психическому расстройству, характерному в основном для жителей Малайских островов и выражающемуся в приступе немотивированного насилия, когда больной пускается бежать, уничтожая все на своем пути. Выражение «бежать амоком» использовал в названии своего фильма, вышедшего в 1970 году, другой столп «нового немецкого кино» Райнер Вернер Фассбиндер. Титульный персонаж картины «Почему господин Р. подвержен амоку?» (*Warum läuft Herr R. Amok?*), по внешнему виду абсолютно невозмутимый человек, ведущий жизнь примерного члена общества, становится жертвой неожиданного приступа ярости, во время которого убивает всех своих близких, включая малолетнего сына, и на следующий день кончает жизнь самоубийством.

Эти ужасающие события происходят в самом конце фильма, по всей же длине остального повествования Фассбиндер педантично воспроизводит абсолютно бесцветное рутинное существование главного героя, намеренно воссоздавая на экране всю скуку и безысходность его повседневной жизни. На фоне откровенной «скучности» большей части фильма шокирующий финальный эпизод несет определенное чувство освобождения, за которое главный герой платит слишком большую цену. Совершая свои шокирующие деяния, он никуда не «бежит» – его движения подчеркнута хладнокровны и невозмутимы. Фассбиндер не акцентирует этот эпизод никакими излишними выразительными средствами, напротив, он старается передать ощущения полной естественности содеянного героем, оказавшимся в трясине регламентированного буржуазного бытия.

Строщек в какой-то мере предстает романтическим прототипом героя Фассбиндера, но, в отличие от господина Р., в сцене нападения на предавших его товарищей он демонстрирует нечто, по виду напоминающее помутнение рассудка, свойственное жителям Малайских островов. Таким образом, Херцог привносит в мотив индивидуального бега черту психопатичности, часто проявляющуюся в его творчестве.

Для исследования показателен также способ киноповествования, на который автор «Признаков жизни» переходит после эпизода окончательного помутнения рассудка главного героя. С этого момента Строщек, а вскоре и противостоящие ему военные полностью исчезают с экрана, на котором один за другим следуют общие планы безмятежных островных видов, в то время как закадровый голос бесстрастно повествует о дальнейших событиях, связанных с операцией по физической ликвидации Строщека. Подобно Аккаттоне, «беглец без бега» Херцога, совершая психопатический бунт против окружающего его «марша гусениц», растворяется в непрерывном потоке реальности, и его восстание превращается в сухой газетный отчет о происшествии, «имевшем место».

Финальный эпизод «Признаков жизни» также глубоко символичен: сквозь заднее стекло едущего автомобиля камера долго снимает дорогу, утопающую в клубах пыли из-под задних колес несущейся машины. Вернера Херцога по праву можно назвать «могильщиком» идеалистического мотива индивидуального движения «по прямой», появившегося в литературных и кинематографических произведениях пятидесятых, и ставшего несомненным ориентиром для всего поколения шестидесятых с его символической верой в известное изречение – «дорогу осилит идущий».

Таким образом, можно заключить, что такая структурная составляющая исследуемого мотива как контр-мотив коллективного движения «по кругу» сыграла решающую роль в процессе деградации «бегущего человека» в авторском кино семидесятых годов XX столетия.

Подводя итоги второй главы, следует отметить, что:

- мотив «бегущего человека» обозначился в авторском кинематографе в конце сороковых годов XX века, пережил расцвет на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов (что наиболее адекватно отразилось в фильмах символической «тетралогии бегства») и потерял статус доминирующего мотива в начале семидесятых годов прошлого века
- основное содержание мотива состоит в символическом отражении магистральных для эпохи «шестидесятых» идеи революционного переустройства действительности и освобождения от тяжелого наследия предыдущих эпох.
- наиболее важной структурной составляющей мотива следует считать контр-мотив коллективного движения «по кругу», символизирующий регламентированное бытие в социуме и неизменно противопоставленный индивидуальному движению «по прямой», отражающему «динамически-бунтарские» устремления кинематографических героев пятидесятых – шестидесятых годов XX столетия.

- именно контр-мотив движения «по кругу» занимает центральное место в процессе деактуализации мотива «бегущего человека», наметившегося в конце шестидесятых годов.
- анализ сходных процессов в литературе второй половины XX века делает очевидными существенные причины деактуализации исследуемого мотива, источник которых следует искать в общекультурных процессах утраты романтических иллюзий и эрозии бунтарских идеалов.
- в контексте «увядания» мотива, обозначенного в данном исследовании, наиболее показательным творчеством режиссера Вернера Херцога, в котором мотив «бегущего человека» вступает в фатальный и неразрешимый конфликт с контр-мотивом «движения по кругу» и терпит поражение.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В XX веке кинематограф оказался своего рода пространством для коллективных сновидений, внутри которого находили отражение все основные культурно-исторические процессы столетия. Каждый временной отрезок XX века имел свои собственные кино-сновидения, сущность которых воплощалась в определенных образах-прасимволах. Для наиболее яркого из таких периодов – шестидесятых годов XX столетия – кинематографическим прасимволом явился «бегущий человек» – олицетворение динамического, ниспровергательского, бунтующего духа этой эпохи.

Тесно связанный с появлением в кинематографе «авторской» теории, отстаивавшей право режиссера на личностное самовыражение посредством кинотворчества символ «бегущего человека» являлся выражением свойственного «шестидесятым» пафоса индивидуальной свободы. Вполне в духе высказывания сюрреалиста Андре Бретона о том, что «свобода не состояние, она динамична», достижение свободы является в кино-сновидениях «шестидесятых» не результатом, но процессом, неразрывным с идеей движения. Такая «векторная» составляющая духа эпохи находит наиболее полное выражение в фильмах символической «тетралогии бегства» – в четырех картинах, снятых в разных странах, разными режиссерами.

Достигая своего расцвета в начале шестидесятых годов, к концу десятилетия прасимволический мотив «бегущего человека» переживает вырождение, представляя во все более мрачных и апокалиптических формах. Остро ощущаемые киноавторами конца шестидесятых годов разочарование в былых идеалах, бесперспективность бунта против регламентированного «взрослого» существования приводят к тому, что мотив индивидуального динамизма уступает место образам инерции, усталости от движения. В то же время неизменно сопровождавший «бегущего человека» пятидесятых-шестидесятых годов мотив «коллективного движения по кругу», который являлся противовесом идеи индивидуального движения «по прямой» и символизировал упорядоченное конформистское бытие в обществе, в конце шестидесятых приобретает все более грозные и неумолимые очертания.

Процесс критического пересмотра идеалистических концепций, характерных для авторского кинематографа пятидесятых – начала шестидесятых годов, симптоматично совпал по времени с почти повсеместным переходом кинематографистов на цветное кино. Все фильмы «тетралогии бегства» были сняты на черно-белой пленке, но уже к середине шестидесятых большинство представителей авторского кинематографа сняли свои первые цветные фильмы и в дальнейшем обращались к черно-белому кино лишь в исключительных случаях. Сопоставляя этот факт с параллельно происходившим процессом деградации романтического прасимвола «бегущего человека», можно

констатировать, что приход в кино цвета стимулировал режиссеров-авторов к более критическому осмыслению окружающей действительности, представшей на этот раз во всем многообразии нелицеприятных оттенков, будучи лишенной «поэтического фильтра», каким являлось черно-белое изображение. Не случайно вышедшие в 1971 году три «гимна» кинонасилию – «Заводной апельсин» Стэнли Кубрика, «Соломенные псы» Сэма Пекинпы и «Макбет» Романа Полански утилизировали яркие основные цвета для своих шокирующих визуальных метафор. Однако решающим фактором, определившим скорое увядание романтического образа «бегущего человека», стало изменение общекультурного климата в конце шестидесятых годов от революционного динамизма к регламентированной стабильности.

Один из наиболее шумных голливудских кинопроектов девяностых годов, триумфатор церемонии вручения премии «Оскар» 1994 года – фильм «Форест Гамп», задумывался создателями (режиссер Роберт Земекис и другие) как своеобразная энциклопедия американской истории второй половины XX века, данная сквозь призму восприятия главного героя – «взрослого ребенка» Фореста Гампа. Стремясь вплести в ткань фильма основные вехи не только американской, но и мировой истории послевоенного периода, авторы картины не обошли стороной и прасимвол «бегущего человека», отведя ему практически центральное место в символической структуре образа Фореста Гампа.

По сценарию ревностно опекаемый своей матерью Гамп в детстве вынужден, по ее настоянию, носить на своих абсолютно здоровых ногах абсурдные протезы, призванные скорректировать что-то в его походке. В одном из ключевых эпизодов картины герой, которому приходится спастись от побоев своих нерадивых одноклассников, сначала неуклюже ковыляет, но, постепенно набирая скорость, эффектно разламывает на бегу ненужные протезы и впервые в своей жизни в полной мере обретает динамическую свободу «бегущего человека». Фраза, которую в этот момент произносит его подруга: «Run Forest run» (Беги, Форест, беги) становится своего рода девизом главного персонажа, которому он остается верен в течение всего последующего экранного существования.

При всех стилистических шероховатостях фильма следует отдать должное его авторам в удачном обнаружении символической сущности эпохи шестидесятых, представителем которой (в силу своего возраста) является Форест Гамп. Хотя прасимволический мотив «бегущего человека» нашел свое наиболее полное воплощение вне кинематографического процесса Нового света, американская культура сыграла важную роль в его формировании. Прежде всего, это касается литературных корней мотива, наиболее важные из которых представлены в прозе писателей Дж. Керуака и Дж. Д. Сэлинджера, которые послужили основой для дальнейшей эволюции героев динамического типа в авторском кино конца пятидесятых годов и далее. Решающей предпосылкой для расцвета динамического сознания именно в рамках киноискусства послужило одно из самых важных качеств кинообраза – имманентно присущая ему установка на движение. «Кино – это движение», – такую формулировку предложил Андре Базен, рассуждая о природе кинематографического жанра вестерна.

Последовавшие за шестидесятыми новые периоды развития авторского кино также имели собственные мотивы-прасимволы. Некоторые из них, как, например, доминировавший в восьмидесятых мотив «падения» также напрямую связаны с феноменом движения. Важность же исследуемого в данной работе прасимволического мотива «бегущего человека» измеряется, прежде всего, тем, что его эволюция совпала с зарождением и расцветом самого понятия «авторское кино», окончательно утвердившего положение кинематографа в ряду классических видов искусств.

Таким образом, «бегущий человек», как коллективный сон, приснившийся кинозрителям середины XX столетия, аккумулировал в себе все основные установки, предчувствия и устремления целого поколения «шестидесятых». «Векторное» сознание, нацеленность на «движение ради движения», и родственные идеи ломки стереотипов и революционного преобразования действительности, чьи корни лежат в литературной практике сороковых, успешно материализовались два десятилетия спустя в авторском кинотворчестве на примере исследуемого мотива. «Бегущий человек», выступая неизменно в единственном числе, свидетельствует о важном отличии революционного опыта шестидесятых от сходных импульсов предшествующих эпох. Во главе угла революционной активности впервые оказалась отдельно взятая человеческая личность в самом непосредственном лишенном всякого героического пафоса облике. В этом смысле, «бегущий человек» явился символически-сновиденческим отражением основного «плана» шестидесятых: духовного освобождения человечества, берущего начало с освобождения каждого отдельного индивида. Наиболее удачный символ этого освобождения не мог появиться вне контекста «идеи движения» – квинтэссенции кинематографического искусства.

Итак, если воспользоваться формулировкой Франсуа Трюффо «кино в единственном числе» (заявленную им по отношению к первому фильму «тетралогии бегства» – «400 ударов»), можно сказать, что «бегущий человек», как мотив-сон пришедший на киноэкраны из коллективного бессознательного человечества в середине XX столетия, явился наиболее адекватным символом программной для «шестидесятых» идеи «революции в единственном числе».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Адорно Т. Эстетическая теория (фундаментальный труд). М., 2001. – 527 с.
2. Аллен В. Записки городского невротика, маленького очкастого еврея, вовремя бросившего писать. М., 2002. – 338 с.
3. Андреев Л. Сюрреализм. М., 1972. – 232 с.
4. Антология французского сюрреализма. // Сост. С. Исаев и Е. Гальцева. М., 1994. – 392 с.
5. Антониони об Антониони. Статьи, эссе. Интервью. Тот кегельбан над Тибром. / Сост. О.Боброва. М., 1986. – 434 с.
6. Аристарко Г. История теорий кино. М., 1966. – 396 с.
7. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. – 288 с.
8. Арнхейм Р. Кино как искусство. М., 1960. – 206 с.
9. Аронсон О. Метакино. М., 2003. – 264 с.
10. Арто А. Театр и его двойник. / Сост. и вступ. статья В. Максимова. СПб., 2000. – 440 с.
11. Базен А. Что такое кино? Сборник статей. / Вступ. статья И. Вайсфельда. М., 1972. – 383 с.
12. Базен А. Маленький кинодневник (взгляд из Туррет-сюр-Лу) // Киноведческие записки. 2001. – №55. С. 132-142
13. Балаш Б. Видимый человек. М., 1925. – 112 с.
14. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. / Общ. редакция Р. Юренева. М., 1968. – 328 с.
15. Барт Р. Camera Lucida, М., 1997. – 124 с.
16. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. – 187 с.
17. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. – 502 с.
18. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведч. зап. М., 1989. Вып. 2, с. 151–173.
19. Бергман И. Картины. М., 1997. – 438 с.

20. Бергман И. Латерна магика. М., 1989. – 124 с.
21. Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино. / Сост. А. Парина и В. Гульченко. М., 1985. – 528 с.
22. Блие Б. Вальсирующие или похождения чудаков. СПб., 2001. – 416 с.
23. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. – 387 с.
24. Борхес Х.Л. Книга сноведений. / Сост. Х.Л. Борхес. СПб, 2000. – 330 с.
25. Бунюэль Л. Сборник. М., 1979. – 295 с.
26. Бунюэль о Бунюэле. Мой последний вздох (воспоминания) / Вступ. Долгова К. М., 1989. – 384 с.
27. Вендерс В. Изображение будущего. На заре дигитальной эпохи. // Киноведческие записки. 2001. №50. С. 30-33.
28. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. – 368 с.
29. Дали С. Дневник одного гения. М., 1991. – 271 с.
30. Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип. М., 1990. – 433 с.
31. Деррида Ж. Письмо и различие. СПб., 2000. – 432 с.
32. Дзаваттини Ч. Дневники жизни и кино. Статьи, интервью. Добряк Тото. М., 1982. – 302 с.
33. Долгов К.К., Долгов К.М. Федерико Феллини, Ингмар Бергман. Фильмы. Философия творчества. М., 1995. – 237 с.
34. Ждан В.Н. О природе киноискусства. М., 1963. – 167 с.
35. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню реального. М., 2002. – 160 с.
36. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков, 2000. – 258 с.
37. Злотникова Т.С. Человек. Хронотоп. Культура. Ярославль, 2003. – 172 с.
38. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. – 194 с.
39. Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. – 416 с.
40. Камю А. Посторонний. Рассказы. СПб., 2000. – 192 с.
41. Караганов А. Всеволод Пудовкин. Жизнь в искусстве. М., 1973. – 168 с.
42. Кафка Ф. Реальность абсурда: Сб. произведений. Симферополь, 1998. – 512 с.
43. Керуак Дж. Избранная проза. Том I. В дороге. 1995. – 405 с.
44. Керуак Дж. Избранная проза. Том II. Бродяги дхармы. Киев, 1995. – 328 с.
45. Кино в мире и мир в кино (по материалам конференции). / Ред. Л. Будяк. М., 2003. – 212 с.
46. Клейман Н. Будет ли у нового столетия кино? // Киноведческие записки. М., 2001. №50. – С. 53-58.
47. Кракауэр З. Природа фильма или реабилитация реальности. / Вступ. статья Р. Юренева. М., 1974. – 321 с.
48. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. / Пред. Р. Юренева. М., 1977. – 423 с.
49. Кудрявцев С. 500 фильмов. М., 1991. – 382 с.
50. Кудрявцев С. + 500. М., 1994. – 398 с.
51. Кудрявцев С. Последние 500. М., 1998. – 281 с.

52. Кудрявцев С. Свое кино. М., 1994. – 312 с.
53. Кулешов Л. В. Статьи и материалы. М., 1979. – 239 с.
54. Культурология XX век. Энциклопедия. Т. 1. // Под редакцией С. Я. Левита. СПб., 1998. – 447 с.
55. Культурология XX век. Энциклопедия. Т. 2. // Под редакцией С. Я. Левита. СПб., 1998. – 447 с.
56. Лангер С. Философия в новом ключе. М., 2000. – 288 с.
57. Лейбин В. Психоанализ и философия неотрейдизма. М., 1977. – 246 с.
58. Лексикон нокалассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под редакцией В. В. Бычкова. М., 2003. – 607 с.
59. Лидзани К. Итальянское кино. М., 1956. – 194 с.
60. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. – 272 с.
61. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. – 702 с.
62. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. – 138 с.
63. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. – 347 с.
64. Маркузе Г. Разум и революция. М., 2000. – 544 с.
65. Мисима Ю. Золотой храм: Роман, новеллы, пьесы. / Вступ. статья Г. Чхатарашвили. СПб, 1993. – 478 с.
66. Мунье Э. Манифест персонализма. М., 1999. – 559 с.
67. Мэтьюс П. Погружаясь в реальность. Андре Базен вчера или сегодня. // Киноведческие записки. 2001. № 55. С. 142-149.
68. Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. / Под редакцией Т.В. Чугуновой. М., 1985. – 630 с.
69. Нечай О.Ф. Основы киноискусства. М., 1989. – 288 с.
70. Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. Сборник. М., 1991. – 639 с.
71. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. – 588 с.
72. Оханян Т. Цифровой нелинейный монтаж. М., 2001. – 432 с.
73. Панофски Э. Idea. М., 1999. – 228 с.
74. Плахов А.С. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. М., 1999. – 464 с.
75. Разлогов К.Э. Искусство экрана: проблема выразительности. М., 1982. – 158 с.
76. Разлогов К.Э. Орсон Уэллс. М., 1975. – 270 с.
77. Райх В. Сексуальная революция. М., 1997. – 352 с.
78. Рейсц К. Техника киномонтажа. М., 1960. – 296 с.
79. Роб-Грийе А. В прошлом году в Мариенбаде. М., 1999. – 148 с.
80. Ромм М.И. Вопросы киномонтажа. М., 1961. – 81 с.
81. Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1997. – 384 с.
82. Садуль Ж. Всеобщая история кино: В 5 ч. М., 1952-1982. – Ч.1. – 610 с. Ч. 2. – 523 с. Ч. 3. – 626 с. Ч. 4(1). – 528 с. Ч.4(2). – 557 с. Ч. 5. – 467 с.

83. Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея. // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 25-43.
84. Саркисова О. Пространство игры и рецепты взросления. («Европейские 60–е. Бунт, Фантазия, Утопия», Берлинская ретроспектива). // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 6-15.
85. Сартр Ж.-П. Что такое литература? М., 2000. – 466 с.
86. Селин Л.Ф. Путешествие на край ночи. Роман. Ростов-на-Дону, 1999. – 498 с.
87. Сэлинджер Дж. Над пропастью во ржи. СПб., 2002. – 194 с.
88. Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М., 1996. – 224 с.
89. Трюффо Франсуа. Сборник. / Сост. И. Беленький. М., 1985. – 266 с.
90. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. – 306 с.
91. Уэллс об Уэллсе. Статьи. Интервью. Сценарии. Мистер Аркадин. Роман. / Сост. Н. Цыркун. М., 1990. – 450 с.
92. Феллини о Феллини. Интервью. Сценарии. / Послесл. Е. Громова. М., 1988. – 476 с.
93. Феллини Ф. Делать фильм. М., 1984 – 287 с.
94. Феллини Ф. Статьи, интервью, рецензии, воспоминания. М., 1968. – 288 с.
95. фон Трир Л. Нужно все время себя провоцировать. // Искусство кино. 2002. №11. С. 105-109.
96. Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 1992. – 351 с.
97. Фромм Э. Бегство от свободы. М., 2003. – 384 с.
98. Фуко М. История безумия в Классическую эпоху. СПб., 1997. – 576 с.
99. Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. – 448 с.
100. Хармс Д. О явлениях и существованиях. СПб, 1999. – 384 с.
101. Хармс Д. Жизнь человека на ветру. СПб., 2000. – 459 с.
102. Хренов А. «Дети Маркса и “кока-колы”», или Политизация эстетического. // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 43-47.
103. Шкловский В.Б. Избранное: В 2 т. М., 1983. – Т.1. – 215 с. Т.2. – 289 с.
104. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6-и томах. М., 1964-1971. – Т.1. – 695 с. Т. 2. – 567 с. Т. 3. – 671 с. Т. 4. – 790 с. Т. 5. – 599 с. Т. 6. – 559 с.
105. Эйзенштейн С. Монтаж. М., 1998. – 193 с.
106. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». // Иностран. лит. 1988. – №10. – С. 45-49.
107. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. – 432 с.
108. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996. – 384 с.
109. Юткевич С.И. Собрание сочинений: В 3 т. М. 1990-1991. – Т.1. – 322с. Т.2. – 477 с.
110. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001. – 242 с.
111. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. – 464 с.
112. Янсен П. Что такое degueulasse? Кино самообслуживания. Европейские фильмы шестидесятых годов. // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 15-25.
113. Anger K. Hollywood Babylon. Paris, 1959. – 331 p.
114. Bazin A. Orson Welles: A Critical View. Los Angeles, 1991. – 138 p.
115. Bazin A. Jean Renoir. De Capo Press, 1992. – 320 p.

116. Brakhage S. *Metaphore et Vision*. Editions du Centre Pompidou, 1998. – 128 p.
117. Buache, F. *La cinema francaise des annees 60. 5 continents*, 1979. – 191 p.
118. Burgess A. *A Clockwork Orange*. London, 1996. – 154 p.
119. *Fellini on Fellini*. / ed. Isabel Quigley. New York, 1976. – 180 p.
120. Godard J.-L. *Interviews (Conversations With Filmmakers Series)* / Ed. David Sterritt. U. of Mississippi. 1998. – 256 p.
121. *Godard on Godard*. / eds. Jean Narboni and Tom Milne. Da Capo Press, 1972. – 292 p.
122. Kael P. *I Lost It at the Movies: Film Writings 1954-1965*. Marion Boyars Publishers, Ltd. 1994. – 224 p.
123. Kael P. *The Citizen Kane Book*. New York, 1988. – 440 p.
124. Kyrrou A. *Le surrealisme au cinema*. Paris, 1966. – 335 p.
125. Langer S. *A Note on the Film / Film: An Anthology* / ed. Daniel Talbot. New York, 1959. – 55 p..
126. Lyotard J.-F. *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Editions de Minuit, 1979. – 109 p.
127. Monaco J. *The New Wave*. New York, 1976. – 372 p.
128. Pasolini P.P., Rohdie S. *The Passion of Pier Paolo Pasolini (Perspectives)*. British Film Ins. 1995. – 230 p.
129. Sadoul G. *Dictionnaire des Cineastes*. French & European Pubns, 1990. – 357 p.
130. Sarris A. *Citizen Sarris, American Film Critic*. / ed. Sarris A., Levy E. Scarecrow Press, 2001. – 312 p.
131. Sarris A. *The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects*. Simon and Schuster, 1973. – 337 p.
132. Smith J. *Jean Vigo*. New York., 1972. – 172 p.
133. *Truffaut by Truffaut*. New York, 1987. – 240 p.
134. *Truffaut F. Shoot the Piano Player: Francois Truffaut, Director*. / Ed. P. Brunette. Rutgers Un. Press, 1993. – 262 p.

Интернетные источники

135. Аронсон О. Кант и кино. // *Искусство кино*. 2000. №2. <http://kinoart.ru/2000/2/24.html>
136. Аронсон О. Пазолини: сопротивление образу. *Искусство кино*. 1998. –№8. <http://kinoart.ru/1998/8/20.html>
137. Барт П. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989. <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm>
138. Блюменфельд С. Ларс фон Трир, главный идиот. *Искусство кино*. 1998. №12. <http://kinoart.ru/1998/12/13.html>
139. Блюменфельд С., Февре К., Кагански С. Жан-Люк Годар. Человек, который слишком много знал. *Искусство кино*. <http://kinoart.ru/personal/26-7-99.html>
140. Брессон Р. Режиссура не искусство! // *Искусство кино*. 2000. №7. <http://kinoart.ru/2000/7/26.html>
141. Бродский И. Нобелевская речь. <http://www.serann.ru/p/166.html>
142. Герман А. Изгоняющий дьявола. // *Искусство кино*. <http://kinoart.ru/personal/18-6-99.html>
143. Годар – критик. / Пред. А.Брагинского // *Искусство кино*. 1998. №1. <http://kinoart.ru/1998/1/26.html>
144. Годар Ж.-Л. Я люблю интригу. // *Искусство кино*. <http://kinoart.ru/personal/16-10-01.html>
145. Джеймс Н. Жан-Люк Годар: архив архивов. // *Искусство кино*. 2000. – №7. <http://kinoart.ru/2000/7/27.html>
146. Догма 95. *Искусство кино*. 1998. – №12. <http://kinoart.ru/1998/12/10.html>
147. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. <http://www.PHILOSOPHY.ru/library/il/0.html>
148. История(и) кино. Жан-Люк Годар. <http://www.mirabilia.ru/win/cine/jlg.html>
149. Левашов В. Визуальный век. 1960-е. // *Искусство кино*. 2000. №7. <http://old.kinoart.ru/2000/7/23.html>
150. лексИКа. 1960-е. // *Искусство кино*. 2000. №7. <http://old.kinoart.ru/2000/7/24.html>

151. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
<http://www.PHILOSOPHY.ru/library/misc/kinoestetika.html>
152. Ницше Ф. Веселая наука. http://www.nietzsche.ru/books/book8_1.shtml.htm
153. Плахов А. Иранский самоучка. Искусство кино. <http://kinoart.ru/personal/plahov.html>
154. Тарасов А. Годар как Вольтер. // Элементы. 2000. – №9. <http://elem2000.virtualave.net/elem9.htm>
155. Феллини Ф., Чэндлер Ш. Я – Феллини. // Иностр. лит. 2002. – №3.
<http://magazines.russ.ru/inostran/2002/3/fel.html>
156. фон Трир Л., Кнудсен П.Э. Назад к утраченному простодушию. // Искусство кино. 1998. №12.
<http://kinoart.ru/1998/12/11.html>
157. фон Трир Л. Крест и стиль. // Искусство кино. 1998. №12. <http://kinoart.ru/1998/12/12.html>
158. Херцог В., Махмальбаф М. Восточный мистицизм versus западная дисциплина. // Искусство кино.
<http://kinoart.ru/personal/interv.html>
159. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству.
<http://jungland.indeep.ru/modules.php?name=Sections&op=viewarticle&artid=27>
160. Anger K. Between the Scandal Sheets. <http://www.jaybabcock.com/kenanger.html>
161. Astruc A. Naissance d'un Nouvelle Avant-Garde: La camera-stylo. <http://www.trincoll.edu/classes/fysm106/>
162. Austerlitz S. Jacques Rivette. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/rivette.html>
163. Auy M. Breathless (A bout de souffle). <http://filmsociety.wellington.net.nz/Breathless.html>
164. Beltzer T. Lars von Trier: The Little Knight. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/vontrier.html>
165. Boxwell D. Howard Hawks. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/hawks.html>
166. Brown J. Michelangelo Antonioni. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/antonioni.html>
167. Christley J. Chris Marker. "I write to you from a far-off country..."
<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/marker.html>
168. Christley J. Jacques Tati. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/tati.html>
169. Christley J. Orson Welles: An Incomplete Education.
<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/welles.html>
170. Dawson J. A Bout De Souffle (Breathless). <http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/cteq/breathless.html>
171. Dawson J. Dziga Vertov. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/vertov.html>
172. Ford H. Ingmar Bergman. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/bergman.html>
173. Frye B. Stan Brakhage. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/brakhage.html>
174. Goritsas H. Satyajit Ray. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/ray.html>
175. Gonzalez J. C. Truffaut was cinema. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/truffaut.html>
176. Gow G. Ashes And Diamonds. <http://filmsociety.wellington.net.nz/AshesDiamonds.html>
177. Harper D. Akira Kurosawa. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/kurosawa.html>
178. Jacoby A. Kenji Mizoguchi. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/mizoguchi.html>
179. Keller C. Jean-Luc Godard. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/godard.html>
180. Lafrance J.D. Jim Jarmusch. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/jarmusch.html>
181. Lavery D. The Movie Artist. <http://www.mtsu.edu/~english/367/367Extras/367OnlineAuteurTheory.htm>
182. Le Caine M. Kenneth Anger. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/anger.html>
183. Le Caine M. Andrei Tarkovsky. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/tarkovsky.html>

184. Le Caine M. Jean Vigo. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/vigo.html>
185. Loy V. Is Woody Allen a misanthrope? <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/allen.html>
186. Moliterno G. Pier Paolo Pasolini. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/pasolini.html>
187. Rosenbaum J. Nicholas Ray. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/raynick.html>
188. Ruffel J. Reiner Werner Fassbinder. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/fassbinder.html>
189. Russel L. Breathless. <http://www.coastnet.com/~lwr/Fcourt/Breathless.htm>
190. Saeed-Vafa M. Abbas Kiarostami. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/kiarostami.html>
191. Salas H. Roberto Rossellini. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/rossellini.html>
192. Shambu G. Review on Breathless. http://www.24framespersecond.com/reactions/films_b/breathless.html
193. Shanahan A. Federico Fellini's Cinema. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/fellini.html>
194. Tacon D. Wim Wenders. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/wenders.html>
195. Uhlich K. Stanley Kubrick. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/kubrick.html>
196. Wajda A. <http://www.wajda.pl/en/kalendarium.html>
197. Wright E. Wong Kar-wai. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/wong.html>
198. Wrigley N. Yasujiro Ozu. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/ozu.html>

ФИЛЬМОГРАФИЯ

400 ударов (Les Quatre cents coups)

1959. Франция.

Реж. Франсуа Трюффо

Агирре гнев божий (Aguirre, der Zorn Gottes)

1972. Германия.

Реж. Вернер Херцог

Аккаттоне (Accattone)

1961. Италия.

Реж. Пьер Паоло Пазолини

Актер (Honarshih)

1993. Иран.

Реж. Мохсен Махмальбаф

Американская ночь (La Nuit Americaine)

1973. Франция.

Реж. Франсуа Трюффо

Андалузский пес (Un Chien Andalou)
1928. Франция.
Реж. Луис Бунюэль

Асфальтовые джунгли (The Asphalt Jungle)
1950. США.
Реж. Джон Хьюстон

Атланта (L'Atalante)
1934. Франция.
Реж. Жан Виго

Белый шейх (Lo Sceicco Bianco)
1952. Италия.
Реж. Федерико Феллини

Большой сон (The Big Sleep)
1946. США.
Реж. Ховард Хокс

Броненосец "Потемкин" (Battleship Potemkin)
1925. СССР.
Реж. Сергей Эйзенштейн

Бунтарь без идеала (Rebel Without A Cause)
1955. США.
Реж. Николас Рей

В прошлом году в Мариенбаде (L'annee Derniere A Marienbad)
1961. Франция.
Реж. Ален Рене

Видеодром (Videodrome)
1982. Канада.
Реж. Дэвид Кроненберг

Вкус черешни (Ta'm E Guilass)
1997. Иран.
Реж. Аббас Киаростоами

Властелин колец: братство кольца (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring)
2001. США.
Реж. Питер Джексон

Восемь с половиной (Otto e mezzo)
1963. Италия.
Реж. Федерико Феллини

Воспоминания о звездной пыли (Stardust memories)
1980. США.
Реж. Вуди Аллен

Все на продажу (Wszystko Na Sprzedaz)
1967. Польша.
Реж. Анджей Вайда

Гладиаторы (Gladiators)
1999. США.
Реж. Ридли Скотт

Голем, и как он пришел в мир (Der Golem und wie er in die Welte kam)
1914. Германия.
Реж. Пауль Вегенер

Голливудский финал (Hollywood Ending)
2002. США.
Реж. Вуди Аллен

Город женщин (La Citta delle Donne)
1980. Италия.
Реж. Федерико Феллини

Господин оформитель
1988. СССР.
Реж. Олег Тепцов

Гражданин Кейн (Citizen Kane)
1941. США.
Реж. Орсон Уэллс

Две или три вещи, которые я знаю о ней (Deux ou Trois Choses Que Je Sais d'Elle)
1966. Франция
Реж. Жан-Люк Годар

Доктор Мабузе – игрок (Dr. Mabuse, der Spieler)
1922. Германия.
Реж. Фриц Ланг

Домашний очаг (Domicile Conjugal)
1970. Франция.
Реж. Франсуа Трюффо

Дорога (La strada)
1954. Италия.
Реж. Федерико Феллини

Дурной вкус (Bad taste)
1987. Новая Зеландия.
Реж. Питер Джексон

Евангелие от Матфея (Il Vangelo Secondo Matteo)
1964. Италия.
Реж. Пьер Паоло Пазолини

Жертвоприношение (Offret)
1986. Швеция.
Реж. Андрей Тарковский

Живая мертвечина (Brain dead)
1992. Новая Зеландия.
Реж. Питер Джексон

Жили были. Кино (Ruzi, Ruzagari, Cinema)
1992. Иран.
Реж. Мохсен Махмальбаф

Жить своей жизнью (Vivre sa vie)
1962. Франция.
Реж. Жан-Люк Годар.

За облаками (Par-dela les nuages)
1994. Италия.
Реж. Микельанджело Антониони, Вим Вендерс

Заводной апельсин (A Clockwork Orange)
1971. Великобритания.
Реж. Стэнли Кубрик

Звонок (Ringu)
1997. Япония.
Реж. Хидео Наката

Звонок (The Ring)
2002. США.
Реж. Гор Вербински

Звонок 0 (Ringu 0)
2001. Япония.
Реж. Норио Цурута

Звонок 2 (Ringu 2)
1999. Япония.
Реж. Хидео Наката

Земля дрожит (La Terra Trema)
1948. Италия.
Реж. Лукино Висконти

Зеркало
1974. СССР.
Реж. Андрей Тарковский

Золотой век (L'age d'Or)
1931. Франция.

Реж. Луис Бунюэль

И карлики начинали с малого (Auch zwerge haben klein angefangen)
1970. ФРГ.
Реж. Вернер Херцог

Иваново детство
1962. СССР.
Реж. Андрей Тарковский

Идиоты (Idioterne)
1998. Дания.
Реж. Ларс фон Трип

Интервью (Intervista)
1987. Италия.
Реж. Федерико Феллини

Итальянский для начинающих (Italiensk for Begyndere)
2001. Дания.
Реж. Лоне Шерфиг

Кабинет доктора Калигари (Das Kabinett des Doktor Caligari)
1919. Германия.
Реж. Роберт Вине

Канал (Kanal)
1957. Польша.
Реж. Анджей Вайда

Каникулы господина Юло (Les vacances de Monsieur Hulot)
1953. Франция.
Реж. Жак Тати

Ки Ларго (Key Largo)
1949. США.
Реж. Джон Хьюстон

Кинг Конг (King Kong)
1933. США.
Реж. Мериан Купер, Мартин Шёдсак

Клоуны (I Clowns)
1970. Италия.
Реж. Федерико Феллини

Койаанскаци (Koyaanisqatsi)
1982. США.
Реж. Годфри Реджо

Кошачья одержимость (Un Gatto Nel Cervello)
1990. Италия.
Реж. Лючио Фульчи

Крупным планом (Nama-ye Nazdik)
1990. Иран.
Реж. Аббас Киаростами

Листопад
1968. СССР (Грузия).
Реж. Отар Иоселиани

Лицо со шрамом (Scarface)
1932. США.
Реж. Ховард Хокс

Любовь в 20 лет (L'Amour a 20 ans)
1962. Франция.
н. Антуан и Коллет (Antoine et Colette)
Реж. Франсуа Трюффо

Люцифер восходящий (Lucifer Rising)
1982. США.
Реж. Кеннет Энгер

М (M)
1931. Германия.
Реж. Фриц Ланг

Макбет (Macbeth)
1971. Великобритания.
Реж. Роман Полански

Мальтийский сокол (The Maltese Falcon)
1941. США.
Реж. Джон Хьюстон

Маманькины сынки (I Vitteloni)
1953. Италия. 104 мин.
Реж. Федерико Феллини

Момент невинности (Nun Va Goldun)
1996. Иран.
Реж. Мохсен Махмальбаф

На последнем дыхании (A bout de souffle)
1959. Франция.
Реж. Жан-Люк Годар

Незнакомцы в поезде (Strangers on a Train)
1951. США.
Реж. Альфред Хичкок

Нетерпимость (Intolerance)
1916. США.
Реж. Дэвид Уорк Гриффит

Ноль за поведение (Zero De Conduite)
1933. Франция.
Реж. Жан Виго

Носферату, симфония ужаса (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)
1922. Германия.
Реж. Фридрих Мурнау

Ночи Кабирии (Notti Di cabiria)
1957. Италия
Реж. Федерико Феллини

Огни варьете (Luci del Varieta)
1951. Италия.
Реж. Федерико Феллини, Альберто Латтуада

Орфей (Orphee)
1949. Франция.
Реж. Жан Кокто

Падения (The Falls)
1980. Великобритания.
Реж. Питер Гринуэй

Пепел и алмаз (Popiol I Diament)
1958. Польша.
Реж. Анджей Вайда

Перед рассветом (Reimei Izen)
1931. Япония.
Реж. Тейносукэ Кинугаса

Песнь дороги (Pather Panchali)
1955. Индия.
Реж. Сатьяджит Рей

Поколение (Pokolenie)
1954. Польша.
Реж. Анджей Вайда

Положение вещей (Der Stand der Dinge)
1982. Германия.
Реж. Вим Вендерс

Последняя песнь Мифуне (Mifunes sidste sang)
1999. Дания.
Реж. Сорен Краг-Якобсен

Похитители велосипедов (Ladri di Biciclette)

1948. Италия.
Реж. Витторио Де Сика

Почему господин Р. подвержен амоку? (Warum herr R. lauft Amok?)
1970. Германия.
Реж. Райнер Вернер Фассбиндер

Предостережение перед святой шлюхой (Warnung von einer heilige Nutte)
1971. Германия.
Реж. Райнер Вернер Фассбиндер

Презрение (Le Mergis)
1963. Франция.
Реж. Жан-Люк Годар

Признаки жизни (Lebenszeichen)
1967. Германия.
Реж. Вернер Херцог

Провидение (Providence)
1977. Великобритания.
Реж. Ален Рене

Пурпурная роза Каира (The Purple Rose of Cairo)
1985. США.
Реж. Вуди Аллен

Путешествие на Луну (La Voyage Dans La Lune)
1902. Франция.
Реж. Жорж Мельес

Пьяный ангел (Yoidore Tenshi)
1948. Япония.
Реж. Акира Куросава

Рассекая волны (Breaking The Waves)
1996. Дания.
Реж. Ларс фон Трип

Реббека (Rebecca)
1940. США.
Реж. Алфред Хичкок

Рим (Roma)
1972. Италия.
Реж. Федерико Феллини

Рим – открытый город (Roma, Città Aperta)
1945. Италия.
Реж. Роберто Росселлини

Саломея (Salome)
1972. Италия.
Реж. Кармелло Бене

Салям, синема (Salaam cinema)
1995. Иран.
Реж. Мохсен Махмальбаф

Сбежавшая любовь (L'amour en Fuite)
1979. Франция.
Реж. Франсуа Трюффо

Скорпион восходящий (Scorpio Rising)
1965. США.
Реж. Кеннет Энгер

Сладкая жизнь (La Dolce Vita)
1959. Италия.
Реж. Федерико Феллини

Соломенные псы (Straw Dogs)
1971. США.
Реж. Сэм Пекинпа

Сон курильщика опиума (Le Reve d'un Fumeur d'opium)
1908. Франция.
Реж. Жорж Мельес

Спасательная шлюпка (Lifeboat)
1943. США.
Реж. Альфред Хичкок

Спираль (Rasen)
1998. Япония.
Реж. Йодзи Иида

Стена (The wall)
1982. США.
Реж. Алан Паркер

Страннее чем рай (Stranger than paradise)
1984. США.
Реж. Джим Джармуш

Страсти Жанны Д'Арк (La passion de Jeanne d'Arc)
1928. Франция
Реж. Карл Теодор Дрейер

Страсть (La passion)
1983. Франция.
Реж. Жан-Люк Годар

Тени забытых предков (Тіні забутих предків)
1964. СССР (Украина).
Реж. Сергей Параджанов

Теорема (Teorema)
1968. Италия.
Реж. Пьер Паоло Пазолини

Титаник (Titanic)
1997. США.
Реж. Джеймс Кэмерон

Торжество (Festen)
1998. Дания.
Реж. Томас Винтерберг

Украденные поцелуи (Les baisers volee)
1968. Франция.
Реж. Франсуа Трюффо

Уроды (Freaks)
1932. США.
Реж. Тодд Браунинг

Форест Гамп (Forrest Gump)
1994. США.
Реж. Роберт Земекис

Фотоувеличение (Blow-up)
1967. Великобритания.
Реж. Микельанджело Антониони

Хиросима, любовь моя (Hiroshima, mon amour)
1959. Франция.
Реж. Ален Рене

Цвет граната (Nran Gouyne)
1969. СССР (Армения).
Реж. Сергей Параджанов

Человек с резиновой головой (L'homme a la Tete en Caoutchouc)
1902. Франция.
Реж. Жорж Мельес

Чунгкингский экспресс (Chunghing Samlam)
1994. Гонгконг.
Реж. Вонг Кар-вай.

Шантрапа (Les Miston)
1957. Франция.
Реж. Франсуа Трюффо

Элемент преступления (Forbrydelsens Element)
1982. Дания.
Реж. Ларс фон Трип