



ИСТОРИЧЕСКАЯ
КНИГА

Елена Богатырёва

ЭПОХА ПЕРЕМЕН НА ЭКРАНЕ

Кино Германии
на рубеже XX–XXI веков

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2015

УДК 791.43.03(430)

ББК 85.373(4Гем)

Б 732

Рецензенты:

кандидат искусствоведения *Е. В. Шахматова*

доктор философских наук *А. Ю. Шеманов*

Богатырёва Е. А.

Б732 Эпоха перемен на экране. Кино Германии на рубеже XX–XXI веков. – СПб.: Алетейя, 2015. – 135 с.ил.

ISBN 978-5-906792-70-9

Вторая половина 1990-х гг., по версии автора монографии, стала периодом становления нового течения в кинематографе Германии. В книге исследуется его динамика на протяжении двух последних десятилетий (с 1996 по 2012 гг.), рассматриваются образы современных киногероев, трактовки социальной проблематики, темы профессиональной самореализации, культурного многообразия, путешествия и др. Автор ищет ответ на вопрос: благодаря чему кино Германии стремительно преодолело кризис и приобрело популярность у зрителя и критики?

Книга адресована всем, кто интересуется современным немецким и вообще европейским кино, а также специалистам в области теории и философии искусства, киноведам, культурологам, германистам.

УДК 791.43.03(430)

ББК 85.373(4Гем)

ISBN 978-5-906792-70-9



© Е. А. Богатырёва, 2015

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2015

Предисловие

Эта книга посвящена современному кинематографу Германии. Внимательного зрителя уже вряд ли нужно убеждать в том, что в современном немецком кино происходят заслуживающие внимания события и разворачиваются какие-то новые любопытные тенденции. Расхождения существуют только по вопросу о том, как давно обозначились в кинематографе Германии эти новые тенденции, и с какими именно событиями и именами они связаны. По версии автора этой монографии, наметившиеся в кино второй половины 1990-х гг. явления приобретают характер нового течения, узнаваемость которого обеспечена не столько именами режиссёров, сколько определённой общностью мироощущения: стремлением рассмотреть переживаемую эпоху сквозь призму индивидуальных человеческих историй и запечатлеть определённый момент «здесь и сейчас» как поворотный, как время перемен. В качестве предварительной характеристики процитирую свою статью, вышедшую в 2006 году: «Новое кинотечение очень чутко уловило характер складывающейся в 90-е гг. культурной ситуации. Представление о бессобытийности, «переходности» и «конце истории», не раз отмеченное западными интеллектуалами 80-х, достаточно скоро исчерпалось. (...) По словам философа Ю. Хабермаса, если «до середины 80-х годов казалось, что история перешла в кристаллическое состояние “*posthistoire*”», то «со временем это настроение изменилось. История вновь пришла в движение, она приобретает ускорение и даже перегревается. Новые проблемы смещают старые перспективы»¹»². В этой ситуации новое кино Германии нашло своего зрителя и своё место в современном кинопроцессе.

Предлагаемая вниманию читателя книга — это взгляд заинтересованного наблюдателя, который стремится обратить внимание потенциального кинозрителя на любопытные и продуктивные тенденции в современном немецком кино. Поскольку точку зрения наблюдателя оставить за скобками текста невозможно, то она неизбежно присутствует и фиксирует в первую очередь то, что показалось автору монографии отличающимся от знакомой ей практики отечественного кино последних

¹ Хабермас Ю. Гражданство и национальная идентичность // Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность. Московские лекции и интервью. М., 1995. С. 209.

² Богатырёва Е. Новое в новом немецком кино // Киноведческие записки. 2006. № 77. С. 300

двадцати лет (например, отношение к социальной тематике), а уже затем обращает внимание на то, что представляется ей более привычным. Киноискусство рассматривается в книге с опорой на представление о «жизненном мире», поскольку та реальность, в которой пред-находит себя любой человек, населена также и визуальными образами. А их, начиная с XX в., составляет прежде всего кино.

Автор признательна рецензентам монографии и всем коллегам, участвовавшим в обсуждении рукописи, которое состоялось в ноябре 2012 г. на заседании Учёного совета Российского института культурологии.



Предисловие 2.

Немецкое кино на рубеже XX–XXI вв.

О новых событиях в немецком кино заговорили уже во второй половине 1990-х. Хотя незадолго до этого констатации кризиса¹ казались чуть ли не общим местом. Но уже в середине десятилетия критические нотки сменились признанием творческого подъёма, поскольку в кино Германии обнаружили новые тенденции. Вскоре они приобретут очертания нового кинотечения. Сошлюсь на статью почти десятилетней давности, чтобы проиллюстрировать, как воспринималось рассматриваемое течение всего несколько лет назад: «Словосочетание “новое немецкое кино”, прочно закрепившееся за известным кинематографическим явлением 60-х–70-х², в последнее время приобретает дополнительный семантический оттенок. Фильмы этого кинотечения уже успели стать хрестоматийными, а его название начинают писать и без кавычек, то есть не только как имя собственное, но и как обозначение какого-то нового феномена. Новым этот феномен стал не по самоназванию — с названием как раз никакой определенности нет. Как подающее надежды новое явление в кино, оно уже было названо “новой волной”, хотя это именование, скорее, метафора»³.

Самоназвания и самоопределения начнутся позднее, когда течение наберёт обороты и возникнут своего рода процессы внутренних стилистических размежеваний. Появится понятие «Берлинская школа»⁴,

¹ См., напр.: *Зеезен Г.* Эстетическое и материальное // *Искусство кино.* 1994. № 7.

² В числе наиболее известных приверженцев «молодого кино» («нового кино») в разное время были режиссёры: Александр Клюге — «Прощание с прошлым» (1966), «Артисты под куполом цирка: беспомощный» (1967) и др.; Ульрих Шамони — «Оно» (1966) и др.; Фолькер Шлёндорф — «Молодой Тёрлес» (1966), «Поруганная честь Катарины Блюм» (1975), «Жестяной барабан» (1979), «Любовь Свана» (1979) и др.; Маргарета фон Тротта (актриса и режиссёр) — «Второе пробуждение Кристи Клагес» (1977), «Чистое безумие» (1982) и др.; Райнер Вернер Фассбиндер — «Замужество Марии Браун» (1978), «Берлин. Александрплац» (телефильм, 1980), «Лола» (1981), «Лили Марлен» (1981) и др.; Вернер Херцог — «Признаки жизни» (1967), «Агирре, гнев Божий» (1972) и др.; Вим Вендерс — «Лето в городе» (1970), «Алиса в городах» (1973), «С течением времени» (1975) и др.

Начало новому кинотечению положило подписание в 1962 г. группой молодых кинематографистов «Оберхаузенского манифеста» (по названию фестиваля короткометражных фильмов в Оберхаузене) (См.: *Первый век кино. Популярная энциклопедия* / Под. ред. Разлогова К. М., 1996; *Разлогов К.* Мировое кино. История искусства экрана. М., 2011. С. 308–313); О «молодом немецком кино» 60-х гг., впоследствии — «новом немецком кино» см. также: *Краснова Г.* Кино ФРГ. М., 1987.

³ *Богатырева Е.* Новое в новом немецком кино // *Киноведческие записки.* 2006. № 77. С. 299–300.

⁴ См., напр.: Baute M., Knörer E., Pantenburg V., Pethke S., Rothöhler S. “Berliner Schule” — Eine Collage//*kolik.film.* 2006. Sonderheft 6 (Цит. по: <http://www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1>); *Rohnke C.* Die Schule, die keine ist — Reflektionen über die „Berliner Schule“ (Оригинал: <http://www.goethe.de/kue/flm/fmg/de1932607.htm>), а также: <http://www.cineticle.com/tema/365-berli-school-collage.html>

после чего словосочетание «новое немецкое кино» переживёт вторую волну своего ренессанса. А условная «Берлинская школа» будет восприниматься как явление, претендующее на то, чтобы представлять всё новое немецкое кино в целом. И уже нужно будет оговаривать, что «Берлинской школой» феномен *нового* немецкого кино не исчерпывается.

То, что словосочетание «новое немецкое кино» вновь вошло в обиход именно на рубеже веков, вполне объяснимо. Конец 1990-х представлялся идеальной точкой для обзора: позади весь XX в. с его трагической историей. А также с историей модернизма и историей нового вида искусства — кинематографа (развитие которого до определённого периода представлялось свидетельством перманентного успеха). А впереди — энтузиазм, сопровождающий осознание новых манящих перспектив. Энтузиазм вполне понятный, связанный и с объединением Германии, и с европейской интеграцией, вехой на пути которой стал Маастрихтский договор 1992-го года. Германия конца XX в. была одним из инициаторов и активных участников европейского объединения. Являлось ли всё это основанием для энтузиазма у кинематографистов, участвовавших в становлении новых тенденций в немецком кино? Однозначно утверждать не берусь, но энтузиазм этот был, и не заметить его не мог даже иностранец, оказавшийся в Берлине в середине 1990-х.

Говорят, что именно в этот период Берлин снискал репутацию необычного, загадочного города, таинственным образом связанного со временем и историей. Как охарактеризовал Берлин той поры писатель Уве Тимм: «...Ситуация, царившая тогда в городе, была необыкновенной. Те удивительные, фантастические, невероятные события, происходившие в Берлине, были тут же рядом, просто лежали на поверхности. Человек являлся их свидетелем прямо на улице»¹. Эту репутацию подтверждал и кинематограф — к фильмам Вима Вендерса, посвящённым Берлину, мы ещё вернёмся. Добавлю от себя, что вскоре после описываемых писателем событий на улицах Берлина нередко можно было увидеть киносъёмочные группы. Новый этап в развитии немецкого кино, начало которого приходится на вторую половину 1990-х, во многом связан с осмыслением и переживанием нового опыта, обусловленного историческими изменениями. Впоследствии, на протяжении почти двух десятилетий кинематограф будет неизменно и в подробностях информировать своего зрителя обо всех трудностях, разочарованиях и надеждах, сопровождающих эпоху перемен.

Итак, 1996–1997 гг. наиболее уместная, как представляется, точка

¹ См.: Программа «Экология литературы. Немецкая глава. Уве Тимм» на телеканале «Культура». Эфир от 02.11.2006

отсчёта для новой тенденции в кино Германии. Можно даже назвать определённые фильмы, с которых она берёт начало. Фильмы очень разные, восходящие к разным кинематографическим традициям, и тем не менее объединённые общим интересом: рассматривающие эпохальные события сквозь призму индивидуальных человеческих историй, а исторические перемены — глазами «маленького человека». В эту тенденцию вписывается телефильм 1996 г. *«Девушка Розмари»*¹, несмотря на то, что его сюжет не связан с современными событиями. Режиссёр Бернд Айхингер снял ремейк одноимённого фильма 1958 года, сюжет которого был основан на реальной истории. К фильму Айхингера вернёмся в следующей главе, в контексте обсуждения основных тем и героев современного немецкого кино. Относительно новой является также тенденция к «уравниванию в правах» телевизионного фильма и кинофильма.

В том же 1996 г. на экраны выходят ещё несколько обративших на себя внимание кинолент. Например, созданные на разных киноплощадках фильмы *«По ту сторону тишины»*² режиссёра Каролины Линк и *«Жизнь — это строительная площадка»* режиссёра Вольфганга Беккера³. Без программных заявлений, довольно буднично кино разворачивается в сторону социальных проблем, а в стилистическом плане демонстрирует тяготение скорее к реализму. Но к такому реализму, который учитывал бы и опыт итальянского неореализма, и опыт постмодернизма (с характерной для него иронией). Новая тенденция в кино не сопровождалась программными заявлениями или манифестами. Более того, она не осознавалась в качестве таковой и создателями нового кино: её во многом «достроило» восприятие зрителя, а затем и кинокритики.

Новые явления в современном кино Германии зафиксировала уже программа Берлинского кинофестиваля 1997 г., в конкурсе которого участвовала картина В. Беккера *«Жизнь — это строительная площадка»*. Фильм удостоился специального упоминания жюри фестиваля с формулировкой: «За остроумное и ироничное изображение перемен в сегодняшнем Берлине». Центральной площадкой самого «Берлинале» в то время оставался кинотеатр «Цоо Паласт» («Zoo Palast»), а Потсдаммерплатц — нынешняя резиденция кинофестиваля в Берлине — представляла собой территорию огромной стройки. И вот перед кинотеатром была сооружена инсталляция — фрагмент строительной площадки, которая должна была ассоциироваться с участвующим в конкурсе кино-

¹ «Das Mädchen Rosemarie», Германия, 1996 г.

² «Jenseits der Stille», Германия, 1996 г.

³ «Das Leben ist eine Baustelle», Германия, 1996 г. (В нашем прокате демонстрировался под названием «Бери от жизни всё»)

фильмом. В том же году фильм В. Беккера получил национальную кинопремию (*der Deutsche Filmpreis*) «Серебряную киноленту»¹, разделив её с фильмом К. Линк «*По ту сторону тишины*»². А тремя годами ранее, то есть в 1994 году, в Берлине была создана продюсерская кинокомпания «Творческое объединение Икс-Фильм» («X-Filme Creative Pool»), у истоков которого стояли режиссёры В. Беккер, Дани Леви, Том Тыквер и продюсер Штефан Арндт. По воспоминаниям Беккера, «1994 год был абсолютно низшей точкой для немецкого кино, что касалось как доли рынка, так и содержания. Несколько берлинских режиссёров регулярно встречались, чтобы поговорить о проблемах — частично это было конструктивно, частично становилось прибежищем стенаний. Это было время распыления, которое закончилось с основанием Икс-Фильма»³.

Ощущение смены эпох усилили и интеллектуальные дискуссии тех лет. Самой распространённой темой обсуждений был как раз кризис и впечатление «перехода» как в искусстве, так и в философии. С высоты сегодняшнего дня эти обсуждения и споры воспринимаются скорее как отголоски интеллектуального воодушевления и работы творческой мысли, хотя в тот период проявлением подъёма они не казались. Но сам факт их наличия свидетельствовал в пользу активно циркулирующих коммуникаций, воспроизводящих и поддерживающих интеллектуально-художественную среду. Интеллектуальную атмосферу последних трёх десятилетий XX в. во многом определили подзабытые ныне дебаты о *модерне и постмодерне*. Именно в их контексте обсуждались темы смены парадигм, рубежа, перехода от одной эпохи к другой. Один из самых известных философов Германии Юрген Хабермас своим исследованием «философского дискурса модерна» откликнулся на уже развернувшуюся дискуссию. Немецкая философия, будучи частью мирового философского контекста, вступила в этот диалог со своей репликой и своей повесткой. Она привнесла в дискуссию новые акценты и формулировки ряда новых вопросов. Например, о том, завершён ли «проект модерна» и какова область его определения? Новыми поворотами полемики стали обсуждения темы «второго модерна» (как в искусстве, так и в социокультурном контексте) и теорий риска. Несмотря на то, что термин «постмодерн» на рубеже веков уже успел выйти из интеллектуальной моды, сама ситуация и проблемы, подразумевавшиеся под этим

¹ См.: <http://www.filmportal.de/thema/1997>; <http://www.deutscher-filmpreis.de>

² В 1998 г. фильм «По ту сторону тишины» был номинирован на «Оскар» как «Лучший фильм на иностранном языке».

³ Из книги: *Michael Töteberg (Hg.): Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. Цит. по: <http://www.filmportal.de/thema/die-x-filme-story-in-bildern-und-zitaten>

именованием, остались. Когда популярность постмодернистских теорий пошла на спад, концепции, рассматривавшие современную культурную ситуацию в терминах неопределённости и риска, приобрели актуальность вновь¹. К этому следует добавить, что многие современные немецкие режиссёры пришли в кинематограф и окончили соответствующие киношколы уже после университетских курсов германистики, философии, психологии, политологии и др.² Этот опыт сказался впоследствии и на их работе в кино, на стремлении осмыслить актуальность как исторический момент «здесь и сейчас», на подходах к реконструкции *исторического времени*.

Вот в такой ситуации и такой среде стали намечаться новые тенденции в кинематографе Германии. Они возникали буквально из воздуха: из особой атмосферы второй половины 1990-х. Выигрышным для этого кино становится обращение к темам сегодняшнего дня. Причём *современность* в фильмах рубежа веков осознаётся как эпоха в истории, как судьбоносный исторический момент, воспроизведённый, правда, без особого пафоса. Новое кино рождалось как непосредственная реакция на новые жизненные реалии, как переживание и осмысление нового опыта, а потому может быть рассмотрено в перспективе *жизненного мира*. В том смысле, какой придаёт этому понятию современная философия, когда определяет его как «интуитивно сопровождающий (нас) горизонт опыта»³, как общий культурный фон, среду, которые являются условием *взаимопонимания*⁴. Опыт вбирает в себя и представления о прошлом (то, что называют «коллективной памятью»), и визуализированные образы настоящего и будущего, которые поставляет в том числе и кино. Как часть переживаемой нами реальности и как элемент смысловой разметки нашего пространства, кинообразы «вмонтированы» в окружающий нас мир, они сопровождают нас с самого нашего детства.

¹ Концепции риска обсуждаются уже на рубеже 1980–1990-х гг. Ульрих Бек пишет об «обществе риска» во второй половине 80-х гг. (см.: *Beck U. Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne.* Frankfurt / M., 1986. В рус. пер.: *Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну.* Пер. с нем. М., 2000), в 1991 г. выходит книга Никласа Люмана (Luhmann N. *Soziologie des Risikos.* Berlin/New York, 1991).

² Более подробную информацию об этом см.: Глава 5 «Самопрезентация и самоидентификация».

³ Из лекции Ю. Хабермаса, прочитанной на философском факультете Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова 18.11.2009 г. (См.: *Хабермас Ю. От картин мира к жизненному миру // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия.* 2010. № 1, январь–февраль. С. 4).

⁴ То есть представляет собой «горизонтообразующий контекст процессов понимания». (См.: *Habermas J. Erläuterungen zum Begriff des kommunikativen Handelns // Habermas J. Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns.* Frankfurt a. M., 1995. S. 590)

Для кино рубежа веков, оказавшегося своеобразной кинодокументацией *индивидуальных историй жизни человека в эпоху перемен*, стремление уловить смыслы времени приобрело вполне определённое и даже буквальное значение.

Истории жизни в эпоху перемен

Можно сказать, что новые тенденции в кино Германии стали произрастать из духа солидарности. В том смысле, что современное немецкое кино не просто удачно определилось со своими *героями* — определилось оно и с *адресатом*. Оно стало обращаться не только к «продвинутой публике», но и к самым широким её слоям — без какого-либо снобизма или кивков в сторону. Тем более, что проблемы современных киногероев мало чем отличались от жизненных обстоятельств кинозрителей, а нередко и самих авторов. *Современность* вообще оказалась успешной темой для немецкого кино. Разрыв между авторским и массовым кинематографом преодолевался благодаря искреннему интересу к современному герою, а значит, и зрителю.

Опровергая распространённое представление о возникновении новых волн в искусстве, течение в немецком кино конца XX столетия не имело поколенческой подоплёки. Напротив, ряд известных и маститых кинематографистов на рубеже веков словно набирают второе дыхание. Разумеется, не всё созданное в последние годы можно отнести к одной тенденции. Что касается стиливых характеристик, то здесь немецкое кино вписывается в более широкий контекст поисков нового реализма в европейском кино середины 1990-х гг., связанных с новой волной интереса к проблемам достоверности и подлинности¹. Этот новый реализм будет воссоздаваться по-разному: путём включения кинохроники, имитации документальности, посредством достижения эффекта максимальной приближенности к изображаемой эпохе или путём использования ручной видеокамеры, создающей впечатление непреднамеренной, то есть непрофессиональной видеосъёмки. Использование эффекта неустойчивой, «дрожащей» видеокамеры, получившее распространение в современном европейском кино и переосмысленное в контексте разных национальных кинематографий, имеет свою предысторию, которая включает в себя и *итальянский неореализм*, и направление *синема верите* во французском кинематографе, и метод «*документального реализма*» в восточногерманском кино.

¹ Об эффекте достоверности в кино см.: Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. М., 2011. С. 148–153.

Традиции и предшественники

Указать на предшественников современного кино Германии не так просто, поскольку традиция послевоенного немецкого кинематографа разветвляется по крайней мере на западногерманскую и восточногерманскую. Центром восточногерманского кинопроизводства становится киностудия ДЕФА в Бабельсберге, западногерманское кинопроизводство сосредоточено в Западном Берлине и Мюнхене. Новое течение в истории немецкого кино рубежа XX–XXI вв. восприняло и интегрировало многие традиции: и «молодого (нового) немецкого кино» 60–70-х гг., и восточногерманского «документального реализма», восприняло оно производственную, женскую и другие темы, получившие развитие как в кино ГДР, так и в кино ФРГ. О том, как воспринимается это наследие современными деятелями кино, свидетельствует, например, документальный фильм 2008 г. *«Лицом к лицу: одна история немецкого кино»*¹, о котором пойдёт речь в главе «Самопрезентация и самоидентификация».

Если попытаться вычислить частоту цитирований (аллюзий, реминисценций и т.д.), то наиболее упоминаемыми в современном кино Германии окажутся эпизоды, мотивы или темы из итальянских кинолент 1950–1960-х гг., а также упоминания о традициях немецкого кинематографа 1920-х или 1960–1970-х гг. Традиционно популярны ссылки на такие явления в истории кино, как итальянский неореализм и французская «новая волна». Кроме того, уже традиционными становятся ссылки на собственные произведения и кинофильмы коллег. Кинематографисты, цитирующие друг друга и свои более ранние произведения, подразумевают наличие явления, известного не только им, но и более широкой публике. Уже узнаваемые по своему авторскому почерку режиссёры всё чаще включают в свои новые фильмы намёки на предшествующие работы. Так, например, в фильмах режиссёра Андреаса Дрезена (уточним: в фильмах первой половины 2000-х гг.) традиционно должен был появиться актёр Аксель Праль, который после одной из главных ролей в картине *«Середина лестницы»*², сыграл главную роль в фильме *«Вилленброк»*³, чтобы в следующем фильме Дрезена *«Лето на балконе»*⁴ напомнить о себе эпизодической ролью случайного посетителя, забежавшего в бар. Нечто подобное происходит с актёром Юргеном Фогелем в кинолентах

¹ «Auge in Auge — Eine deutsche Filmgeschichte». Германия, 2008. (Дословный перевод: «Глаза в глаза — одна история немецкого кино»).

² «Halbe Treppe», Германия, 2001 г. В нашем прокате — «Гриль-бар “На полпути”».

³ «Willenbrock», Германия, 2004.

⁴ «Sommer vorm Balkon», Германия, 2005 г. В нашем прокате — «Лето на балконе».

режиссёра В. Беккера: упоминание о Фогеле, сыгравшем главную роль в фильме *«Жизнь — это строительная площадка»*, появляется в титрах фильма *«Гуд бай, Ленин!»*, как бы напоминая о предыдущей киноистории. Причём сам Беккер в том же фильме в пародийной форме обыгрывает приём намеренного рефлексивного цитирования, превратившийся в штамп и используемый не всегда уместно.

Намёки на уже известные зрителю более ранние фильмы просматриваются в работах режиссёра «Берлинской школы» Кристиана Петцольда. Цитаты, перекрёстные ссылки и даже параллельно снимавшиеся эпизоды составят основную идею совместного проекта, состоящего из трёх фильмов под общим названием *«Драйлебен»*¹, о чём пойдёт речь в главе «Берлинская школа».

«Здесь всё так быстро проходит»

Метафорами времени насыщен известный фильм В. Вендерса², цитата из которого вынесена в заголовок данной части. Фильм 1993 г. *«Так далеко, так близко!»* продемонстрировал стремление запечатлеть образ времени, понять, что значит историческое время и как оно преобразуется в восприятии человека. И в то же время показать неуловимость вот этого мгновения настоящего. Похожее стремление зафиксировать время будет характерно для кино рубежа веков, которое рассматривает настоящее, современность как исторический момент. Изменится только ракурс — характер изменений можно проиллюстрировать на примере фильмов так называемой «Берлинской школы».

После постмодернизма вряд ли возможны художественные объединения наподобие тех, что существовали в 1960–1970-е гг. Судя по некоторым проектам и способам самопрезентации, «Берлинская школа» именно таким, пост-постмодернистским, течением и является. В том смысле, что возникновение новых веяний в киноискусстве рубежа веков пришлось на период кризиса авторского кино. Если режиссёрское, авторское кино концентрировалось на реконструкции и исследовании *времени* как внутреннего переживания, то в современном кино опыты воссоздания времени-переживания воспринимаются скорее как стилизации, причём нередко с ироническим оттенком. Насколько я могу судить, именно в таком ключе рассматривается проблема времени, напри-

¹ «Dreileben I — Etwas Besseres als den Tod», Германия, 2011; «Dreileben II — Komm mir nicht nach», Германия, 2011; «Dreileben III — Eine Minute Dunkel», Германия, 2011.

² «Так далеко, так близко!» («In weiter Ferne, so nah!»). Германия, 1993 г. Продолжение фильма «Небо над Берлином» («Der Himmel über Berlin»), 1987 г.

мер, у А. Шанелек в фильме *«После полудня»*¹. Хронотоп современной кинореальности несколько иной. В современном кино *время* предстаёт как пересечение имманентного времени с временем разворачивающейся истории: отсюда стремление прорваться за пределы внутреннего времени-переживания, «попасть в такт» с *временем других*, не отстать от быстротекущего потока настоящего, догнать это ускользающее мгновение. Поэтому *настоящее* воспринимается как совершающаяся на глазах история, и в структуре фильма это историческое переходное и судьбоносное время взаимодействует с индивидуальным временем киногероев. Кинематограф рубежа веков обнаруживает стремление синхронизировать, *согласовать время-переживание и время «других»*. Отсюда динамика, которой современные фильмы не просто пронизаны — она становится основной темой и внутренним нервом многих киноисторий.

Поэтому местом действия в современном немецком кино так часто оказывается именно Берлин — как метафора быстротекущего времени, как метафорическая точка пересечения временной и пространственной оси координат. Не случайно киноистории рубежа веков, в которых герой оказывается перед лицом внезапно произошедшей перемены, разворачиваются именно в Берлине. Ощущение времени, свойственное эпохе перемен, новые акценты в трактовке темы дороги — всё будет запечатлено, зафиксировано и «задокументировано» в фильмах нового кинотечения.

Новое кино Германии в фокусе критики

О том, что новые тенденции в немецком кино не были очевидны ещё во второй половине 1990-х, свидетельствует, например, текст истории кино и кинодеятеля Бернара Эйзеншица. Опубликованное в 1999 г. исследование Эйзеншица посвящено истории немецкого кинематографа вплоть до конца рассматриваемого десятилетия². Ситуацию начала 1990-х, связанную с падением доли немецкой кинопродукции на внутреннем рынке, Эйзеншиц оценил как кризисную, отметил, что в современном кино «новые имена появляются редко». Критической оценки Эйзеншица удостоились режиссёры Ромуальд Кармакар и Том Тыквер (*«Беги, Лола, беги»*³ названа «тенденциозной» комедией). Судя по скеп-

¹ «Nachmittag». Германия, 2007.

² См.: Эйзеншиц Б. Немецкое кино. 1945–1998. Пер. с фр. // Киноведческие записки. 2002. № 59. С. 238–279.

³ «Lola rennt». Германия, 1998.

тическому отношению автора к комедиям, пользовавшимся зрительским успехом в прокате, его надежды связаны прежде всего с авторским кино. Оценивая кинопроцесс конца 1990-х гг., Эйзеншиц выделяет картины, посвящённые проблемам иммигрантов, и в этом контексте — «первый полнометражный фильм Фатиха Акина, считающего себя учеником Мартина Скорсезе и Абеля Феррары...»¹. Имя режиссёра Ф. Акина впоследствии станет одним из самых упоминаемых в связи с новыми тенденциями в кинематографе Германии.

В середине первого десятилетия XXI в. появилась версия, связывающая новые веяния в немецком кино с деятельностью режиссёров «Берлинской школы»². Само появление этой концепции может свидетельствовать об успешности нового немецкого кино, о приобретении им определённой репутации и популярности, о нарастании разнообразия внутри течения, а также может служить свидетельством оживления теоретической активности и активности кинокритики.

В нашей литературе, главным образом в периодике, бытует несколько версий относительно точки отсчёта. В публикациях, связанных с тем или иным новостным событием в мире кино, за точку отсчёта принимают либо дату проведения первого фестиваля немецкого кино в Москве³ и вообще в России, либо даты выхода на экраны наиболее известных немецких фильмов и прежде всего фильма *«Беги, Лола, беги»*. Серьёзным опытом обсуждения новых событий в современном немецком кино стал один из номеров журнала «Искусство кино» за 1998 г., посвящённый новостям культурной жизни Германии⁴. В числе первых фильмов, попавших в фокус внимания кинокритиков, оказались незадолго до этого вышедшие на экраны картины: *«Россини»* (реж. Хельмут Дитль)⁵ и уже упоминавшиеся *«Жизнь — это строительная площадка»*, *«По ту сторону тишины»*, *«Девушка Розмари»*. Любопытную параллель в статье «Немецкое кино может быть далеко не худшим!»,

¹ Там же. С. 279.

² См., напр., уже упоминавшиеся тексты: Baute M., Knörer E., Pantenburg V., Pethke S., Rothhöller S. “Berliner Schule” — Eine Collage//kolik.film. 2006. Sonderheft 6 (Цит. по: <http://www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1>); Rohneke C. Die Schule, die keine ist — Reflektionen über die „Berliner Schule“ (Оригинал: <http://www.goe-the.de/kue/flm/fmg/de1932607.htm>)

³ Первый и второй Фестивали состоялись соответственно в 2002 и 2003 гг., в Центральном доме литератора, третий и четвёртый — в 2004 и 2005 гг., в Центральном доме предпринимателя.

⁴ Искусство кино. 1998. № 9.

⁵ «Rossini». Германия, 1997 г. В том же году фильм получил национальную кинопремию (der Deutsche Filmpreis) «Золотую киноленту». «Серебряная кинолента», как уже упоминалось, была присуждена фильмам *«Жизнь — это строительная площадка»* и *«По ту сторону тишины»*.

впервые опубликованной в журнале «*Filmdienst*» в 1997 г., провёл немецкий кинокритик Даниэль Котеншульте (Daniel Kothenschulte). Заголовок его статьи напоминал о ситуации, предшествовавшей появлению «молодого немецкого кино» в начале 1960-х гг. Представленный в статье обзор можно назвать исследованием-ожиданием: ожиданием развития тех потенциальных возможностей, которые, по мнению автора, просматриваются в немецком кино конца XX столетия. Причём очевидно, что надежды Котеншульте возлагает на появление современных версий кинематографа авторского и довольно снисходительно относится к кино массовому. Свои ожидания киновед связывает с «прорывом за пределы массового искусства»¹ и высказывается за повышение «уровня качества». Следуя его логике, предполагаемая демонстрация того или иного фильма без звука могла бы выступить одним из способов верификации его «кинематографичности». То есть кинематографичность связывается прежде всего с изображением, с возможными открытиями в области выразительных средств и именно средств визуальных.

Разрыв между «авторским и зрительским векторами» назван в статье А. Плахова «проблемой немецкого кино на протяжении едва ли не всей его истории»². Согласно Плахову, оценивавшему ситуацию, сложившуюся к середине 1990-х гг., новые веяния вылились в «бум комедий». Но буквально через пару лет появились фильмы, продемонстрировавшие попытку преодолеть традиционное противостояние авторского и зрительского кино и интегрировать их в новое течение. Этот замысел не сопровождался ни декларациями, ни подписанием программных манифестов. Возможно, идеи носились в воздухе. В результате довольно скоро немецкое кино не только вышло из кризиса, но и стало претендовать на лидирующие позиции в современном европейском кинематографе. Причём «лидирующие» не в смысле «опережающие» и «конкурирующие» (хотя вряд ли от подобных интенций можно полностью отрешиться), а в смысле попыток инициировать коммуникацию: наладить интеграцию в сфере кинопроизводства в форме различного рода совместных проектов, активизировать сотрудничество с восточноевропейскими кинематографиями в сложный для них период «перезагрузки» собственной кинопромышленности.

Что касается попыток копировать Голливуд, то они не раз становились самостоятельной темой обсуждений для киноведов и кино-

¹ Котениульте Д. Немецкое кино может быть далеко не худшим! // Искусство кино. 1998. № 9. С. 106–109.

² Плахов А. Россини, или кто кого употребил // Искусство кино. 1998. № 9. С. 6.

критиков. В упомянутой статье Д. Котеншульте ставит в упрёк кинопроизводителям использование штампов и тиражирование «эстетики “псевдо-Голливуда”». Мейнстрим середины 1990-х автор сравнивает с американским кино категории «Б»: «Международный язык кино — это не Голливуд, а плохой Голливуд»¹. Кстати, на одной из пресс-конференций по случаю открытия очередного Фестиваля немецкого кино в Москве (а именно 4-го Фестиваля, проходившего в декабре 2005 г.) со стороны присутствовавших критиков и журналистов прозвучал вопрос о том, имеет ли место в современном кино Германии деление на артхаус и коммерческое кино, блокбастеры. В ответ один из молодых режиссёров² высказался в том смысле, что попытки копировать Голливуд были, но зритель дал понять, что предпочтёт оригиналы. Из чего можно было сделать вывод, что не этот путь стал для нового немецкого кино магистральным. Другими словами, современное немецкое кино в этой сложной и изменяющейся ситуации отыскало свою колею, чем и обратило на себя внимание как критики, так и зрителей. Примечательно, что с переосмысления штампов, с появлением рефлексивной дистанционности и самоиронии началось движение в сторону преодоления разрыва между авторским кино и кино зрительским. Так что самоирония останется одной из примет нового кинотечения.

О кинопроизводстве

Значительную долю информации, касающейся вопросов кинопроизводства и его финансирования, внимательный зритель может почерпнуть уже из финальных титров, следующих после завершающих кадров фильма и надписи «Das Ende». Подробное перечисление организаций, которым создатели фильма выражают признательность за поддержку своего проекта, свидетельствует о многоканальном характере финансирования кинопроизводства и о разнообразии функционирующих сегодня кинокомпаний. Не затрагивая вопрос о мерах, которые принимаются с целью стимулирования развития кинематографа и поощрения дебютантов, отметим только, что поддержка осуществляется посредством Федеральных и Земельных фондов, финансирующих кинопроизводство, а также спонсорства частных фондов. Заказчиками фильмов выступают также телеканалы и радиокomпании.

¹ Котеншульте Д. Указ. соч. С. 107.

² В пресс-конференции принимали участие приехавшие из Германии представители киносъёмочных групп фильмов-участников 4 Фестиваля немецкого кино в Москве, а также представители German Films Service + Marketing GmbH.

Крупнейшим кинообъединением является базирующийся в Мюнхене «Константин фильм» (“Constantin Film AG”), самым известным представителем которого был продюсер, режиссёр, сценарист и актёр Бернд Айхингер. Кинообъединение участвовало в производстве таких картин, как «*Девушка Розмари*», «*Парфюмер...*» (режиссёр Т. Тыквер, продюсер — Б. Айхингер), фильмов режиссёра Дорис Дёрри («*Рыбак и его жена*»¹, «*Парикмахерша*»² и др.), фильмов Каролины Линк («*Нигде в Африке*»³) и других. К активно функционирующим кинопроизводственным компаниям Германии относится уже упоминавшееся «Творческое объединение Икс-фильм» (“X-Filme Creative Pool”) в Берлине — производитель известных кинолент режиссёров В. Беккера («*Жизнь — это строительная площадка*», «*Гуд бай, Ленин!*»), Тома Тыквера («*Беги, Лола, беги*», «*Принцесса и воин*»⁴, «*Правда*»⁵, новелла из фильма «*Париж, я люблю тебя*» и др.) и других известных кинодеятелей. Объединение «Икс-фильм» участвовало также в создании фильма «*Белая лента*»⁶ австрийского режиссёра Михаэля Ханеке. Активно содействуют кинопроизводству известные телеканалы, например, немецко-французский телеканал «Arte», участвовавший в создании фильмов В. Беккера («*Жизнь — это строительная площадка*», «*Гуд бай, Ленин!*»), К. Петцольда («*Барбара*», «*Йелла*»⁷ и др.), Ф. Акина («*Солино*», «*Головой о стену*»), А. Дрезена («*Вилленброк*», «*Виски с водкой*»⁸, «*Остановка на перегоне*»⁹) и других.

Предлагаемая вниманию читателя книга не претендует на полный охват событий в немецком кино последних пятнадцати лет. Возникновение новых художественных явлений интересно само по себе, поскольку возвращает нас к вопросу о факторах и обстоятельствах, сопутствующих и стимулирующих появление новых тенденций в искусстве. Что особенно важно на фоне затяжного кризиса в кино. Так что успешный опыт современного кинематографа Германии поучителен и заслуживает внимания как исследователей, так и кинозрителей.

¹ «Der Fischer und seine Frau». Германия, 2005.

² «Die Friseur». Германия, 2010.

³ «Nirgendwo in Afrika». Германия, 2001.

⁴ «Der Krieger und die Kaiserin». Германия, 2000.

⁵ «True». Германия, 2004.

⁶ «Das weiße Band — eine deutsche Kindergeschichte». Германия, Франция, Италия, Австрия, 2009.

⁷ «Yella». Германия, 2007.

⁸ «Whisky mit Wodka». Германия, 2009.

⁹ «Halt auf freier Strecke». Германия, 2012.

Глава 1

Герои и основные темы нового немецкого кино

Основной сюжетной линией многих художественных фильмов, вышедших на экраны во второй половине 1990-х гг., становится *изображение человека в условиях стремительно изменяющегося мира*. Современное кино не осталось равнодушным к событиям, считающимся приметой и основным содержанием последних десятилетий XX вв. От «киновзгляда» не ускользнуло ни изменение структуры современных обществ, ни новое качество культурных взаимодействий, в том числе европейской интеграции, ни проблемы иммиграции. Изменяющийся мир привнёс в современное немецкое кино актуализацию и переосмысление ряда традиционных киносюжетов и тем. Главным *героем*, оказавшимся в поле зрения нового кинотечения, стал самый обычный человек, заброшенный в мир на рубеже веков. Повседневность обернулась для него турбулентной средой эпохи перемен. Сценами судьбоносных событий такие фильмы обычно и начинались: герой предстал перед зрителем в переломный момент своей жизни.

Если обратиться к ассоциациям из мира кино, то новые киногерои поначалу напоминали персонажей итальянского *неореализма*, с поправкой на новые времена и другой социокультурный контекст. С героями неореализма их роднила неприкаянность, положение людей, оказавшихся на периферии социальной жизни. Опыт проживания перемен стал одной из наиболее популярных тем немецкого кино на исходе столетия. Причём в довольно обыденной и житейской постановке. Без вычурности, вполне приземлённо. И проблемы, которые предстояло решать такому герою, несмотря на новизну переживаемой ситуации, оказались вполне традиционными в своей этической заострённости. *Эволюция образа* киногероя в смысле укрепления его уверенности, свидетельствующей об адаптации к переходным ситуациям, практически совпала с рубежом веков. В фильмах начала нового века «маленький человек» почувствовал себя достаточно уверенно, он уже освоился с эпохой перемен. Его скромное обаяние стало движущей силой развития многих киноисторий.

С эпохой перемен связаны и основные характеристики современных киногероев. В динамично преобразующейся действительности многие социальные, профессиональные и тому подобные различия оказались менее заметны. Социальный статус героев как бы отошёл на второй план. Его стало сложно зафиксировать в силу неопределённости, нестабильности и «текучести»¹ самой социальной среды. Нашему зрителю это ощущение хорошо знакомо по опыту прожитого двадцатилетия. Поэтому наш зритель должен был ощутить смену ракурса в европейском кино рубежа веков. Привычный для нас европейский киногерой выходил из ухоженного дома, садился в престижный автомобиль и ехал в свой офис. Но, видимо, времена скромного обаяния буржуазии остались позади (по крайней мере, в кино). И теперь киногерой всё чаще пребывает в поисках точки опоры, пытается организовать собственный бизнес или найти работу: редкий фильм обходится без сцены в кадровом агентстве или собеседований с предполагаемым работодателем.

Не случайно в кино рубежа веков на первый план неожиданно выходит производственная тема. Изменение занятости героев оказывается одной из ключевых точек киносюжета. Статус на рынке труда превращается в одну из существенных характеристик действующих лиц. Зрителю дают понять, что свою профессиональную деятельность киногерой рассматривает как имеющую отношение к его «бытию в мире» и «бытию с другими». Возможность профессиональной самореализации воспринимается героем в качестве важного основания для самоидентификации и свидетельства собственной востребованности, признания. Поэтому проблемы трудовой деятельности, поиска работы и возможности (или невозможности) профессиональной самореализации превращаются в одну из популярных тем современного кино. В координатах кинореальности будут опробованы и некоторые варианты выхода из неблагоприятной ситуации на рынке труда. Например, изменение традиционных представлений об успешности («*Босиком по мостовой*»², «*Прочисть мозги!*»³, «*Вилленброк*»⁴ и др.) и об институциональных структурах как единственной инстанции общественного признания.

¹ Термин из книги З. Баумана, см.: Бауман З. *Текучая современность*. СПб., 2008.

² «Barfuss». Германия, 2005. В нашем прокате демонстрировался под названием «Босиком по мостовой»

³ «Free Rainer». Австрия, Германия, 2007. В нашем прокате фильм шёл под названием «Прочисть мозги». Фильм демонстрировался в рамках 9 Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2010 г.

⁴ «Willenbrock». Германия, 2004 г. Демонстрировался в рамках 4-го Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2005 г.

Герои и героини в эпоху перемен

Одной из первых киногероинь второй половины 1990-х гг. стала Розмари из телефильма 1996 г.¹ в исполнении молодой актрисы Нины Хосс. Историю несостоявшейся Золушки режиссёр фильма *«Девушка Розмари»* Б. Айхингер снял по сценарию, написанному им в соавторстве с Уго Вильгельмом. Картина основана на реальных событиях, почерпнутых из криминальной хроники послевоенной Германии. Фильм 1996 г. считается ремейком одноимённой киноленты, созданной в 1958 г. режиссёром Рольфом Тиле². Сам образ Розмари из фильма 1996 г. будет не раз возникать в качестве неявной цитаты в кинофильмах последующих двух десятилетий. Он будет создавать своего рода «диалогизирующий фон» для восприятия других персонажей актрисы Нины Хосс. Например, для Йеллы или Барбары из фильмов режиссёра Кристиана Петцольда³. Нина Хосс сыграет впоследствии в нескольких фильмах Петцольда, так что один из критиков шутливо заметит: «Фильм, в котором Нина Хосс не сидит упрямо на пассажирском сидении автомобиля рядом с водителем, это как будто не фильм Кристиана Петцольда»⁴.

И Йелла, и Барбара выступают своеобразной антитезой Розмари. Красивые, с балетной осанкой и чувством собственного достоинства, эти героини привнесут новые акценты в трактовку женских образов немецким кино рубежа веков. Кстати, сама актриса в одном из интервью 2000-го года высказала сомнение в том, что новые тенденции в немецком кино уже дают о себе знать. «Свой собственный стиль, какой есть у англичан или также датчан с их движением “Догма”, мы ещё не нашли, — предположила она. — При этом было бы достаточно рассказать, например, о сближении Востока и Запада»⁵.

С точки зрения сюжета, телефильм *«Девушка Розмари»* воспринимается как продолжение размышлений над вопросами, классическим образцом постановки которых стал роман Т. Драйзера *«Американская трагедия»*. Трактовка образа главной героини, широкий исторический фон, этическая заострённость, а также явно читающиеся экзистенци-

¹ *«Das Mädchen Rosemarie»*, в нашем прокате фильм демонстрировался под названием *«Любовники Розмари»*.

² Аннотацию этого фильма см.: German Films. 2005. Quarterly 3.

³ *«Yella»*. Германия, 2007 г. Фильм демонстрировался в рамках 6 Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2007 г.; *«Barbara»*, Германия, 2012 г. Фильм демонстрировался в рамках 34-го ММКФ в 2012 г.

⁴ *Andreas Thomas*. Hoss is the Boss. Цит. по: <http://www.filmgazette.de/?s=filmkritiken&id=640>

⁵ *Andreas Kötter*. Nina Hoss: Mädchentraum(a) überwunden. Цит. по: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/nina-hoss-maedchentraum-a-ueberwunden-a-60291.html>

альные обобщения, свидетельствуют о том, что киноистория Айхингера-режиссёра не сводится только к детективной фабуле. Впоследствии, в фильмах 2010-х гг., можно будет усмотреть ссылки и на роман Драйзера, и на фильм Айхингера¹. Истоки драматических событий, послуживших сюжетом телефильма, его создатели попытались рассмотреть в событиях детства и истории взросления героини. Трактовка персонажа в фильме Айхингера выдержана в духе той концепции, согласно которой от природы в человеке заложены разные возможности, но их реализация в действительности зависит от множества главным образом внешних факторов. С самого детства героини её кругозор был предопределён и ограничен исключительно негативным жизненным опытом, её добрые качества оказались не востребуемыми (этой констатацией авторы воздают должное окружению и среде). Представления Розмари об успехе и жизненных целях были позаимствованы из глянцевого журналов, а знания о добре и зле вытеснены соображениями о том, что престижно, а что — нет. Розмари будет фанатично, не выбирая средств, рваться к намеченной цели, которую посчитает единственно достойной. И этот путь приведёт её к трагедии.

Для выражения жестокого разочарования и горькой иронии создатели фильма нашли довольно действенную метафору: две золотые тувельки (которые героиня с детства хранила в чемоданчике, рядом с глянцевыми журналами), оставленные ею на снегу в финале фильма. Финальный кадр с тувельками сопровождается закадровым текстом, сообщающем о гибели Розмари и о том, что совершившего это преступление так и не найдут. Метафора с тувельками не останется незамеченной современным кино.

Одна из рецензий в нашей прессе, посвящённая фильму *«Девушка Розмари»*, была опубликована в журнале *«Искусство кино»*². Телефильм стал дебютом Айхингера как режиссёра, но критика упомянула и о его продюсерской деятельности: о работе в качестве продюсера с режиссёрами А. Клюге, В. Вендерсом и другими известными деятелями кино. Упомянут был и тот факт, что картина стала новой экранизацией реальной истории. *«Девушка Розмари»* 1996 года автор рецензии оценила как фильм, который «скроен простенько», подчеркнув: «Это такая просто-та, что служит в современном кино универсальным лекалом, пренебре-

¹ Например, в первом фильме трилогии *«Драйлебен»* под названием *«Что-то лучшее, чем смерть»* (Dreileben I. «Etwas Besseres als den Tod»). Германия, 2011. Режиссёр этой киноновеллы — К. Петцольд.

² *Ткаченко И.* Законченная сказка для Золушки в *«Мерседесе»* // *Искусство кино.* 1998. № 9. С. 14–16.

жение которым чревато, а модификация — престижна¹. Упомянутые туфельки героини критик атрибутировала как «вульгарные клеенчатые босоножки “под золото”», предположив, что режиссёр фильма порицает героиню за сентиментальность и поэтому отрицает возможность сочувствия по отношению к ней². Интерпретация небесспорная, прямого подтверждения подобных авторских интенций в фильме нет. Но есть эпиграф и «послесловие», которые образуют своеобразную рамку, помещая повествование в определённый контекст и настраивая зрителя на философский лад. Есть определённая интонация, особенно заметная в финале фильма, в которой слышится не только жёсткая констатация и осуждение, но и сожаление, сопереживание и боль.

Более того, последующая жизнь фильма в цитатах актуализировала другую интерпретацию и самого фильма, и рассматриваемой метафоры. Так, после фильма *«Девушка Розмари»* оставленная героиней туфелька ассоциируется уже не только с Золушкой: метафора стала амбивалентной, приобрела дополнительный смысл и считается в новом контексте как *знак несбыточной мечты* и тревожный сигнал о том, что хэппи-энд невозможен. Образ оказался настолько запоминающимся, что почти та же цитата (оставленные героиней туфельки, правда, на этот раз не золотые) всплывает в последних кадрах совсем другого фильма — *«Ненужная»* (*«Неприкасаемая»* / *«Некуда идти»*), режиссёр и автор сценария картины Оскар Рёлер³. Фильм повествует о трагической истории последних лет жизни известной в прошлом западногерманской писательницы. Оставленные героиней в финале туфли однозначно воспринимаются как знак трагической развязки. Если учесть, что главную роль в фильме исполнила актриса Ханнелоре Эльснер (у нас она известна прежде всего как исполнительница роли комиссара полиции в детективном телесериале), которая к тому же сыграла в фильме *«Девушка Розмари»* довольно крупную роль второго плана, то можно предположить, что запоминающимся этот образ оказался не только для зрителя. Хотя, конечно, прямое цитирование могло и не подразумеваться авторами фильма, значение цитаты от этого не меняется. В новом фильме она отсылает уже не к истории с Золушкой, а напрямую к картине о Розмари, где оставленные туфельки стали метафорой трагической развязки.

¹ Там же. С. 14.

² Там же. С. 16.

³ *«Die Unberührbare»* (дословно: «Неприкасаемая»). Германия, 1999г. Англ. версия названия — *«No place to go»* («Некуда идти»). Под названием «Ненужная» фильм демонстрировался в 2000 г. в рамках одной из программ Московского международного кинофестиваля.

История с туфельками и обыгрывание этой темы в современном немецком кино на этом не закончилась. (Не закончилась она не только в немецком кино, поскольку эпизод с оставленными туфельками был обыгран, например, в одном из фильмов Квентина Тарантино¹). Режиссёр Тиль Швайгер, он же известный актёр, сыгравший одну из центральных мужских ролей в том самом фильме *«Девушка Розмари»*, снял фильм *«Босиком по мостовой»* по сценарию, написанному им в соавторстве со Стивеном Зотновски, Янном Пройсом и Никой фон Алтенштадт. Главная героиня фильма — очень необычная и непосредственная девушка — принципиально не носит обуви. Эта странность настолько характеризует её, что в оригинале фильм так и называется *«Босиком»*. Можно вспомнить, что у этой героини есть прообразы в европейском кинематографе 1950–1960-х гг., а Розмари для неё — антипод. Но в качестве более непосредственной ассоциации, в качестве своего рода цитирования-отталкивания всплывает история с Розмари. Если Розмари в юности носила с собой чемоданчик, в котором лежали её заветные туфельки «под золото», то героиня фильма Швайгера, таская за собой очень похожий чемоданчик, купленные для неё босоножки выбрасывает. Вероятно, отбрасывая тем самым тяжёлые ассоциации, символом которых они вдруг оказались.

Наличие подобного рода ассоциаций, список которых можно было бы расширить, усиливает впечатление целостности, подтверждая тезис о вполне сложившемся новом кинотечении. То обстоятельство, что сам фильм *«Девушка Розмари»* стал ремейком фильма 1958 г., тоже герменевтично. Это двойное обращение к историческому контексту послевоенной Германии и к истории немецкого кино конца 1950-х гг. как бы указывает на то, что один период киноистории завершился и начинается какой-то новый этап.

Истории скромных героев повседневности стали основной темой фильмов режиссёра Андреаса Дрезена *«Середина лестницы»* и *«Лето на балконе»*. Картина *«Середина лестницы»* (в нашем прокате *«Грильбар “На полпути”»*) производит впечатление документально зафиксированной будней. Сопровождающая кинодействие аура подлинности достигается с помощью эффекта непрофессиональной видеосъёмки. Не случайно фильм начинается сценой просмотра любительских кадров (слайдов), на которых герои запечатлели свою поездку в отпуск. Как следует из слов самого режиссёра, имитация любительской видеосъёмки не была преднамеренной: «В первую очередь техника должна рас-

¹ Трудно не заметить амбивалентную цитату с туфельками в фильме К. Тарантино *«Бесславные ублюдки»* (*«Inglourious Basterds»*, США, Германия, 2009 г.).

крывать зрителю историю. Поэтому мы начали использовать маленькую цифровую камеру, с которой не было никаких проблем. На тот момент у нас и не было иного выхода, не было денег на дорогую технику. К тому же маленькая камера помогала актерам чувствовать себя свободнее. В остальном мы шли на компромиссы. Иногда мне хотелось, чтобы она меньше тряслась, хотя, с другой стороны, фильм выглядит более аутентичным именно с таким «дрожащим» изображением»¹. То есть создание впечатления достоверности, располагающего зрителя к доверительному разговору, входило в задачи создателей фильма. Сам режиссёр называет свой метод работы «импровизационным»².

Эта доверительность распространяется и на отношение к киногероям — скромным жителям небольшого городка с их радостями и заботами, которых режиссёр изображает с явным участием и сочувствием. Главные роли в фильме исполнили актёры Аксель Праль, Штеффи Кунерт, Торстен Мертен и Габриэла Мария Шмайде. Происхождение неурядиц в жизни киногероев объясняется, следуя авторской логике, довольно традиционно и коренится в проблемах экзистенциально-социальных, в нарушенной коммуникации (используя терминологию современной философии). Непризнание, несбывшиеся мечты, помноженные на кризис среднего возраста, отсутствие событий обрекают героев фильма на душевные метания, которые перерастают в пространственные, на стилизации опереточных страстей.

Может быть, самой показательной в данном контексте окажется история о «маленьком человеке» из маленького городка — герое фильма *«Шульце играет блюз»*³. Фильм снят режиссёром Михаэлем Шорром по собственному сценарию. На фоне размеренной жизни маленького города, где все друг друга знают, и в котором, казалось бы, ничто не может измениться, разворачивается необычная история. И зрителю становится ясно, что тему поликультурного и глобального мира невозможно обойти, даже если речь идёт о такой вполне традиционной среде. Роль главного героя Шульце, который решается кардинально изменить свою жизнь, исполняет актёр Хорст Краузе, сыгравший в фильме *«Девушка Розмари»* роль крупного промышленника. О том, чем обернётся замысел главного героя, поговорим в следующей главе. Забегая вперёд, отметим, что Шульце попытается изменить ход событий и встроиться в пронося-

¹ Андреас Дрезен: «Мы не делаем дождь» // Искусство кино. 2013. № 2. С. 103.

² Материалы мастер-класса А. Дрезена «Импровизационный метод в кино», прошедшего в рамках Московского фестиваля «2 in 1» в октябре 2012 г., опубликованы в: Искусство кино. 2013. № 2. С. 94–103.

³ «Schultze gets the blues». Германия, 2003 г. Демонстрировался в рамках 3-го Фестиваля немецкого кино в Москве в 2004 г.

щийся где-то рядом стремительный поток жизни. Возможно, он просто захочет доказать окружающим, что его рано списывать со счетов. Создатели фильма постараются ответить на вопрос, «что было бы, если...», и полученный вариант ответа окажется довольно неожиданным.

Интеграция и иммиграция в зеркале современного кино

Осмысление проблем социокультурной интеграции современным немецким кино начинается с сюжетов, посвящённых объединению Германии (как, например, в фильме Ханнеса Штёра *«Берлин находится в Германии»*¹, в фильме режиссёра Оскара Рёлера *«Неприкасаемая»* и др.), набирает обороты в популярных кинолентах начала нового столетия (*«Гуд бай, Ленин!»*² режиссёра В. Беккера и др.), а затем переплетается с темой европейской интеграции (как, например, в кинофильме того же Х. Штёра *«Однажды в Европе»*³) и проблематикой культурного многообразия в более широком смысле (*«Врата рая»*⁴ режиссёра Файта Хельмера, *«Дальний свет»*⁵ Ханса-Кристиана Шмида, *«Головой о стену»*⁶ Фатиха Акина, в документальных фильмах, например, *«По ту сторону Босфора»*⁷ также Фатиха Акина и многих других). В кинолентах последних лет эта реальность межкультурных взаимодействий становится просто повседневностью, фоном, культурной средой, в контексте которой разворачиваются истории современных киногероев.

В конце 1990-х гг. заметную роль в немецком кино начинает играть *новый герой — иммигрант*. Точнее назвать его просто одной из ипостасей современного киногероя. Его характеристики и подходы к его изображению мало чем отличаются от трактовки «маленького человека» в других фильмах, но всё-таки некоторую специфику можно уловить. Она проявилась в определённой романтизации этого образа, что позволило

¹ «Berlin is in Germany». Германия, 2001 г. Демонстрировался в программе «Новая Европа» 23-го ММКФ в 2001 г.

² «Good bye, Lenin!». Германия, 2002 г. Демонстрировался в рамках программы «Кино Германии сегодня» 25-го ММКФ в 2003 г.

³ «One day in Europe». Германия, Испания, 2005 г. Демонстрировался на 27-м ММКФ в 2005 г. в рамках программы «Русский след».

⁴ «Tor zum Himmel». Германия, 2003 г. Демонстрировался в программе «Русский след» 26-го ММКФ в 2004 г.

⁵ «Lichter». Германия, 2003 г.

⁶ «Gegen die Wand». Германия, Турция, 2004 г. Демонстрировался в программе «Гала премьеры» 26-го ММКФ в 2004 г.

⁷ «Crossing the Bridge — The Sound of Istanbul». Германия, 2005. Демонстрировался в рамках 4-го Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2005 г.

разнообразить палитру выразительных средств всего кинотечения. То есть фильмы, посвящённые актуальнейшей для Европы рубежа веков теме иммиграции, вызвали к жизни образ романтического киногероя. Так что стиливая принадлежность нового кинотечения на определённом этапе эволюционировала от образов реалистически-бытовых в сторону воплощения кинематографическими средствами признаков художественного романтизма.

Метафоры дороги

Путешествия, перемещения, передвижения в кинофильмах рубежа веков становятся стремительными, импульсивными, порывистыми. Непроторопливые поездки и размеренная повседневность воспроизводятся, скорее, в качестве стилизаций. Ещё одна цитата из упоминавшейся статьи «Новое в новом немецком кино»: «Показ масштабных событий глазами рядового человека в современном немецком кино переплетается с мотивами движения и дороги, которые в такой интерпретации позволяют объединить самые разные сюжеты и жанры. Традиционная для кинематографа по меньшей мере со времен неореализма, тема дороги к концу XX века приобретает буквальный смысл: не просто в качестве образа перемен, но как основное содержание и основная проблема современной эпохи. (...) Мчится не только Лола из знаменитого фильма Тома Тиквера, в стремительном движении пребывают все. В поисках лучшей и более безопасной жизни движутся прибывшие в страну иммигранты, навстречу им в обратном направлении — искатели ее смысла и приключений. Не имеют определенной траектории передвижения всех мечущихся, мятущихся и уворачивающихся от “колёс истории” персонажей — образ эпохи очередного переселения народов»¹. Отдельным и самостоятельным сюжетом мотивы движения и дороги становятся в кинолентах, посвящённых теме *иммиграции* и современным трактовкам *путешествия* в кино. К этим сюжетам обратимся в следующих главах.

Метафорой пришедшего в движение мира в фильме *«Жизнь — это строительная площадка»* становится активно перестраивающийся Берлин середины 1990-х. Сам город как место действия большого количества киноисторий превращается в монаду, отражающую в себе все характерные для времени передвижения, изменения и преобразования. В Берлине разворачиваются события фильмов *«Жизнь — это строи-*

¹ Богатырева Е. Новое в новом немецком кино // Киноведческие записки. 2006. № 77. С. 302–303.

тельная площадка», «Беги, Лола, беги», «Гуд бай, Ленин!», «Лето на балконе», «Парикмахерша», «Ты не одинок» и многих других. В Берлин из Мюнхена примчится героиня кинокартины «Неприкасаемая», в Берлине завершаются события фильма «По ту сторону тишины» и начинается действие кинофильма «Всё, что останется»¹.

Герои кинолент режиссёра В. Беккера («Жизнь — это строительная площадка», «Гуд бай, Ленин!») попадают «в историю», едва успев выйти из дома. Первое же запечатлённое на киноплёнке столкновение с внешним миром вносит существенные коррективы в жизнь главного героя фильма «Жизнь — это строительная площадка» Яна (его роль исполняет актёр Юрген Фогель, в роли сестры Яна — актриса Мартина Гедек). Ян — молодой житель Берлина, чьи злоключения начинаются с происшествия, в которое герой оказывается втянут помимо своей воли. Собственно, с этого фильм и начинается. А далее следуют поиски работы и смысла жизни, цепь нелепых случайностей и драматических событий, воспроизведённых в трагикомедийном ключе. В отчаянной ситуации герой пытается найти опору в искренних человеческих взаимоотношениях и рассчитывает на поддержку друзей, обрётённых в этой хаотичной, неустойчивой и текучей повседневности.

«Производственная тема» в кино на рубеже веков

Одной из серьёзных и неразрешённых проблем современного мира остаётся проблема трудовой занятости и возможности профессиональной самореализации. Именно в таком ракурсе рассматривает её современное европейское кино. Значимость этой темы в кинофильмах последних лет была доказана «от противного»: в ситуации сокращения спроса на рынке труда вдруг оказалось, что сама по себе профессиональная деятельность является не только средством извлечения дохода, но и средством *самореализации*, и основанием для *самоидентификации*. Не случайно человек индустриального общества на вопрос: «Кто вы?» — называет свою профессиональную принадлежность, о чём пишет Ульрих Бек в книге «Общество риска»². «Профессия, — по его словам, — служит обоюдным идентификационным шаблоном...»³. Современное

¹ «Was bleibt». Германия, 2012. Фильм демонстрировался в рамках 11-го Фестиваля немецкого кино в Москве в 2012 г.

² Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну. Пер. с нем. М., 2000. С. 203.

³ Там же. С. 203.

кино пришло к аналогичным выводам. В кинофильмах рубежа веков можно обнаружить множество подтверждений тому, что профессиональная деятельность, возможность профессиональной самореализации для современного человека является *ценностью*, что она вселяет в него уверенность в общественном *признании* и является подтверждением его востребованности.

С чего начинается история обаятельного обывателя из маленького шахтёрского городка в фильме «*Шульце играет блюз*»? С потери главным героем рабочего места. Именно после этого закручивается история его невероятного путешествия, о котором пойдёт речь в следующей главе. Поиск работы главным героем — один из двигателей сюжета в фильме «*Жизнь это строительная площадка*». В поисках работы пребывают герои кинокартины «*Гуд бай, Ленин!*», проблема профессиональной нереализованности беспокоит героев упомянутых фильмов А. Дрезена.

Центральной тема профессиональной невостребованности становится в фильмах режиссёра Бернда Бёлиха «*Ты не одинок*» и «*Луна и другие любовники*»¹. Герои фильма «*Ты не одинок*» проявляют активность и настойчивость в поисках достойных предложений на рынке труда, но пока удача не улыбнулась им. Поэтому профессиональный физик вынужден трудиться в образе ходячей рекламы, а профессиональная актриса — озвучивать сомнительные видеоролики. И вот полоса неудач, кажется, отступила, и одна из героинь (её роль исполняет Катарина Тальбах, которая в следующем фильме Бёлиха сыграет главную роль) нашла-таки постоянное рабочее место. В униформе и в соответствии с рабочим графиком она выходит нести вахту — сторожить какой-то серьёзный объект. Она преисполнена ответственности, чувства долга и ощущения значимости своего труда. Потом, правда, окажется, что сторожит она пустой амбар. Зачем? Ей объяснить, что она ведь искала работу — так какое значение имеет для неё, *что* именно она сторожит?

Фильм Бёлиха анонсирован как социальная комедия, его герои (в роли одного из них — актёр Аксель Праль, задействованный во многих фильмах А. Дрезена) мечтают, страдают от непризнания, пытаются преодолеть профессиональную невостребованность, удержат равновесие в этой «текучей» и изменяющейся повседневности. И при этом не теряют присутствия духа. Свою тему режиссёр продолжит в следующем фильме «*Луна и другие любовники*», который уже вряд ли можно охарактеризовать как комедию, пусть даже и социальную.

¹ «Du bist nicht allein». Германия, 2007. Фильм демонстрировался в рамках 6-го Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2007 г.; «Der Mond und andere Liebhaber», Германия, 2008. Фильм участвовал в конкурсной программе 30-го ММКФ в 2008 г.

«... Буду работать, буду работать... О, милые сёстры...»

Так восклицала героиня известной чеховской пьесы. Столетие спустя, в условиях неблагоприятной конъюнктуры на рынке труда, для огромного количества киногероинь в этом восклицании послышалась бы горькая ирония. Однако кинематограф не просто фиксирует уязвимость женщины в ситуации кризиса, но и подчёркивает взаимосвязь проблем трудовой занятости, профессиональной самореализации и чувства собственного достоинства. Героини особенно стойко и с достоинством противостоят всем трудностям. Так что не случайно актуальная тема трудовой занятости и профессиональной самореализации во многих фильмах связана именно с женской тематикой.

Кинокартиной *«Лето на балконе»* А. Дрезен даёт новый старт развитию *женской* темы в современном немецком кино. В фильме *«Лицом к лицу: одна история немецкого кино»*¹ Дрезен рассказывает о фильме *«Соло Сани»*² режиссёра Конрада Вольфа. Автором сценария фильма был известный писатель и сценарист Вольфганг Кольхаазе. Впоследствии Кольхаазе выступит в качестве сценариста таких фильмов Дрезена, как *«Лето на балконе»*, *«Виски с водкой»*. Действие фильма *«Лето на балконе»* разворачивается в Берлине, но город здесь не просто место действия и географическая точка, а свидетельство эпохи перемен. Исполнительницы главных ролей — известные актрисы современного немецкого кино — Инка Фридрих (с ней кинозритель встречался в более раннем фильме Дрезена — *«Вилленброк»*) и Надя Уль. Фильм начинается сценой в кадровом агентстве, где соискателей просвещают по поводу того, как правильно вести себя на собеседовании с потенциальным работодателем. И далее на протяжении всего фильма (а тема трудоустройства превращается в фон для развития событий) одна из героинь будет настойчиво, но безуспешно искать применение своим профессиональным навыкам, а другая — трудиться почти что волонтером, помогая ухаживать за престарелыми и нуждающимися в помощи.

Мотивы поиска работы, связанного (в качестве сверхзадачи) с желанием героев убедиться в собственной востребованности и признании, найдут продолжение в кинокартине Б. Бёлиха *«Луна и другие любовники»*, в фильме режиссёра Дорис Дёрри *«Парикмахерша»*³. Героини

¹ «Auge in Auge — Eine deutsche Filmgeschichte». Германия, 2008. Фильм демонстрировался в рамках 7-го Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2008 г.

² «Solo Sunny». Германия (ГДР), 1979.

³ «Die Friseur». Германия, 2010. Фильм демонстрировался в рамках программы «Вокруг света» 33-го ММКФ в 2011 г.

ня последнего после семейных неурядиц возвращается в город своей юности — Берлин. Главную роль в фильме сыграла актриса Габриэла Мария Шмайде, снимавшаяся у Дрезена в картине *«Середина лестницы»* (*«Гриль-бар “На полпути”»*). Фильм *«Парикмахерша»* снят известной женщиной-режиссёром Дорис Дёрри по сценарию Лайлы Штилер. Редкий фильм, как уже упоминалось, обходится без бюро по трудоустройству в первых же кадрах, и *«Парикмахерша»* не является здесь исключением. Строго говоря, первые кадры запечатлели стрижку разноцветных волос, снятую как бы любительской видеокамерой. А уже вслед за тем — агентство по подбору персонала.

Героиня возвращается в Берлин, в котором выросла и в котором разворачиваются многие киноистории последних лет. Кинозритель застает её в переломный момент жизни, можно сказать, буквально врасплох: в тот момент, когда она, потеряв всё (семью, дом, привычный образ жизни), оказывается перед необходимостью выбора в безвыходной ситуации. Но героиня фильма Кати — пример креативности. Она совсем не вписывается в пресловутые современные стандарты красоты, способствующие успешности: она очень грузная, с трудом встаёт и ходит. Но она готова начать всё с начала. «Я буду капиталисткой. Начинаю своё дело», — говорит она дочке, а та, несмотря на проблемы отцов и детей, отягощённые подростковым возрастом, соглашается помочь маме в составлении бизнес-плана. Сначала Кати пыталась найти работу: надев зелёное платье с розовым поясом (шутливая цитата из Чехова), она приходит наниматься на работу в парикмахерскую, но ей отказывают и называют впридачу «неэстетичной». И только после этого она решает «начать своё дело».

Чтобы подработать, Кати ходит в дом престарелых и делает стрижки. Этот первый опыт успехом не увенчается, и её даже заберут в полицию, обвинив в незаконном предпринимательстве. В поисках денег она впутается в ещё одну историю, довольно актуальную в современном европейском кино: историю с провозом нелегальных иммигрантов. Эта сюжетная линия реализуется в ряде комических эпизодов, потому что иммигранты в результате поселятся у Кати дома и при каждом стуке в дверь будут петь, чтобы показать полиции, что они — хор (потому что культура — это хорошо).

А далее последует история с почти успешным открытием собственного салона красоты. Почти успешным. Во избежании конкуренции её даже пригласит к себе работать та самая владелица парикмахерской, которая назвала её «неэстетичной», а Кати гордо откажется. Но хэппи-энда всё равно не получится. Хотя героиня, несмотря на новые невзгоды,

не утратит чувства юмора и будет продолжать демонстрировать пример позитивного отношения к жизни.

Испытания, которые выпадут на долю другой киногероини — Ханны из уже упоминавшегося фильма режиссёра Бёлиха *«Луна и другие любовники»*, по накалу страстей сопоставимы разве что с переживаниями оперных героинь Джузеппе Верди. После того, как Ханна (в роли которой снялась Катарина Тальбах) останется без работы, она, как и Кати из фильма *«Парикмахерша»*, попытается что-то предпринять и решится открыть собственный бизнес. Но история противостояния героини несчастьям, которые будут обрушиваться на неё нещадно, на этом не закончится. Чем завершатся события — поговорим в следующей главе, посвящённой кинопутешествиям. Забегая вперёд, предупредим, что финал будет небанальным, хотя и достаточно распространённым в современном немецком кино.

Тема возможности профессиональной самореализации сыграет не последнюю роль в разрешении проблемы выбора героиней упоминавшегося фильма режиссёра К. Петцольда *«Барбара»*. Казалось бы, этого свободного выбора у героини нет, но не так всё просто у режиссёра и автора сценария К. Петцольда. Героиня фильма — женщина-врач, она бьётся над разрешением почти что классической проблемы чувства и долга (классической по форме и современной по содержанию), в результате чего долг, причём долг профессиональный, победит.

«Скромное обаяние буржуазии»

Драма Андреаса Дрезена по сценарию Лайлы Штилер и роману Кристофа Хайна *«Вилленброк»* предъявляет зрителю нового героя. Новым он является и для Дрезена, и для исполнителя главной роли Акселя Пралля. Вилленброк — бизнесмен, преуспевающий торговец подержанными автомобилями. Аксель Праль в роли Вилленброка полностью изменяет своё уже привычное амплуа. Уверенный в себе, считающий, что всё измеряется в денежном эквиваленте, герой фильма Вилленброк на глазах зрителя переживёт психологическую драму и крушение собственных представлений о «невероятной лёгкости бытия». Судьбоносная встреча со студенткой, отца которой Вилленброк принимает на работу сторожем, поначалу укладывается в привычную для него схему событий. Но по ходу действия Вилленброк с удивлением узнаёт, что существует иная ценностная шкала, предполагающая серьёзное и ответственное отношение к жизни и окружающим, что в глазах привлечшей его внимание студентки и её университетских друзей его положение не выглядит таким

уж заманчивым и престижным. Он станет стесняться своей не слишком большой эрудированности. Реакция девушки на инициативы Вилленброка будет не такой демонстративной, как, например, аналогичный по смыслу отказ героини Брижит Бардо танцевать с производителем холодильников¹. И не такой пафосной, как манифестации молодых героев из фильма *«Асса»*² (если иметь в виду ассоциации нашего зрителя). Но она окажется вполне убедительной: девушка объяснит, что продолжение образования и отъезд с этой целью в Петербург для неё важнее, чем посулы Вилленброка. (И это несмотря на выводы некоторых немецких философов о снижении привлекательности образования, не связанного непосредственно с высоким уровнем жизни!).

И всё, что происходит далее с Вилленброком, походит скорее на фарс, чем на драму. Он не чувствует себя правым: он ловчил, норовил обмануть своих клиентов, был неискренен со своими близкими. Последующие события превращают его из успешного и уверенного в себе в уязвимого и вызывающего жалость. Это превращение достигает кульминации в сцене побега от грабителей, забравшихся ночью в загородный дом Вилленброка. Главный герой и его жена вынуждены в чём-то наспех надетом стучаться в дом соседей и в таком виде предстать перед собравшимися у них гостями. Знаковая функция этого эпизода сравнима со знаменитой сценой из *«Скромного обаяния буржуазии»*³ Луиса Бунюэля, когда сидящие за обеденным столом вдруг оказываются на сцене перед переполненным зрительным залом. То есть из весьма деятельного субъекта герой вдруг превращается в объект чьего-то любопытствующего внимания. А тут ещё некий «доктор Крылов» зачем-то подарит ему пистолет. Но самый большой удар нанесёт Вилленброку неожиданная ценностная переоценка. Кризис среднего возраста оказывается отягощён для него ещё и моральной победой молодого поколения, не приемлющего двойную мораль и персонифицированного в образе симпатичной студентки. При всём многообразии сюжетных коллизий, именно это столкновение разных ценностных установок выходит на первый план.

Столкновение ценностных установок и критика общества потребления лежат в основе сюжета фильма *«Прочисть мозги»* режиссёра Ханса Вайнгартнера по сценарию, написанному им в соавторстве с Катариной Хельд. Сходный пафос присутствует и в упомянутой ранее кинокарти-

¹ Сцена из знаменитого фильма «И Бог создал женщину» («Et Dieu... créa la femme», Франция, Италия, 1956 г.)

² «Асса». СССР, 1987 г.

³ «Le charme discret de la bourgeoisie». Франция, Италия, Испания, 1972.

не Т. Швайгера *«Босиком по мостовой»*. В фильме *«Прочисть мозги»* успешный телевизионщик Райнер Кухирт (в его роли известный актёр Мориц Бляйбтрой) в погоне за телевизионными рейтингами создаёт более чем сомнительные телепередачи. Однако пережитое потрясение заставляет его переоценить свою деятельность. Переоценке способствует опять-таки встреча с девушкой, в жизнь которой бесцеремонно вторглась одна из его телепередач. Не задумывавшийся прежде об «обратной связи», Райнер решает начать новую жизнь, в которой постарается исправить ошибки предыдущей: теперь он будет творить добро. Но это не финал, это только начало истории. Такой сюжетный поворот даёт создателям фильма возможность заострить некоторые, сопутствующие благим намерениям, нравственные вопросы. Например, вопрос о том, следует ли адресовать свои представления о добре тем, кто представляет его иначе? Впрочем, вопросы эти в фильме только намечены и ближе к финалу если не решаются, то сглаживаются сами собой. М. Бляйбтрой в роли Райнера, прозревшего автора сомнительных телепередач, да и другие актёры были так убедительны, что в победу добра, а именно в то, что телевидение начнёт исключительно просвещать, и телеаудитория потянется к прекрасному (то есть к программам интеллектуальным и познавательным), верится легко. Особенно учитывая иронически стилизованную тональность киноповествования.

«Идеолог» телевизионной реформы Райнер поведает одному из своих сподвижников о некоем эксперименте из своего телевизионного прошлого: телезрителей долго приучали смотреть «мыльную оперу», которую поначалу никто не хотел включать. Не хотели, но затем привыкли. Мы же, поясняет свой замысел Райнер, будем действовать иначе: будем приучать их к хорошему. За этой историей, пересказанной своими словами, угадывается известный тезис К. Маркса: «Предмет искусства ... создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой»¹. Бывший телевизионщик руководствуется в своей просветительской деятельности очень схожими установками, очевидно, не случайно.

И вот уже на экране мелькают заголовки газет, свидетельствующие о результатах деятельности Райнера и его компании: «Телеиндустрия сделала ставку на глупость и просчиталась». Появившаяся в кадре телеведущая подтверждает: «Большинство людей одобряют изменения на телевидении». В нарезке «телевизионных» кадров промелькнёт название более раннего фильма Вайнгартнера *«Die fetten Jahre sind vorbei»*

¹ Маркс К., Энгельс К. Сочинения. Изд. 2. Т. 12. С. 718.

(«*Тучные годы закончились*»)¹. Так что тенденция к цитированию собственных работ, присущая всему рассматриваемому кинотечению, остаётся в силе. Но на реформе телевизионной политики деятельность Раинера и компании не завершается. Финальные кадры фильма свидетельствуют о запуске ими нового «проекта». Эксперимент с исследованием телевизионных рейтингов не прошёл для всей компании бесследно, и приобретённый опыт будет использован ими в деле дальнейшего совершенствования общества потребления путём корректировки и формирования потребительского спроса на другие товары.

Время

Ощущение времени особенно обострено в фильмах рубежа веков. Приём внезапной смены декораций, когда герой пропустил судьбоносное событие и оказался перед лицом уже свершившихся изменений, использовал в своём фильме «*Берлин находится в Германии*» режиссёр Х. Штёр. Главный герой фильма (актёр Йорг Шюттауф) на несколько лет выпадает из активной жизни (в фильме Штёра он оказывается в заключении), а выйдя на свободу, попадает в изменившийся, незнакомый ему мир. С помощью аналогичного приёма воссоздаётся ощущение времени в известном фильме В. Беккера «*Гуд бай, Ленин!*». Героиня (её роль исполняет актриса Катрин Засс) теряет сознание, впадает в кому и пропускает исторические события. Эпохальные перемены совершаются без участия перечисленных киногероев, к новой жизни уже успели адаптироваться их друзья и знакомые, и только они остаются один на один с проблемой времени, которое как на повторных кадрах, в замедленной киносъёмке переживается ими вновь.

Иначе передаётся ощущение изменений в фильме Ханса-Кристиана Шмида «*Всё, что останется*». Не случайно и местом действия является не Берлин, хотя в Берлине оно начинается. Один из героев фильма, писатель Марко вместе со своим маленьким сыном отправляется на выходные к своим родителям. И эту первую сцену в берлинском метро режиссёр назвал самой трудной. «Берлин трудно изобразить в фильме», — говорит Шмид в одном из интервью, и его высказывание вынесено в заголовок публикации². Режиссёр поясняет, что город ему настолько

¹ «Die fetten Jahre sind vorbei». Германия, Австрия, 2004 г. В нашем прокате фильм демонстрировался под названием «Воспитатели». Кинолента была представлена в рамках 3-го Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2004 г.

² См.: Hans-Christian Schmid. Berlin ist schwer darstellbar. Das Gespräch führte Christiane Peitz // Der Tagesspiegel. 04.09.2012. (Цит. по: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/hans-christian-schmid-berlin-ist-schwer-darstellbar/7089050.html>)

знаком и привычен, что казалось бы, о чём тут говорить. Кроме того, неясно, в какой своей точке Берлин выглядит репрезентативно, аутентично: «Где Берлин явно выглядит как Берлин, не будучи похожим именно на Алекс[андрплатц], не ассоциируясь с Востоком или Западом»¹?

С начала века прошло уже целое десятилетие. Размеренный ритм фильма свидетельствует о том, что события идут своим чередом. Здесь, на островке ещё остающейся стабильности, подспудно вызревают какие-то процессы, которые вырвутся на поверхность и станут явными, когда произойдёт несчастный случай.

Респектабельное семейство живёт в зелёном пригороде Бонна, в собственном доме. Пока финансовое благополучие держится на представителях старшего поколения, которым «около 60-ти» (так говорит за обедом мать, её роль исполняет Коринна Харфух). Взрослые дети, похоже, являются тем самым первым поколением, которое в финансовом отношении обустроено хуже родителей. Старший брат (актёр Ларс Айдингер) — писатель, живёт в Берлине и вполне самостоятелен. Младший брат Якоб (актёр Себастьян Циммлер) живёт с родителями, он — зубной врач, имеющий собственную практику, которая пока не рентабельна. Якоб всё время подчёркивает, что за всё заплатил отец. Отец — глава и владелец крупного издательства (актёр Эрнст Штёцнер). Но издательство он уже продал, о чём сообщает собравшимся.

Перемена вызывает исподволь, а затем происходит мгновенный скачок. Из дома только что вышла хозяйка — и вот на её месте уже хозяйничает какая-то Зюзанна. Сначала событие представлено с точки зрения переживающего его героя — старшего сына Марко, который всё ещё надеется, что несчастья удастся избежать. Но смена перспектив свидетельствует о свершившемся факте: развитие действия показано уже извне, отстранённо, констатацией неумолимого течения времени. И вот в кадре новое время года. Беззаботное лето сменяется зимой, кануном Рождества. В дом, где случилось несчастье, привозят ёлку. Так, как будто бы ничего не произошло.

Кажущейся беспешности противопоставляет само название фильма: «Что останется»². Видимо, когда «всё пройдёт». На фоне времени разворачивается семейная драма. Вроде бы на поверхности ничего не происходит, поскольку всё либо уже произошло (о чём зритель узнаёт из диалогов киногероев), либо ещё произойдёт. Время даёт о себе знать внезапно изменившимся ландшафтом, расстановкой сил в домашнем простран-

¹ Ibid.

² Дословный перевод названия «Was bleibt».

стве, которое напоминает сцену. На этой сцене выведены три поколения одной семьи (ассоциация с прошлым, настоящим и будущим?), и каждое из них по-своему вписывается в более широкую картину исторических трансформаций и изменений.

История и классика на экране

Отдельного внимания заслуживают кинофильмы, посвящённые историческим событиям, особенно истории Второй мировой войны. Фильмов на эту тему в последние годы вышло немало. В рамках этой книги, сфокусированной на темах сегодняшнего дня в кино, отметим лишь, что современные экранизации военных событий вновь и вновь акцентируют вопросы индивидуальной, нравственной ответственности человека. Нашему кинозрителю знакомы такие фильмы последнего десятилетия, как, например, *«Розенштрассе»*¹ режиссёра Маргареты фон Тротта по сценарию, написанному ею в соавторстве с Памелой Кац; *«Софи Шолль. Последние дни»*² режиссёра Марка Ротемунда по сценарию Фреда Брайнерсдорфера; *«Девятый день»*³ режиссёра Фолькера Шлэндорфа по сценарию Жана Бернарда, Эберхарда Гёрнера и Андреаса Пфлюгера; *«Штиль»*⁴ режиссёра Шлэндорфа по его же сценарию и другие. Кинофильмы немецких кинематографистов о войне наш зритель мог видеть также в рамках специальной программы 27-го Московского международного кинофестиваля (2005 г.) «Вторая Мировая — взгляд из XXI века»⁵.

За скобками нашего рассмотрения остаются традиционно популярные экранизации литературных произведений, а также фильмы, посвящённые деятелям немецкой и мировой культуры. Эти киноистории в последние годы всё чаще корреспондируются с днём сегодняшним. К примеру, одна из сюжетных линий телевизионного фильма о Моцарте *«Моцарт. Я составил бы славу Мюнхена»*⁶ вполне вписывается в контекст «производственной темы» и может быть интерпретирована современным зрителем как история о том, как трудно талантливому чело-

¹ «Rosenstrasse». Германия, Нидерланды, 2003.

² «Sophie Scholl — die letzten Tage». Германия, 2004.

³ «Der Neunte Tag». Германия, Люксембург, Чехия 2004.

⁴ «La mer a l'aube». Германия, Франция, 2011.

⁵ В рамках программы демонстрировались фильмы: «Софи Шоль. Последние дни»; «Девятый день»; «Пираты Эдельвейса» («Edelweisspiraten»), режиссёр Нико фон Глазов. Германия, 2004; «Кантата для Гитлера» («Hitlerkantaten»), режиссёр Ютта Брукнер. Германия, 2005.

⁶ «Mozart. Ich hätte München Ehre gemacht!». Германия, 2006.

веку творческой профессии найти финансирование для своих проектов и стабильное место службы. Фильм о великом композиторе был снят режиссёром Берндом Фишерауэром по сценарию, написанному им в соавторстве с Бенедиктом Рёскау, роль Моцарта исполнил актёр Ксавье Хуттер.

Создатели фильма *«Гёте!»*¹ о молодых годах классика немецкой и мировой литературы — режиссёр Филипп Штёльцл, авторы сценария Александер Дыдына, Кристоф Мюллер и сам режиссёр — явно стремились актуализировать литературную классику и адресовали свою кинокартину в первую очередь молодому поколению зрителей. Фильм посвящён событиям, сопутствовавшим созданию *«Страданий юного Вертера»*. События эти представлены в фильме как поучительная история о том, что первые творческие (и не только творческие) неудачи ещё не означают, что в будущем вас не ожидает успех, сравнимый со славой самого Гёте. В главной роли классика мировой и немецкой литературы снялся актёр Александер Фелинг, в роли его соперника на личном фронте — актёр Мориц Бляйбтрой.

Из экранизаций последних лет российский зритель явно не оставил бы без внимания фильм по рассказу А.П. Чехова *«Дама с собачкой»*² — необычный и довольно оригинальный пример так называемого фотокино. Его создал режиссёр Юлий Колтун, в главных ролях фильма задействованы актёры Людмила Васильева и Ральф Беттингер. Выбором жанра «поиски новых форм» для создателей фотокартины не завершились. «Действие» фильма разворачивается на фоне современного города на севере Германии, но зритель соглашается с тем, что это как бы Ялта и как бы конец позапрошлого века. Тем более, что голос за кадром, художественно читающий текст чеховского рассказа, не даёт в этом усомниться. Поэтому вопрос, чему верить — собственным глазам или тексту Чехова — разрешается легко и понятно, в чью пользу. Впрочем, стоит сразу оговорить: фильм снят с явным чувством меры, мастерством и без неуместных претензий.

Герои фотофильма позируют на фоне современных улиц и витрин с немецкоязычными названиями, но это не выглядит ни комичным, ни надуманным. Напротив, создатели картины как бы дают понять, что вполне могли бы прикрыть декорациями упорно проступающие приметы времени и места действия, развесить вывески с буквой «ять», но вряд ли всё

¹ «Goethe!». Германия, 2010. Фильм демонстрировался в рамках 10-го Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2011 г.

² «Die Dame mit dem Hündchen». Германия 2009. Фильм участвовал в программе «Перспективы» 31-го ММКФ в 2009 году.

это обеспечило бы большую убедительность. И не потому, что режиссёр хотел намекнуть на вневременность самой истории — вряд ли он стал бы проговаривать банальности. Ведь когда зритель видит висящий на стене фрагмент ландшафта в прямоугольной раме, он же соглашается с этой условностью. Так и здесь. Обусловленная жанром вынужденная статика кажется даже более уместной в пересказе этой истории: она производит впечатление «замедленной киносъёмки», усиливая эффект воздействия картины.

Обзор основных тем, сюжетных ходов и типология киногероев немецкого кино последних двух десятилетий позволяет сделать некоторые обобщения. В свойственной киноискусству манере новое течение стремится донести до своего зрителя, «что человеческое общение и восприятие *другого* в качестве цели, но никак не в качестве средства, остается действенным ресурсом преодоления разнообразных кризисных ситуаций. Представления об отзывчивости, о готовности к кооперации и взаимопомощи транслируются и культивируются в качестве оборотной стороны самостоятельности и ответственности человека в современном обществе. Даже совсем далекие, казалось бы, от каких-либо воспитательных функций комедии положений ненавязчиво воспроизводят те же образцы поведения. Иногда этот вывод транслируется слишком непосредственно, в прямом высказывании, что зависит уже от художественного уровня того или иного фильма, от масштаба его создателей — режиссера, автора сценария и т.д.»¹. Так что искренний интерес нового немецкого кино к жизненным проблемам современных зрителей во многом остаётся гарантией его успеха.



¹ Богатырева Е. А. «Маленький человек» в интерьере переходной эпохи // Человек. 2010. № 3. С.171

Глава 2

Путешествие в современном немецком кино

Кинопутешествия начала нового века не исчерпываются фильмами жанра «роуд-муви» и не сводятся к обсуждению проблем иммиграции. Значимость последней темы давно подмечена, проанализирована и не вызывает сомнений: киноискусство не могло пройти мимо основной проблемы современной эпохи. Но есть ещё одно направление перемещений, ещё один поток (его можно было бы назвать «встречным»), который оказался в поле зрения кинематографа рубежа веков и привнёс в развитие темы кинопутешествий новый *временной* акцент. Так что при всей традиционности жанра кинопутешествий¹, тема дороги в кино рубежа веков приобрела дополнительный смысл и новое звучание. Путешествие превратилось в попытку *выиграть время*².

Опуская экскурс в докинематографическую память жанра и не останавливаясь на эпическом путешествии Одиссея, а также последующих скитаниях героев европейского романа странствий³, напомним, что уже в искусстве романтизма жанр путешествия открывает многообразие окружающего мира и глубины авторской субъективности, оно служит приёмом освоения окружающего мира и метафорой познания героем самого себя. Что нового в интерпретацию темы дороги и путешествий привносит киноискусство рубежа XX–XXI вв.?

Стремительность передвижений присуща современному киногерою. Поэтому мчится, как уже отмечалось, не только Лола из известного фильма, но также Йелла, Ян, Ханна⁴ и другие. Убедительным отражением изменений в современном мире является приём, когда преобра-

¹ В послевоенном европейском кино актуализация темы дороги была связана прежде всего с итальянским неореализмом и с популярностью такого философского направления, как французский экзистенциализм.

² См.: Богатырёва Е. А. Куда едем? Тема дороги в современном европейском кино // Культура и искусство : культуролог. и искусствовед. журн. 2012. № 2 (6). С. 70–77.

³ Об этом см., напр.: Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма. К исторической типологии романа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 199.

⁴ Главные герои упоминавшихся фильмов «Беги, Лола, беги!», «Йелла», «Жизнь — это строительная площадка», «Неприкасаемая» («Некуда идти»).

жается окружающая героя среда, и он оказывается в совершенно новой для себя обстановке, никуда при этом не перемещаясь. Так разворачивались события в упомянутых в предшествующей главе фильмах *«Берлин находится в Германии»*, *«Гуд бай, Ленин!»* или в киноленте *«Жизнь — это строительная площадка»*. То есть не герой отправляется в путешествие, а мир вокруг приходит в движение. Конечно, самым распространённым видом кинопутешествий являются фильмы, созданные в жанре роуд-муви. Популярными остаются истории взросления, в которых преодоление пути рассматривается как метафора познания себя и мира. В остальном современные кинопутешествия становятся более напряжёнными и драматичными. Возможно, поэтому в качестве избранного направления передвижений сравнительно редко встречаются туристические маршруты в тёплые края. Напротив, кинопутешествие чаще всего представляется самому герою как испытание. И если речь идёт о путешествии к морю, то нередко это такое путешествие, которое воспринимается как осуществление последней воли киногероя (например, как в фильмах *«Достучаться до небес»*¹ режиссёра Томаса Яна, *«Винсент по дороге к морю»* Ральфа Хюттнера² и др.).

Отправляясь в путь, сегодняшний киногерой совсем не обязательно направляется в «экзотические» края — для странствований он может выбрать и Запад, и Восток, и Юг, и Север. А нередко вообще устремиться в неизвестном направлении. Особенно в конце фильма. И по смыслу эти путешествия предстают либо как открытый финал, либо как некий условный выход для метущегося героя. Действие в таких картинах разворачивается особенно напряжённо. Решаясь отправиться в путь, киногерой совершает усилие, преодолевает пределы собственных возможностей. Он словно пытается вырваться из череды не зависящих от него обстоятельств, подобно известному персонажу, вытянувшему себя из болота. Нередко путешествие становится единственной возможностью для героя *включиться в развитие событий*. Поэтому определённое направление движения не является для такого путешествия принципиальным, и киногерой пускается в путь в неизвестном направлении.

Анализ современных кинопутешествий позволяет предположить факт наличия какого-то нового умонстроения, связанного с ощущениями неопределённости и непредсказуемости. С попытками предвосхитить неизвестное будущее, выступить навстречу неопределённости, действовать «на свой страх и риск». Это умонстроение напоминает о

¹ «Knockin' on Heaven's Door». Германия, 1997.

² «Vincent will Meer» («Винсент по дороге к морю»). Германия, 2009.

современных теориях риска¹, рассматривающих, правда, не личные риски, а риски цивилизационные, «риски модернизации»². И связывающие понятие риска с присущими модерну представлениями о времени, будущем и проблеме принятия решений, поскольку «будущее зависит от решений, которые принимаются в настоящем...»³. Так что *современность* может быть представлена как результат принятого в прошлом (возможно, совсем недавнем прошлом) решения или как следствие отказа от него. Эти формулировки уже напоминают о кино, поскольку вызывают в памяти многочисленные киноистории, в которых герой желал бы «открутить» киноплёнку назад, чтобы вернуть мгновение (момент принятия решения) и попытаться всё перерешить, исправить. Такой герой предпринимает невероятные усилия, чтобы претворить в жизнь альтернативный ход событий. В результате история действительно разворачивается иначе, но всё равно не так, как хотелось бы герою. То есть оказывается, что если бы принятое в своё время решение было другим, то желаемый результат всё равно не был бы гарантирован. А всё потому, что последствия принятых решений не всегда удаётся просчитать, невозможно учесть все детали. Предвосхитить последствия принятых решений невозможно и согласно современным теориям риска. Так что понятие риска становится одной из характеристик современного общества, само будущее в обществе модерна интерпретируется как риск⁴.

Правда, к этому мироощущению примешивается ещё и уверенность в том, что действовать всё равно надо. Даже не пытаюсь ничего предвосхитить. Эта уверенность относится скорее к современному кино, нежели к философии. Результатом свободного выбора, порывающего с рутиной повседневности, является решение, которое не раз обыгрывалось в искусстве, особенно в искусстве романтизма: герой оставлял повседневные заботы и отправлялся в путь. А вот ситуация с героями начала прошлого века, которые на протяжении всей пьесы восклицали: «В Москву! В Москву!», а ближе к финалу признавали: «...в Москву мы уже точно не поедём...»⁵, отражает, скорее, случай непринятия решения. В отличие от них, современный киногерой, даже тот, кто никогда не покидал родных мест и воспринимал окружающий мир исключительно посредством телеэкрана, в конце концов решается выключить телевизор и отправиться в дорогу.

¹ См.: Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну. Пер. с нем. М., 2000; Luhmann N. *Soziologie des Risikos*. Berlin/New York, 1991.

² См.: Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну.

³ Luhmann N. *Soziologie des Risikos*. S. 3.

⁴ Luhmann N. *Soziologie des Risikos*. S. 45.

⁵ Чехов А. П. Три сестры. Сочинения. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. М., 2008.

На запад

Итак, на Запад держит курс главный герой фильма режиссёра Михаэля Шорра «*Шульце играет блюз*». Нечто необычное должно было произойти, чтобы далеко не молодой житель маленького шахтёрского городка решился вдруг на путешествие в другую часть света. Но шахтёр Шульце неожиданно для себя оказался без работы, и размеренная жизнь в маленьком городке сразу же приобрела для него другой ритм и другой смысл. Шульце вдруг осознал, что время неумолимо движется в одном направлении, а он, возможно, ещё не осуществил свою мечту. Смутное предчувствие заявило о себе во весь голос, когда Шульце, из года в год выводивший на своём аккордеоне одну и ту же мелодию — «польку», неожиданно для себя и окружающих начинает наигрывать блюз. И обнаруживает, что хотел бы посетить далёкую Луизиану, сведения о которой приходят вместе с информацией о находящемся в Луизиане городе-побратиме. В эпоху глобального мира осуществление подобного замысла не составит большой проблемы, и Шульце отправится в далёкое путешествие.

В фильме нет стремительных ритмов. Напротив, как пишет о фильме один из рецензентов: «Затишье Шорр изображает как натюрморт. Статичные дальние планы строго ограничены по диагонали или горизонтали, точка схода в основном отсутствует, и многие мотивы повторяются. Несколько раз кто-то передает панорамный вид на десятки ветровых турбин, которые вращаются так медленно, как трактор катит через дорогу. Снова и снова на изображении знаки остановки или знаки пешеходных зон»¹. В ряде рецензий фильм Шорра сравнивается с трагикомедиями Аки Каурисмяки².

Для Шульце (как и для зрителя) история получит неожиданное продолжение. Потому что в пункте назначения он не обнаружит ожидаемой туристической экзотики, знакомой по рекламным картинкам. Справедливости ради, не за экзотикой отправился Шульце в далёкое путешествие. Просто попытался что-то изменить, приподняться над монотонными буднями. Но подобная смысловая нагрузка, присущая художественному жанру странствований-путешествий, очевидно, себя исчерпала. По крайней мере, кинопутешествия последних лет всё чаще демонстрируют несовпадение романтических ожиданий путешественника с ожидающей

¹ Oliver Hüttmann. «Schultze Gets The Blues». Der Rhythmus des Lebens. Цит по: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/schultze-gets-the-blues-der-rhythmus-des-lebens-a-296833.html>

² См., напр.: Hüttmann O. Op. cit.; Thomas A. Typisch. Цит. по: <http://www.filmgazette.de/?s=filmkritiken&id=199>

его реальностью. Вот так и в пригрезившихся Шульце далёких краях его ждали всё те же будни, разве что ещё более скромные. Ему встретились доброжелательные люди, ведущие свою, не во всём понятную для Шульце, но такую же размеренную и тихую жизнь. Непонятную, потому что он не владеет английским, но все будут стараться ему помочь. Ему придётся выживать в непривычной для себя обстановке, но он почему-то не будет спешить с возвращением. Очевидно, не захочет признать, что перемена мест не привнесла в его жизнь волшебных изменений. Не захочет разочаровывать своим открытием друзей. Он поселится на какой-то заброшенной и уже не плавающей барже, но свою лепту в развитие рекламного образа экзотики внесёт: отправит приятелям в Германию своё фото с экзотической птицей на плече. И друзья будут гадать: как же, наверное, процветает сейчас Шульце, наверное, уже диск записал, стал миллионером...

Демонтаж романтических представлений о дальних странствиях и стремлении приподняться над «серыми буднями» осуществлён в киножанре музыкальной трагикомедии. Грустная история о скромном обывателе из небольшого городка перерастает в размышление о несбывшихся мечтах, неотчётливых помыслах о самореализации, собственном призвании и о драматизме человеческой жизни вообще. Соответствующее настроение поддерживают и использованные в фильме киноцитаты. Так, в финале выясняется, что кадр, которым начинается и завершается фильм, является аллюзией знаменитой сцены с музыкантами из фильма Ф. Феллини «8½». Правда, в роли музыкантов оказываются участники траурной процессии, провожающие героя в последний путь, а вместо мелодии Н. Рота звучит тот самый блюз, который пытался наиграть Шульце. На вечный вопрос о том, «что было бы, если...», создатели фильма предлагают ответ, напоминающий тезис древнегреческого философа, полагавшего, что дело вовсе не в том, что у человека есть ряд возможностей, из которого тот мучительно выбирает одну. Положение вещей, согласно данному воззрению, таково, что у человека есть всего лишь одна возможность, а именно та, что впоследствии претворится в действительность.

Забегая вперёд, можно сказать, что места экзотике не осталось также и на Востоке. Таким открытием мог бы поделиться герой кинофильма «Ульжан»¹, отправившийся из Франции в Казахстан, то есть...

¹ «Ulzhan — Das vergessene Licht», («Ульжан», дословно: «Ульжан — забытый свет»). Германия, Казахстан, Франция, 2007. Режиссёр Фолькер Шлёрдорф, авторы сценария — Жан-Клод Карьер (Jean-Claude Carrière), Жан-Мари Камбасерес (Jean-Mari Cambaceres), Режи Гезельбаш (Regis Ghezelbash). Фильм демонстрировался в рамках 6-го Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2007 г.

На восток

Фильм *«Ульжан»* — результат совместного производства Германии, Франции и Казахстана. Режиссёром картины выступил представитель «нового немецкого кино» Фолькер Шлёрдорф, а одним из соавторов сценария — известный французский сценарист Жан-Клод Карьер¹. В своё время в соавторстве Шлёрдорфа в качестве режиссёра и Карьера в качестве одного из сценаристов был создан знаменитый *«Жестяной барабан»*². Кстати, исполнитель главной роли мальчика в *«Жестяном барабане»*, актёр Давид Беннетт, задействован в фильме *«Ульжан»* в роли второго плана.

Итак, главный герой (актёр Филипп Торретон) отправляется из Франции на Восток и оказывается на территории постсоветского пространства, а именно в Казахстане, где разворачивается действие киноистории. С самых первых кадров фильма зрителю становится очевидно, что не мечты о дальних странствиях подвигли пуститься в путь этого вполне уважаемого европейца (француза, как выясняется по ходу действия). Об этом герое с очевидностью можно заключить только одно: «...Увы, он счастья не ищет...». И вот, движимый этой целью, в качестве самого подходящего места для её реализации герой выбирает постсоветское пространство. Когда он говорит, что следует «на Восток», у зрителя закрадывается подозрение, что на самом деле герой хотел бы оказаться где-то на краю света. (Отчего зритель, находящийся по эту сторону, то есть к Востоку от Запада, начинает испытывать неловкость и чувствовать себя не совсем уютно). Героя тоже что-то гнетёт, он погружён в свои, неведомые пока зрителю, размышления. Но, несмотря на отрешённость от происходящего, он явно обнаруживает несовпадение реальных впечатлений с ожидаемыми.

Впечатлений и ассоциаций по ходу путешествия возникает чересчур много. Очевидно, с ними связывалась важная смысловая нагрузка, но поскольку не все ассоциации, реминисценции и ссылки на исторический контекст убедительно вплетены в сюжет, то воспринимаются они как композиционно избыточные. На первый план выходит другая версия истолкования прозрений киногероя. Согласно ей, одно из главных впечатлений, вынесенных героем из увиденного здесь, «на Востоке», заключается в том, что предполагаемая «экзотика» утратила свою экзотичность.

¹ Ж.-К. Карьер был также соавтором сценария фильма Л. Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии».

² «Die Blechtrommel». ФРГ, Франция, Польша, Югославия, 1979 г.

Оказывается, условный *Восток* активно *вестернизируется*, и похоже, именно этот вывод станет для героя одним из главных открытий и сильных впечатлений от кинопутешествия. В искусстве романтизма странствующий герой открывал «*другого*» как представителя прежде всего неевропейских культур. Не случайно интерес к проявлениям *других* культур превратился в один из самых распространённых мотивов романтизма. Его воплощение за пару столетий приобрело устойчивые черты и кристаллизовалось в узнаваемых образах. И вот эти узнаваемые образы, успевшие за пару столетий превратиться в стереотипы и штампы, оказываются поколеблены не вписывающейся в шаблонные представления реальностью.

Киногерою демонстрируют строения из стекла и бетона, ставшие повседневностью приметы западного образа жизни и даже конкурс красоты. И хотя зрителю с самого начала недвусмысленно дают понять, что герой находится по ту сторону от всех этих проблем, тем не менее очевидно, что знаки вестернизации не ускользнут от его взора, и более того, увиденное явно героя не обрадует. Очевидно, отправляясь в столь дальний путь, он менее всего ожидал увидеть нечто знакомое. Воображение привычного к расшифровке подтекстов зрителя считывает в качестве предполагаемого послания отчаянный призыв: «Ну куда же вы, зачем? Не отказывайтесь от собственного своеобразия, от своей аутентичности!» И даже так: «Не лишайте нас экзотики!» В общем, «выбирайтесь своей колеей»...

И всё-таки под конец путешествия героя ожидает спасение, на которое, забегая вперёд, намекает уже название фильма. Юная и непосредственная девушка Ульжан (живущая в согласии с окружающим миром, подобно персонажам живописи Поля Гогена таитянского периода) спасёт героя даже помимо его воли. Француз будет сопротивляться — кажется, что и создатели фильма сопротивляются такому стереотипному развитию истории, пытаясь избежать банальности. Но наивная и непосредственная героиня всё преодолает и вернёт героя к жизни. Ближе к финалу фильма откроется, что герой действительно пережил трагедию, то есть подозрения зрителя не были беспочвенными. Но в итоге путешествие завершится вполне романтически. Хотя элементы открытого финала в этой истории также присутствуют.

На Восток отправятся молодые герои фильма «*Возьми себя в руки*»¹ режиссёра Забины Михель. Вырвавшиеся из атмосферы мистической сказки (что опять-таки напоминает о романтизме), которая воссоздана

¹ «Nimm dir dein Leben». Германия, 2005 г.

из бытовых примет заброшенной и не вполне реальной деревушки, расположенной на границе, они под конец фильма устремляются в сторону Польши. То есть подвижный «образ Востока» обретает на этот раз несколько иные координаты. «Восток» будет обозначать Восточную Европу.

В Финляндию направлятся в финале герои фильма режиссера Хендрика Хандлэгтена «*Окно в лето*»¹. То есть поедут...

На север

Но это не отчаянный бег «куда глаза глядят», а поездка, планировавшаяся героями ещё в начале фильма, до возвращения в *прошлое* с целью предотвратить несчастный случай. Главную роль в фильме исполнила Нина Хосс. Нечто подобное уже случалось с другой героиней Хосс — Йеллой из одноимённого фильма К. Петцольда. Но путешествия Йеллы характеризуются более замысловатыми траекториями и разворачиваются в координатах «возможность-действительность». Роль путешествия в фильме «*Окно в лето*» довольно традиционна: это свидетельство взросления героев и обретения ими ответственной жизненной позиции.

Предметом самостоятельного рассмотрения могли бы стать внутренние маршруты, которые в фильмах второй половины 1990-х гг. приобретают дополнительную смысловую нагрузку в контексте темы объединения Германии, а затем и европейской интеграции. Поездки из Мюнхена в Берлин и обратно, через всю Германию, задают координаты, в которых разворачиваются кинособытия и картины экзистенциальных переживаний киногороев. Например, как в упоминавшемся фильме «*Неприкасаемая*» («*Ненужная*»), в котором тема дороги предстаёт на разных экзистенциальных уровнях, что усиливает драматизм событий. С одной стороны, стремительно изменяется мир, окружающий главную героиню, известную в прошлом писательницу, а с другой, мечется по дороге из Мюнхена в Берлин и обратно сама героиня, пытаясь обнаружить точки пересечения с этим ускользающим миром. Или как в фильмах «*Йелла*», «*Страхование жизни*»² режиссёра Бюлента Акинчи и других.

В фильме «*Страхование жизни*» режиссёра Бюлента Акинчи тема динамики и дороги становится лейтмотивом. Несмотря на то, что про-

¹ «Fenster zum Sommer» («Окно в лето»). Германия, Финляндия, 2010/2011 г. Режиссёр и автор сценария Хендрик Хандлэгтен. Фильм демонстрировался в рамках 10-го Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2011 г.

² «Der Lebensversicherer» (оригинальное название «Страховщик»). Германия, 2005 г.

фессия главного героя, страхового агента, мало ассоциируется с движением и путешествиями, тем не менее вся его жизнь проходит в разъездах. Он всё время в пути, но его «служебные» переезды, на которые он обречён стремлением навязать как можно большему числу покупателей страховые полисы, не являются ни путешествием, ни странствованием, а изматывающим и уже, кажется, лишённым всякого смысла бегом по кругу. Как и переезды Йеллы из одноимённого фильма Петцольда, мечущейся в поисках работы. Герой фильма «*Страхование жизни*» как-то оговаривается, что не замечает различий между мелькающими за окнами автомобиля населёнными пунктами. А слово «Ausweg», означающее «выход, выезд», превращается в метафору: в фильме звучит история о том, как нелегальный иммигрант, которого везут в фургоне, принимает значащуюся на выезде из *каждого* населённого пункта надпись «Ausweg» за его название.

В неожиданном ракурсе представлены в фильме два «встречных» потока. Зрителя как бы подводят к мысли о том, что в то время, как погружённый в свои заботы «маленький человек» мечется в поисках выхода, *прибывающие* (то есть те, по отношению к кому реконструируемый поток предстаёт как «встречный») всё прибывают и прибывают. В качестве одной из иллюстраций этой идеи выступает картинка с фургончиком, из которого выпрыгивают русскоязычные девушки. В целом тема дороги связана в фильме не с познанием и не с личностным опытом, а, наоборот, с утратившим смысл бегом по кругу. Отсюда все проблемы главного героя: все его передвижения и переезды не преследуют цель открытия «*другого*», а, напротив, предполагают «*других*» скорее в качестве средства, нежели цели.

В более поздних кинофильмах первого десятилетия нового XXI в., как отмечалось в предшествующей главе, киногерой почувствует себя достаточно уверенно, и тема динамики, передвижений и перемещений получит вполне традиционное истолкование. Как в популярном жанре роуд-муви, где кинопутешествие рассматривается чаще всего в качестве метафоры самопознания. Это обретение уверенности героями, свидетельствующее об их адаптации к переменам, найдёт отражение и в путешествиях по международным маршрутам (например, как в упоминавшейся картине режиссёра Штёра «*Однажды в Европе*»). Путешествие как бег на месте рассматривается в одной из новелл фильма «*Германия 09*», герой которой перемещается по разным странам мира, всякий раз оказываясь в одинаковых интерьерах различных аэропортов и типовых, ничем не отличающихся друг от друга, номерах гостиниц. Таким видит режиссёр этой киноновеллы образ глобального мира.

Наряду с пространственными перемещениями, фактор времени обыгрывается в кинофильмах рубежа веков как субъективное измерение в переживании перемен. Метафоры движения, путешествия традиционно интерпретируются и как движение человеческой жизни, и как движение свершающейся во времени истории. В кинофильмах рассматриваемого периода *время* зачастую сводится к мгновению, фиксирующему смену состояний. Из событий *прошлого* герой как бы сразу попадает в *будущее*, минуя настоящее. Такой событийности присущ свой специфический темп и ритм: герой внезапно оказывается перед лицом произошедшей перемены. Именно это мгновение останавливает кинематограф рубежа веков. Например, как в упомянутой выше киноленте *«Берлин находится в Германии»*. О сюжетной канве этого фильма уже шла речь в предшествующей главе. Главный герой, житель Восточного Берлина, выходит из мест заключения, пропустив все события первой половины 1990-х, а именно, объединение Германии. Очутившись на свободе, он оказывается в совершенно незнакомом для себя мире: из прошлого попадает сразу в будущее. Как и в более известном широкой публике фильме *«Гуд бай, Ленин!»*, который также использует приём внезапной перемены, перед лицом которой оказывается героиня картины, пропустившая историческое событие, но уже по другой причине. Оба фильма фокусируют внимание на обстоятельствах, в которых действующим лицам приходится приспосабливаться к стремительно изменившемуся миру. Оба фильма останавливаются на ситуациях, когда момент осознания героем своей «заброшенности» в мир на рубеже эпох как бы выделен крупным планом.

С темой движения во времени связано отражение в кинематографе философских дискуссий о возможности и действительности. Новую волну интереса к обсуждению разных вариантов развития одного и того же события привнесли в кинематограф компьютерные игры, а также исследования особенностей компьютерной коммуникации. Обыгрывание нескольких разных возможностей, которые с одинаковой вероятностью могут претвориться в действительность, приобретут особую популярность. Распространению этого приёма способствовал фильм Тиквера *«Беги, Лола, беги»*. В результате приём совмещения нескольких возможностей, одновременно рассматривающихся в качестве продолжения сюжета, стал варьироваться в фильмах молодёжной тематики. Например, в киноленте *«Тариф на лунный свет»*¹ режиссёра Ральфа Хюттнера. Или в упомянутом выше фильме *«Окно в лето»*, в котором

¹ «Mondscheintarif». Германия, 2001 г.

также ставится вопрос о том, «что было бы, если...». То есть, если бы предоставилась возможность «открутить» время назад и «запустить» другой вариант развития событий. Героиня фильма совершит путешествие не только в пространстве, но и во времени. Ей предоставится возможность волшебным образом очутиться в недавнем прошлом, чтобы ещё раз пережить события полугодовой давности, вмешаться в ход событий и предотвратить трагедию. Однако, трагедию она всё равно не предотвратит.

И ещё один популярный маршрут поездок и передвижений в современном кино — это перемещения...

В неизвестном направлении

В неизвестном направлении бежит в финале Вилленброк — герой упоминавшегося в предшествующей главе фильма А. Дрезена. По некоторым свидетельствам, актёр Аксель Праль отказывался от этой роли, не увидев себя в образе предприимчивого и циничного дельца. Но роль Пралю удалась, и он очень достоверно передал процесс превращения Вилленброка из преуспевающего и уверенного в себе в потерянного и беспомощного персонажа. Это впечатление усиливает сцена панического бегства Вилленброка по ночному снегу в неизвестном направлении. Финальные кадры сняты с высоты, отчего фигурка мечущегося киногероя производит ещё более жалкое впечатление. Все динамичные перемещения Вилленброка на протяжении киноистории ассоциируются с уверенным движением «вверх по лестнице, ведущей вниз».

Переживания, душевные метания героев, внутренние противоречия оттеняются пространственными перемещениями в известном нам по предшествующей главе фильме Дрезена *«Середина лестницы»*. Схожие проблемы преодолевают и уже знакомых нам героев фильмов Бёлиха (*«Ты не одинок»*, *«Луна и другие любовники»*). Они так же мечутся, страдают от непризнания, от профессиональной невостребованности, пытаются справиться с полосой неудач, которая никак не заканчивается, и стремятся вписаться в динамично изменяющуюся действительность. А в финале в неизвестном направлении уезжает один из героев фильма *«Ты не одинок»* (роль которого, так же, как и роль Вилленброка у Дрезена, исполняет актёр Аксель Праль). Устремляется «куда глаза глядят» героиня следующего фильма Бёлиха *«Луна и другие любовники»*. Утратившая жизненную опору и разуверившаяся во всём женщина запирает свою нерентабельную лавочку, останавливает первую попавшуюся машину, спрашивает у дальнобойщика, куда тот направляется, узнаёт,

что в Финляндию и, махнув рукой, отправляется в путь. Показательно, что и в этом фильме, и в киноленте *«Ты не одинок»*, обыгрывается уже описанный выше вариант открытого финала, когда герои срываются с насиженных мест и пускаются в дорогу, не придавая особого значения направлению своего движения. Тема дороги появляется в фильмах режиссёра как символический выход из неразрешённых проблем и почти как пародия на её романтическое воплощение. Собственно, эта интерпретация темы дороги в современном немецком кино представляется наиболее популярной: если герой отправляется в путь, значит, ещё не всё потеряно.

Богатый материал по теме кинопутешествий можно найти в телесериале *«Драйлебен»*, каждый из трёх фильмов которого на свой лад интерпретирует тему дороги и путешествия. К трилогии мы вернёмся в главе *«Берлинская школа»*. Так, герои первой новеллы¹ в финале устремляются из провинциального городка в Берлин как из собственного прошлого в собственное же будущее. Однако в его радужность зритель верит с трудом, поскольку за уезжающим героем тянется след предательства, и на новом месте ему вряд ли удастся об этом прошлом забыть. В третьей новелле² тема путешествия как самопознания и обращения к внутреннему миру героя обыгрывается в откровенно ироническом ключе и даже с элементами чёрного юмора. С иронией авторы новеллы воссоздают романтический взгляд на путешествие, видимо, считая его неактуальным и устаревшим.

Путешествием во времени является экскурс в историю кино в документальном фильме *«Лицом к лицу: одна история немецкого кино»*. Это путешествие выступает для деятелей современного немецкого кино как способ самоидентификации на фоне критически рассмотренной киноистории.

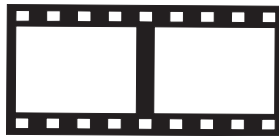
Таким образом, к новым моментам в интерпретации темы путешествия в кино рубежа XX–XXI вв. можно отнести определённую корректировку ряда страноведческих стереотипов и пересмотр некоторых романтических иллюзий. В современном глобальном мире жанр путешествия не менее востребован, чем в эпоху романтизма. Тем более, что путешествия, передвижения, перемещения уже воспринимаются как приметы сегодняшнего дня, и в этом качестве они рассматриваются современным кино.

Со времён романтизма путешествие было связано с открытием «дру-

¹ *«Dreileben — Etwas Besseres als den Tod»*. Германия, 2011.

² *«Dreileben — Eine Minute Dunkel»*. Германия, 2011.

гого», современное кинопутешествие предлагает ещё и некоторые средства преодоления коммуникационных сбоев на этом пути. Метафоры дороги и путешествия в современном немецком кино считаются как движение навстречу окружающему миру, как попытки включиться в ход событий, не остаться в стороне, найти точки пересечения со стремительно преобразующейся действительностью. Путешествие в современном кино воспринимается как своего рода «поиск утраченного времени», «как еще одна *возможность* выхода из, казалось бы, безвыходной ситуации. Европейское кино давно предчувствовало, что с обществом потребления что-то не так. И даже предлагало меры по выходу из экзистенциального кризиса. Например, преодоление экзистенциально-социальных проблем путем коррекции нарушенной коммуникации. Пространственное перемещение в ряду таких мер переосмысливается как еще один шанс, как *дополнительное время*. В том смысле, что когда отыгран уже первый тайм, а иногда и все последующие, герою остается рассчитывать лишь на «добавочное время». И вот такой герой вдруг изыскивает дополнительные внутренние резервы и в один прекрасный день отправляется в путь. Современное европейское кино отвоевывает для героя еще один шанс, предлагает еще одну возможность переиграть, а иногда попытаться начать с начала. Путешествие выступает в качестве метафоры такого шанса. Современное кино настойчиво подводит к мысли о том, что даже в самой безвыходной ситуации надо попробовать сделать усилие и начать с начала. Тем более что будущее зависит от решений, принятых в настоящем. Даже несмотря на то, что все последствия принятых решений полностью просчитать или предугадать невозможно»¹.



¹ Богатырёва Е. А. Куда едем? Тема дороги в современном европейском кино // Культура и искусство: культуролог. и искусствовед. Журн. 2012. № 2. С. 77.

Глава 3

Культурное многообразие как объект киноизображения

Тема иммиграции в кино — это панорама передвижений, пересечений и перемещений особого рода, которые в точке назначения образуют свой особый хронотоп, новое переживание времени-пространства. Киноотражения этой резонансной темы разнообразны и по охватываемой географии событий, и с точки зрения подходов к её интерпретации. Особенно активно она присутствует в кино рубежа веков, в фильмах таких разных режиссёров, как Ханс-Кристиан Шмид («Дальний свет»¹), Фатих Акин (фильмы «Быстро и без боли»² «Солино»³, «Головой о стену» и др.), Файт Хельмер («Врата рая», «Абсурдистан»⁴, «Байконур»⁵ и др.) и других. Сопоставления подходов к проблемам иммиграции в современном немецком кино и кино 1980-х гг. актуализировались после выхода на экраны фильма «Головой о стену» режиссёра Ф. Акина.

Реконструкция «другого видения»

Последовательно, на протяжении более десяти лет Ф. Акин разрабатывает в своих кинокартинах тему культурного многообразия, высвечивая и реальные проблемы, и связанные с её восприятием распространённые стереотипы. Для фильмов Акина характерна тенденция к реконструированию «другого видения», то есть включение в киноповествование взгляда на проблему «изнутри»: с точки зрения героя, которого воспринимают в качестве «другого» (в смысле представителя другой культуры), но при этом сам он этой «другости» может и не ощущать. По крайней мере, она не исчерпывает его представлений о себе. Двой-

¹ «Lichter». Германия, 2003. Демонстрировался на 2-м Фестивале немецкого кино в Москве в 2003 г.

² «Kurz und schmerzlos». Германия, 1998 г.

³ «Solino». Германия, 2002 г. Демонстрировался в программе «Кино Германии сегодня» 25-го ММКФ в 2003 г.

⁴ «Absurdistan». Германия, 2008 г.

⁵ «Baikonur». Германия, Россия, Казахстан, 2011 г.

ной ракурс подчёркивается сознательно воссоздаваемой стилизованной «экзотикой» (например, в фильме *«Головой о стену»*), которая свидетельствует об оторефлексированности авторских приёмов. Герои фильмов Акина — либо дети иммигрантов (так называемое второе поколение иммигрантов), либо те, кто сменил место жительства в юном возрасте и уже не отделяют себя от культуры и образа жизни страны пребывания. Возможно, они бы не задумывались на тему различий, если бы не взгляд со стороны, воспринимающий их в качестве «других». Этим героям присуще самовосприятие, которое называют «множественной идентичностью».

Проблемы героев первого полнометражного фильма Акина — криминальной драмы *«Быстро и без боли»* к вопросам самоидентификации не сводятся. Эта история разворачивается вокруг острых социальных проблем, затрагивает тему преступности и высвечивает теневую сторону жизни групп, оказавшихся на периферии социума. В работе над фильмом Акин выступил и режиссёром, и автором сценария. Главные действующие лица картины — проживающие в Германии представители трёх разных диаспор, «три товарища» (один из друзей по происхождению грек, другой — серб, третий — выходец из турецкой общины), которые в силу разных обстоятельств оказались в центре драматических событий. Фильм *«Солино»* (автор сценария Рут Тома) посвящён истории семьи, переехавшей в Германию из Италии в 1960-е гг. Речь идёт в основном о младшем поколении семьи (роль одного из братьев играет актёр Мориц Бляйбтрой), об истории их взросления, адаптации, поисков себя и своего пути самореализации. Один из братьев становится кинорежиссёром, и очевидно, что в будущем его ждёт успех. Герои фильма *«Головой о стену»* (режиссёр и автор сценария Ф. Акин, в главных ролях — Сибель Кекилли и Бироль Юнель) — живущие в Германии выходцы из Турции. Фильм получил широкий резонанс, был отмечен рядом кинонаград и прежде всего призами Берлинского кинофестиваля и премией Европейской киноакадемии в 2004 г. Награда Берлинале оказалась первым с 1986 года «Золотым медведем», присуждённым немецкому фильму¹.

Подмеченная Акином проблема могла бы стать материалом для социологического или философского анализа, поскольку имеет отношение к вопросу *самоидентификации* современного человека и роли в этом процессе окружающих, *приписывающих* индивиду определённую идентичность. Социум, в том числе и непосредственное окружение челове-

¹ См.: <http://www.filmportal.de/thema/kino-und-migration>

ка, влияют на процесс его самовосприятия и могут даже предопределять его, заведомо относя человека к той или иной общности, к той или иной традиции. Но, как свидетельствуют исследователи: «...Даже для людей, которые могут показаться принадлежащими к некоей неизменной культурной системе, видимость культурной неизменности и определенности зачастую оказывается иллюзорной или, по крайней мере, вводящей в заблуждение. (...) Большинство людей обладает множеством идентификаций, и хотя одни из этих идентификаций будут более важными для самосознания, чем другие, восприятие людьми относительной важности своих различных идентификаций почти всегда в той или иной степени зависит от контекста»¹. В современном европейском кино можно найти примеры реконструкции ситуаций, в которых поликультурное общество относит героя к той или иной community (слово «община» не очень точно переводит на русский язык социологическую функцию этого понятия), приписывая ему соответствующую идентичность, не исчерпывающую его представлений о себе. Эту проблему современное кино подметило достаточно чутко.

Сюжет фильма *«Головой о стену»* разворачивается как раз вокруг проблем самоидентификации героев, считающихся вторым поколением иммигрантов, выросших в Германии, интегрированных, разделяющих образ жизни своих сверстников и не воспринимающих себя в качестве *других*. Влияние на их самоосознание ближайшего окружения, предвосхищение восприятия со стороны окружающих и поиски себя — все эти вопросы переплетаются в одну сюжетную линию.

Особенно показательны приёмы, с помощью которых воссоздан в фильме образ экзотики. Саундтрек к фильму несёт особую знаковую нагрузку. Подобно припеву или паузе в разворачивании сюжетной линии по ходу действия не раз возникает одна и та же ритмичная музыкальная картинка: на побережье, на фоне известного по туристическим открыткам вида Стамбула музыкальный коллектив в национальных костюмах исполняет динамичную этно-музыку. Драйвовые музыкальные отбивки как бы оттеняют образы европейских будней. Этно-музыкальные мотивы и стилизации под аутентичную этно-музыку уже превратились в распространённый приём репрезентации культурного многообразия в кино. Произошло это не без влияния фильмов режиссёра Эмира Кустурицы, находки которого впоследствии будут цитировать, нередко с ироническим оттенком, как результат рефлексивного переосмысления сложившихся стереотипов. Особенно в контексте стилизаций «под экзотику».

¹ Шеффлер С. Иммиграция и значение культуры // Прогнозис. 2007. № 1(9). С. 82, 84.

Возможно, у музыкальных эпизодов в фильме есть и другой подтекст, и они призваны вызвать ассоциацию с хором в античном театре, напомнить о различных истоках европейских культур. А также напомнить о том, что проблема самоидентификации не так проста и однозначна, чтобы быть увязанной только с этническим происхождением человека. Музыкальная тема получит развитие и в следующей кинокартине Акина, посвящённой Стамбулу, где один из героев сравнит этот город с «мостом», который «пересекли уже 72 нации»¹.

И в фильме «*Солино*», и в фильме «*Головой о стену*» действие развивается в соответствии со сходной логикой: энергию герой черпает, возвращаясь туда, откуда эмигрировали когда-то его родители, в страну своих предков. Поскольку данный сюжетный ход повторяется, его вряд ли можно посчитать случайным: очевидно, проделывая этот путь, герой, по замыслу создателей фильма, должен прийти к осознанию собственной ответственности и обозначить свою причастность обеим культурам. (В этом контексте показателен диалог из фильма «*Головой о стену*», который разворачивается между эмигрантом, только что вернувшимся в Турцию из Германии, и местным таксистом. Диалог в таком духе:

— Ты откуда?

— Из Гамбурга.

— Так ведь и я из Баварии!).

То есть создатели фильма проводят мысль об общем культурном пространстве, проглядывающем за европейским мультикультурализмом.

Критики фильма оценили приз Берлинского кинофестиваля как признание, выходящее за пределы только кинематографа. В полемически заострённой статье с примечательным названием «Возвращение в действительность. Фильмом Фатиха Акина “Головой о стену” немецкое кино развеивает немецкие мечты о доминирующей культуре»² говорится: «Прошли те времена, когда такие фильмы, как фильм “Сорок квадратных метров Германии” Тевфика Базера рассказывали об изоляции на чужбине и с просветительским пылом демонстрировали так называемого гастарбайтера как жертву экономически ориентированной политики в отношении иностранцев, которая не заботилась об интеграции»³. Проблематику фильмов нового поколения режиссёров, по мнению критика, уже нельзя свести «к проблемам интеграции родителей»: «Ярост-

¹ «По ту сторону Босфора». Германия, 2005 г.

² Katja Nicodemus. Ankunft in der Wirklichkeit . Mit Fatih Akins «Gegen die Wand» siegt das deutsche Kino über die deutschen Träume von einer Leitkultur // «Die Zeit» от 19.02.2004. Цит. по: <http://www.filmportal.de/material/kritik-zu-gegen-die-wand-die-zeit-2004>

³ Ibid.

но, решительно бросались молодые режиссеры, к которым принадлежал также Акин, на эстетические средства кино и вдыхали новую жизнь в самые различные жанры, подкрепляя истории своими собственными жизненными мирами»¹. В этом же контексте автор статьи упоминает фильм другого режиссёра — *«Прекрасный день»* Томаса Арслана, отмечая, что фильм этот воспринимается не в качестве «ярлыка мультикультурализма или гимна о новом немецком кино», просто он «рассказывает о перспективе, которая стала нормальной (...) в глобализованном мире, обусловленном движениями мигрантов»². Кстати, фильм *«Прекрасный день»* считают «эталонным» произведением «Берлинской школы» (о которой пойдёт речь в следующей главе), а Арслана — одним из основных её представителей.

В следующем фильме Ф. Акина *«По ту сторону Босфора»*³, который режиссёр снял по собственному сценарию, музыкальная тема превращается в двигатель сюжета. Музыкант Александер Хаке, работавший над музыкой к кинокартине *«Головой о стену»*, а вместе с ним режиссёр Фатих Акин, вновь отправляются в Стамбул, чтобы снять новый, на этот раз документальный фильм о музыкальных ритмах города, вобравших в себя влияния разных культур. Здесь Акин как бы выступает в роли героя своих прежних кинолент — героя, который посещает страну своих предков, откуда эмигрировали когда-то его родители. Примечательно, что именно музыка с её динамизмом выбрана в качестве той перспективы, в которой демонстрируется своеобразие и творческий потенциал города. При этом авторы подчёркнуто не избегают показывать также и его контрасты. В такт музыке действие *«По ту сторону Босфора»* облекается в форму стремительного путешествия. Тема культурного диалога становится здесь самостоятельной темой. Причём в самом прямом смысле слова: об этом говорят даже на улице. Многие действующие лица рассуждают об особой роли Стамбула в диалоге Востока и Запада, об открытости жителей города как европейским (на чём особенно настаивают), так и восточным традициям. И всё это свидетельствует о стремлении создателей фильма, не скрывающих своей завороченности городом, преодолеть стереотипы и показать западному зрителю развивающийся и обуреваемый творческой энергией мегаполис. В общем, пафос киноповествования можно передать, перефразируя нашего классика: «Если вы чуть-чуть художник и поэт, вас поймут в Стамбуле с полуслова».

¹ Ibid.

² Ibid.

³ «Crossing the Bridge-The Sound of Istanbul». Германия, 2005. Фильм демонстрировался на 4-м Фестивале немецкого кино в Москве в 2005 г.

Романтический Восток

Романтические интонации в трактовке тем иммиграции и культурного многообразия преобладают в фильмах режиссёра Ф. Хельмера, которые, как сказали бы в прежние времена, мультикультурны и по форме, и по содержанию. Почти все картины режиссёра созданы силами многонациональных киносъёмочных групп, в которых часто присутствует «постсоветский след». И в которых либо соавтором сценария выступает работавший с Э. Кустурицей сценарист Гордан Михич¹ (например, в фильмах *«Врата рая»*, *«Абсурдистан»*), либо композитором является не менее известный *Горан Брегович* (как в фильме *«Байконур»*). Росийской, в частности, московской публике Хельмер знаком уже постольку, поскольку его работы не раз демонстрировались в рамках программ Московского международного кинофестиваля. Так, в 2004 г. в программу «Русский след» XXVI ММКФ был включён фильм *«Врата рая»*. В 2008 г. в конкурсе XXX ММКФ участвовал фильм *«Абсурдистан»* — результат копродукции Германии и Азербайджана. Кинолента *«Байконур»* присутствовала в программе «Гала-премьеры» 34-го ММКФ в 2012 г. А ещё раньше, в 1999 г., вышел фильм Хельмера *«Тувалу»*, в котором снималась актриса Чулпан Хаматова. Перечисление примеров не будет полным без упоминания короткометражного фильма Хельмера *«Каспийская невеста»*², созданного им в соавторстве с группой сорежиссёров³. Этот фильм демонстрировался в программе 5-го Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2006 г.

Действие фильмов Хельмера разворачивается то в аэропорту, то на космодроме, что не случайно: его герои парят в своём воображении и конструируют собственную реальность, не зная на «серые» будни. У персонажей фильмов Хельмера есть мечты, и мечты эти тем возвышеннее, чем в более стеснённых, а иногда и абсурдных условиях протекает их повседневная жизнь. Этот мир романтических фантазий своих героев, воображаемую реальность, замещающую рутину повседневности, реконструирует в своих фильмах Хельмер. Его герои тоже заняты проблемой самоидентификации, проигрывая её скорее виртуально, в воображении. Но — до поры до времени. Кинозритель застаёт их как раз в тот момент, когда они готовы преодолеть виртуальную реальность и совершить рывок в реальную действительность.

¹ Соавтор сценариев таких фильмов режиссёра Кустурицы, как *«Чёрная кошка, белый кот»*, *«Время цыган»*.

² *«Caspian bride»*. Германия, 2005.

³ См.: 5-й Фестиваль немецкого кино в Москве. 6–10 декабря 2006 г. [Каталог].

Герои фильма *«Врата рая»* — нелегальные иммигранты, каким-то образом «зависшие» в аэропорту. Они ещё не стали частью западного поликультурного общества, но мечтают об этом. «Мечты» разворачиваются в форме мюзикла: так, музыкальные эпизоды, воплощающие мечты главной героини (молодой индианки, в роли которой актриса Масуми Махиджа), стилизованы под индийское кино. (В других ролях заняты: российский актёр Валерий Николаев, югославский и сербский актёр Микки Манойлович, известный прежде всего по фильмам режиссёра Кустурицы и др.) Новый акцент в трактовке персонажей в фильмах Хельмера проявился в попытке сформулировать романтическое представление о положительном герое, в котором подчёркивается его непосредственность, целеустремлённость и, наконец, работоспособность. Эти герои полны энергии, у них есть жизненная цель, они совершают немыслимые поступки и в финале фильма в лучах восходящего солнца въезжают в город своей мечты. В общем, авторы смотрят на своих героев с оптимизмом.

В комедийном фильме Хельмера *«Абсурдистан»* речь идёт уже не об иммигрантах, а о теме *«экзотики»* во всех смыслах этой метафоры. Замысел фильма, по свидетельству режиссёра, вырос из небольшой газетной заметки, в которой шла речь о происшествии в турецкой деревне, но создатели фильма перенесли комедийный сюжет в пространство постсоветской действительности. Как и в фильме *«Врата рая»*, одним из авторов сценария выступил Гордан Михич, его соавторами стали Заза Буадзе, Ахмет Голбол и сам Файт Хельмер. Главные роли в картине исполнили молодые актёры Максимилиан Мауфф (из Германии) и Кристина Малерова (из Чехии). Линия на разработку темы культурного многообразия в координатах постсоветского пространства будет продолжена Хельмером в фильме *«Байконур»*, из которого зритель узнает, что не всегда «ни одна звезда не отклоняется от своего пути»¹.

Сюжет фильма *«Байконур»* (авторы сценария Ф. Хельмер и Сергей Ашкенази) абсолютно фантастичен. В форме полу-притчи, полусказки создатели фильма пытаются обосновать идею о том, что мечты не просто сбываются — они могут стать непосредственным мотивом деятельности. По крайней мере, история главного героя фильма (в роли которого дебютировал казахский актёр Александр Асохаков) является наглядным тому подтверждением. События фильма разворачиваются в непосредственной близости от знаменитого космодрома. Рядом с чудом модернизации располагаются юрты местного населения, в одной из ко-

¹ Фраза из культового советского фильма *«Безымянная звезда»*, 1978. Режиссёр М. Казаков.

торых проживает юноша Искандер по прозвищу Гагарин. Герой мечтает о космических далях, а после того, как узнаёт из телепередачи о скором полёте в космос неотразимой туристки из Франции (актриса Мари де Вильпен), начинает мечтать ещё активнее. И поскольку ничего невозможного для героев фильмов Хельмера не существует, то мечта осуществится, и даже больше того...

В трагикомедии *«Поцелуйчик»*¹ режиссёра Зёрена Зенна по сценарию, написанному им в соавторстве с Катрин Мильхан, проблема иммиграции предстанет в весьма неожиданном свете. Молодая, серьёзная и очень положительная героиня, врач в клинике по имени Катя (актриса Карина Визе) случайно пересекается с нелегальной иммигранткой из Алжира, девушкой по имени Сайда (актриса Сайда Явад). Будучи иммигранткой нелегальной, Сайда вынуждена скрываться, а Катя, как ответственная и доброжелательная представительница страны пребывания, осознаёт свой долг перед попавшей в непростую ситуацию девушкой и с энтузиазмом берётся ей помочь. Поскольку Сайда с трудом изъясняется на языке страны пребывания, то выяснить историю её бедствий Кате не удаётся, но она достраивает события в соответствии с существующими стереотипами. В общем, Сайде никак нельзя возвращаться домой, и Катя считает своим долгом найти для неё легальную возможность остаться в Германии.

Стереотипы восприятия проблем иммиграции создатели фильма (с изрядной долей иронии) рассматривают на примере взаимоотношений двух героинь. Катя так хочет помочь, что даже предлагает своему жениху фиктивно жениться на Сайде. Усугубляет ситуацию то обстоятельство, что жених по имени Хендрик (актёр Аксель Шрик) фактически живёт за счёт своей невесты Кати, поскольку на протяжении всего фильма работает над сочинением заявки на исследовательский грант в области философии. Катя очень добра по отношению к своей подопечной, но она явно рассматривает себя в роли «старшего брата» («сестры» в нашем случае), и ей даже не приходит в голову, что Сайда тоже женщина, причём очень привлекательная. Потому что для Кати она только «иммигрантка», как бы положительно и доброжелательно она ни относилась к иммиграции вообще и к новой знакомой в частности. А когда выяснится, что между Хендриком и Сайдой действительно возникают определённые чувства, она с обидой, возмущением и отбросив всякую политкорректность бросает бывшему жениху упрёк в том, что как он мог польститься на нелегальную иммигрантку!

¹ «KussKuss — Dein Glück gehört mir». Германия, Швейцария, 2005.

В фильме есть и ещё одна интригующая сюжетная линия, связанная с отцом Кати. Дело в том, что отец коренной немки Кати, как выясняется, тоже иммигрант. Выходец из бывшего Советского Союза, из Одессы. Как и полагается выходцу из Советского Союза (в соответствии с теми же штампами), он ходит с томиком Чехова и изъясняется соответствующим образом. Видимо, намёк на то, что идентичность свою он не утратил. Пожилой человек претендует на внимание и помощь дочери, но ей не до него, она «спасает» незнакомую ей девушку, которая, кажется, на такую чрезмерную опеку не рассчитывала. В стремлении к добрым делам врач Катя не реагирует на болезнь собственного отца, что приведёт в итоге к драматическим последствиям. Правда, в финале Катя всё осознает, осознает вину за чёрствость перед отцом, помирится с Хендриком. Сайда покинет своих «покровителей», и у зрителя закрадётся мысль о том, что, возможно, в будущем дети Сайды будут также интегрированы, как, например, и Катя. По крайней мере, ничего невозможного в этом нет, как бы намекают авторы фильма. Вот такая диалектика.

Ирония по поводу «экзотизации» темы культурного многообразия просматривается в киноленте *«Логово жёлтого пса»*¹. Фильм снят молодым режиссёром Биамбасурен Даваа, которая начинала свою кинематографическую деятельность в Монголии, в Улан-Баторе, а затем училась в Мюнхенской академии кино и телевидения. В 2003 г. Даваа сняла документальный фильм *«История плачущего верблюда»*², номинированный на премию Оскар в номинации «Лучший документальный фильм». *«Логово жёлтого пса»* снят двумя годами позже. В центре киноповествования — жизнь семьи монгольских кочевников, сцены из которой режиссёр (она же автор сценария) предъявляет зрителю без умиления и идиллического пафоса, но с теплотой, которая ощущается практически в каждом кадре. Неспешная размеренная жизнь в суровых степных условиях, с которыми люди справляются вполне достойно. Тяжёлый быт, необходимость постоянно бороться за жизнь, спасаясь от набегов хищников, не сделали их чёрствыми. Напротив, они добры, любят своих детей, живут в согласии с окружающим миром. Правда, ведут они этот трудный и необычный с точки зрения европейца XXI в. образ жизни не из особой предрасположенности к нему, а, скорее, из-за отсутствия материальной возможности переехать в город. Но у зрителя складывается впечатление, что эта вынужденность не слишком тяготит

¹ «Die Höhle des gelben Hundes», 2005 г. Демонстрировался в рамках 4-го Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2005 г.

² «The Story of the Weeping Camel», «Die Geschichte vom weinenden Kamel». Германия, Монголия, 2003 г.

их. Автору удаётся поведать эту историю лаконичными средствами, с достоинством и без назидательности. В финале особенно явно проступает ирония по поводу туристических трактовок «образа экзотики».

Восток как Восточная Европа

С середины 90-х гг. XX в. в центре внимания (западно)европейского кино оказывается герой из Восточной Европы. Возникает новая волна интереса к истории восточноевропейского кинематографа. Появляются совместные проекты, имеющие целью поддержать кинематографии этого региона, поскольку не секрет, что многие знаменитые в прошлом восточноевропейские киностудии в 1990-е гг. переживали не лучшие в финансовом отношении времена. Совместные проекты как проявление интереса к кино Восточной Европы и как проявление новых интеграционных тенденций становятся популярным направлением деятельности немецких кинематографистов.

Дополнительный акцент в киноинтерпретацию восточноевропейской проблематики привносит тот факт, что рассматривается она в качестве одного из проявлений условного *образа Востока*. И часто в контексте проблем иммиграции. Например, как в фильме режиссёра Х.-К. Шмида по сценарию, написанному им в соавторстве с Михаэлем Гутманом, «*Дальний свет*». Действие этой социальной драмы, явно не ориентированной на приукрашивание действительности, разворачивается в одной из «точек пересечения» Запада и Востока — в приграничных населённых пунктах по обе стороны реки Одер. Фильм вышел в прокат в 2003 г., то есть незадолго до присоединения Польши и ещё девяти стран к Европейскому Союзу. Поэтому реалии, воссозданные в фильме, относятся ещё к «дошенгенской» истории региона. В отзывах критики на фильм был отмечен эффект дрожащей камеры, проведена параллель между кинокартиной Шмида и фильмами Дрезена¹. По словам одного из критиков, этот фильм «в любом случае фиксирует созревание одного из крупнейших немецких режиссёров, от которого теперь нужно ожидать существенно больше, чем раньше»².

Предраассветный туман в первых кадрах фильма, казалось бы, только и снимать такой дрожащей камерой. Всё зыбко, неопределённо и не только в природе, но и в жизни героев фильма, как выяснится из следующих же сцен. В кадре появляется фургон, кто-то инструктирует прибыв-

¹ См.: Frank-Michael Helmke. Lichter. Цит. по: <http://www.filmszene.de/filme/lichter>

² Ibid.

ших, говорит по-русски с сильным акцентом: «Мы на месте, выходи!» «Инструктор» поучает потенциальных нелегальных иммигрантов (прибывших, как выяснится впоследствии, из Киева), что сначала им надо спрятаться в лесу, а затем, когда стемнеет, пойти по дороге до *первых огней*. Вот так в первых же кадрах появляется версия объяснения названия фильма¹. «Первый дом слева, там ждут вас. Потом вас завезут в город», — продолжает инструктор. «Это Берлин?» — переспрашивает один из беженцев. «Да, это Берлин», — нимало не смущаясь подтверждает тот. С этого первого обмана киноистория начинает разворачиваться и набирать обороты.

Здесь всё на границе и на грани. Тема фальши и предательства вплетена в сюжетную линию и, кажется, что местами даже шокирующие укрупнена и преувеличена. Причём, в каждом случае обман какой-то обыденный и как бы вынужденный (ничего личного), но ещё более отталкивающий. Кто-то из киногероев, напротив, руководствуется самыми добрыми побуждениями и стремится выручить ближнего. Например, как переводчица Соня (актриса Мария Зимон), которая на свой страх и риск возьмётся помочь одному из беженцев, или Симона (актриса Клаудиа Гайслер), добровольная помощница неудачливого предпринимателя Инго. Но их ждёт разочарование. Вот уж тот случай, когда создатели киноленты не уклоняются от сложных вопросов, как и от своей версии ответов. «Добро пожаловать в действительность», — говорит один из киногероев. И этот авторский взгляд на действительность мажорным никак не назовёшь.

Действие фильма разворачивается многопланово, точнее, ветвится. В развитие киносюжета включаются новые действующие лица, которые дают начало новым ответвлениям сюжета, новым сюжетным поворотам. Все истории в фильме развиваются параллельно. Киногерои хаотично мечутся, пытаются решить свои проблемы, но в большинстве случаев их метания напоминают бег на месте. Каждый из киногероев преследует свои цели, у всех поступков есть мотивы, но очевидно неприемлемыми оказываются средства их осуществления. Особенно, когда в качестве средства (а не цели) выступает другой человек.

Параллельно у зрителя появляется возможность сравнить разные виды путешествий. Вот двое молодых людей путешествуют автостопом, голосуют, останавливая машину. Свидетелями этой картины становятся прячущиеся в лесу нелегальные иммигранты. Один из беженцев с восхищением кивает в сторону туристов: «Везёт!». То есть они могут ехать

¹ Ближе к оригиналу перевод названия «Огни» («Lichter»).

в Берлин «einfach so» («просто так»), передвигаться свободно, для них нет границ.

Действие кинокартины разворачивается в приграничных населённых пунктах. Но где-то на горизонте уже замаячили *огни большого города* — Берлина, который в диалогах потенциальных иммигрантов конкретизируется и обрастает дополнительными подробностями. Один из беженцев по имени Коля (актёр Иван Шведов) рассказывает супружеской паре Димитрию (актёр Сергей Фролов) и Анне (актриса Анна Яновская) историю своего брата. Супружеская пара ввязалась в столь рискованную авантюру с грудным ребёнком на руках, поэтому вызывает особенно эмоциональную реакцию зрителя. Из диалога выясняется, что брат Коли работал на стройке Потсдамерплатц, строил высотные дома. Работал опять-таки нелегально, и было это в 1995–1996 гг. Ссылка на то время, когда жизнь в Берлине была «сплошной стройплощадкой», активизирует в памяти зрителя и ассоциации с фильмом про «жизнь как стройплощадку»¹. «Огромная стройка, знаешь. Самая большая в Европе. Дома как в Нью-Йорке», — характеризует легендарную стройку будущий нелегальный иммигрант Коля. Его брата, как следует из рассказа, депортировали. Поэтому Коля пообещал брату, что когда прибудет в Берлин «первым делом» сфотографирует новостройки Потсдамерплатц. «А то строил-строил, а что получилось на Потсдамерплатц — не видел», — так Коля обосновывает мотивы своих поступков Димитрию, а вместе с ним и зрителю. Коля будет одним из немногих, кто осуществит свою мечту, но история осуществления окажется далекой от романтики и крайне неприглядной.

Объединяет киногероев всех параллельно развивающихся историй место действия. В некоторых сценах траектории их передвижений пересекаются (что похоже на предвосхищение кинопроекта «*Драйлбен*»). Вот молодой человек едет в поезде, на последней станции перед германо-польской границей в вагон входят пограничники, а молодой человек очевидно стремится избежать встречи с ними. Вот продавец матрасов Инго (актёр Девид Штризов) предлагает соискателям рабочего места рекламировать его товар. Тут же фоном проходит тема безработицы. Свою «маркетинговую стратегию» Инго в разговоре с нанятой им сотрудницей Симоной поясняет так: «20 % безработных, что они делают весь день, как вы думаете? Валяются в кровати. Ещё один повод купить матрас». Вот Инго отказывается выплатить заработную плату другой сотруднице, Милене (актриса Александра Юста) и предлагает в качестве

¹ Речь идёт об уже упоминавшемся фильме «Das Leben ist eine Baustelle».

оплаты взять с собой матрас. А ей срочно нужны деньги на покупку платья для дочки, у которой скоро первое причастие. Отец девочки (актёр Збигнев Замаховский) тоже пребывает в поисках заработка. Впоследствии он столкнётся с семьёй беженцев с ребёнком и попытается решить свои проблемы за их счёт.

Вот респектабельная публика обсуждает крупный совместный строительный проект (это начало ещё одной истории): архитектор Фенглер (актёр Херберт Кнауп), помощник архитектора Филипп (актёр Август Диль), переводчица Беата (актриса Юлия Крынке), представитель заказчика Вильке (актёр Хенри Хюбхен). И первые же диалоги героев свидетельствуют о том, что каждый видит в другом не цель, а средство...

Вариант возможного выхода из этого порочного круга звучит в словах Симоны, бескорыстной помощницы Инго, отчаявшейся донести до него простую мысль: «Вы не подумали, что можно делать что-нибудь не ради денег?!». Симона, сочувствующая и симпатизирующая Инго, предлагает объединить усилия и преодолевать трудности вместе. Возможно, никуда не годятся не только средства осуществления целей, поставленных героями фильма, но и цели определены не совсем верно? Вот и Милена платье для девочки пошила в конце концов сама. Создатели фильма, при всей резкости расставленных акцентов, явно не хотят оставить у зрителя ощущение безнадёжности. Не случайно действие киноистории разворачивается от рассвета до рассвета: возможно, этот новый день принесёт героям надежду на выход из неразрешённых проблем?

У героев следующей кинокартины, без которой панорама киноплощадок темы иммиграции будет неполной, напротив, проблем почти нет. Почти. Фильм «*Я нормально супер гуд*» («Русская дискотека»)¹ наглядно подтверждает впечатление о том, что литература и сфера досуга всё ещё остаются популярными «русскими профессиями» в иммиграции. Подтверждается и ещё одно впечатление о том, что повседневная жизнь иммигранта в той или иной степени протекает в собственном «параллельном» мире с присущим ему собственным хронотопом. Литературной основой киноистории послужила книга Владимира Каминера «Русская дискотека», а режиссёром и автором сценария стал Оливер Цигенбалг. В основу сюжета фильма положена история трёх товарищей, эмигрировавших на закате СССР из Москвы в Германию, точнее, в Восточный Берлин на закате ГДР. Но исторических перемен глазами очевидцев кинозритель не увидит, поскольку для самих киногероев эти события являются скорее фоном, напоминающим пейзаж на заднем пла-

¹ «Russendisko». Германия, 2012.

не ренессансных портретов. Конечно, совсем не заметить исторические реалии герои не могли — иначе откуда бы они узнали о приоткрывшихся вдруг границах. Но в целом большая история скорее вращается вокруг локальной истории трёх героев, которые полагают, что оказались в нужное время в нужном месте.

Впечатление фильм производит вполне оптимистическое. В опубликованной в «Берлинер цайтунг» рецензии цитируются, в частности, слова одного из продюсеров, Кристофа Ханхайзера, пояснившего цель создания киноленты так: «Мы хотим рассказать этим фильмом добро-сердечную, современную сказку большого города и в то же время очень реальную мультикультурную историю (Multikulti-Geschichte) из Берлина 90-х годов»¹. Доброжелательность эта, действительно, ощущается, несмотря на все присутствующие в фильме штампы и стереотипы. На стереотипы обратили внимание прежде всего рецензенты кинокартины в немецкой прессе, наша публика к такого рода клише уже почти привыкла. Поэтому даже серьёзные сомнения в том, что в 1990-е, да и в другие годы, эмигрировали только для того, чтобы «душу бы развеять от тоски», не омрачают в целом позитивных эмоций, вызванных фильмом².

Создаётся впечатление, что главный герой, по словам автора упомянутой рецензии из «Берлинер цайтунг», «принимает жизнь за своего рода вечеринку»³. Впечатление вполне объяснимое: «Веселый, ироничный тон, в котором Каминер описывает свой культурный шок, подхвачен также фильмом»⁴, — предлагает свою версию интерпретации автор другой рецензии. «Если языковой атмосферы и близости к реальности не достаёт, то зато ритмичная музыка звучит достаточно по-русски. Без этого роскошного звукового полотна непродуманное высокое настроение трио выглядело бы еще более немотивированным»⁵, — продолжает рецензентка. Музыкальной составляющей в фильме, действительно, отведена важная роль своего рода каркаса, поддерживающего всю киноструктуру. Саундтрек к фильму, намекающий на «аутентичную этно-музыку», свидетельствует о том, что кинообраз постсоветского иммигранта вполне вписывается в тот условный образ «экзотики», который стал узнавае-

¹ Цит по: *Anke Westphal*. «Russendisko»: Bunt, nostalgisch und ohne Struktur (См.: <http://www.berliner-zeitung.de/film/kinokritik--russendisko---bunt--nostalgisch-und-ohne-struktur,10809184,12030288.html>)

² В качестве ассоциации вспоминается фильм 1991 г. о двух товарищах, сверстниках героев «Русской дискотеки» — фильм российского режиссёра Валерия Тодоровского «Любовь», который тоже затрагивает тему эмиграции начала 90-х, но рассматривает её в другом, гораздо более драматическом, ключе.

³ *Anke Westphal*. «Russendisko». Bunt, nostalgisch und ohne Struktur.

⁴ *Bianka Piring*. Permanent berauscht. Цит. по: <http://www.kino-zeit.de/filme/russendisko>.

⁵ Ibid.

мым с лёгкой руки Э. Кустурицы. (В роли «аутентичной этно-музыки» в фильме выступают русский романс, цыганские мотивы и иммигрантский музыкальный фольклор). Но критика смогла вписать фильм и в более широкий контекст современного европейского кино: «Цветисто и ностальгически: Берлинская версия “Амели”»¹.

Воспринимается фильм зрителями в Германии и в России очевидно по-разному уже потому, что, во-первых, российский зритель не может оценить отсутствия у исполнителей главных ролей характерного для русскоязычных иммигрантов акцента. Отсутствие акцента многие рецензенты фильма в немецкоязычной прессе отметили со знаком минус. Во-вторых, выбор актёра на главную роль. Для российского кинозрителя актёр Маттиас Швайгхёфер не является примелькавшимся, поэтому назначение его на главную роль представляется скорее удачным ходом. Как и выбор актёров на другие роли: Миши (Фридрих Мюка), Андрея (Кристиан Фридель), родителей главного героя (актёры Имоген Когге и Райнер Бок), Ольги (Пери Баумайстер) и Ханны (Зюзанна Борманн). То обстоятельство, что создатели фильма не пошли по пути поиска внешнего сходства главного киногероя с его прототипом, наш зритель вряд ли сможет оценить, поскольку не достаточно знаком с самим автором книги. Возможно, фильм станет первым шагом в этом направлении.

Из сюжета тема культурного диалога перерастает в форму совместных проектов, которые становятся всё более популярным направлением в развитии европейского кинематографа. Германия часто выступает инициатором и активным участником таких проектов как в европейском, так и в более широком контексте. Причём особое место в таком сотрудничестве занимает взаимодействие с кинематографиями восточноевропейских стран. Оно становится популярным и продуктивным направлением деятельности германских кинематографистов. Один из многочисленных примеров — кинофильм «Потери и обретения»². Фильм объединяет несколько новелл, созданных представителями разных стран в основном Центральной и Восточной Европы³. Идея проекта состояла в том, чтобы отразить портрет молодого поколения европейских кинематографистов. И лейтмотивом всего фильма стала исполненная динамичных лихих рит-

¹ *Anke Westphal. «Russendisko». Bunt, nostalgisch und ohne Struktur.*

² «Lost and found». («Бюро находок»). 2005 г., производство Германии, Боснии и Герцеговины, Болгарии, Эстонии, Румынии, Сербии и Черногории, Венгрии. Под названием «Потери и обретения» демонстрировался в программе XXVII МКФ в 2005 г.

³ Режиссёрами новелл выступили Майт Лаас (Mait Laas), Надежда Косева (Nadejda Koseva), Кристиан Мунжиу (Cristian Mungiu), Ясмилла Жбанич (Jasmila Zbanich), Корнель Мундруцо (Kornél Mundruczó), Стефан Арсениевич (Stefan Arsenijevic).

мов мелодия из болгарской киноновеллы, дополняющая «страноведческий» кинообраз.

Кинофильмы последних лет поставляют богатый материал, свидетельствующий о том, что межкультурные взаимодействия на рубеже веков активизировались. Кино свидетельствует об особенностях протекания интеграционных процессов и механизмах адаптации в ходе социокультурной интеграции. Даже когда оно обращает внимание зрителя на сбои в коммуникации и препятствия к общению, оно инициирует поиски путей их преодоления. А некоторые пути преодоления подсказывает: например, вовлечение «другого» в собственную орбиту, перевод непонятного на свой язык, превращение *чужого* в *своего-другого*.



Глава 4

«Берлинская школа»

Название «Берлинская школа» несёт в себе определённый заряд энергии, напоминая о литературных характеристиках, выданных Берлину середины 1990-х. Вероятно, с помощью этого именованья стремились упорядочить представление о *новизне* нового немецкого кино. В сравнении с обозначением «новая волна», «Берлинская школа», действительно, представляет собой относительную определённость. Правда, в Берлине не одна киношкола¹, поэтому на первый взгляд не совсем понятно, какую именно смысловую нагрузку содержит в себе многообещающее название. О «Берлинской школе» уже немало написано², существуют перечни авторов, которых относят к этому сообществу. Как явствует из критических текстов, под школой подразумевается Немецкая академия кино и телевидения, основанная в Западном Берлине в 1966 г. По некоторым отзывам, *стилистическое* своеобразие условно обозначенного течения определяется не столько ориентированностью на социальные темы, сколько разработкой новой эстетики, нового видения и т. д. Насколько эти характеристики исчерпывающи и бесспорны, рассмотрим на примере кинотрилогии «Драйлебен», а также фильмов режиссёра Кристиана Петцольда, которого называют не просто представителем, но и лидером упомянутого объединения.

В русскоязычной литературе «Берлинской школе» посвящён, например, номер электронного журнала «Cineticle»³, в котором опубликован перевод статьи «Берлинская школа — коллаж» и другие материалы. Согласно распространённой версии, название «Берлинская школа»

¹ Одна из школ, правда, находится рядом с Берлином — в Потсдаме (Бабельсберге). Так что, строго говоря, в Берлине находятся Немецкая академия кино и телевидения (Deutsche Film— und Fernsehakademie Berlin), а также факультет кино в Берлинской высшей школе искусств (Kunsthochschule Berlin). Высшая школа кино и телевидения им. Конрада Вольфа располагается в Потсдаме (Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg).

² См., напр.: Baute M., Knörer E., Pantenburg V., Pethke S., Rothöhler S. «Berliner Schule» — Eine Collage//kolik.film. 2006. Sonderheft 6 (Цит. по: <http://www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1>); Rohnke C. Die Schule, die keine ist — Reflektionen über die «Berliner Schule» (Оригинал: <http://www.goethe.de/kue/flm/fmg/de1932607.htm>); а также: <http://www.cineticle.com/tema/365-berli-school-collage.html>

³ См.: <http://www.cineticle.com/tema/365-berli-school-collage.html>

впервые появляется в 2001 году в рецензии Раинера Ганзеры на фильм режиссёра Томаса Арслана. Тот же автор «приводит ...ряд критериев, чтобы определить общую эстетику фильмов Арслана, Шанелек и Петцольда: „Все трое не хотят ни обнаруживать действительность, ни иронизировать над ней. Они производят — эстетически, в противоположность витализму “Догмы” — очевидности, придавая их образам красоту и достоинство”»¹. По уточнённым данным (ссылка на которые приведена в журнале «Cineticle»), кинокритик Рюдигер Зусланд в отзыве на первую публикацию процитированной выше статьи «указал, что термин “Берлинская школа” уже использовался до этого, в частности, Мерте-ном Вортманном в *Die Zeit*. В этой статье под названием “Mit Vorsicht genießen” (“Употреблять с осторожностью”) о фильме Ангелы Шанелек *Mein langsames Leben* Вортманн пишет: “...смотря фильмы “Берлинской школы”, можно заметить очень похожее обращение со временем и пространством. Несмотря на различающихся операторов, изображение наполнено одним типом света, мягким, но интенсивным свечением. Взгляд на раскрываемую тему также сопоставим, он лишен суждения — вместо этого суждение уступает место наблюдению”»².

В статье «Берлинская школа — коллаж» говорится также о том, что самоидентификация авторов «Берлинской школы» осуществлялась в процессе размежевания с одной стороны, с мейнстримом, произведённым «мюнхенскими продюсерскими компаниями в сотрудничестве с сильными частными телеканалами» (в качестве одного из представителей мюнхенской компании называется режиссёр и продюсер Б. Айхингер), а с другой стороны — с фильмами, созданными Берлинской студией «Икс-Фильм» (с которой, как мы знаем, были связаны работы режиссёров В. Беккера, Т. Тыквера и др.). То есть «Берлинская школа» в этой системе координат претендует на некий третий путь, точнее, третий исток того течения, которое называют современным (новым) немецким кино рубежа веков. На наш взгляд, все три указанных «ответвления» работают на один феномен, характеристики которого были рассмотрены в «Предисловии 2».

Реализм «Берлинской школы» авторы текста описывают так: «Главной заповедью “Берлинской школы” мог бы стать запрет манипуляции — над действительностью, а также над наблюдателем. Всё последующее выводится из него. Предписывается наблюдение и запрещается вмешательство (...), существующая концепция изображения предпо-

¹ См.: Baute M., Knörer E., Pantenburg V., Pethke S., Rothöhler S. «Berliner Schule» — Eine Collage/kolik.film. 2006. Sonderheft 6.

² Цит по: <http://www.cineticle.com/tema/365-berli-school-collage.html>

лагает освобождение актёров от актёрства, камеры от автоматизма, монтажа от авторитарности и повествования от разложения на топосы и клише. (...) Это не возврат к ложной непосредственности, но рефлексивный реализм. Сознательное перенесение и модификация методов, выведенных из теории и истории кино.»¹. Содержит ли эта характеристика отличительные признаки, выделяющие фильмы представителей «Берлинской школы» из более широкой панорамы современного немецкого кино?

Стилизации под документальность, как и под любительское кино, получили в последнее время широкое распространение, что связано со стремлением продемонстрировать подлинность изображения в смысле отсутствия субъективного вмешательства, отсутствия манипуляции. Создаётся впечатление, что современное кино тестирует приёмы, претендующие на воссоздание ауры достоверности. Так, известный эффект использования «неустойчивой» видеокамеры, которая воспроизводит дрожащее изображение, в восприятии зрителя считается как признак любительской видеосъёмки. (Этот приём упоминался в связи с фильмами А. Дрезена, Х.-К. Шмида и др.). Рядовой кинозритель, «если он не специалист, он и не замечает, в какое мгновение камера перескакивает от одного ракурса к другому и какие именно моменты действия исчезают в силу этих переходов»². «Неустойчивая» видеокамера, напротив, фиксирует внимание зрителя на этих швах, «шитых белыми нитками». Изображение, полученное с помощью нарочито неустойчивой камеры, воспринимается как непрофессиональное и в этом смысле как непредвзятое и «наивное». А наивное видение и манипуляция по умолчанию опознаются зрителем как «вещи несовместные». Достоверность и подлинность изображения переносятся в плоскость доверия (или недоверия) автору, осуществляющему киносъёмку. Визуальная убедительность достигается опорой на непосредственное, то есть *искреннее*, не искажённое какой-либо привнесённой извне задачей, изображение. Приём этот использовали разные европейские кинорежиссёры, он не является принадлежностью какого-либо одного течения. Возможно, и использование ручной камеры, и стилизации под хронику и документальную киносъёмку свидетельствуют о поисках нового киноязыка, нового (уже учитывающего опыт постмодернизма) реализма. В случае с фильмами, которые будут рассмотрены далее, учёт этого постмодернистского опыта представляется вполне уместным.

¹ См.: Baute M., Knörer E., Pantenburg V., Pethke S., Rothöhler S. «Berliner Schule» — Eine Collage/kolik.film. 2006. Sonderheft 6.

² Разлогов К. Искусство экрана: от синаматографа до Интернета. М., 2010. С. 23.

Самоирония, рефлексия и стремление к переосмыслению штампов отчётливо проявились в фильмах режиссёров, причисленных к «Берлинской школе». Характерные для работ ряда её представителей полемически заострённые цитирования являются ещё одним подтверждением сложившегося кинотечения, признаки которого были рассмотрены в Предисловии. Но что является отличительной чертой, выделяющей «школу» как самостоятельное явление, так это развернувшаяся вокруг работ её представителей теоретическая дискуссия. Киноленты режиссёров, отнесённых к «школе», обрастают текстами, эстетико-киноведческой рефлексией. Журнал, на страницах которого ведутся эстетические споры, собственные тексты кинематографистов, их обнародованная электронная переписка, которая сопровождает предъявление кинозрителю новых кинолент — всё это намекает на авторское кино. Однако для «Берлинской школы» также характерно стремление к преодолению противоположности между авторским кино и массовым. Что подтверждает, например, трилогия «Драйлебен», не без иронии разбирающая штампы популярных киножанров — детектива и фильма ужасов.

Трилогия «Драйлебен» является самым показательным на сегодняшний день проектом «Берлинской школы». Её составляют три фильма трёх режиссёров, объединённые одним временем, местом действия и как бы одной историей. Историей, рассказанной (точнее, рассмотренной) с трёх разных точек зрения одновременно. Замысел этого совместного проекта довольно известен, о нём говорили его участники, его пересказывали журналисты и кинокритики. Началась история с переписки, что особенно показательно — с электронной переписки, в ходе которой режиссёр Доминик Граф предложил своим коллегам (тем, кого относят к «Берлинской школе») обсудить судьбы жанрового кино и кинематографа в целом¹. (Д. Граф не раз снимал детективы и в частности, участвовал как один из режиссёров в создании известного телесериала «Телефон полиции — 110»). В результате, с подачи К. Петцольда, возник замысел *совместной* работы, вылившейся в детективную трилогию.

В живописи есть такой приём, когда события, разворачивающиеся на полотне, как бы выходят за пределы картинной рамы. Так и здесь: каждая из задумывавшихся киноисторий обрела дополнительный смысл в контексте общего замысла, то есть с учётом выхода за пределы одного, отдельно взятого фильма. Местом действия масштабно задуманного

¹ Об электронной переписке упоминают в статьях, посвящённых трилогии «Драйлебен». См., напр.: Christopher Keil. Eine öffentlich-rechtliche Keule. Цит. по: <http://www.sueddeutsche.de/medien/dreileben-in-der-ard-eine-oeffentlich-rechtliche-keule-1.1136195>

проекта стал не Берлин, а небольшой городок в Тюрингии. Съёмки проходили в городе Зуль, расположенном на юге Тюрингского леса. Лес, как шутливо заметила журналистка из «Тагесшпигель» в беседе с режиссёром Х.-К. Шмидом, «в настоящее время очень популярное место в немецких фильмах»¹. Символическую функцию леса в трилогии «Драйлебен» трудно переоценить.

Для российского кинозрителя Тюрингия связана прежде всего с веймарским классицизмом, с именами И. В. Гёте и Ф. Шиллера, с йенскими романтиками, Йенским университетом и т.д. Много ещё с чем ассоциируется Тюрингия, но рассказ про ведьм, поведанный в фильме от лица экскурсовода, ведущей туристов по Тюрингскому лесу, кажется, действительно, неожиданным. Нагнетающие «хичкоковскую» атмосферу истории на тему средневековья и «уходящих в глубь веков» легенд обыгрываются в третьей части кинотрилогии, в фильме «Минута темноты». Указывая на холм под названием «огненная гора», экскурсовод сообщает, что об этом месте ходят «страшные легенды», но «в действительности всё гораздо хуже»... И хотя поначалу (по свидетельству сценаристов) в качестве места действия планировался другой лес и другой небольшой городок, зрителю дают понять, что окончательный выбор местности, на территории которой развернулись события всех трёх новелл, был совсем не случаен. (Есть, правда, и другие версии, которые объясняют выбор места действия более прозаически: «Петцольд остановился на Тюрингии, поскольку Тюрингия мало присутствует в немецком кино, пожалуй, только мифы и легенды из Тюрингии»)².

Однажды в Тюрингии

Можно сказать, что трилогией «Драйлебен» представители «Берлинской школы» дали свой ответ на распространение *трёхмерных технологий* в кино. Представители — это режиссёры К. Петцольд, Кристоф Хоххойслер; их более старшего коллегу Д. Графа не связывают с «Берлинской школой». Ответ получился почти в духе старого традиционного кино, но компьютерная эпоха всё же даёт о себе знать. Своё «*трёхмерное видение*» одного сюжета создатели трилогии представили не посредством линейного разворачивания истории, а с использованием постмодернистского опыта, как бы путём ссылок. Вся конструкция напоминает

¹ См.: Hans-Christian Schmid. «Berlin ist schwer darstellbar». Das Gespräch führte Christiane Peitz // Der Tagesspiegel. 04.09.2012. Цит. по: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/hans-christian-schmid-berlin-ist-schwer-darstellbar/7089050.html>

² Christopher Keil. Eine öffentlich-rechtliche Keule.

систему интертекстуальных (интермедиальных в нашем случае) ссылок и цитат, подразумевающих существование некоторых, известных всем, текстов-предшественников. Зритель, конечно, может и не учитывать ассоциации и реминисценции, на которые указывает кинотекст. Но ведь не случайно перед нами детектив, структура которого включает в себя рефлексия о судьбах самого этого киножанра. Возможно, и от зрителя требуется «расследовательская» деятельность по поиску принципов его интерпретации. То есть такое восприятие, которое преодолевает линейную модель смыслообразования и предполагает выход в многомерную систему координат, позволяющую учесть ассоциации разных рядов (и вербальные, и визуальные).

На какие тексты-предшественники указывает интертекстуальная кино-конструкция в данном случае? С одной стороны, речь идёт об истории детективного жанра в кино. С другой — о сложившихся культурных штампах, сопровождающих его восприятие, о стереотипных ожиданиях зрителя. Работа с такими ожиданиями и стереотипами особенно заметна в третьей киноновелле. В итоге события трилогии разворачиваются в трёх измерениях: каждая история вносит свои уточнения и пояснения в общий сюжет, хотя все три фильма можно смотреть и по отдельности, как вполне самостоятельные произведения. За основу взят традиционный для киноискусства жанр детектива. Рефлексия по поводу возможности и формы его существования в пост-постмодернистскую эпоху составляет одну из задач данного эксперимента. В общем, перед нами детектив того типа, в котором следователем является прежде всего зритель.

Первая киноновелла рассказывает историю с точки зрения человека, случайно забывшего закрыть дверь и таким образом ставшего косвенным виновником трагедии, финал которой будет показан в третьей части, то есть в третьей новелле. Этот первый фильм под названием *«Что-то лучшее, чем смерть»*¹ снят режиссёром Петцольдом по собственному сценарию. Во второй новелле в Тюрингию приезжает психолог-криминалист, чтобы составить психологический портрет преступника и тем самым помочь разобраться в происходящем. Фильм называется *«Не ходи за мной»*², снят режиссёром Домиником Графом по сценарию Маркуса Буша, соавтором сценария выступил сам режиссёр. Третью киноисторию *«Одна минута темноты»*³ снял режиссёр К.

¹ «Dreileben — Etwas Besseres als den Tod», Германия, 2011. Фильм демонстрировался в рамках десятого Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2011 г.

² «Dreileben — Komm mir nicht nach», Германия, 2011. Фильм демонстрировался в рамках десятого Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2011 г.

³ «Dreileben — Eine Minute Dunkel», Германия, 2011. Фильм демонстрировался в рамках десятого Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2011 г.

Хоххойслер, авторами сценария выступили Пер Клемет и сам Хоххойслер. Здесь происходящее с предполагаемым преступником по имени Молеш передано как бы с точки зрения неотступно следующего за ним хроникёра-телеоператора.

Всем сценарным разработкам предшествовал общий план действий¹. Каждая история должна была начинаться словами: «Жарким летом в небольшом немецком городке...». Единство времени и места нашло отражение, во-первых, в подробной графической схеме, изображающей место действия всех трёх историй. Эта графическая схема представляет собой карту, на которой отмечены все основные точки населённого пункта, которые оказались местом разворачивания событий всех трёх киноновелл: больница, отель, автобан, автозаправка, общежитие, сам Тюрингский лес и т. д. Во-вторых, о единстве времени и места свидетельствует схематичное описание событий, происходящих на протяжении десяти дней. (Физическое время первой истории занимает восемь дней, второй — десять и третьей — девять). В каждый из этих нескольких дней что-то происходит с героями всех трёх новелл, причём часто эти события одно-временны, что учтено в событийно-временной «раскадровке» трилогии. Зритель сможет убедиться в этом, просмотрев все три фильма. Посмотрев все три фильма, зритель увидит картинку в «трёхмерном» измерении и выяснит, какие события происходят в одно и то же время в жизни Йоханнеса и Анны из первой новеллы, в жизни психолога-криминалиста Йо из второй новеллы, что происходит с детективом Маркусом Крайлем из третьей новеллы и с самим предполагаемым преступником-маньяком Франком Молешем.

За точку отсчёта берётся время действия. Так, в первый день Йоханнес (актёр Якоб Маченц), в общем-то добрый и не безответственный парень, работающий санитаром в больнице, случайно забывает закрыть дверь и становится косвенным виновником последующих событий. Не подозревающий о последствиях своей халатности, сам Йоханнес основными событиями дня скорее всего посчитает сначала случайную встречу с недостижимой дочерью своего шефа Сарой (актриса Вьессна Феркич, в роли «доктора Драйера» актёр Райнер Бок), а затем знакомство с красоткой Анной, горничной в отеле (в роли которой — актриса Луна Мийович). В то же самое время ужасный тип Мошеш, которому полицейские дали возможность проститься в той же больнице с умершей матерью (мачехой, как выяснится впоследствии), совершает побег. И в

¹ Сценаристы второй и третьей новеллы Маркус Буш и Пер Клемет о возникновении замысла и самом проекте рассказали московским зрителям на встрече, организованной Гёте-Институтом в Москве 06.12.2011 г.

тот же самый день детектив Крайль приступит к осмотру места происшествия, в результате чего сделает свои нетривиальные выводы. С этого первого дня весь город начинает искать опасного преступника (возможный намёк на ассоциацию с фильмом Фрица Ланга¹). А каждая из трёх историй показывает события с трёх разных точек зрения. Особенно любопытно, когда следующий фильм цитирует эпизод предыдущего, но в другом ракурсе — то есть то, что мы уже видели, мы увидим ещё раз, но в другой перспективе. Эти «перекрёстные» эпизоды, по свидетельству создателей фильма, снимались параллельно. В этой главе мы остановимся только на двух киноновеллах — первой и последней, режиссёров которых (Петцольда и Хоххойслера), собственно, и причисляют к «Берлинской школе».

Фильм Петцольда *«Что-то лучшее, чем смерть»* не является, строго говоря, детективом. Это социальная драма. Детективом он становится лишь в контексте трилогии. В центре — история молодого человека, который собирается стать врачом, а пока работает санитаром в больнице (проходит альтернативную службу). Ему нравится дочь шефа, но она — дочь шефа. По ходу дела он встречает другую девушку по имени Ана, отчасти напоминающую героиню типа Кармен. Нелишним будет уточнить, что девушка является иммигранткой, и что эта история любви поначалу складывается удачно. Молодые люди начинают строить планы на будущее, Ана мечтает об общей поездке в Америку, где талантливый молодой человек продолжит учёбу. Тема путешествия уже маячит на горизонте, правда, пока это *путешествие виртуальное*: по просторам Интернета с рассматриванием географических карт и туристических картинок. Но хэппи-энда не будет. По крайней мере, для Аны. Все эти прекрасные планы будут разрушены, когда молодому человеку, Йоханнесу, вдруг улыбнётся удача в лице казавшейся ему совершенно неприступной дочери шефа. Йоханнес не оправдает ожиданий зрителя и как-то слишком буднично, без особых метаний разрешит проблему выбора. Он оставит Ану ради гарантированно безоблачного будущего, и отправится уже не в виртуальное, а реальное путешествие с другой девушкой и в другом направлении: в Берлин, но тоже для продолжения учёбы.

Так история выглядела бы, если бы она была самодостаточной и не рассматривалась бы в определённом контексте, с нескольких точек зрения одновременно. Всё происходящее, как мы помним, разворачивается на фоне чрезвычайного происшествия — побега опасного преступника. Причём в побеге этом косвенно виновен сам Йоханнес, поскольку имен-

¹ Фильм Фрица Ланга «М-город ищет убийцу» («M-Eine Stadt sucht einen Mörder»). Германия, 1931.

но он оставил незакрытой дверь... Из высказываний режиссёра фильма, отраженных в аннотации, а также из различных интервью, можно почерпнуть сведения о том, что в основе сюжета этой киноновеллы лежит легенда. Но как раз она-то считается меньше всего. Фильм Петцольда исследует проблему *вины* и вызывает ассоциации с такими разными произведениями, как «Американская трагедия» (сам роман Т. Драйзера), как фильм Вуди Алена «*Матч Поинт*»¹, как упоминавшийся фильм «*Девушка Розмари*» Б. Айхингера... Переключки с последним фильмом проявляются, например, в ключевой сцене вечеринки в гольф-клубе: Ана (подобно Розмари) оказывается на «чужом празднике», куда она наивно стремилась попасть, уговаривая Йоханнеса принять приглашение его шефа.

Отрефлексированность и концептуальность замысла фильма скажется в тщательно воссоздаваемом впечатлении «документальности», что характерно и для других произведений Петцольда, например, для фильма «*Барбара*». Один из вопросов, затрагиваемых первой новеллой трилогии: как восприятие смысла события изменяется в зависимости от контекста, в котором это событие рассматривается? Есть ли вина Йоханнеса в трагедии, развернувшейся за пределами первого фильма? Воссоздавая впечатление документального кино, авторы ленты подчёркивают стремление не вмешиваться в происходящее и представить зрителю «объективную» картину событий. Не случайно экран монитора появляется в первых же кадрах фильма как изображение с камеры наблюдения, бесстрастно фиксирующей действительность и расположенной у входа в больницу. В создании эффекта документальности не последнюю роль играет звук: музыка, нагнетающая предчувствие последующих событий, звуки улицы, шум от пересекающих местность полицейских машин, явно непривычный для маленького тихого городка. Все моральные акценты являются не результатом прямого авторского слова, а зафиксированы скорее формальными средствами и проявляются в этой подчёркнутой отстранённости и иллюзии документальной фиксации обстоятельств и поступков действующих лиц.

Третья новелла Хоххойслера (как бы развязка) походит скорее на рефлексию по поводу психологического кино, ориентированного на раскрытие глубин внутреннего мира героя. В данном случае рефлексия эта «остра~~ня~~ющая» и «остра~~н~~яющая», работающая на пародийное переосмысление, целью которого является определение границ и возможностей реконструируемого киножанра. Всё случившееся в третьей

¹ «Match Point». США, Великобритания, 2005 г.

новелле предстаёт с точки зрения фиксирующего события хроникёра, телекорреспондента. Такое заинтересованное внимание обычно проявляет ещё и телезритель — сценаристы фильма имели это в виду, поэтому кинокамера следует за героем по пятам. Но это не наивный взгляд оператора-любителя — это «прыгающая» камера гонящегося за сенсацией телерепортёра. Зритель должен опознать происходящее как «теле-репортаж» с места событий. Вновь демонстрируемый приём сознательной стилизации под документальность, под телехронику высвечивает ещё и стереотипы восприятия масс-медиальных событий.

В перспективе «сочувственного внимания» неожиданно выяснится, что Молеш, наводящий страх на жителей городка, — не преступник, не маньяк и никого (пока ещё) не убил. Просто у него было трудное детство, он стремился соответствовать требованиям (естественно, завышенным требованиям) приёмных родителей. Мачеха обещала ему раскрыть тайну его происхождения. В детстве он постоянно слышал что-то типа: «Если бы твои настоящие родители знали, как ты себя ведёшь...». То есть дань психологии и психоанализу, без которых не обходится современный детектив, а тем более фильм ужасов, авторы фильма отдадут в полной мере. Все штампы, связанные с жанром детектива, стереотипные линии развития детективных сюжетов будут подвергнуты в фильме рефлексивной проверке на прочность и убедительность. И всё это на фоне тщательно воссоздаваемой романтико-мистической атмосферы. Это нарочитое подчёркивание атмосферы страха, а точнее, демонстрация приёмов его нагнетания, вызывает в зрительном зале то и дело раздающийся смех, что свидетельствует о том, что к «дистанцирующему переосмыслению» публика относится с пониманием.

Расследующий чрезвычайное происшествие детектив Маркус Крайль (актёр Эберхард Кирхберг) сразу же подвергнет сомнению всё, что считалось ясным и не подлежало сомнению с точки зрения тех, кто расследовал дело Молеша до него. Бескомпромиссный, строгий, но справедливый, Крайль сразу же почувствует, что Молеш — не тот, кем его считают жители городка. Детектив (как и подобает всем знаменитым в истории жанра детективам) подвергнет сомнению всё и противопоставит обыденным представлениям и домыслам метод строгого рационального исследования. Он подвергнет сомнению всё, кроме собственного сомнения, и придёт в итоге к единственно верному рациональному выводу. Правда, будет уже поздно.

Время действия всех трёх историй («единство времени») охватывает несколько дней. На протяжении которых сбежавший от полицейских опасный (по всеобщему мнению) преступник будет кружить по Тюринг-

скому лесу, совершая своего рода путешествие, но это будет путешествие как метафора *пути к себе*, как поиск себя. С одним уточнением: опять-таки в духе дистанцирующей рефлексии и острани(н)яющего переосмысления. Окажется, что Молеш (в роли которого актёр Штефан Курт) бежал не просто, чтобы скрыться: самой важной для него была проблема поиска *себя*. Тема самоидентификации стала для него даже важнее собственного спасения. Вопрос, кто такой этот Молеш, по замыслу создателей фильма, являлся загадкой для детектива Крайля, для жителей городка, а также для теле— и кинозрителей. Но не меньшей тайной, как выясняется в финале, окутан он и для самого осуждённого. И вот Молеш находит, наконец, время и место, чтобы её разгадать. Его мачеха (та, с которой он прощался в больнице в начале первой киноновеллы) ушла из жизни, так и не раскрыв, кто же они — его настоящие родители. И вот, когда лес оцеплен, все ищут беглеца (не сталкивались с ним пока, кажется, только полицейские), он одержим стремлением попасть в свой домик и всё, наконец, узнать. Оказывается, пребывание на свободе необходимо Молешу для того, чтобы найти ответ на вопрос о том, кем он, собственно, является. Такие психологические метания могли испытывать разве что преступники в фильмах А. Хичкока. Скитаясь по Тюрингскому лесу, Молеш преследуют ту же цель, что и остальные: в то время, как все ищут его, он тоже мечется в поисках *себя*. В собственной виновности или невиновности Молеш, похоже, не совсем уверен. Хотя встречи с обитателями городка в ходе скитаний (эпизоды в духе чёрного юмора) выдают в нём человека незлого, но инфантильного и психически нездорового. Эти случайные столкновения с внешним миром, который олицетворяют вышедшие отдохнуть на природу местные жители, ещё больше усугубляют общую подавленность Молеша. Его уже узнают, указывая на него, переговариваются: «Не подходи к нему, это тот тип из *телевизора*, которого ищут. Монстр». Так что влияние среды, общественного мнения, которые однозначно считают его монстром и преступником, сделают своё дело.

«Одна минута темноты» — это фрагмент видео с камеры наблюдения, которая запечатлела всё, кроме самого момента преступления. Так в иронической форме авторы фильма напоминают о роли экранной реальности в современном мире. Сценарист новеллы П. Клемет упомянул¹ о ещё одной возможной ассоциации (которая, действительно, приходит на ум): когда представители съёмочной группы на этапе подготовки к

¹ В ходе упомянутого выше мастер-класса, проведённого двумя сценаристами в Москве 06.12.2011 г. Впрочем, упоминание о трансляции сериала на этапе подготовки к съёмкам похоже на шутку.

съёмкам прибыли в город Зуль, по местному телевидению транслировали известный телесериал *«Твин-Пикс»*¹, так что это совпадение могло сказаться на атмосфере фильма. Экранное изображение, зафиксированное камерой наблюдения, рассматривается в кинокартине в качестве свидетельства, убедительно удостоверяющего реальность. Причём весь ужас состоит в том, что у этой камеры наблюдения будет «второй дубль». Добравшийся, наконец, до своего домика и узнавший всю правду Молеш окончательно впадает в безумие и... совершает преступление, аналогичное тому, за которое его осудили. Ведь Молеш привык следовать ожиданиям окружающих, а те считают его опасным убийцей, что в итоге и поспособствует трагедии... Произойдёт она как раз после того, как детектив Крайль (которому не даёт покоя та самая «минута темноты» на мониторе) найдёт подтверждение невиновности Молеша и задержит настоящего преступника. И если в конце первой новеллы у зрителя ещё оставалась надежда на то, что подвергшаяся нападению случайная прохожая осталась жива, то в конце третьей новеллы этот же эпизод, показанный уже на экране монитора, сомнений в совершённом преступлении не оставит. Тем самым будет проиллюстрировано известное высказывание, согласно которому не существует того, что не было бы показано на телеэкране.

От трилогии ожидали выявления и подтверждения наличия общих для «школы» эстетических принципов. Если что-то и объединяет двух режиссёров, каждый из которых обладает своей манерой и своим почерком, то это отрефлексированность, опора на широкий контекст истории кино, интеллектуальная игра и освоение новых приёмов создания эффекта подлинности. Петцольд демонстрирует подчёркнутую дистанцированность, призванную засвидетельствовать объективность в воссоздании «жизни как она есть». Возможно, на этот приём режиссёра повлияли работы его предшественников по институту. Фильм Хохойслера обнаруживает постмодернистскую иронию, напоминающую о романтизме, дистанцирующую штампы детективного жанра и остраниющую стереотипы его восприятия. Что касается стереотипов восприятия, то в фильме высвечиваются прежде всего стереотипы, связанные с функционированием системы масс-медиа. Несмотря на все стилистические различия, оба фильма воспринимаются как части одной истории, как её начало и завершение. Так что с задачей преодоления разрыва между кино авторским и массовым оба фильма удачно справляются без особых уступок последнему.

¹ «Twin Peaks». США, 1990–1991 гг.

«Барбара»

Фильм К. Петцольда «*Барбара*», сценарий к которому написал сам режиссёр в соавторстве с Харуном Фароки, продолжает тему «Восток — Запад». Обращение к событиям, связанным с недавним прошлым, повествование о временах ГДР становятся самостоятельной темой в немецком кино после объединения страны. Сначала истории времён своей юности воссоздают режиссёры — выходцы из Восточной Германии. В качестве примера вспомним фильм «*Солнечная аллея*» режиссера Леандера Хаусманна¹. Начиная с кинофильма «*Гуд бай, Ленин!*», инициативу в реконструкции восточногерманских реалий перехватывают режиссёры с другим жизненным опытом, выходцы из Западной Германии. В этом контексте фильм Петцольда «*Барбара*» оказывается в одном ряду с упомянутыми «*Гуд бай, Ленин!*» и получившим премию «Оскар» фильмом «*Жизнь других*» режиссёра Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка². С последней кинокартиной создатели «*Барбары*» ведут, как мне показалось, полемический диалог.

Режиссёр и съёмочная группа внимательно отнеслись к воссозданию бытовых деталей, связанных с соответствующим временем и местом действия (интерьеры больницы, одежда действующих лиц и разные приметы времени). Режиссёр Петцольд родился и вырос в Западной Германии, поэтому он реконструирует, воссоздаёт образ Восточной, пользуясь различными свидетельствами, сложившимися представлениями и стереотипами. В фильме особенно интересны нюансы. Время действия — где-то начало 80-х; место действия — ГДР. В провинциальный город приезжает врач из Берлинской клиники «Шарите». Женщина-врач, роль которой очень убедительно исполняет Нина Хосс (она же — Розмари из фильма Айхингера, Йелла из более раннего фильма Петцольда и т. д.). «Столичная штучка» с балетной осанкой и на высоких каблуках не по своей воле оказалась посреди провинциального бездорожья. Как выяснится по ходу действия, загадочную Барбару перевели (точнее, сослали) в плохо оборудованную больницу маленького городка, потому что она подала прошение на выезд в Западную Германию, чтобы воссоединиться с любимым. Причём Запад и Восток в фильме будут представлять два образа, два мужских персонажа. (Любопытная находка Петцольда).

У российского (и вообще постсоветского) зрителя «*Барбара*» с большой вероятностью вызовет ассоциацию с нашим культовым фильмом

¹ «Sonnenallee». Германия, 1999 г.

² «Das Leben der Anderen». Германия, 2006 г.

«Безымянная звезда» режиссёра Михаила Козакова. В том смысле, что «в степи», там «где не ходит дизель-электропоезд» очутилась вдруг такая героиня, как героиня Нины Хосс. Но Барбара не просто красивая женщина. Она — женщина-врач. Её гордая осанка и чувство собственного достоинства объясняются не только осознанием собственной привлекательности, но и осознанием важности своей профессиональной деятельности, значимости собственного труда. Кстати, этот мотив был важен и для Йеллы из другого фильма Петцольда. Йелла тоже ощущала себя прежде всего профессионалом и была явно уязвлена, когда потенциальный работодатель увидел в ней только красивую женщину. И если кому-то профессия бухгалтера представляется далёкой от романтики, то Йелле участие в переговорах в качестве «специалиста по балансу» явно нравилось. Так что мотив самоопределения по профессиональному признаку Петцольд акцентирует не случайно, усиливая его тем, что героиня — женщина, да ещё и вызывающе яркая. Так и в случае с Барбарой. С самого начала создаётся впечатление, что она идентифицирует себя прежде всего с профессиональной точки зрения, то есть как квалифицированного врача. Эта сторона личности Барбары в фильме подчёркивается особо. Собственно, представление о профессиональном долге будет решающим в сцене выбора — кульминационном моменте фильма. И похоже, что именно эту сторону личности Барбары недооценил её жених Йорг (актёр Марк Ватше), когда как-то заметил, что хорошо зарабатывает, и Барбара сможет в будущем (там, на Западе) не работать.

К выбору между двумя мирами прибавляется выбор между двумя героями. Первый — красивый и состоятельный блондин из Западного Берлина. Он — жених Барбары, и ему удаётся время от времени приезжать на Восток, чтобы встретиться с ней. Историю их знакомства фильм опускает, и зрителя ставят перед фактом: Йорг и Барбара изредка видятся и ждут, когда смогут воссоединиться на Западе. Кстати, Йорг как-то обронил, что мог бы из-за неё остаться жить в ГДР, поскольку с ней он и там мог бы быть счастливым. Барбара такую возможность не рассматривает и не соглашается с ней, но высказанная идея как бы повисает в воздухе... После встреч Йорг оставляет ей сумочку с «заграничными» подарками (сквозь целлофан как аутентичная примета времени просвечивает пакетик с колготками). Видимо, знак внимания, но выглядит как-то унизительно. Видно, что Барбара испытывает некоторую неловкость. Это всего лишь деталь, но деталь заметная. Конечно, у зрителя нет оснований сомневаться в искренности красивого блондина, разъезжающего по восточному бездорожью на роскошном «Мерседесе». А ещё он

оставляет в каком-то тайнике для Барбары деньги (очевидно, они нужны для побега). В общем, Йорга трудно в чём-то упрекнуть: он красивый, внимательный, из самых лучших побуждений заверил Барбару, что та сможет не работать, когда они будут вместе. Но в этой реплике прозвучал определённый тревожный сигнал, поскольку Йорг не догадался поинтересоваться её мнением на этот счёт. Может быть, профессия для неё — тот самый «идентификационный шаблон», может быть, это существенная часть её «Я». А Йорг такой вариант, похоже, не рассматривал. Не то, чтобы он ценил Барбару исключительно за внешние данные, но что-то в ней как личности он всё же не понял. Как заметил автор одной из рецензий по поводу отношения Йорга к профессии Барбары: «Как мало он осознаёт страсть, с которой она работает врачом, поскольку она чувствует в этой профессии ответственность и этику сопереживания, не имеющую больше места в её жизни. Нигде более в этой стране, которую она хочет покинуть»¹.

Второй поклонник Барбары — молодой импозантный шатен Андре (актёр Рональд Церфельд). Коллега по работе в той самой провинциальной клинике, куда сослана Барбара. Поначалу она настроена по отношению к нему крайне отрицательно. Она с самого начала подозревает, что он приставлен за ней присматривать, и что он пишет отчёты «куда следует». Худшие подозрения героини, а заодно и зрителя, подтверждаются: он действительно пишет отчёты «куда следует», в том числе и по её поводу. Но он пытается оправдаться, объяснить мотивы своих действий: так получилось, допустил трагическую врачебную ошибку... Рассказывает историю, в которую героиня, как, впрочем, и зритель, верят не в полной мере. В общем, он пытается объяснить, что в его поступках нет ничего личного... Зато в профессиональном отношении он её понимает. Они говорят на одном языке. То есть альтернатива вырисовывается такая: красавец-блондин на Западе и не менее привлекательный внешне шатен на Востоке. Последний, правда, за ней присматривает, но вынужденно, не по своей воле. К тому же он тоже хороший врач, и у них общие профессиональные интересы. А самая главная привлекательная черта Андре — он интеллектual. Причём этот момент в образе импозантного коллеги героини подчёркивается особо.

Интеллект и эрудиция Андре подчёркиваются так настойчиво, что в какой-то момент зрителю начинает казаться, что это просто ироническая стилизация. Авторы сценария как будто ломают голову над во-

¹ Verena Lueken. Freiheit ist mehr als ein Wort: «Barbara». Цит. по: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/barbara-filmkritik-freiheit-ist-mehr-als-ein-wort-faz-11674242.html>

просом о том, что же такого выигрышного и привлекательного должно быть в этом Андре «с Востока», что он смог заинтриговать и тронуть такую даму, какой является героиня Нины Хосс? И похоже, что таким типичным и выигрышным качеством им представляется именно эрудиция и интеллект героя. Правда, парадоксальным образом этот интеллектуализм и эрудицию авторы совмещают с каким-то будничным доносительством Андре. Героиня, очевидно, не заблуждается на счёт своего коллеги-поклонника. Но что особенно любопытно, несмотря на все эти очевидно отталкивающие обстоятельства, Андре нравится ей всё больше и больше. (И что самое удивительное, зрителю, кажется, тоже. Как говорится в другом кино: «Никто не совершенен!»). Врач, интеллектуал, правда, не без «вредных привычек». Но, возможно, Барбара надеется его перевоспитать. Конечно, многое объясняет выбор исполнителя на роль Андре, так как Р. Церфельд наделяет своего героя таким шармом, что не слишком правдоподобные сюжетные повороты воспринимаются как почти обоснованные.

А дальше: чувство и долг, гордость и предубеждение. Героиня уже готова к побегу, но в развитие событий вмешиваются обстоятельства непреодолимой силы. Связанные как раз с профессиональным долгом. Во-первых, бывшая пациентка, подросток, отправленная в трудовую колонию, подвергается там жестокому обращению и сбегает прямо к Барбаре. Во-вторых, готовится к операции другой тяжёлый пациент, и Андре просит именно Барбару ассистировать ему во время операции. И именно в день побега. И вот она со сбежавшей девочкой добирается до условленного места с целью перебраться на Запад. Но оказывается, что прибывшая за ней лодка, напоминающая катамаран, двоих не выдержит: бежать может только одна. Барбара к такому повороту, кажется, уже готова, она со слезами на глазах пишет письмо Йоргу и вместо себя отправляет на Запад девочку. А далее вовремя прибывает в клинику к нечаянной радости Андре, уже смирившегося с мыслью, что они больше не увидятся. Андре облегчённо выдыхает, а зритель (что самое поразительное) почему-то начинает аплодировать¹. Несмотря на то, что героине не удаётся побег, сочувствовавшая и опереживающая её публика воспринимает финал скорее как хэппи-энд. (Если зритель и мог бы усомниться в искренности Андре, то, видимо, искренность Церфельда не оставила у публики сомнений). И этот парадоксальный эффект как нельзя лучше характеризует фильм Петцольда, разворачивающего не чёрно-белую картину событий, а полотно с множеством

¹ Такой была реакция публики во время первой демонстрации фильма в Москве в рамках ММКФ в 2012 г.

полутонов и оттенков. Слегка отстранённый авторский взгляд как бы призван засвидетельствовать «правду жизни». На эти оттенки обратит внимание и критика. Как заметил в шутливой форме один из рецензентов фильма, «Кристиан Петцольд вносит немного больше ясности в сложные отношения нашей современности, и он помогает интеллектуалу отложить в сторону, например, Фуко и хоть раз дать отдых своему беспокойному пытливому уму, при этом не снижая всё же его высокий уровень»¹.

Героиня фильма *«Расколотое небо»*² известного восточногерманского режиссёра Конрада Вольфа (имя которого носит вторая берлинская киношкола — та, что в Бабельсберге) тоже собиралась воссоединиться с женихом и даже уехала на время в Западный Берлин³. Правда, совсем в других обстоятельствах: отъезд был ещё в принципе возможен, и она не была репрессирована. Но чувство долга победило. И потом жизнь там, на Западе, показалась ей не слишком привлекательной. Победа идеалов общества потребления, на которую она сетует, подчёркивается сценой беседы героев на фоне огромной рекламы стирального порошка. Реакция героини фильма не вызывает вопросов, поскольку она сама декларирует свою позицию, поясняя свой выбор. Ситуация с Барбарой иная. Её выбор кажется вынужденным, она жертвует собой, но при этом почему-то возникает ощущение, что если бы спасительная лодка оказалась более вместительной, Барбара поступила бы так же. Она разрывается между чувством и долгом, хотя классическая дилемма в фильме Петцольда несколько модернизирована: к чувству долга прибавляется ещё и новое зарождающееся чувство. В этом, правда, пока не уверен никто — ни Барбара, ни кинозритель. Но кажется, что героине даже легче от того, что за неё выбрали обстоятельства. Такая неоднозначность, характерная для фильма Петцольда, а главное, отсутствие очевидных и уже ожидаемых ходов, линий развития действия, на которые настроено восприятие публики. Иногда в фильме намеренно используются какие-то привычные для освещения избранной темы стереотипы. Кто-то из рецензентов (в нашей прессе) назвал фильм «бесхитростным». Вот уж что угодно, только не это. В общем, зритель воспринимает финал скорее как благополучный. По крайней мере, наш зритель, усвоивший из своего кино-

¹ Thomas A. Hoss is the Boss. Цит. по: <http://www.filmgazette.de/?s=filmkritiken&id=640>

² «Der geteilte Himmel». ГДР, 1964 г.

³ Ассоциацию с фильмом «Расколотое небо» создатели киноленты «Барбара» явно не имели в виду. Возможно, параллель возникла в восприятии автора этого текста, поскольку оба фильма присутствовали в параллельных программах 34-го МКФ в 2012 г.: Фильм К. Вольфа демонстрировался в программе «Немецкое кино. От десятилетия к десятилетию», а фильм «Барбара» — в программе «Вокруг света».

опыта, что «ни одна звезда не отклоняется от своего пути». И кажется, что создатели фильма именно так (неопределённо и неоднозначно) этот финал и задумали.

Интертекстуальность картины критика отметила сразу. В качестве источников возможных цитат и реминисценций назывались фильмы Хоукса, Хичкока, Шаброля. В числе первых — фильм Говарда Хоукса *«Иметь и не иметь»*¹. Диалоги Барбары и Андре, по словам одного из рецензентов, «не случайно напоминают об обменах репликами между Хамфри Богартом и Лорен Бэколл. „Иметь и не иметь“ и фильмы Клода Шаброля были для Петцольда обязательным пробным материалом и источником вдохновения»². По замечанию другого критика, «перед съёмками Петцольд показал своей группе “Иметь и не иметь” Хоукса...», демонстрируя на этом примере, «что отношения порождают новых людей, которые иначе целуют, говорят, смотрят»³. Очевидно, актёры должны были проникнуться драйвом, привнести в фильм некоторый новый мотив, возникший как бы неожиданно, по ходу развития событий. Продолжая поиски возможных интертекстуальных следов, добавим ещё одну ассоциацию уже из фильмографии Петцольда и Нины Хосс: а не новый ли это сон Йеллы из одноимённого фильма Петцольда? Тем более, что и та история развивалась нелинейно.

В разноречивых рецензиях на фильм чаще всего обсуждаются два сюжета: необычная история любви (между Барбарой и Андре, разумеется), зародившаяся в весьма необычных обстоятельствах, и особенности воплощения образа ГДР. По одной из версий (рецензия «Любовь во времена недоверия»⁴), режиссёр сосредоточился на истории любви, хотел «привнести в фильм чувственность», поэтому само место действия (то есть ГДР начала 1980-х) показал без типичных подробностей. В результате чего страна не выглядит «серой и душной», а квартира Андре как будто бы оформлена модными дизайнерами. Даже медицинские карты, говорит критик, использовались в фильме подлинные, но какие-то типичные детали, например, портреты руководства ГДР, которые, вероятно, должны были наличествовать на стенах больницы, в

¹ «To Have and Have Not». США, 1944.

² Verena Lueken. Freiheit ist mehr als ein Wort: «Barbara». Цит. по: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/barbara-filmkritik-freiheit-ist-mehr-als-ein-wort-faz-11674242.html>

³ Fritz Göttler. Mitten ins Herz. Цит. по: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/barbara-im-kino-blonde-gesellschaftskritik-1.1302021>

⁴ См.: Wenke Husmann. Liebe in Zeiten des Misstrauens. Цит. по: <http://www.zeit.de/kultur/film/2012-02/berlinale-barbara-petzold>

фильме отсутствуют. Режиссёр, по предположению критика, «хотел освободить историю любви из её непосредственного контекста истории ГДР», однако «стремление воссоздать по возможности достоверную ГДР, а затем вновь освободить от неё историю, создаёт некоторые несоответствия»¹. «Так что хотя зритель может порадоваться замечательной игре Хосс, — категорично заключает критик, — но действительно затронуть нас её история не может»².

С приведённой оценкой контрастируют другие мнения. Согласно одному из них, фильм «волнующий и попадает в сердце» (статья так и называется «Прямо в сердце»)³. По мнению другого рецензента (автора текста «Свобода — это больше, чем просто слово: “Барбара”»), речь идёт об истории женщины, «которая хочет быть свободной» и которая «не выносит, как система, в которой коллектив является мерой вещей, разрушает индивидуальное»⁴. Фильм, по мнению рецензента, «рассказывает о недоверии и страхе и о том, какие ещё возможны чувства помимо них, если оба они владеют жизнью»⁵. Финал картины расценивается критиком как скорее открытый, поскольку в нём «подразумевается возможность и не более того»⁶. Согласно ещё одной версии (высказанной в статье «Любовная драма времён ГДР “Барбара”: Нежно в зоне»), Петцольд этим фильмом будто бы избавляется от репутации холодного, сдержанного мастера. Поэтому «*Барбару*» рецензент рассматривает как новый поворот в творчестве режиссёра: «Это очень захватывающая история женщины, которая решается на последнюю попытку побега. Петцольд, как всегда, рассказывает с резкой точностью и искусно создаёт атмосферу постоянной угрозы. Его оператор Ханс Фромм, как всегда, находит для этого безупречно сконструированные изображения. И, как всегда, Нине Хосс удаётся наполнить загадочный характер такой полнотой жизни, что принимается каждый её мимолётный взгляд. Одно является новым: тепло, которое после переохлаждённого начала пронизывает этот фильм всё больше и больше, так у Петцольда ещё не переживали»⁷. И ещё: «“Барбара” — это психологическая драма, критика системы и одновременно что-то вроде первого фильма о любви у Кристиана Пет-

¹ Wenke Husmann. Liebe in Zeiten des Misstrauens.

² Ibid.

³ Fritz Göttler. Mitten ins Herz.

⁴ Verena Lucken. Freiheit ist mehr als ein Wort: «Barbara».

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Daniel Sander. DDR-Liebesdrama «Barbara»: Zärtlich in der Zone. Цит. по: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/ddr-liebesdrama-barbara-zaertlich-in-der-zone-a-814597.html>

цольда — первого, который видит не только несчастье, но всегда сохраняет себе и частицу надежды¹.

Образ ГДР в фильме стал самостоятельным поводом для откликов кинокритики. Картина, по мнению автора рецензии «Любовная драма времён ГДР...», «изображает на редкость адекватный портрет ГДР». В том смысле, что, с одной стороны, изображено «беспощадное неправовое государство», а с другой — повседневная жизнь людей². По словам автора статьи «Прямо в сердце»: «Петцольд знает страну, это родина его родителей, и после переезда семьи на Запад он проводил там много лет свои каникулы. Его фильм аутентичен, личный опыт в нём сохранён и воплощён с помощью постановочных приемов модернистского кино Хичкока, Хоукса, Росселлини»³. Критик обращает внимание и на то, что трактовка образа ГДР в фильме контрастирует с другими известными киноверсиями: «“Барбара” является противоположностью фильмам о ГДР Леандера Хаусманна и Флориана Хенкель фон Доннерсмарка, которые вместе — хотя и очень по-разному — были чрезмерно увлечены одной идеей. Фильм Петцольда открыт, он избегает единственного, навязчивого, принуждающего мнения»⁴. Нешуточные споры возникли вокруг «рататуй», который запомнился и зрителям, и критике. Андре вознамерился приготовить рататуй для Барбары, а споры возникли по поводу того, насколько это правдоподобно, и была ли у него вообще такая возможность в начале 1980-х. Но ведь не случайно героя зовут Андре, а не, например, Андреас. В немецкоязычных рецензиях имя главного героя пишется на французский манер: «André»⁵. Рататуй тоже не похож на случайную деталь — в случае с ним срабатывает приём, посредством которого периферийный момент вдруг оказывается в центре всеобщего внимания.

Не только Восток, но и образ Запада, просматривающийся за некоторыми деталями и вещами-знаками (от мерседеса до каталога товаров «Квелле» и пакета с западными сигаретами), становится темой обсуждений критики. По словам автора рецензии «Свобода — это больше, чем просто слово...», образ этот представлен «грудой мишуры» и стремлением, тоской, причём «не по стране, не по людям, а только по неопределённому *другому местонахождению* (Anderswo)»⁶. И именно

¹ Daniel Sander. DDR-Liebesdrama «Barbara»: Zärtlich in der Zone.

² Ibid.

³ Fritz Göttler. Mitten ins Herz.

⁴ Ibid.

⁵ См.: Wenke Husmann. Liebe in Zeiten des Misstrauens.

⁶ Verena Lueken. Freiheit ist mehr als ein Wort: «Barbara».

за просмотром каталога товаров «Квелле» Барбара, по предположению критика, вдруг осознаёт, что то, куда она собирается бежать, это *другое место*, «место, которое находится вовне, является определённым»¹. По словам автора рецензии «Любовная драма времён ГДР...»: «Запад с его блестящими звездами Мерседеса и тугими каталогами Квелле является здесь не более, чем обещанием, которое трудно сдержать»². В целом же лейтмотив многих откликов можно передать словами автора статьи «Любовь во времена недоверия»: «Петцольд, несомненно, один из лучших режиссеров, которые есть в Германии...»³.

Осуществляя задачу воссоздания определённого исторического периода, авторы фильма учитывают дистанцию между изображаемым временем и временем зрителя, дистанцию, которая вбирает в себя весь шлейф представлений, связываемых с изображаемой эпохой, а также запрос на уточнение, детализацию, отход от стереотипных конструкций. У этой Петцольдовской истории есть потенциал для продолжения. После просмотра фильма остаются очевидные вопросы: что произойдёт с героями через десятилетие? После объединения? Как оценит свой выбор Барбара? А может быть, это только предыстория, и создатели фильма снимут его продолжение? И в этом продолжении герои окажутся уже в новой ситуации — на рубеже веков и в эпоху перемен.

Оба фильма Петцольда не без «второго дна». Воспринимая их, любой зритель может почувствовать себя интеллектуалом. Похоже, что этот эффект является характерной чертой фильмов тех режиссёров, которых относят к «Берлинской школе». Характерной является ориентированность на определённый теоретический контекст, включённость в дискуссии и обсуждения, связанность с интеллектуальной средой. То есть отрефлексированность собственных авторских приёмов, явно читающиеся размышления по поводу роли и места собственного творчества в контексте современного немецкого (европейского) кино, осознание принадлежности к определённому профессиональному сообществу, художественному контексту. Правда, перечисленные характеристики могут быть отнесены также к фильмам Шмида, Дрезена и других режиссёров, которых не относят к «школе». Так что вопрос о том, является ли это условное объединение самостоятельным феноменом в рамках нового немецкого кино, можно пока оставить открытым.

¹ Verena Lueken. Freiheit ist mehr als ein Wort: «Barbara».

² Daniel Sander. DDR-Liebesdrama «Barbara»: Zärtlich in der Zone.

³ Wenke Husmann. Liebe in Zeiten des Misstrauens.

Глава 5

Самопрезентация и самоидентификация

Портрет нового поколения кинематографистов на фоне истории кино и его же автопортрет на фоне современной Германии воплощены в двух фильмах конца «нулевых» годов. Документальный фильм *«Лицом к лицу: одна история немецкого кино»* показывает, какими видят деятели современного немецкого кино своих предшественников, как представляют себе историю немецкого кино, а также своё место в истории кинематографа. В роли режиссёров и авторов сценария документальной киноленты выступили кинокритик Михаэль Альтен и историк киноискусства Ганс Гельмут Принцлер¹. По их замыслу, современные кинематографисты совершают экскурс в историю кинематографа. На фоне в основном чёрно-белых кадров деятели кино сегодняшнего дня выступают в роли проводников-экскурсоводов, которые рассказывают о своих самых сильных кино-впечатлениях, сказавшихся, очевидно, и на творчестве каждого из них.

Сверхзадачу фильма формулирует голос Михаэля Альтена за кадром (тоном, достойным фильмов А. Хичкока). Он сообщает, что в фильме предпринята попытка прояснить, что же представляет собой история немецкого кино и ответить на вопрос о его специфике, о его своеобразии. Закадровый голос интригует и как бы намекает, что путешествие в историю кино сродни детективу, а может быть, и триллеру. «Что такое немецкое кино? — нагнетает он. — Страх? Ужас? Фантазия? Человек? Машина?..». И уже выбор самых первых кинокадров для интерпретации современными режиссёрами это впечатление поддерживает.

Второй фильм игровой, он состоит из серии новелл, созданных современными кинематографистами и посвящённых актуальным проблемам сегодняшнего дня. Имена деятелей кино, задействованных и в документальном, и в игровом фильме, в основном повторяются, и это наводит на мысль о том, что представление о новом немецком кино и его творцах можно считать сложившимся. Называется второй фильм

¹ Michael Althen, Hans Helmut Prinzler.

«Германия 09»¹. Название это напоминает о кинокартине, которую снял режиссёр Жан-Люк Годар на актуальную для начала 1990-х гг. тему: «Германия 90 девять ноль»². (В рецензиях³ на новый фильм, впрочем, встречается другая параллель, в связи с чем упоминается картина 1977 г. «Германия осенью»⁴). Годаровский фильм был посвящён раздумьям режиссёра по поводу только что свершившегося объединения Германии, и понятно, с каким известным фильмом его название корреспондировалось. Не прошло и 20 лет, как уже германские кинематографисты сняли киноленту «Германия 09». Конечно, эффектное в смысле кинематографических аллюзий сочетание цифр нельзя было упустить. Трудно было удержаться, чтобы не обыграть его — для этого стоило прождать почти двадцать лет. Хотя фильм с эффектным названием оставил впечатление картины, снятой к определённой дате со всеми вытекающими отсюда последствиями: дату нельзя было пропустить, несмотря на то, что замысел проекта не вполне сложился.

Документальный фильм «Лицом к лицу...» продолжает тему путешествий, но уже во времени. Это такое путешествие, в котором современная генерация немецких кинематографистов получает возможность осознать себя на диалогизирующем фоне киноистории. То есть фильм можно рассмотреть ещё и как процесс самоидентификации современных кинодеятелей в контексте истории кино. Такое путешествие интерпретируется вполне традиционно: и как открытие *другого*, и как процесс самопознания. Историко-просветительской задачей замысел документального фильма не исчерпывается. Можно предположить, что его сверхзадачей являлось как раз стремление *вписать современное кино* в историю кинематографа. С этой точки зрения особенно интересно, кто именно из современных кинематографистов привлечён к участию в фильме в качестве экскурсовода по историческим маршрутам. В этом качестве в картине принимали участие уже известные нам режиссёры Вим Вендерс, Дорис Дёрри, Доминик Граф, Андреас Дрезен, Каролина Линк, Кристиан Петцольд, Том Тыквер, сценарист и режиссёр Вольфганг Кольхаазе и другие.

История немецкого кино предстаёт в рассказах современных режиссёров и сценаристов, а также в тематических подборках, представлен-

¹ «Deutschland 09–13 kurze Filme zur Lage der Nation». Германия, 2009.

² «Allemagne 90 neuf zero». Франция, 1991.

³ См., напр.: Verena Lueken. Berlinale: «Deutschland 09»: Wo ist denn die Fraktur geblieben? Цит. по: <http://www.faz.net/themenarchiv/2.980/berlinale-deutschland-09-wo-ist-denn-die-fraktur-geblieben-1769548.html>

⁴ «Deutschland im Herbst». Германия (ФРГ), 1977.

ных коллажами из фрагментов фильмов разных эпох (составленных и озаглавленных не без юмора). Например, тематические подборки «телефонный звонок», «взгляд женщины в кино», «взгляд мужчины в кино» и т.д. История немецкого кино за прошедшее столетие пробегают перед глазами зрителя в виде нарезки из кинокадров. Вот знаменитый крупный план — лицо актёра Конрада Фейдта из фильма 1920 г. *«Кабинет доктора Калигари»*¹. Фильм режиссёра Роберта Вине, один из самых знаменитых примеров киноэкспрессионизма, по словам историка кино Наума Клеймана, стал «родоначальником и самым концентрированным выражением экспрессионизма в кино. Успех его был не просто всегерманским, а всемирным. Влияние фильма вышло далеко за пределы художественного направления, страны и времени. «Фабрика эксцентрического актёра» (школа Григория Козинцева и Леонида Трауберга), режиссеры Авангарда во Франции (особенно Жан Эпштейн), мастера детектива Англии и США (начиная с Альфреда Хичкока) и японских «фильмов ужасов» так или иначе преломили открытия авторов *«Кабинета доктора Калигари»*»². В отечественной кинопрессе, а именно в журнале *«Советский экран»* в 1925-1926 гг., немецкий актёр Конрад Фейдт — один из излюбленных персонажей. Его творчеству и событиям в его карьере посвящён не один материал. Мы вернёмся к этим заметкам в Приложении, следующем за данной главой.

Том Тыквер выбирает для рассказа не менее знаменитый фильм немого кино — произведение режиссёра Ф.В. Мурнау *«Носферату — симфония ужаса»*³, которое возводят к романтической и экспрессионистской традициям и считают одним из первых «фильмов ужасов». Вим Вендерс рассказывает о киноленте режиссёра Фрица Ланга *«М»-Город ищет убийцу*», предвосхитившем фильмы жанра «нуар». Дорис Дёрри — о картине самого Вендерса *«Алиса в городах»*⁴, Андреас Дрезен — о фильме Конрада Вольфа *«Соло Санни»*, вспоминает цитаты, которые были на слуху, когда фильм вышел на экраны. Самому Дрезену было тогда 15 лет, и, по его свидетельству, фильм довольно точно запечатлел жизнь того времени, её стиль, понять который можно, посмотрев картину К. Вольфа.

Мелькают кадры из фильмов жанра каммершпиль. Авторы упоминают и о тяжёлом наследии 1930–1940-х гг. в кинематографе. Среди

¹ *«Das Cabinet des Dr. Caligari»*. Германия, 1920.

² См.: Клейман Н. Немецкое кино 20-х годов: эпоха Веймарской республики. *«Кабинет доктора Калигари»* Роберта Вине // Немецкое кино. От десятилетия к десятилетию. Каталог программы 34 ММКФ. М., 2012. С. 20.

³ *«Nosferatu, eine Symphonie des Grauens»*. Германия, 1922.

⁴ *«Alice in den Städten»*. Германия (ФРГ), 1974.

фрагментов кинолент 50-х–60-х гг. невозможно не узнать Розмари из фильма 1958 г., героинь Марлен Дитрих, Роми Шнайдер, а также Ханну Шигуллу и Барбару Зукову в более поздних фильмах «нового немецкого кино». В конце фильма голос диктора за кадром подытожит, что «история немецкого кино — это собственно наша история». Из фильмов современных в историю кино авторы проекта впишут фильм о бегущей Лоле (в одном из кадров промелькнёт Франка Потенте в роли Лолы из *«Беги, Лола, беги»*), промелькнёт кадр из фильма *«Головой о стену»* и кадр с Мартиной Гедек в главной роли из картины *«Неотразимая Марта»*¹.

Критика восприняла экскурс в историю кино вполне благожелательно. По словам одного из рецензентов, фильм «может теперь сам стать частью истории, о которой он так нежно рассказывает»². Подзаголовок другой статьи утверждает, что Альтен и Принцлер сняли «признание в любви к немецкому кино»³. Причём создаётся впечатление, что основной задачей создателей фильма было не столько ещё раз напомнить о разных этапах и сюжетах в истории немецкого кино, сколько показать, что о ней есть кому рассуждать, что эту киноисторию есть кому критически анализировать и что у неё есть достойное настоящее. Всё-таки главными действующими лицами документального фильма являются современные кинематографисты, выступившие в роли посредников. Не случайно среди них есть представители разных поколений, родившиеся в Восточной и Западной частях страны и создающих современную киноисторию.

В проекте *«Германия 09»* также показательна выборка участников: режиссёров и сценаристов, представляющих современное немецкое кино. Принимавшие участие в фильме режиссёры (а это: Фатих Акин, Ангела Шанелек, Ханс Штайнбихлер, Изабелла Штефер, Том Тыквер, Ханс Вайнгартнер, Вольфганг Беккер, Силке Эндерс, Доминик Граф, Мартин Грессманн, Кристоф Хоххойслер, Ромуальд Кармакар, Николетте Кребиц, Дани Леви) должны были в формате короткометражного фильма представить свой взгляд на современную Германию. Из тринадцати новелл больше всего автору этого текста заполнилась забавная история под названием *«Открытое обсуждение в назначенное время»* (*«Eine Demokratische Gesprächsrunde zu festgelegten Zeiten»*), которую сняла Изабелла Штефер.

Сюжет новеллы такой. Младшие школьники под руководством учи-

¹ «Bella Martha». Германия, Италия, Австрия, Швейцария, 2001 (реж. и авт. сценария Сандра Неттельбек).

² Daniel Sander. Deutsches Kino: Dieser Film schreibt Geschichte. Цит. по: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/deutsches-kino-dieser-film-schreibt-geschichte-a-563454.html>

³ Christina Tilmann. «Auge in Auge»: Das Land, das Heimat heißt. Цит. по: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/auge-in-auge-das-land-das-heimat-heisst/1270652.html>

тельницы выносят на обсуждение значимые для школьного класса проблемы. Например, кто-то с кем-то не поделил мячик и т.п. В общем, обучение разрешению конфликтных ситуаций посредством диалога, в ходе переговоров, представленное режиссёром в довольно забавной форме. На открытое обсуждение вынесен вопрос о том, что один из мальчиков по имени Марко просит учительницу запретить какую-то игру, поскольку он всё время проигрывает, а ребята начинают называть его «лузером». И именно это слово его больше всего обижает. Обсуждение ведётся намеренно серьёзно, по-взрослому. Учительница обращается к малышам с вопросом о том, что, по их мнению, следует в этой ситуации предпринять, какие есть на этот счёт предложения? Учительница (а также зритель) ожидают ответа в том смысле, что никто больше не будет называть Марко (или кого-либо другого) обидным словом «лузер». И вообще никто никого не будет больше обижать. И вдруг слово берёт одна девочка и высказывает следующее предложение: а давайте Марко вообще не будет больше принимать участие в этой игре. Предложение выносится на голосование. (А что делать? Всё по-взрослому). Учительница, кажется, надеется, что предложение не пройдёт, и здравый смысл возобладает. Но предложение принимается единогласно. Учительница вновь ставит на обсуждение всё тот же вопрос (результаты голосования тем самым отклоняются) и ненавязчиво подталкивает малышей к выработке правильного решения. Воспитательный процесс продолжается, и обсуждение проходит ещё несколько подобных витков, пока дети не поймут, наконец, какого решения от них ожидали.

Не останавливаясь на каждой из новелл, упомяну также фильм Т. Тыквера *«Командировка»* (*«Feierlich reist»*). Это ещё одна интерпретация темы путешествия, но уже как бега на месте. В формате короткометражки режиссёр преследует задачу воссоздания образа глобального мира. Путешествие самолётом особенно способствует осуществлению этой задачи. Потому что посещая аэропорты разных стран мира, герой киноленты (актёр Бенно Фюрманн) застаёт везде одну и ту же картинку, только названия городов и стран меняются. (Почти как в фильме *«Страхование жизни»* из второй главы). То есть остаётся верить названиям. Так же однообразны и ничем не отличаются друг от друга номера в сетевых отелях. Правда, у зрителя возникает предположение, что если бы герой киноленты путешествовал поездом и останавливался не в пятизвёздочных отелях, а хотя бы классом ниже, гнетущее его однообразие, возможно, рассеялось бы.

Сам замысел проекта был многообещающим: современным немецким кинематографистам предлагалось воссоздать свой образ современ-

ной Германии, высказаться о своём восприятии сегодняшних проблем. Но фильм снимался в разгар экономического кризиса и, вероятно, именно это обстоятельство повлияло на конечный результат. Вполне возможно, что кризис — не самый удачный момент для подведения итогов. Поэтому фильм производит впечатление порой просто гнетущее. Фирменная ирония в ряде новелл тяготеет к чёрному юмору. Формат маленького, почти тезисного киновысказывания оказался уместным для того, чтобы очень коротко обозначить проблему, поделиться опасениями, подать сигнал SOS — но и только. Никакого разворачивания сюжета, никакого обдумывания «с одной стороны, с другой стороны», никакой перспективы, намёка, наконец, на хэппи энд. Правда, как следует из давней кинокартины *«Прекрасные времена в Шпессарте»*¹, мрачные прогнозы, воплощённые в кинематографическую форму, чаще всего не оправдываются.

Обе киноленты (*«Лицом к лицу...»* и *«Германия 09»*) могут послужить свидетельством того, что новые тенденции в кино настолько укрепились за прошедшие полтора десятилетия, что уже можно говорить о вполне сформировавшемся кинотечении. Налицо стремление вписать его в историю кино, рассмотреть «на фоне». Очевидно, что современники воспринимают новое кино довольно серьёзно, возлагая на него надежды и связывая с ним определённые ожидания.

Молодёжное кино и проблемы кинообразования

Судя по фестивалям немецкого кино, которые ежегодно (с 2002 г.) проходят в Москве и ряде других российских городов, приоритетной зрительской аудиторией становится прежде всего молодёжь. Означает ли это обстоятельство корректировку во взаимоотношениях кинопроизводителей и публики? Скорее, речь идёт о выходе на нового кинозрителя, перспективность которого для производителя кинопродукции очевидна. И поскольку молодёжное кино далеко не всегда рассчитано на тинейджеров (хотя есть и такое, но оно выходит за рамки нашего рассмотрения), а напротив, чаще ориентировано на более широкую аудиторию, надежды зрителей других возрастных категорий на понимание со стороны кинопроизводителей остаются в силе.

Самый известный фильм, который можно отнести по ведомству молодёжных, это кинофильм *«Беги, Лола, беги»* режиссёра Тома Тыквера,

¹ «Herrliche Zeiten im Spessart». Германия (ФРГ), 1967.

созданный им по собственному сценарию. После выхода фильма на экраны чрезвычайно популярными актёрами стали исполнители главных ролей в фильме — Франка Потенте и Мориц Бляйбтрой. Бляйбтрой к этому времени уже имел солидную фильмографию, четырнадцать фильмов (в частности, роль второго плана в фильме *«Достучаться до небес»*). Для Потенте роль в фильме тоже не была дебютной, но именно она принесла актрисе всемирную известность. В жанровом отношении кинолента является вариацией распространённого в молодёжном кино жанра роуд-муви: своеобразная разновидность авантюрно-приключенческого путешествия (включающего аллюзии на фильмы К. Тарантино). Место действия фильма — Берлин, по которому мечется героиня. Только в данном случае перемещения скорее виртуальные, напоминающие о компьютерных играх.

Использованный режиссёром Тыквером приём, который состоит в совмещении нескольких, одновременно рассматриваемых возможностей продолжения сюжета (о чём шла речь в главе о путешествиях), после выхода фильма в свет стал особенно популярным. В качестве аналогичного примера совмещения нескольких разных возможностей, которые с одинаковой вероятностью могут реализоваться в кинореальности, можно привести другой довольно известный молодёжный фильм тех лет — *«Тариф на лунный свет»* режиссёра Ральфа Хюттнера. Сценарий фильма написан по роману Ильдико фон Кюри, авторы сценария — Ральф Хюттнер, Силке Ноймайер, Барбара Ослейзек, исполнительница главной роли — актриса Грушенька Стивенс.

Не все путешествия в современном молодёжном кино являются виртуальными. В одном из фильмов М. Антониони¹ завязкой действия послужила детективная история: во время отдыха на скалистом берегу вдруг исчезает героиня. У Антониони героиню так и не находят. В дебютном фильме *«На три градуса холоднее»*² режиссёра Флориана Хоффмайстера (до того работавшего оператором, в частности, на фильмах Ханнеса Штёра) герой найдётся так же неожиданно, как и исчез. Фильм снят по сценарию Моны Кино, исполнители главных ролей — Бибиана Беглау, Себастиан Бломберг и др. Подоплёка этой детективной истории так и останется неясной, возможно, в традициях всё того же, всплывающего в виде аллюзии, итальянского фильма. Похоже, что мотивом действий главных героев послужила «охота к перемене мест». И тем не менее, и исчезновение, и появление героя станут поводом для

¹ «L'Avventura». Италия, 1960 г.

² «3 Grad Kälter». Германия, 2005 г.

напряжённого выяснения отношений, душевных исканий и «переэкзаменовки» всех персонажей (возраст которых — около 30-ти) на зрелость и моральную вменяемость.

Вполне определённая мораль просматривается в красочном и довольно ироничном фильме Дорис Дёрри с длинным названием *«Рыбак и его жена — почему женщинам всегда недостаточно»*¹. Сценарий по сказке братьев Гримм Дёрри написала в соавторстве с Томасом Шлезингером. Главная героиня фильма (в роли которой актриса Александра Мария Лара) является иммигранткой, но это обстоятельство не более, чем деталь, придающая действию колорит правдоподобия. В финале героиня не останется у разбитого корыта — сказка, которая подразумевается в названии, это сказка братьев Гримм. Хотя мечты и желания сбываются в фильме по нарастающей, почти как в сказке А. С. Пушкина. И вот уже ближе к финалу появляется роскошный особняк, в котором поселяется молодая семья главных героев, но счастья это не принесёт, а даже совсем напротив. Несмотря на то, что всё,житое предприимчивой героиней, приобретено ею вполне праведным путём. Однако вывод, к которому подводит режиссёр (она же автор сценария): ничего этого не надо. Не нужно излишеств — и тогда всё образуется. Эта сентенция подтверждается финалом: когда весь «шик» улетучится, жизнь героев, действительно, наладится и войдёт в нормально русло.

Наряду с развлекательной ролью, молодёжное кино определённо и ненавязчиво выполняет социализирующую функцию. Способствуя интеграции молодого поколения в социум, оно транслирует довольно простые представления, о которых уже шла речь в первой главе: положительно-приемлющее отношение к другому, восприятие его как цели, а не как средства, готовность к кооперации и взаимопомощи. Современный немецкий кинематограф позволяет судить и о *ценностных ориентирах* своих зрителей. Те же понятия проецируются и на европейскую культуру в целом как «повод» и основание для объединения и культурной интеграции. Поэтому далёкие от какой-либо назидательности молодёжные комедии, как правило, демонстрируют те же образцы поведения.

Можно сказать, что социализирующую функцию современное немецкое кино исполняет не только в отношении молодёжной аудитории, но часто и в отношении самих его создателей. В том смысле, что для многих начинающих режиссёров кинематографическая деятельность не была первой профессией. Средний возраст начинающего кинорежиссёра 30–40 лет. Высшее образование (и первое, и второе, а также все по-

¹ «Der Fischer und seine Frau — warum Frauen nie genug bekommen». Германия, 2005 г.

следующие) является, как правило, бесплатным (существуют семестровые взносы, но они почти символические). То есть система образования и социальной защиты обеспечивает вполне благоприятные условия для занятий творческой деятельностью. Гибкая система грантов позволяет любому молодому человеку осуществить свою мечту и попробовать себя в роли кинематографиста. Для многих успешно работающих сегодня режиссёров эта «кинопроба» оказалась удачной. По крайней мере, биографические справки позволяют сделать такое обобщение. Так, известный своими фильмами *«Жизнь — это строительная площадка»*, *«Гуд бай, Ленин!»* Вольфганг Беккер пришёл в Немецкую академию кино и телевидения после изучения германистики и американистики в Свободном университете Берлина. Дорис Дёрри (*«Парикмахерша»*, упомянутый выше фильм *«Рыбак и его жена...»* и многие др.) до поступления в Мюнхенскую академию кино и телевидения изучала философию, психологию и актёрское мастерство в США. Михаэль Шорр (*«Шульце играет блюз»*) поступил на режиссёрский факультет Академии кино и телевидения им. Конрада Вольфа в Потсдаме (Бабельсберге) после окончания курса философии, музыки и кино. Ханнес Штёр (*«Берлин — это в Германии»*, *«Один день в Европе»*) поступил в Немецкую академию кино и телевидения в Берлине в возрасте 25 лет, после прохождения альтернативной службы (это была работа в больнице). Режиссёр фильма *«Воспитатели»*, получившего шумную известность после участия в конкурсе Каннского кинофестиваля в 2004 г., а также упоминавшегося в первой главе фильма *«Прочисть мозги»*, Ханс Вайнгартнер — физик, нейрохирург, учился в Венском университете, а в 1997 г. поступил в Академию медиаискусств в Кёльне. Изабелла Штефер (автор киноновеллы из фильма *«Германия 09»*) изучала математику в Техническом университете Берлина, а затем училась в Немецкой академии кино и телевидения в Берлине. А лауреат премии «Оскар» за лучший зарубежный фильм 2006 г. (фильм *«Жизнь других»*) режиссёр Флориан Хенкель фон Доннерсмарк учил русский язык в Санкт Петербурге (тогда ещё Ленинграде), затем изучал политологию, философию и экономику в Оксфорде, потом постигал режиссуру на практике, работая на съёмках фильма, и уже после этого осваивал режиссуру в Высшей школе телевидения и кино в Мюнхене. Ту же Высшую школу телевидения и кино в Мюнхене, после изучения архитектуры в Берлине, окончил Кристоф Хоххойслер (*«Драйлебен-II»* и др.).

Некоторые из известных сегодня своими режиссёрскими работами авторов определились с призванием быстрее. Например, Фатих Акин (*«Солино»*, *«Головой о стену»*, *«По ту сторону Босфора»* и др.) уже

в 21 год поступил в Гамбургский колледж изящных искусств, где изучал визуальные коммуникации. Файт Хельмер («*Байконур*» и др.) начинал снимать кино уже в 14 лет, впоследствии окончил Мюнхенскую киношколу. С поступления в Немецкую академию кино и телевидения в Берлине начинал свою кинематографическую и профессиональную деятельность Флориан Хоффмайстер (упомянутый выше фильм «*На три градуса холоднее*»). Андреас Дрезен («*Середина лестницы*», «*Вилленброк*», «*Лето на балконе*» и др.) работал звукотехником в театре, затем ассистентом режиссёра на киностудии ДЕФА, после чего поступил в Академию кино и телевидения им. Конрада Вольфа в Потсдаме. Ханс-Кристиан Шмид («*Дальний свет*» и др.) учился в Высшей школе телевидения и кино в Мюнхене, а затем, выиграв грант, изучал сценарное мастерство в Университете Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе. Ральф Хюттнер также окончил Высшую школу телевидения и кино в Мюнхене¹.

Эта краткая статистико-биографическая справка приведена для того, чтобы подчеркнуть, что волна новых режиссёров захлестнула современное немецкое кино не вдруг и не случайно. Были на этом фоне и неудачные «пробы пера». Собственно, мы можем судить об этом на примере телевизионных показов последнего десятилетия, свидетельствующих о том, что далеко не каждый новый немецкий фильм — шедевр. И тем не менее, частота кинематографических удач в современном кино Германии довольно высока. Даже по сравнению с рядом других стран Европы, имеющих блестящие кинематографические традиции: там тоже есть крупные режиссёры, фильмов которых ждут, но добротные массовые картины, обеспечивающие «поток», встречаются не часто. Наметившему подъёму в современном кино Германии способствовала и доступная система высшего кинематографического образования², и наличие у

¹ См., напр., каталоги к Фестивалям немецкого кино в Москве, выпущенные с 2003 по 2011 гг.

² Крупнейшими киношколами Германии являются уже упоминавшиеся Немецкая академия кино и телевидения в Берлине (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin), бывшая киношкола Западного Берлина и Высшая школа кино и телевидения им. Конрада Вольфа (Hochschule für Film und Fernsehen «Konrad Wolf» Potsdam-Babelsberg), бывшая восточногерманская киношкола. Традиции обучения в этих вузах различаются, например, в Немецкой академии кино и телевидения обучают по четырём основным специальностям (режиссура, актёрское мастерство, продюсирование и сценарное мастерство), специализация начинается после второго курса, и студент может в принципе освоить не одну, а несколько кинопрофессий одновременно. В Высшей школе кино и телевидения направлений обучения больше (их одиннадцать), и студент, как правило, специализируется по какому-то определённом направлению. Это учебное заведение часто сравнивают с нашим ВГИКом. Есть уже упомянутые известные киношколы в Мюнхене и Кёльне: Высшая школа телевидения и кино в Мюнхене (Hochschule für Fernsehen und Film München) и Высшая школа медиаискусств в Кёльне (Kunsthochschule für Medien Köln). Известностью

начинающих кинематографистов искреннего интереса к проблемам сегодняшнего дня, к современному зрителю (он же часто выступает в роли героя), определённой сверхзадачи, не сводящейся к стремлению просто привлечь зрителя в кинозал. Наличие таланта является само собой разумеющимся условием, но чтобы он смог проявиться, реализоваться, нужна доступная система обучения и не менее доступная возможность приобщения к профессиональному сообществу, вступления в «цех».

Что касается отношения нового течения к недавней истории кинематографа, к предшественникам, то его, конечно, трудно свести только к диалогу с авторским кино в том смысле, в котором принято считать таковым «новое («молодое») немецкое кино». Диалог с традицией в данном случае надо понимать шире, поскольку новое кино рубежа XX–XXI вв. недвусмысленно апеллирует к более широкому кинематографическому контексту. Оно рефлексивно уже в силу своей принадлежности к современной культурной ситуации, оно стремится быть массовым, но ему в то же время близки традиции авторского кино. Оно интегрирует ряд приёмов и тем западногерманского и восточногерманского кинематографа 1960–1970-х гг., французской «новой волны», итальянского неореализма, перенося на экран проблемы сегодняшнего дня. Возможно, попытки интеграции этих разных традиций стали одним из его открытий.



пользуются также Баден-Вюртембергская киноакадемия в Людвигсбурге (Filmakademie Baden-Württemberg), Гамбургская медиашкола (Hamburg Media School), Международная киношкола в Кёльне (Internationale Filmschule Köln). Существуют также кинофакультеты в университетах, например, в Гамбургском университете (Universität Hamburg), в Берлинской высшей школе искусств (Kunsthochschule Berlin).

Рецепция немецкого кино в отечественных публикациях середины 1920-х гг.

История восприятия немецкого кино в России и Советском Союзе начиналась с азартных статей первопроходцев отечественной кино-критики. Ценным свидетельством этой истории могут служить обсуждения специфики нового, только зарождающегося вида искусства в периодической печати тех лет. Побывавшие в Германии очевидцы делятся своими впечатлениями на страницах журналов и отдельно изданных монографий. Обсуждают новые кинопрофессии и киножанры, роль научно-популярного и учебного кино, ставят вопросы о возможности использования кино в сфере образования, учитывая опыт кинематографа Германии.

В 1925 году выходит в свет журнал «Советский экран», который на многие десятилетия становится центральным изданием, посвящённым кино. Ему предшествуют десять номеров «Экрана киногазеты». К более ранним киноизданиям относятся журнал «Кино» и «Кино-Газета», первые выпуски которой появляются уже в 1918 г., а в 1923 г. «Кино-Газета» становится еженедельной и периодической¹. Некоторые особенности восприятия немецкого кино в России в 1920-е гг. рассмотрим на материале кинопериодики тех лет (а именно изданий «Экран киногазеты» за 1925 г. и «Советский экран» за 1925–1927 гг.), а также монографий, посвящённых кино Германии и вышедших в свет в середине 1920-х.

В фокусе внимания кинопрессы в этот период оказываются вопросы *специфики* кино как нового вида искусства, *роли техники* в процессе его самоопределения, значения кинопроизводства и кинопроката, становления новых кинопрофессий и киножанров. Все эти вопросы рассматриваются с оглядкой на более широкий контекст мирового кино. И в «Советском экране», и в предшествовавшем ему «Экране киногазеты» в качестве постоянных рубрик присутствует информация о том, что происходит в киноиндустриях за рубежом. В рубриках «Новости Запада», «Заграничные постановки», «Смесь» и т.п. часто фигурируют ссылки

¹ См.: Ерофеев В. 2 года советской кино-прессы // Советский экран. 1925. — № 24 (34).

на опыт киноиндустрий Америки и Германии. Эпитет «буржуазный» по отношению к ним присутствует, но в 1925–1926 гг. употребляется ещё не слишком навязчиво. Особенно активно ситуация в отечественном кино сравнивается с кино немецким. Сообщения о новостях немецкой киноиндустрии переплетаются с обсуждениями специфики кино в его отличии от театра (тем более, что в Германии, как и в России, многие актёры, режиссёры, продюсеры и драматурги пришли в кинопроизводство из театрального цеха¹). Техническая основа киноискусства воспринимается как его специфическая особенность, способствующая эмансипации кино, освобождению от «пут театральщины» и свидетельствующая о прогрессивности нового вида искусства. Информация о строительстве новых кинотеатров в Германии, о функционировании киностудий, о кинопремьерах, кинорежиссёрах и кинозвёздах присутствует буквально в каждом номере «Советского экрана». В этом контексте показателен заголовок статьи Владимира Ерофеева «Чему учит нас Германия»², посвящённой научно-популярному кино («культур-фильме»).

Кинопремьеры: по страницам периодической печати

С самых первых номеров «Советский экран» размещает на своих страницах обзоры, статьи и заметки о киноновостях из Германии: «Что ставят в Германии»³, «По кино Берлина»⁴, «О кино-районах Берлина»⁵, «Берлинское кино-лето»⁶, «Чему учит нас Германия», «В Берлине»⁷, «Сезон в Берлине»⁸ и др. Из номера в номер на страницах журнала будут публиковаться рецензии и анонсы новых фильмов⁹. Большинство упо-

¹ В статье «Быт в заграничных фильмах», опубликованной в пятом номере журнала за 1925 г., говорится: «Ввиду того, что почти все германские актёры и режиссёры пришли в кино из театра, в германской кино-продукции замечается определенный уклон к “театрализации” постановок и отдельных кадров» (В. Быт в заграничных фильмах // Советский экран. 1925. № 5(15)).

² Ерофеев В. Чему учит нас Германия. О производстве и прокате специальной фильмы // Советский экран. 1925. № 23 (33).

³ К. О. Что ставят в Германии // Советский экран. 1925. № 9 (19).

⁴ Гуль Р. По кино Берлина (кино-фельетон) // Советский экран. 1925. № 11(21).

⁵ Он же. О кино-районах Берлина // Советский экран. 1925. № 15(25).

⁶ Он же. Берлинское кино-лето // Советский экран. 1925. № 18(28).

⁷ Лебедев Н. В Берлине // Советский экран. 1925. № 27(37).

⁸ Н. П. Сезон в Берлине. (Письмо из Берлина) // Советский экран. 1925. № 30.

⁹ См., напр.: Ерофеев В. По берлинским экранам // Советский экран. 1925. № 39. С. 12–13; Гуль Р. Фильма с выстрелами (Письмо из Берлина) // Советский экран. 1926. № 23. С. 6; Потапенко Н. Тартюф. Письмо из Берлина // Советский экран. 1926. № 12. С. 13; Адалис. Безымянный герой // Советский экран. 1926. № 6. С. 14.

мянутых кинолент впоследствии окажется частью истории мирового киноискусства. Первым немецким фильмом, рецензия на который появилась в журнале «Советский экран»¹, стал фильм режиссёра Фридриха Вильгельма Мурнау по сценарию Карла Майера «Последний человек»². «Сюжетом картины, — сообщалось в рецензии, — взята история мелкого человечка, портье в отеле, получающего по завещанию крупное состояние. Эта тема дала возможность Мурнау и Янингсу разработать и развернуть переживания забитого человека, превратившегося в богача. Мы пока не имеем еще возможности судить о всех достоинствах этой постановки, но, судя по отзывам заграничной прессы, имеем дело с действительно первоклассной картиной. (...) Не безынтересно отметить, что одновременно с премьерой в Берлине, картина шла в Нью-Йорке (первая немецкая вещь, имевшая солидный успех)»³. Автор подчёркивает социальный характер фильма, отмечая, что «впервые в картине выведены только мелко-буржуазные типы — портье и вся та среда, в которой он вращается. Это до некоторой степени показательно в том отношении, что, как видно, жизнь “высшего света” уже перестала привлекать режиссеров»⁴.

Впоследствии к характерным чертам немецкого кино авторы «Советского экрана» отнесут его социальный характер, внимание к быту и образу жизни социальных низов, а также тенденцию к психологизму (это по поводу в основном киноэкспрессионизма). Например, в заметке «Быт в заграничных фильмах»⁵ специфика немецкого кино описана следующим образом. Упрекая его за «достоевщину» и «некое “психологическое” самоковыряние» (которые, как сказано в тексте, присущи также дореволюционному русскому кино), автор заметки обобщает: «Германская фильма имеет со шведской нечто общее, хотя и отличается от нее некоторыми особенностями. Сходство: та же серьезность и вдумчивость, прекрасная техника и некоторый налет мистицизма и мещанства. (...) Среди германской кино-продукции имеется много постановок монументально-исторического характера; они отличаются особой немецкой тщательностью и бережным отношением к археологической точности передаваемых исторических эпох. Исключительный контингент режиссеров и актеров (Ланг, Май, ныне уехавший в Америку Любич, Яннингс, Краус, Вегенер, Клейн-Рогге, Вейд, Лидтке, Освальд и т.д.) — много способ-

¹ Иринин. Последний человек // Советский экран. 1925. № 2 (12). 31 марта 1925.

² «Der Letzte Mann». Германия, 1924.

³ Иринин. Последний человек. (Стиль и орфография оригинала в цитатах сохранены).

⁴ Там же.

⁵ В. Быт в заграничных фильмах // Советский экран. 1925. № 5(15).

ствуует художественной ценности германской кино-продукции. (...) Германская кино-техника, фотография, лаборатория — безукоризненны. Монтаж спокойный, ровный, несколько замедленный, со смакованием всяких мелких подробностей — “выражение лиц” и “выявление психологии потухающей папиросы”; от этого всегда получается некоторая растянутость, и германская фильма редко укладывается в “законные” 2000 метров. Все же, несмотря на нездоровые “психологические” уклоны, германская кино-продукция для советского экрана гораздо более приемлема, чем французская и в особенности итальянская¹. «Бытовой уклон» в качестве характерной черты немецкого кино отмечен и в заметке «Сезон в Берлине», автор которой сообщает: «Уклон этот уже выявился в “Последнем человеке” и озаменовал тогда как бы перелом в немецкой кинематографии, и дальше виден в “Безрадостном переулке” и окончательно утверждается в “Отверженных”². Это дает надежду, что немецкий кино-рынок несколько очистится от бесконечных, всем надоевших “салонных” фильм»³.

К киноленте *«Последний человек»* журнал вернётся ещё не раз. В том же 1925 году выходит статья В. Ерофеева «По берлинским экранам»⁴. Ерофеев — исследователь кинематографа Германии, последовательно изучающий различные аспекты кинопроизводства, включая вопросы промышленного изготовления кинотехники и подготовки профессиональных кадров для киноиндустрии. В 1926 г. выходит в свет монография Ерофеева «Киноиндустрия Германии»⁵, в которой он рассматривает все перечисленные вопросы. Статья «По берлинским экранам» является не только обзором, но и попыткой говорить о специфике немецкого кино в контексте специфики киноискусства в целом. Сопоставляя предшествующий и описываемый киносезоны, Ерофеев отмечает: «Не отказываясь решительно от “самобытности” и подчинения кино другим искусствам, немцы, под ударом американской конкуренции, начали серьезные поиски самостоятельного языка экрана»⁶.

Особенности кинематографического языка Ерофеев рассматривает на примере двух фильмов производства студии «Уфа» — *«Последний человек»* и *«Варьете»*⁷. Критик сетует на то, что коммерческий успех

¹ В. Быт в заграничных фильмах.

² «Die Verurteilten». Германия, 1925 г. (сноска автора книги).

³ Н. П. Сезон в Берлине. (Письмо из Берлина). С. 6 (Стиль и орфография оригинала в тексте цитаты сохранены).

⁴ Ерофеев В. По берлинским экранам // Советский экран. 1925. № 39.

⁵ Он же. Киноиндустрия Германии. М., 1926.

⁶ Он же. По берлинским экранам. С. 12.

⁷ «Variété». Германия, 1925 г.

картин связывают прежде всего с участием в постановках известных актёров. Сам Ерофеев усматривает специфику кино как нового вида искусства не в особенностях актёрской игры, а в работе кинооператора и кинорежиссёра. С полемическим пафосом он заявляет, что и от «блестящей» в данном случае игры актёров «здорово несет театральной рутиной»: «Иногда, особенно в трагических паузах, становится прямо скучно. Так и пахнет Рейнгартom¹, Художественным театром, Москвиным. Куда интереснее работа режиссера Мурнау»². Рассматриваемые фильмы Ерофеев предлагает оценивать с точки зрения поисков выразительных средств, присущих кино. Например, он обращает внимание на приёмы, использованные режиссёром и оператором фильма *«Последний человек»*: «Блестяще начало фильма: съёмка через вращающуюся дверь ресторана. Улица как бы преломляется через глаза швейцара. Этот момент показывает лучше соответствующий кусок сюжета, чем переживания “Последнего человека” — Янингса. Еще более талантливо сделан другой кусок фильма. От подслушивающей у двери кумушки сплетня несется в десятках коротких кадров через лестницу, через двор, по этажам дома. Впечатление потрясающее. Никакой театр, никакая игра не может в несколько секунд столь ярко раскрыть зрителю сущность сплетни. Я не знаю, знаком ли режиссер Мурнау с работами Эйзенштейна, но отмеченные моменты очень близки к тому “монтажу аттракционов”, который последний применил в “Стачке”»³. И далее Ерофеев формулирует свой вывод: «“Последний человек” и “Варьете” показывают, что немцы нащупывают новую дорогу, точно так же, как это делаем мы в поисках “советского кино-стиля”. Многое заимствуется у американцев, многое находится вновь. Будущее покажет — удастся ли новым подлинно-кинематографическим росткам пробиться через рутину скверной театральщины»⁴.

К фильму Мурнау «Советский экран» возвращается и в следующем, 1926 году. Автор рецензии «Последний человек и три эпохи», опубликованной в № 19 журнала⁵, начинает с упоминания отечественных дискуссий «о надписях». В ходе дискуссии, развернувшейся на страницах «Советского экрана», обсуждался вопрос о том, какую роль новый вид искусства отводит слову, графически изображённому в виде поясняю-

¹ Стиль и орфография оригинала в тексте цитаты сохранены. Макс Рейнхардт (Max Reinhardt), театральный режиссёр-новатор, многие ученики которого стали деятелями кино.

² Ерофеев В. По берлинским экранам. С. 12.

³ Там же. С. 12–13.

⁴ Там же. С. 13.

⁵ Гехт С. Последний человек и три эпохи // Советский экран. 1926. № 19.

щих текстов. По мнению ряда авторов, надписи (интертитры), сопровождающие кадры немого кино, могли бы внести свой вклад в развитие его художественного языка. Актуальная для искусства всего XX в. проблема восприятия вербальных и визуальных знаков, применительно к кино локализовалась сначала в обсуждении роли надписей. К их созданию в советском кино подключились ведущие писатели, например, Исаак Бабель. В определённый момент обновление киноязыка стали связывать с повышением художественного качества текстов, вклинивающихся в визуальный ряд «фильмы». Не остался не замеченным в отечественной кинопрессе знаменитый кадр с «дымком от папиросы» из немецкого фильма: «У нас часто надписи даются внутри картины, то в виде вспыхивающих огнями на фоне ночного пейзажа букв, то в виде страниц книги и т.п. В немецкой картине с участием Осси Освальд проделан интересный трюк: надпись “написана” дымом папиросы»¹.

В картине Мурнау «*Последний человек*» надписи вообще отсутствуют, и это не влияет на художественное качество фильма — такой аргумент в дискуссию «о надписях» привносит С. Гехт, автор упомянутой рецензии «*Последний человек и три эпохи*». «Эту картину на просмотре многие приняли недоброжелательно, — отмечает он. — (...) Мы считаем все эти заявления несерьёзными. Отечественные наши пошехонцы, столь рано бегущие за американским монтажом, не понимая его и вульгаризируя, относятся презрительно к этой жизненной, полнокровной, спокойной психологической драме. Постановщик “*Последнего человека*”, режиссер Мурнау — человек смелый. (...) Быстрота — равновесие нашего времени. А Мурнау спокоен и медлителен, как Бальзак, как Диккенс, и в этом его сила. История швейцара, переведенного за дряхлость на низшую должность, рассказана замечательно. Она рассказана великолепным кинематографическим языком, настолько убедительным, что не понадобилось надписей»².

Материал о новой кинокартине режиссёра Фрица Ланга «*Нибелунги*»³ займёт целый разворот в рубрике «Заграничные постановки»: «В период тяжелого финансового развала, при невероятно тяжелых условиях, медленно, медленно создались “*Нибелунги*”, — информирует автор заметки. — “*Нибелунги*” картина немецкая, картина насквозь проникнутая глубокими национальными мотивами. Пафос старинных германских сказаний вылился в могучие образы героев-полубогов. Но

¹ Советский экран. 1926. № 20. С. 15

² Гехт С. Последний человек и три эпохи. С. 5.

³ Л. «Нибелунги». Постановка реж. Фрица Ланга «Кольцо Нибелунгов» на экране // Советский экран. 1925. № 3(13).

“Нибелунги” имеют большое мировое значение. (...) Величественный и монументальный стиль выдержан во всей картине, и в этом главная заслуга режиссера Фрица Ланга. (...) Пресса всего мира восторженно отнеслась к “Нибелунгам”, рассматривая эту картину и в сценическом ее оформлении, и с технической стороны, как одну из лучших мировых картин, как победу германского кинематографического рынка¹. Завершается статья вопросом: «Где наш героический революционный эпос, где невозможное, невероятное сплелось с реальным и победило его. (...) К первому 10 летию нашей эры должна быть готова такая картина»².

«Нибелунгам» посвящена полоса и в следующем, четвёртом номере журнала. Под заголовком: «Из рецензий в германской прессе» размещены две заметки («Стиль Нибелунгов» и «Битва с драконом»). Стиль фильма охарактеризован как «эпически-героический», для его воссоздания режиссёр (ссылка на слова самого режиссёра) «отказался от всех внешних средств боевиков, как-то: массы и толпы», «от всякой съёмки с натуры», поэтому для съёмок «все было построено»³. Вторая заметка посвящена диковинному техническому сооружению — дракону, созданному специально для фильма на киностудии «общества Декла-Биоскоп Уфа в Нейбабельсберге, большом берлинском кинематографическом городке»⁴.

О начале съёмок фильма «Фауст»⁵ журнал также оповещает своих читателей: «1 сентября “Уфа” приступает к съёмке фильма “Фауст”. Сценарий сделан известным сценаристом Гансом Киссер⁶. Окончательно выяснено, что Эмиль Янингс играет роль Мефистофеля. Роли Маргариты и Фауста еще не закреплены. (...) Картину ставит режиссер Мурнау, оператором приглашен К. Гофман»⁷. В последующих номерах журнала информация о распределении ролей будет уточнена⁸.

¹ Л. «Нибелунги». Постановка реж. Фрица Ланга «Кольцо Нибелунгов» на экране.

² Л. «Нибелунги». Постановка реж. Фрица Ланга «Кольцо Нибелунгов» на экране. [Стиль первоисточника сохранён].

³ Стиль Нибелунгов // Советский экран. 1925. № 4 (14).

⁴ Битва с драконом // Советский экран. 1925. № 4 (14).

⁵ «Faust». Германия, 1926.

⁶ Ганс Кизер (Hans Kyser).

⁷ Съёмки «Фауста» в Германии // Советский экран. 1925. № 21 (31).

⁸ Подпись к фотографиям: «Германская фирма “Уфа” ставит картину “Фауст”. Роль Фауста исполняет артист Экман. На снимках — Фауст до (...) и после (...) заключения сделки». См.: Советский экран. 1926. № 14. С.13; Подпись под шаржем: «Режиссер Мурнау, постановщик картины “Последний человек”. Сейчас работает над постановкой картины “Фауст”, снимки с которой были недавно помещены в “Советском экране”. Приглашен для работы в Америку». См: Советский экран. 1926. № 17–18. С.15.

Под рубрикой «Заграничные постановки», занимающей журнальный разворот, в № 11(21) за 1925 г. размещён материал о фильме «*Безрадостный переулок*»¹ Георга Вильгельма Пабста. «С точки зрения формальной, — полагает рецензент, — фильма ничем особенным не отличается. В ней участвуют лучшие артисты (Аста Нильсен, Грета Гарво, Эстергази², Вернер Крауз, Хмара и др.), режиссирует Пабст. Центр фильма не в “трюках”, даже, пожалуй, не в “ролях”. ...Интерес этой фильма почти “фотографический”. В ней картина большого европейского города — Вены 1922 года — в период европейской инфляции. И в этой картине — большой социальный интерес фильма. (...) И так как все это подано в игре лучших артистов, в художественно-отчетливой постановке Пабста и снабжено всеми нужными кино-эффектами, то, надо думать, фильма будет смотреться с интересом, если только ее разрешит и не урежет цензура. (...) Местами поражает безыскусственность съемки: подвалы бедноты, улицы Вены, толпы голодных — все это дано с редкой фотографической точностью и с той социально-художественной чуткостью, которая делает картину вполне приемлемой для советского экрана»³. Рецензии на «*Безрадостный переулок*» будут публиковаться и в следующем, 1926 году⁴.

В 1927 году «Советский экран» проинформирует читателя о том, что Фриц Ланг приступает к постановке фильма «*Метрополис*»⁵: «“Метрополис” одна из последних, может быть даже последняя немецкая картина с установкой на художественность выполнения, на открытие новых путей кинематографии... — говорится в занимающей журнальную полосу статье “Метрополис”⁶. — “Уфа”, а с ней, следовательно, и вся немецкая кинематография, переходит на производство дешевых фильм, которые должны, по предположению немцев, заполнить Европу и принести громадные барыши “Уфе”. (...) В Ней-Бабельсберге, в немецком Голливуде, вся жизнь разбита на два основных интереса: кипят, копошатся с утра до ночи сотни артистов и статистов с Мурнау во главе. — Это “Фауст” — картина, которая близится уже к концу и поэтому меньше уже захватывает Ней-Бабельсберг. И вторая фильма, захватывающая киногородок, — “Метрополис”»⁷.

¹ «Die freudlose Gasse». Германия, 1925.

² Авторская орфография в тексте цитаты сохранена.

³ Эрге. «Безрадостный переулок» // Советский экран. 1925. № 11 (21).

⁴ Краснов П. Два полюса Вены («Безрадостная улица») // Советский экран. 1926. № 17–18.

⁵ «Metropolis». Германия, 1927.

⁶ Татарова А. Метрополис // Советский экран. 1927. № 4. С. 5.

⁷ Там же.

В том же году в статье «“Классическая” картина» журнал сообщает своим читателям о *«Метрополисе»*, «что картина эта не оправдала надежд и затрат, что она “не прошла” у широкого зрителя»¹. Аналогичные данные приводит другой автор, Н. Кауфман, который к тому же не разделяет мнение В. Ерофеева о решающей роли техники в становлении киноязыка: «Замечательнейшие технические достижения не спасают фильму. “Метрополис” сделался праздником Шюфтана² и оператора, обыватель же тоскливо отвернулся от картины. То же с Фаустом. Перепевы изумительных технических достижений, но фильмы нет»³.

Три постановки неназванный автор статьи «“Классическая” картина» выделяет особо, ссылаясь при этом на немецких кинозрителей: «“Метрополис”, “Фауст” и “Варьетэ” — три фильма, заключающие в себе целый период немецкой кинематографии. Период, как утверждают сами немцы, “классических картин”, за постановкой которых напряженно следила вся кино-Германия»⁴. Различным аспектам работы над фильмом *«Метрополис»* журнал посвятит ряд публикаций⁵. И ещё на тему классики и идеи создания музея кино: «Французская пресса, еще совсем недавно не хотевшая признавать художественных достижений немецкой кинематографии, требует сегодня создания музея фильм, в котором хранились бы ценные пленки. “Варьетэ”, по ее мнению, должна быть первой фильмой, лежащей в основание произведений, (...) остающихся “вечными” произведениями кино. Такие произведения есть не только на Западе, но и у нас»⁶.

Новости киноиндустрии Германии (киностудии, кинотехника и кинопрокат)

Самостоятельным сюжетом являются сообщения о фирмах нового типа, предназначенных специально для производства кинокартин. Наиболее подробные описания киностудий Германии содержатся в упоминавшихся книгах В. Ерофеева *«Киноиндустрия Германии»* и

¹ «Классическая» картина // Советский экран. 1927. № 14. С. 4.

² Кинооператор Эжен Шюфтан, изобретатель метода комбинированных съёмок («эффект Шюфтана»). Упоминания о Шюфтани можно найти и в других номерах журнала, см. напр.: «Евгений Шюфтан и его метод — иллюзия громадных декораций» // Советский экран. 1927. № 25. С. 14.

³ Кауфман Н. Советская фильма за границей // Советский экран. 1927. № 19. С. 5.

⁴ «Классическая» картина. С. 4.

⁵ Красноречивые цифры // Советский экран. 1927. № 9. С. 15; Трюк из «Метрополиса» // Советский экран. 1927. № 10. С. 15; Чудеса кино // Советский экран. 1927. № 22. С. 15.

⁶ «Классическая» картина. С. 4.

Н. Лебедева «По германской кинематографии». Информация о киностудиях присутствует и на страницах «Советского экрана»: от заметки в рубрике «Смесь», информирующей читателя о том, что «чтобы не ездить в Нью-Йорк, немцы решили воспроизвести его в своем кино-городке — Ней-Бабельсберге»¹, до большой, на целую журнальную полосу статьи «Ней-Бабельсберг»², в которой киностудия представлена как «Голливуд немецкой кинематографии»: «От знаменитого американского киногородка он отличается своей монолитной, промышленной и производственной организацией, в то время, как Голливуд является простой совокупностью целого ряда отдельных ателье и кино-фирм. Техническая постановка кино-дела в Ней-Бабельсберге стоит на первом месте в Германии, да и вообще в Европе...»³. Описывая впечатления от экскурсии на киностудию, организованной для иностранных журналистов, автор статьи замечает: «Ней-Бабельсберг предназначен для постановки больших постановочных картин и натурных съемок, потому в нем только два небольших ателье, правда, оборудованных по последнему слову техники. (...) Вечером ателье Ней-Бабельсберга значительно уступают другим ателье Уфа в Штаакене, Темпельгофе и Ванзее. При постановке большой картины загружаются одновременно все ателье, причем Ней-Бабельсберг служит основной базой, где ставятся массовые сцены, возводятся грандиозные декорации и производится массовая бутафория и реквизит. (...) Тут можно воочию увидеть всю историю немецкой кинематографии: здесь и остатки циклопических построек для “Нибелунгов”, и древний замок из “Хроники Грихуса”, и улица провинциального городка из “Варьетэ”, и готический собор из неоконченного еще “Фауста”, но над всей этой седой древностью, с удивительным правдоподобием реконструированной в наши дни, возвышается город будущего — “Метрополис” своей утопической, многоэтажной архитектурой как бы бросающий вызов этим обросшим мхом старым развалинам. (...) Часть стен в этой картине будет сниматься посредством “Шюфтановского патента” — изобретения, появившегося в этом году, благодаря которому можно игру живого актера заснять на фоне игрушечных построек; при помощи этого изобретения можно даже заснять актера в окне макета, помещающегося на ладони. (...) Нам, как реликвию, как память о первых успехах немецкого кино, показали до сих пор сохранившегося знаменитого дракона из “Нибелунгов” — такими же отжившими музейными памятниками станут скоро все эти постройки для “Метрополиса”, “Фауста” и “Варьетэ”.

¹ Нью-Йорк в ателье // Советский экран. 1925 № 7(17).

² Альф. А. Ней-Бабельсберг // Советский экран. 1927. № 2.

³ Там же. С. 6.

Независимо от того, что производство таких дорого стоящих картин с американизацией Уфа становится невозможным, они уходят в прошлое еще и потому, что отживает приобретенный в Германии метод создания больших постановочных картин с искусственными декорациями, в которых даже деревья, как в Нибелунгах или Хронике Грихуса, берутся не натуральные, а строятся. Но все же все эти картины дают образцы высокой техники постановки и декоративного оформления, больше уже невозможные, благодаря переходу “Уфа” на производство дешевых рядовых фильм для заполнения континента»¹.

Новости киностудий на страницах журнала охватывают самый широкий круг событий — от информации о возможностях этих новых организаций, обеспечивающих кинопроизводство², до сообщений о новых кинопостановках, совместных проектах и открытии новых кинотеатров. Например, в рубрике «Новости Запада» сообщается о том, что «директор “Объединенного Общества Артистов” (где работают Фербэнкс, Чаплин, Пикфорд и сестры Толмедж) во время своего пребывания в Берлине имел продолжительные переговоры с директором “Уфа”... Результатом этого явилось соглашение, по которому “Уфа” получает право монопольного распространения картин производства “Объединенного Общества” по всей Германии (через принадлежащие “Уфа” 150 кино-театров). Со своей стороны “Объединенное Общество” берется распространять шесть картин из годовой продукции “Уфа” по Америке»³. О совместных проектах в заметке «Индусская картина» можно прочесть следующее: «В Германии вскоре будет выпущена картина “Свет Азии”, где впервые, рядом с немецкими актерами, играют и индийские. Картина выпускается с целью проникновения германской кино-промышленности в Индию»⁴.

В середине 1920-х гг. популярной темой новостей «оттуда» становятся сообщения о строительстве новых архитектурных сооружений, которые походят на театры, но приспособлены для демонстрации фильмов. Их так и начинают называть — «кино-театры», через дефис. Открытию новых кинотеатров в Германии «Советский экран» за 1925 год посвятил ряд заметок, в частности, в рубриках «Письма из Берлина» и «Новости Запада».

¹ Там же.

² Напр.: Б. Л. Строим в павильоне (в рубрике «Натура и павильон») // Советский экран. 1925. № 21 (31); или: в рубрике «Новости Запада»: «Обществом “Уфа” в Берлине принята перестройка автомобильного гаража в фильмовое ателье, которое будет называться “Цицero-ателье” и должно заменить до сих пор самое большое ателье в черте города — ателье “Цдоо”, как только у “Уфы” с ним кончится контракт». (См.: Новое кино-ателье в Берлине // Советский экран. 1925. № 24 (34).

³ Слияние “Объединенного Общества Артистов” с “Уфа” // Советский экран. 1925. № 11 (21).

⁴ См.: Советский экран. 1926. № 17–18. С. 15.

Исчерпывающая информация о новостях кинопроката содержится в заметке «Новые кино-театры Берлина»: «Сейчас в Берлине строится шесть новых больших кинотеатров на две-три тысячи мест каждый, специально для первых экранов. Три из них находятся около Зоологического сада, рядом с самым большим кинотеатром “Уфа”. Наиболее значительный из них строится концерном “Фебус”, являющимся теперь самым серьезным конкурентом “Уфы”»¹. А под заголовком «Ещё один “самый большой в мире”...» публикуется следующая информация: «Недавно общество “Уфа” выстроило новый театр в рабочем квартале Берлина. Постройка была начата весной 1924 г. и проведена была по последнему слову строительной техники. Как снаружи, так и внутри театр производит прекрасное впечатление и действительно, отвечает всем современным удобствам. (...) Цены в театре очень недорогие, самое дорогое место стоит 2 марки»².

В очередном «Письме из Берлина» под названием «Сезон в Берлине» сообщается, что «после многократных объявлений открылись двери вновь отремонтированного и отделанного главнейшего в Берлине кино-театра “Уфа-Паласт ам Цоо”»³. О другом «новом грандиозном конструктивном кино-здании Берлина — Капитолии, выросшем рядом с Уфой “Ам Цоо”», рассказывает постоянный автор рубрики «письма из Берлина» Роман Гуль⁴. В следующем номере журнал опубликует фотографию кинотеатра. Заметка «Кино-театры в жару» сообщает об эффекте, напоминающем кондиционер: «К интересным приемам прибегают немецкие кино-предприниматели, чтобы привлечь публику в театр и во время летнего “мертвого” сезона. Часть театров, конечно, переходит на открытый воздух. Другая же, наоборот, пробует изолироваться от него; путем холодильников, накачивания охлажденного воздуха зал делают приятным местом отдыха от летних жар»⁵. Появляется информация о первых кино-кафе и кино-клубах: в рубрике «Смесь» она подаётся как пример, который следовало бы взять на вооружение. «Только сейчас в Германии пришли к мысли об организации кино-кафе, — говорится в заметке «Кино-клуб». — До сих пор в так называемых кино-кафе собиралась кино-богема и о кино там напоминали лишь пышные туалеты “звезд”. Теперь открыто настоящее кино-кафе с экраном — вернее, зрительный зал со столиками. (...) В настоящее время инициативная группа

¹ См.: Советский экран. 1925. № 13 (23).

² Лагарио. Ещё один “самый большой в мире”... // Советский экран. 1925. № 3 (13).

³ Н. П. Сезон в Берлине. (Письмо из Берлина) // Советский экран. 1925. № 30. С. 7.

⁴ Гуль Р. О Капитолии, «Тыще метров кринолина» и Чарли Чаплине (От нашего берлинского корреспондента // Советский экран. 1926. № 22. С. 7.

⁵ Кино-театры в жару // Советский экран. 1925. № 21(31).

московских работников экрана предполагает организовать кино-клуб, приближающийся по типу к такому кафе»¹.

Об идее кинотеатра повторного фильма («театр “классической фильмы”») рассказывает в одном из своих обзоров Роман Гуль. Потребность в подобного рода кинотеатрах продиктована наличием «таких фильм, которые явившись подлинным кино-искусством — создали себе имя и остались в недолгой истории кино-театра. (...) В Берлине идет старая фильма — “Кабинет доктора Калигари”, — и публика опять валит на нее валом. Но не новая публика, не выдавшая фильмы, а старая, желающая посмотреть ее еще раз»². В заметке «Кино-дворцы», посвящённой одному из берлинских кинотеатров, сообщается: «...О грандиозности и роскоши зданий европейских кинематографов можно судить уже по наружному виду одного из берлинских кинематографов — “Вега Паласт”. Недаром они называются дворцами (“паласт” — значит — дворец)»³.

Внимательно отслеживает журнал технические новинки, в особенности влияющие на работу кинооператора: «Иногда в кино какой-нибудь вид, сцена, плывут на зрителя и вместо общего плана он видит крупное лицо или деталь. Для таких съемок в Германии применяется специальная тележка, изображенная на нашей фотографии»⁴. Надпись под другой фотографией гласит: «Первый кино-съёмочный аппарат. Этот аппарат был в прошлом году выставлен в Берлине. Ручка, как видно на фотографии, была сзади, многих частей, даже считаемых сейчас основными, не было вовсе. Трудно было представить, что эта “хрупкая игрушка” через несколько лет превратится в крупнейшее культурное явление»⁵. Следующая заметка информирует о появлении цвета в кино: «Из Германии сообщают, что там был открыт корректирующий цвета способ, применяемый посредством проекционной линзы. Тем не менее до сих пор было сделано очень мало цветных фильм, чаще встречаются в картинах отдельные сцены, выполненные цветной фотографией для усиления эффекта»⁶. Об «оптической ретуши», в результате применения которой воссоздаётся «едва заметная нерезкость и мягкость снимаемого объекта», то есть достигается омолаживающий эффект, рассказывается в ещё одном репортаже из Берлина⁷.

¹ Кино-клуб // Советский экран. 1925. № 24(34).

² Гуль Р. Классическая фильма // Советский экран. 1925. № 28(38).

³ Кино-дворцы // Советский экран. 1927. № 49. С. 14.

⁴ Советский экран. 1926. № 16. С. 15.

⁵ См.: Советский экран. 1926. № 17–18. С. 15.

⁶ Американская кинематография // Советский экран. 1926. № 20. С. 4.

⁷ Лагорю А. Оптическая ретушь // Советский экран. 1925. № 17(27).

О приближении эры звукового кино сообщает читателю и кинозрителю статья «Новая говорящая фильма»: «Трем немецким инженерам: Массомо, Фогту и Энглиу удалось, наконец, создать почти безукоризненные, по совершенству звуков и согласованности их с зрительными образами, говорящие фильмы»¹. Под текстом размещена фотография, на которой запечатлены технические усовершенствования в сцене «съемки говорящей фильма». И рядом же размещена другая заметка «О говорящей фильме», автор которой высказывает свои опасения относительно возможного негативного влияния звука на специфику киноискусства: «Изобретение говорящей фильма, каких бы усовершенствований мы ни достигли в этом деле, в конце концов, низводит кино до средства инсценировки театра и этим убивает художественную оригинальность искусства светописа, принципы построения произведений которого значительно разнятся от театра и имеют все преимущества перед ним. В кино своеобразный эффект психологического воздействия фильмы на зрителя заключается в *возможностях преодоления времени и пространства...*»².

Кинопрофессии

Почти в каждом номере журнала появляются рассказы об известных актёрах и режиссёрах Германии. Особенно часто на страницах «Советского экрана» за 1925–1927 гг. упоминаются Конрад Фейдт, Пауль Вегенер, Эмиль Яннингс³. «Экран киногазеты» проинформирует читателя о том, что актёр Пауль Вегенер «по слухам в этом месяце ... приезжает на гастроли в Москву». Текст рядом с опубликованной фотографией актёра сообщает, что Вегенер, «как и большинство знаменитых киноартистов, создал свою, как бы высеченную из камня, маску; это и подчеркнуто на фото, где он изображен рядом со своим бюстом. Нет ли тут некоторой претензии на величие? Можно будет спросить у него лично...»⁴. Ожидаемому приезду актёра Конрада Фейдта посвящена публикация «Советского экрана», извещающая, что «Конрад Фейдт, знакомый по «Индийской

¹ В. Гл. Новая говорящая фильма // Советский экран. 1925. № 7(17).

² Ю. О говорящей фильме // Советский экран. 1925. № 7(17).

³ Например, в статье «Кино-амплуа» выделенные автором актёрские типажы иллюстрируются на примере киногероев Яннингса, Вегенера, Вернера Краусса и Фейдта (Соколов И. Кино-амплуа // Советский экран. 1925. № 17(27)). См. также: Яннингс Э. Мой жизненный путь // Советский экран. 1926. № 20. С. 13; Мастера маски // Советский экран. 1927. № 36. С. 13.

⁴ Шутко К., Ерофеев В. (отв. ред. стр.). Две маски // Экран киногазеты. 1925. № 3, 27 января.

гробнице», «Кабинету доктора Калигари» и др. фильмам, заканчивает переговоры о приезде в СССР. Но у нас он предполагает выступить не в кино, а в театре (б. Коршевском)»¹. В другом номере журнала опубликован портрет актёра со следующей надписью: «В “Галерее артистов кино” в этом номере мы даем портрет немецкого артиста Конрада Фейдта. У нас с его участием шли картины: “Жемчуг, кровь и слезы”, “Кабинет доктора Калигари”, “Индийская гробница”, “Леди Гамильтон”, “Любовь художника”, “Паганини”, “Ужас”, “Ню”. Вскоре пойдёт с его участием “Кабинет восковых фигур”»².

Одно из сообщений о поездке Фейдта в Голливуд вызвало недовольные отклики поклонников актёра. Автор заметки пренебрежительно отозвался об американской карьере Фейдта, а поклонники актёра проинформировали редакцию журнала, что уже сообщили самому Фейдту о том, что о нём пишут. То есть кинопублика к середине 1920-х уже сложилась, и у немецкого кино появились свои поклонники. Пикировке с «фанатами» Фейдта посвящён текст «О Фейдте и осложнениях “киноболезни”» в первом номере журнала за 1927 г. Подводя итог «дискуссии» с читателями-кинозрителями, автор текста возмущённо замечает: «Можно любить игру актера, но не сводить его с полотна экрана в свою жизнь»³.

Только в 1927 г. на страницах «Советского экрана» упоминаются работающие в немецком кино актёры Элизабет Бергнер⁴, Бригитта Хельм⁵, Бернхард Гётцке⁶, Лиль Даговер⁷, Пола Негри⁸, Аста Нильсен⁹, Э. Янингс¹⁰, Лиа де Путти¹¹, П. Вегенер¹², К. Фейдт¹³, Рудольф Риттнер¹⁴, Лиа Мара¹⁵. По свидетельству киноведа Н. Лебедева (из книги «По герман-

¹ Приезд Фейдта // Советский экран. 1926. № 9. С. 15.

² Советский экран. 1926. № 16. С. 15.

³ О Фейдте и осложнениях «киноболезни» // Советский экран. 1927. № 1. С. 15.

⁴ См.: Советский экран. 1927. № 3. С. 15; Советский экран. 1927. № 23. С. 13.

⁵ Советский экран. 1927. № 8. С. 15.

⁶ Там А. Пасынок Рейнгардта // Советский экран. 1927. № 8. С. 13.

⁷ См.: Советский экран. 1927. № 10. С. 11.

⁸ Пола Негри в новых ролях // Советский экран. 1927. № 16. С. 15.

⁹ Советский экран. 1927. № 17. С. 15.

¹⁰ Советский экран. 1927. № 20. С. 14; Советский экран. 1927. № 22. С. 4; Советский экран. 1927. № 33 (фото на обложке); Советский экран. 1927. № 39. С. 15; Советский экран. 1927. № 52. С. 14.

¹¹ Советский экран. 1927. № 24. С. 11 (фото).

¹² Советский экран. 1927. № 28. С. 11 (фото); Советский экран. 1927. № 42. С. 15; Вегенер в роли Распутина // Советский экран. 1927. № 49. С. 14; Советский экран. 1927. № 52. С. 5.

¹³ Советский экран. 1927. № 31. С. 11 (фото); Фейдт в Америке // Советский экран. 1927. № 44. С. 15.

¹⁴ Вагнер на экране // Советский экран. 1927. № 37. С. 15.

¹⁵ Рутковский Н. Танец на экране // Советский экран. 1927. № 51. С. 6 (фото).

ской кинематографии»): «Почти всякий советский зритель, в том числе и уездный, бывающий часто в кино, знает имена и физиономии немецких кинематографических “звезд”. Знают Женни Портен, Асту Нильсен, Полли Негри — из актрис. Знают Янингса, Вернера Краусса, Конрада Фейдта, Гарри Лидтке — из актеров. Но даже среди наиболее культурных кино-работников едва ли многие знают имена лучших немецких режиссеров, этих действительных творцов фильм»¹. Книга Лебедева вышла в свет в 1924 г., а появившийся в 1925 г. «Советский экран» будет постоянно рассказывать своим читателям о современных режиссёрах, в частности, немецких.

Подзаголовком «Немецкие режиссеры» в одном из номеров за 1926 г. «Советский экран» помещает статью о Фрице Ланге². Об особенностях работы трёх известных кинорежиссёров — Ф. В. Мурнау, Ф. Ланга и Эрнста Любича — рассказывается в статье «Метрополис». Подобный иронизирующий стиль станет характерным для киноведческо-публицистических текстов и в дальнейшем: «У каждого режиссёра свой метод работы, свой подход к фильму. Но люди ателье делят режиссеров на две категории: на спокойных и на темпераментных. Когда Любич снимал сцены осады Бастилии для “Мадам Дюбарри” он так увлекся, что испугал статистов и чуть было не сорвал съемку. Отнюдь не революционно настроенный режиссер, остатками охрипшего голоса от всего сердца возбуждал толпу статистов: “Вперед, вперед! Долой проклятых буржуа! Стреляй, ребята”... Когда кончилась съемка, Любича знобило, он сидел в углу опустевшего ателье и плакал самыми натуральными, не кинематографическими слезами. Он бредил: — Я знаю, эта сцена выйдет не так, как я хотел, они не возьмут Бастилии»³.

Иной стиль работы, по свидетельству автора статьи, отличает режиссёров Мурнау и Ланга: «Мурнау входит в ателье тихими шагами. Он полон философских рассуждений и колоссального терпения. Он часами объясняет и репетирует один поворот Фауста или Маргариты, он никогда не выходит из себя и всегда ясно видит заранее намеченную линию картины. Такие режиссеры, как Мурнау, никогда не бранятся, не волнуются, очень редко ошибаются и зато очень редко вдохновляют актера. Фриц Ланг работает по системе и Любича, и Мурнау одновременно. Бесчисленное количество раз он репетировал каждую сцену “Метрополиса”. Все роли были им проработаны с актером до мельчай-

¹ Лебедев Н. По германской кинематографии. С. 43.

² А. Немецкие режиссеры. Фриц Ланг // Советский экран. 1926. № 26. С. 14.

³ Татарова А. Метрополис // Советский экран. 1927. № 4. С. 5.

шей подробности. Но когда наступали съемки, он казался одержимым. Он жестикулировал, метался, бранился, целовал актеров и операторов, если сцена хорошо “крутилась”. Ночью, едва волоча ноги, он приходил в контрольную камеру и, дрожа от волнения, ждал результатов. И если они не удовлетворяли его, он ломал стулья и клялся, что это его последняя фильма»¹.

В 1926 году журнал публикует статью Э. Любича, в которой режиссёр делится своими впечатлениями о работе в американской киноиндустрии и сравнивает американский и европейский подходы к киносъемке: «В Европе выражение “американская фотография” сделалось чуть ли не лозунгом. Каждый знает, что под этим следует подразумевать отличную технику, тщательность работы, власть над светом. В Калифорнии я нашел этому подтверждение. В общем, условия работы американской кино-индустрии очень напоминают условия европейской. В Америке также трудно получить хорошую декорацию, как и в Берлине, а приличные сценарии повсюду редкость. В Америке оператор отвечает один за всех. Архитектор предлагает великолепнейший эскиз декорации, *но если оператор не вполне уверен в том, что он сумеет осветить постройку так, как ему хотелось бы, самый блестящий проект архитектора не будет принят*. Последний, решающий вопрос почти всегда звучит так: “а как к этому относится оператор?” Его мнение всегда решающе»².

Важность этой новой, специфически кинематографической профессии подчёркивается в публикациях постоянно. В. Ерофеев в статье «По берлинским экранам», в частности, пишет: «Отмечу только, что немецкие операторы, в поисках выхода из театральной кино-драмы, идут часто даже впереди режиссеров»³. Этот же тезис Ерофеев будет отстаивать и в своей книге, замечая по поводу сезона 1925–1926 гг. в немецком кино: «На фоне бесцветных, в лучшем случае тщательных постановок выделялась лишь одна фильма “Варьете”. Но и в этой фильме основная заслуга принадлежит не режиссеру и сценаристу, а оператору (Карл Фрейнд)»⁴.

¹ Татарова А. Метрополис. С. 5.

² Любич Эрнст. Американские кинооператоры // Советский экран. 1926. № 27. С. 14.

³ Ерофеев В. По берлинским экранам // Советский экран. 1925. № 39. С. 13.

⁴ Он же. Киноиндустрия Германии. М., 1926. С. 10.

Сотрудничество

Периодически «Советский экран» публикует отклики о премьерных показах советских фильмов в Германии, о проблемах в сфере кинозакупок¹ и о возможностях расширения двустороннего обмена в этой области. «В последнее время в германской кино-прессе и в деловых кругах все чаще начали раздаваться голоса о том, что германские фирмы “недооценивают русский кино-рынок”»², — говорится в заметке «Германия и Советский кино-рынок», подписанной инициалами «В.Е.», за которыми угадывается В. Ерофеев. В той же рубрике «Нам пишут... От нашего специального корреспондента» сообщается, что «картина “Дворец и крепость”»³ (первая советская фильма, демонстрирующаяся в Берлине) была встречена и публикой, и прессой в общем сочувственно. Однако, некоторые правые газеты воспользовались выпуском этой картины, как случаем сделать выпады против С.С.С.Р.»⁴.

Особенно широко освещается демонстрация на киноэкранах Германии фильма Сергея Эйзенштейна «*Броненосец Потемкин*»⁵. Журнал, отмечаящий «восторги зрителей» на показе фильма в Берлине, публикует рецензию из противоположного идеологического лагеря в качестве своеобразного свидетельства: «Автор рецензии негодует по поводу того, что “приличная публика проявляет бешеный восторг”, — говорится в преамбуле к публикации. — Его негодование понятно: “Броненосец” бьет в самую точку, метко обстреливает кого надо»⁶.

Тема специфики европейского кино, его отличия от Голливуда, параллели между кинематографом немецким, советским и американским появляются в публикациях «Советского экрана» уже в середине 1920-х. Журнал постоянно упоминает о поездках немецких актёров и режиссё-

¹ «Союз германских кино-промышленников предлагает всем фирмам отказаться от продаж картин на Россию с условием цензурного просмотра их в Москве. Это мотивируется слишком большим процентом картин, не пропускаемых советской цензурой. Интересно было бы знать, какой процент советских фильмов пропустит немецкая цензура. Немецкие кино-промышленники ее очень хорошо знают, ибо даже из германских фильм она вырезает сотни метров». (См.: Очередная кампания // Советский экран. 1925. № 10 (20)).

² В. Е. Германия и советский кино-рынок // Советский экран. 1925. № 10 (20).

³ «Дворец и крепость». СССР, 1923 г. (режиссёр — Александр Ивановский).

⁴ Мы не киргизы // Советский экран. 1925. № 10 (20).

⁵ Т. П. Старый Гейдельберг и Броненосец Потемкин (Письмо из Берлина) // Советский экран. 1926. № 25. С. 6; «Потемкин» за границей // Советский экран. 1926. № 21. С. 6. В другом номере журнала. опубликована фотография страницы из немецкой газеты, рекламирующей фильм «Броненосец Потемкин» и свидетельствующая о том, что, как сказано в тексте, «“Броненосец Потемкин” идет за границей с небывалым успехом» («Советский экран». 1926. № 25. С. 14).

⁶ «Потемкин» за границей // Советский экран. 1926. № 21. С. 6.

ров в Голливуд. Но речь идёт не только о влиянии последнего на кино Европы, но и наоборот. Например, фотографию Марии Корды в одном из номеров журнала сопровождает надпись: «Эпидемия “кинофикации” оперетт перекинулась из Германии в Америку. На фотографии Мария Корда в новой американской картине в роли “прекрасной Елены”»¹. На второй странице журнала «Советский экран» № 49 в качестве иллюстрации к теме русско-немецкого сотрудничества в сфере кино размещена фотография с поясняющей подписью: «“Советский экран” за рубежом. Группа русских и немецких кино-работников на фабрике “May-Film” в Берлине»².

«Культур-фильма»

Одна из ранних версий деления кинопродукции на виды и отпочкование такой области, как научно-популярное кино, в немецком кино 1920-х гг. проявляется в различении художественных и «культурных фильм». Как пишет по этому поводу В. Ерофеев: «За границей до последнего времени существовало довольно резкое деление: художественные и культурные фильмы. Художественные — это со «звездами» всяких величин, знаменитыми режиссерами, тысячными массами и ... огромными затратами. Культурные (фильмы второго сорта!) — скромная арена пробы сил для молодых актеров и начинающих режиссеров...»³. Ерофеев популяризирует опыт Германии в создании подобного рода картин, например, в упоминавшейся журнальной публикации «Чему учит нас Германия». К «культур-фильмам» он относит «производственные фильмы, имеющие интерес для широкой публики»; научные фильмы, на производстве которых специализируются фирмы «при исследовательских институтах, лабораториях, высших учебных заведениях» и «специальные фильмы для школ», производством которых занято общество «школьного кинематографа». «Опыт германцев, мне кажется, ясно показывает необходимость *специализации кино в области производства и проката всей той группы картин, которые подходят под понятие “культур-фильм”*»⁴ — делает вывод Ерофеев. Более развёрнутую характеристику феномена «культурной фильмы» можно найти в его книге.

¹ «Прекрасная Елена» на экране // Советский экран. 1927. № 51. С. 14.

² См.: Советский экран. 1927. № 49. С. 2.

³ Ерофеев В. Л. О фильмах «второго сорта» // Советский экран. 1926. № 29. С. 4.

⁴ Ерофеев В. Чему учит нас Германия. О производстве и прокате специальной фильмы // Советский экран. 1925. № 23 (33).

Культур-фильмам посвящена отдельная глава монографии Ерофеева, в которой он даёт определение этому явлению¹, рассказывает о киностудиях, специализирующихся на «культур-фильмах», намечает их жанровое деление. В качестве киностудий, занимающихся «изготовлением и прокатом производственных и технических картин», Ерофеев упоминает (как и в своей статье) «Индустри-фильм» и «Фахфильм». Перечисление отделов киностудии «Уфа», приведённое в его монографии, позволяет составить представление о направлениях научно-популярного кино начала 1920-х гг.: «Каталог “Культур-абтайлунг Уфа” разделен, например, на следующие отделы: 1) видовые и этнографические картины, 2) спортивные, 3) индустриальные и технические, 4) натуралистические (астрономия, ботаника, зоология, биология), 5) сельскохозяйственные, 6) медицинские (уход за ребенком, соц. болезни, хирургия, бактериология, гинекология и пр.), 7) разные: “Луна времени”, мультипликация и пр., и пр.»².

Тема документального, научно-популярного и учебного кино отражена в публикациях периодических изданий, которые активно ссылаются на опыт германских кинематографистов. Так, «Советский экран» рассказывает об интересе «медицинских кругов Германии к возможностям, открываемым кинематографией, в деле широкого распространения медицинских знаний» и о том, что «несколько профессоров Кенигсбергского Университета объединились с фирмой (...) по производству научных фильм», чтобы «издавать еженедельный журнал “Медицинская кинонеделя”»³. Дважды на страницах журнала за 1925 г. появляется информация о фильме «*Пути к силе и красоте*»⁴: в занимающей журнальную полосу статье⁵ и в обзоре «Берлинское кино-лето». Его автор, Р. Гуль, сообщает, что «25 июня в театре “Уфа” на Потсдамской площади было дано торжественное представление в 250-й раз культурного фильма “Путь к красоте и силе”...»⁶.

В заметке под названием «Астрономические фильмы» журнал информирует читателя: «Недавно “Уфа” закончила ряд астрономических картин. В них показана картина мира, солнечная система, объяснено движение планет и т.п. Со стороны технической фильмы сделаны так удачно, что трудно предположить, что снимались модели»⁷. В следую-

¹ «Немецкое понятие “культурфильм” охватывает все виды картин, кроме развлекательных» (Ерофеев. Киноиндустрия Германии. С. 75).

² Там же.

³ Медицинский кино-журнал // Советский экран. 1925. № 20 (30).

⁴ *Wege zu Kraft und Schönheit* — Ein Film über moderne Körperkultur. Германия, 1925.

⁵ К. Пути к силе и красоте // Советский экран. 1925. № 16 (26).

⁶ Гуль Р. Берлинское кино-лето // Советский экран. 1925. № 18 (28).

⁷ Астрономические фильмы // Советский экран. 1926. № 13. С. 15.

шем номере журнала в заметке «Пчела — кино-звезда» речь идёт о ещё одном учебном фильме, выпущенном киностудией «Уфа». Фильм называется «*Приключения пчелы Майи*», и отличается он «от других научных фильм тем, что здесь пчела “разыгрывает” целую пьеску»¹. Иронические обыгрывания темы психоанализа в немецких научно-популярных кинолентах также найдут отражение в публикациях «Советского экрана». О фильме «*Гипноз и внушение*» читателю журнала расскажут, что в киноленте «в шутильной форме показаны области сознательного и бессознательного и их взаимодействие»².

Монографии

Интерес к кинематографу Германии нашёл отражение не только в периодической печати. С 1924 по 1930-й годы выходят четыре наиболее известные монографии, посвящённые немецкому кино³. Кинематографисты и журналисты из России посещают Германию, бывают на киностудиях, знакомятся с кинопроизводством. Книга Николая Лебедева «По германской кинематографии» выходит в 1924 году, после поездки автора в Берлин с целью «ознакомиться с германской кинематографией»⁴. Лебедев рассказывает о своих впечатлениях от посещения киностудий и кинотеатров, отмечает хорошую организацию кинопроизводства и кинопроката («блестящая техника всех отраслей кино-работы и удивительная глубоко продуманная организованность»⁵), упоминает о социальных контрастах и о своём идеологическом споре с представителем принимающей стороны. Не забывая расставлять идеологические акценты, автор книги отмечает, что даже в ситуации экономического кризиса «в Германии есть все же много такого, на чем можно учиться и что нужно заимствовать»⁶. Отдельно подчёркивает Лебедев главенствующую роль режиссёра в кино («кино-режиссер в момент постановки — все»⁷) и в главе «О немецких кино-режиссерах» рассказывает о работающих в немецкой киноиндустрии представителях этой профессии.

Список режиссёров, творчеству каждого из которых Лебедев даёт

¹ Пчела — кино-звезда // Советский экран. 1926. № 14. С. 15.

² «Гипноз и внушение» на экране // Советский экран. 1926. № 22. С. 15.

³ Лебедев Н. По германской кинематографии. М., 1924; Ерофеев В. Киноиндустрия Германии. М., 1926; Анощенко Н. Д. Кино в Германии. М., 1927; Фридлянд Н. Сегодняшний быт германского кино. М.-Л., 1930.

⁴ Лебедев Н. По германской кинематографии. М., 1924. С. 5.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 9.

⁷ Там же. С. 39.

свою характеристику, довольно обширен. В их числе: Эрнст Любич, Рихард Освальд, Джое Май, Пауль Вегенер, Роберт Вине, Людвиг Бергер, Рихард Эйхберг, Фриц Ланг, Фридрих Вильгельм Мурнау, Карл Грюне, Лупу Пик, а также (со словами «из прочих режиссеров заслуживают упоминания»¹) Георг Якоби, Шюнцель, Ландбрехт, Манфред Ноа и Дюпон. Творчество Э. Любича автор монографии характеризует следующим образом: «Нельзя сказать, чтобы Эрнст Любич выдумал в киноискусстве новый порох. Им не внесено в кинематографию ни новой идеологии, ни новых формальных достижений. Но в господствующем сейчас в мировой кинематографии “реалистическо-костюмном” направлении Любич сделал талантливые, достойные изучения вещи»². Новаторами Лебедев называет режиссёров П. Вегенера и Р. Вине, Ф. Ланга относит к тем, кто ещё «не определился», на Ф.В. Мурнау возлагает надежды³, Л. Пика называет одним из «ищущих и беспокойных, которые должны вызвать наши симпатии»⁴.

И Лебедев, и Ерофеев увлечённо описывают свои посещения киностудий, рассказывают о «киногородке Нейбабельсберг», об «ателье Штаакен». «Вообще декорационная техника, которой в Германии занимаются лучшие архитекторы (архитекторы, а не художники, как у нас), доведена здесь до большого совершенства, — делится своими впечатлениями Лебедев. — При легкости и портативности построек, они дают полную иллюзию монументальности... Нам, прежде чем мы начнем строить декорации для советских постановочных картин, придется наших кино-художников отправить для обучения в Нейбабельсберг»⁵. На «киноархитектуру» обращает внимание и Ерофеев: «Большой переворот в кино-архитектуру вносит недавно купленный “Уфой” так называемый Шюфтановский патент — новый, весьма простой способ комбинированной съемки, — пишет он. — При этом способе отпадает необходимость воздвигать высокие сооружения. (...) Режиссер Фриц Ланг, ставящий в настоящее время в Нейбабельсберге новую “грандиозную постановку” — “Метрополис” — широко применяет указанный выше способ съемки»⁶. «Кино-городок “Уфа”», как называет киностудию в своей книге Ерофеев, уже имел к тому времени богатую историю. По словам Еро-

¹ Там же. С. 50.

² Там же. С. 45.

³ «Рекомендую внимательно следить за работами молодого режиссера Мурнау. Художник-живописец и доктор филологии, Мурнау один из наиболее культурных фильмовых людей Германии». *Лебедев Н.* Указ. соч. С. 50.

⁴ Там же. С. 51.

⁵ Там же. С. 31.

⁶ *Ерофеев В.* Киноиндустрия Германии. С. 56–57.

феева, киностудия «представляет собой совершенно независимое государство в государстве. (...) На довольно обширной площади, занимаемой Нейбабельсбергом, раскиданы всевозможные постройки всех стилей и эпох. Целые улицы 6-7 этажных домов, высокие замки, соборы, средневековые крепости, и все это в натуральную величину»¹.

Книга В. Ерофеева «Киноиндустрия Германии» обращена прежде всего к специалистам в области кино и ставит своей целью активизировать обмен опытом в деле кинопроизводства. Несмотря на то, что сотрудничество в области кино между двумя странами в 1920-е гг. было довольно активным, Ерофеев сетует на его недостаточность. Недостаточно активный диалог, недостаточно энергичное освоение зарубежного опыта тормозит развитие собственной киноиндустрии. На страницах книги Ерофеев не раз сокрушается по этому поводу («За 6 лет после прорыва блокады за границей побывало так мало наших кино-работников, что их можно пересчитать по пальцам»². Или: «Как жаль, что нашим киноадминистраторам не удалось побывать за границей»³). Речь в книге идёт не только о новых кинофильмах, но и о вопросах экономической организации кинопроизводства, о новой киноаппаратуре, о производстве киноплёнки. Проблемы техники, технической основы кинематографа рассматриваются в связи с вопросами специфики киноискусства и становления киноязыка. Ерофеев призывает обратить внимание на опыт немецкого кинопроизводства, которое начиналось с приобретения зарубежной продукции и пришло к налаживанию собственной кинопромышленности.

Сверхзадачу и основную цель своего исследования Ерофеев изложил уже на первых страницах книги: «Многие полагают, — пишет он, — что наша связь с заграничным производством может ограничиться почти только механической закупкой готовых форм (до тех пор, пока мы не заполним рынка своими) и приобретением аппаратуры (пока не начнем производить своего)»⁴. С подобным мнением автор категорически не согласен, утверждая: «...Нам необходим учет опыта заграничной киноиндустрии»⁵. Можно сказать, что Ерофеев предлагает сконцентрироваться на вопросе «как сделано» произведение киноискусства, подразумевая техническую сторону дела, организацию кинопроизводства. С этой целью он предлагает изучать опыт киноиндустрии Германии, вопросы, связанные с производством оборудования, кинотехники, пере-

¹ Там же. С. 51, 52.

² Там же. С. 4.

³ Там же. С. 100.

⁴ Там же. С. 3.

⁵ Там же.

нимать опыт и налаживать собственную кинопромышленность. «Мы обычно неверно подходим к оценке германской кино-индустрии, беря за исходную точку этой оценки ее продукцию, так называемый художественный фильм, — пишет Ерофеев. — Развитие этого производства, его, так сказать, корни не в области искусства — оно выросло, существует и надеется жить только потому, что имеет прочную базу в виде поражающей, грандиозной техники»¹. Свою основную задачу он видит прежде всего в информировании читателя о современных достижениях в деле производства кинотехники и организации кинопромышленности. Так, о взаимодействии кинопроизводства с другими отраслями промышленности Германии Ерофеев рассказывает в главах «Производство киноаппаратуры и сырья (разделы «Механический завод» и «Оптический завод»)» и «Производство плёнки (масштабы производства)».

Не обходит стороной автор «Киноиндустрии Германии» немецкие периодические издания, посвящённые кино. Из всех газет и журналов Ерофеев выбирает те, что связаны с кинотехникой. Лучшими среди них он называет «Фильмтехник» (как и «Советский экран», журнал выходит с 1925 г.) и «Кино-техник». В книге наличествует также информативное приложение, которое включает «Список крупнейших германских фирм, имеющих дела с СССР» и «Список важнейших периодических кино-изданий, выпускаемых в Германии». Перечислены в книге и «производственно-прокатные предприятия», функционировавшие на момент издания книги.

Монография Ерофеева рассчитана не столько на широкую публику, сколько на специалистов, будущих профессионалов в области кинопроизводства и кинопроката. Эти сферы киноиндустрии обозначились уже в первые десятилетия существования кинематографа. В главе «Кино-театр» Ерофеев обращается к «киноадминистраторам», призывая их перенимать зарубежный опыт. Он лично убедился, как различные условия кинопоказа могут сказаться на впечатлении от самой картины. Этот вывод следует из приведённого Ерофеевым отзыва о посещении некоторых берлинских кинотеатров: «Только тогда нам стало ясно все значение кино-театра в деле выявления достоинств картины, а если таковых нет — просто улучшения ее. Сквернейшая мигающая от переменного тока фотография “ночь среди белого дня” и прочие красоты, столь обычные в советской фильме, были в значительной степени сглажены ясной, светлой проекцией, музыкой и общей обстановкой театра»².

¹ Там же. С. 7.

² Там же. С. 100.

Отдельная глава монографии («Кино-школа») посвящена новой проблеме — кинообразованию. Здесь Ерофеев рассказывает о «Мюнхенском фото-кино-техникуме». Его рассказ о программе обучения в этой киношколе заслуживает быть процитированным более развёрнуто: «Преподавание на кино-техническом отделении школы делится на два курса. На первых двух семестрах ученикам преподается фотография; они обязаны принимать участие в практических работах по фото-химии, оптике и электричеству. (...) Преподавание самой кино-техники начинается со второго года (третьего семестра), но одновременно продолжается теоретическая и практическая работа по фотографии. Программа кино-технического образования третьего и четвертого семестров включает около 20 недельных часов по теории и практике производства фильм, их обработке и демонстрированию, изучаются основные вопросы психологии, имеющие отношение к кинематографии, а также важнейшие типы кино-аппаратов и машин. (...) Открытые при школе актерские и режиссерские отделения будут также тесно связаны с производством»¹. Особенно показательны выводы, которые делает автор, разъясняя, в чём видит поучительность приведённого примера: «От сомнительных “теорий кино-искусства” и надуманных “методов актерской игры” наша школа должна взять курс на производство»². Тем самым Ерофеев присоединяется к критике «театральщины», что было характерно для самоопределяющейся кинотеории тех лет. Именно в сфере кинообразования, по замыслу Ерофеева, должен осуществиться поворот к изучению, как сказали бы сейчас, новых коммуникационных технологий.

Период 1920-х гг. примечателен для кинематографа вследствие многих обстоятельств: формируются кинопрофессии, возникают периодические киноиздания, происходит становление кинотеории. Сотрудничество двух кинематографий развивается в этот период особенно активно, причём в насыщенном событиями контексте, охватившем многочисленные обсуждения специфики нового вида искусства и становление киноинститутов. Периодические издания освещают новости немецкого кино даже чаще, чем события из жизни Голливуда. Со страниц кинопрессы сходит одна из ранних «редакций» образа немецкого кино.

¹ Там же. С. 101–103.

² Там же. С. 103.

Библиография

Литература

1. *Айснер Л.* Демонический экран. М., 2010.
2. *Базен А.* Что такое кино? Сб-к статей. М., 1972.
3. *Бауман З.* Текучая современность. СПб., 2008.
4. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.
5. *Бек У.* Общество риска. На пути к другому модерну. М., 2000.
6. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996.
7. *Бергсон А.* Творческая эволюция. М., 2006.
8. *Богатырёва Е. А.* Новое в новом немецком кино // Киноведческие записки. 2006. № 77.
9. *Богатырёва Е. А.* «Маленький человек» в интерьере переходной эпохи // Человек. 2010. № 3.
10. *Богатырёва Е. А.* Куда едем? Тема дороги в современном европейском кино // Культура и искусство : культуролог. и искусствовед. журнал. 2012. № 2 (6).
11. *Делёз Ж.* Кино. М., 2012.
12. *Дрезен А.* Мы не делаем дождь // Искусство кино. 2013. № 2. С. 103.
13. *Ерофеев В.* Киноиндустрия Германии. М., 1926.
14. *Зееслен Г.* Эстетическое и материальное // Искусство кино. 1994. № 7.
15. *Изолов Н.* Что такое кадр? // Искусство кино. 2000. № 9.
16. Киноведческие записки. 2002. № № 58; 59.
17. *Котенишulte Д.* Немецкое кино может быть далеко не худшим! // Искусство кино. 1998. № 9.
18. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.
19. *Краснова Г.* Кино ФРГ. М., 1987.
20. *Лебедев Н.* По германской кинематографии. М., 1924.
21. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
22. *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Изд. 2. Т. 12.
23. *Медведев А.* Кино Германии сегодня // XXV Московский Международный кинофестиваль. [Каталог]. М., 2003.
24. Немецкое кино. От десятилетия к десятилетию. Каталог программы 34 ММКФ. М., 2012.

25. Первый век кино. Популярная энциклопедия / Под. ред. Разлогова К. М., 1996.
26. *Плахов А.* Россини, или кто кого употребил // Искусство кино. 1998. № 9.
27. *Разлогов К.* Искусство экрана: от синематографа до Интернета. М., 2010.
28. *Разлогов К.* Мировое кино. История искусства экрана. М., 2011.
29. *Самутина Н.* Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. 2002. № 59.
30. Советский экран. Журнал. М., 1925–1927.
31. *Ткаченко И.* Законченная сказка для Золушки в «Мерседесе» // Искусство кино. 1998. № 9.
32. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
33. Фестиваль немецкого кино в Москве. [Каталоги со 2-го по 10-й]. 2003–2011.
34. *Фрейлих. С. И.* Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М., 1992.
35. *Хабермас Ю.* Гражданство и национальная идентичность // Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность. Московские лекции и интервью. М., 1995.
36. *Хабермас Ю.* От картин мира к жизненному миру // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2010. № 1, январь-февраль.
37. *Чехов А. П.* Три сестры. Сочинения. Том тринадцатый. Пьесы 1895–1904. М., 2008.
38. Что такое язык кино. М., 1989.
39. *Шеффлер С.* Иммиграция и значение культуры // Прогнозис. 2007. № 1(9).
40. *Шлегель Х.-Й.* Немецкие импульсы для советских культурфильмов 20-х годов // Киноведческие записки. 2002. № 58.
41. *Эйзеншиц Б.* Немецкое кино. 1945–1998 // Киноведческие записки. 2002. № 59.
42. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004.
43. Экран киногазеты. Журнал. М., 1925.
44. *Якимович А. К.* «Свой-чужой» в системах культуры // Вопросы философии. 2003. № 4. С. 48–60.
45. *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., Культура, 1993.
46. Die Zweite Moderne: eine Diagnose der Kunst der Gegenwart / Hrsg. von Klotz H. München, 1996.
47. German Films. 2005. Quarterly 3.

48. *Habermas J.* Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. 2.Aufl. Frankfurt a. M., 1985.
49. *Habermas J.* Die Moderne — ein unvollendetes Projekt // Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / Hrsg. von W. Welsch. 2 Aufl. Berlin, 1994. S. 177–192.
50. *Habermas J.* Moderne und postmoderne Architektur // Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / Hrsg. von W. Welsch. 2 Aufl. Berlin, 1994. S. 110–120.
51. *Habermas J.* Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt a. M., 1995.
52. *Luhmann N.* Soziologie des Risikos. Berlin / New York, 1991.
53. Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / Hrsg. von W. Welsch. 2 Aufl. Berlin, 1994.
54. *Wellmer A.* Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt a. M., 1985.
55. *Welsch W.* Unsere postmoderne Moderne. Berlin, 1993.

Интернет-ресурсы

1. www.filmportal.de
2. <http://www.cineticle.com> (<http://www.cineticle.com/tema/365-berli-school-collage.html>)
3. *Baute M., Knörer E., Pantenburg V., Pethke S., Rothöhler S.* “Berliner Schule” — Eine Collage//kolik.film. 2006. Sonderheft 6 (<http://www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1>)
4. *Göttler F.* Mitten ins Herz (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/barbara-im-kino-blonde-gesellschaftskritik-1.1302021>)
5. *Helmke F.-M.* Lichter (<http://www.filmszene.de/filme/lichter>)
6. *Husmann W.* Liebe in Zeiten des Misstrauens (<http://www.zeit.de/kultur/film/2012-02/berlinale-barbara-petzold>)
7. *Hüttmann O.* «Schultze Gets The Blues»: Der Rhythmus des Lebens (<http://www.spiegel.de/kultur/kino/schultze-gets-the-blues-der-rhythmus-des-lebens-a-296833.html>)
8. *Keil C.* Eine öffentlich-rechtliche Keule (<http://www.sueddeutsche.de/medien/dreileben-in-der-ard-eine-oeffentlich-rechtliche-keule-1.1136195>)
9. *Kötter A.* Nina Hoss: Mädchentraum(a) überwunden (<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/nina-hoss-maedchentraum-a-ueberwunden-a-60291.html>)
10. *Lueken V.* Freiheit ist mehr als ein Wort: „Barbara“ (<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/barbara-filmkritik-freiheit-ist-mehr-als-ein-wort-faz-11674242.html>)

11. *Lueken V.* Berlinale „Deutschland 09“: Wo ist denn die Fraktur geblieben? (<http://www.faz.net/themenarchiv/2.980/berlinale-deutschland-09-wo-ist-denn-die-fraktur-geblieben-1769548.html>)
12. *Nicodemus K.* Ankunft in der Wirklichkeit . Mit Fatih Akins “Gegen die Wand” siegt das deutsche Kino über die deutschen Träume von einer Leitkultur // «Die Zeit» от 19.02.2004. (<http://www.filmportal.de/material/kritik-zu-gegen-die-wand-die-zeit-2004>)
13. *Piringer B.* Permanent berauscht (<http://www.kino-zeit.de/filme/russendisko>)
14. *Rohnke C.* Die Schule, die keine ist — Reflektionen über die „Berliner Schule“ (Оригинал: <http://www.goethe.de/kue/flm/fmg/de1932607.htm>)
15. *Sander D.* Deutsches Kino: Dieser Film schreibt Geschichte (<http://www.spiegel.de/kultur/kino/deutsches-kino-dieser-film-schreibt-geschichte-a-563454.html>)
16. Hans-Christian Schmid: „Berlin ist schwer darstellbar“. Das Gespräch führte Christiane Peitz // Der Tagesspiegel. 04.09.2012 (<http://www.tagesspiegel.de/kultur/hans-christian-schmid-berlin-ist-schwer-darstellbar/7089050.html>)
17. *Thomas A.* Hoss is the Boss // Filmgazette (<http://www.filmgazette.de/?s=filmkritiken&id=640>)
18. *Thomas A.* Typisch (<http://www.filmgazette.de/?s=filmkritiken&id=199>)
19. *Tilmann C.* „Auge in Auge“: Das Land, das Heimat heißt (<http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/auge-in-auge-das-land-das-heimat-heisst/1270652.html>)
20. *Westphal A.* “Russendisko“: Bunt, nostalgisch und ohne Struktur (<http://www.berliner-zeitung.de/film/kinokritik--russendisko---bunt--nostalgisch-und-ohne-struktur,10809184,12030288.html>)

Телевизионные программы

1. Кино Европы: второй Голливуд. Док. сериал. Фильм 3-й.
2. Экология литературы. Немецкая глава. Уве Тимм // Телеканал «Культура». Эфир от 02.11.2006.

Указатель

Режиссёры

- Айхингер, Бернд (Bernd Eichinger) — 9, 19, 22, 23, 71, 78
Акин, Фатих (Fatih Akin) — 16, 19, 27, 54, 55, 57, 58, 94, 99
Акинчи, Бюлент (Bülent Akinçi) — 48
Альтен, Михаэль (Michael Althen) — 91, 94
Арслан, Томас (Thomas Arslan) — 58, 71
Беккер, Вольфганг (Wolfgang Becker) — 9, 10, 14, 19, 27, 29, 36, 71, 94, 99
Бёлих, Бернд (Bernd Böhlich) — 30, 31, 33, 51
Вайнгартнер, Ханс (Hans Weingartner) — 34, 35, 94, 99
Вендерс, Вим (Wim Wenders) — 7, 8, 14, 23, 92, 93
Вольф, Конрад (Konrad Wolf) — 31, 86, 93
Граф, Доминик (Dominik Graf) — 73, 74, 75, 92, 94
Даваа, Биамбасурен (Byambasuren Davaa) — 62
Дёрри, Дорис (Doris Dörrie) — 19, 31, 32, 92, 93, 98, 99
Доннерсмарк, Флориан Хенкель фон (Florian Henckel von Donnersmarck) — 82, 89, 99
Дрезен, Андреас (Andreas Dresen) — 13, 19, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 51, 63, 72, 90, 92, 93, 100
Зенн, Зёрен (Sören Senn) — 61
Клюге, Александер (Alexander Kluge) — 7, 23
Леви, Дани (Dani Levy) — 10, 94
Линк, Каролина (Caroline Link) — 9, 10, 19, 92
Михель, Забина (Sabine Michel) — 47
Петцольд, Кристиан (Christian Petzold) — 14, 19, 22, 33, 48, 49, 70, 71, 73, 74, 77, 78, 82, 83, 85, 86, 87, 88-89, 90, 92
Принцлер, Ганс Гельмут (Hans Helmut Prinzler) — 91, 94
Рёлер, Оскар (Oskar Röhler) — 24, 27
Ротемунд, Марк (Marc Rothemund) — 38
Тротта, Маргарета фон (Margarethe von Trotta) — 7, 38
Тыквер, Том (Tom Tykwer) — 10, 15, 19, 28, 50, 71, 92, 93, 94, 95, 96, 97
Фассбиндер, Райнер Вернер (Rainer Werner Fassbinder) — 7
Хандлёттен, Хендрик (Hendrik Handloegten) — 48
Хаусманн, Леандер (Leander Haußmann) — 82, 89
Хельмер, Файт (Veit Helmer) — 27, 54, 59, 60, 100
Хоффмайстер, Флориан (Florian Hoffmeister) — 97, 100
Хоххойслер, Кристоф (Christoph Hochhäusler) — 74, 76, 77, 78, 81, 94, 99
Хюттнер, Ральф (Ralf Huettner) — 42, 50, 97
Шанелек, Ангела (Angela Schanelec) — 15, 71, 94
Швайгер, Тиль (Til Schweiger) — 25, 35
Шлёндорф, Фолькер (Volker Schlöndorff) — 7, 38, 46
Шмид, Ханс-Кристиан (Hans-Christian Schmid) — 27, 36, 54, 63, 72, 74, 90, 100
Шорр, Михаэль (Michael Schorr) — 26, 44, 99
Штёр, Ханнес (Hannes Stöhr) — 27, 36, 49, 97, 99
Штефер, Изабелла (Isabelle Stever) — 94, 99
Ян, Томас (Thomas Jahn) — 42

Фильмы

- «Барбара» («Barbara», 2012) — 19, 22, 33, 78, 82, 84, 86, 88, 89
- «Байконур» («Baikonur», 2011) — 54, 59, 60, 100
- «Беги, Лола, беги» («Lola rennt», 1998) — 15, 16, 29, 41, 50, 94, 96
- «Безрадостный переулочек» («Die freudlose Gasse», 1925) — 109
- «Берлин находится в Германии» («Berlin is in Germany», 2001) — 27, 36, 42, 50, 99
- «Босиком по мостовой» («Barfuss», 2005) — 21, 25, 35
- «Быстро и без боли» («Kurz und schmerzlos», 1998) — 54, 55
- «Варьете» («Variété», 1925) — 105, 110, 111, 118
- «Виленброк» («Willenbrock», 2004) — 13, 19, 21, 31, 33, 100
- «Винсент по дороге к морю» («Vincent will Meer», 2009) — 42
- «Виски с водкой» («Whisky mit Wodka», 2009) — 19, 31
- «Возьми себя в руки» («Nimm dir dein Leben», 2005) — 47
- «Воспитатели» («Die fetten Jahre sind vorbei», 2004) — 35, 36, 99
- «Врата рая» («Tor zum Himmel», 2003) — 27, 54, 59, 60
- «Всё, что останется» («Was bleibt», 2012) — 29, 36, 37
- «Германия 09» («Deutschland 09 — 13 kurze Filme zur Lage der Nation», 2009) — 49, 92, 94, 96, 99
- «Гёте!» («Goethe!», Германия, 2010) — 39
- «Головой о стену» («Gegen die Wand», 2004) — 19, 27, 54, 55, 56, 57, 58, 94, 99
- «Гуд бай, Ленин!» («Good bye, Lenin!», 2002) — 14, 19, 27, 29, 30, 36, 42, 50, 82, 99
- «Дальний свет» («Lichter», 2003) — 27, 54, 63, 64, 100
- «Дама с собачкой» («Die Dame mit dem Hündchen», 2009) — 39
- «Девушка Розмари» («Das Mädchen Rosemarie», 1996) — 9, 16, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 78
- «Девятый день» («Der Neunte Tag», 2004) — 38
- «Достучаться до небес» («Knockin' on Heaven's Door», 1997) — 42, 97
- «Драйлебен» («Dreileben I — Etwas Besseres als den Tod», 2011; «Dreileben II — Komm mir nicht nach», 2011; «Dreileben III — Eine Minute Dunkel», 2011) — 14, 52, 65, 70, 73, 74, 75, 77, 99
- «Жизнь — это строительная площадка»/«Бери от жизни всё» («Das Leben ist eine Baustelle», 1996) — 9, 14, 16, 19, 28, 29, 30, 41, 42, 65, 99
- «Жизнь других» («Das Leben der Anderen», 2006) — 82, 99
- «История плачущего верблюда» («The Story of the Weeping Camel»/«Die Geschichte vom weinenden Kamel», 2003) — 62
- «Йелла» («Yella», 2007) — 19, 22, 41, 48
- «Кабинет доктора Калигари» («Das Cabinet des Dr. Caligari», 1920) — 93, 114, 116
- «Лицом к лицу: одна история немецкого кино» («Auge in Auge — Eine deutsche Filmgeschichte», 2008) — 13, 31, 52, 91, 92, 96
- «Лето на балконе» («Sommer vorm Balkon», 2005) — 13, 25, 29, 31, 100
- «Логово желтого пса» («Die Höhle des gelben Hundes», 2005) — 62
- «Луна и другие любовники» («Der Mond und andere Liebhaber», 2008) — 30, 31, 33, 51
- «М — город ищет убийцу» («M — Eine Stadt sucht einen Mörder», 1931) — 77, 93
- «Мадам Дюбарри» («Madame DuBarry», 1919) — 117

- «Метрополис» («Metropolis», 1927) — 109, 110, 111, 117, 123
- «Моцарт. Я составил бы славу Мюнхена» («Mozart. Ich hätte München Ehre gemacht!», 2006) — 38
- «На три градуса холоднее» («3 Grad Kälter», 2005) — 97, 100
- «Небо над Берлином» («Der Himmel über Berlin», 1987) — 14
- «Ненужная»/«Неприкасаемая»/«Некуда идти» («Die Unberührbare» / «No place to go», 1999) — 24, 27, 29, 41, 48
- «Неотразимая Марта» («Bella Martha» 2001) — 94
- «Нибелунги» («Die Nibelungen», 1924) — 107, 108, 111, 112
- «Нигде в Африке» («Nirgendwo in Afrika», 2001) — 19
- «Носферату — симфония ужаса» («Nosferatu, eine Symphonie des Grauens», 1922) — 93
- «Однажды в Европе»/«Один день в Европе» («One day in Europe», 2005) — 27, 49, 99
- «Окно в лето» («Fenster zum Sommer», 2010/2011) — 48, 50
- «Парикмахерша» («Die Friseur», 2010) — 19, 29, 31, 32, 33, 99
50. «После полудня» («Nachmittag», 2007) — 15
- «Последний человек» («Der Letzte Mann», 1924) — 104, 105, 106, 107
- «Потери и обретения» («Lost and found», 2004) — 68
- «По ту сторону тишины» («Jenseits der Stille», 1996) — 9, 10, 16, 29
- «По ту сторону Босфора» («Crossing the Bridge — The Sound of Istanbul», 2005) — 27, 58, 99
- «Поцелуйчик» («KussKuss — Dein Glück gehört mir», 2005) — 61
- «Прекрасные времена в Шпессарте» («Herrliche Zeiten im Spessart», 1967) — 96
- «Прекрасный день» («Der schöne Tag», 2001) — 58
- «Прочисть мозги!» («Free Rainer», 2007) — 21, 34, 35, 99
- «Расколотое небо» («Der geteilte Himmel», 1964) — 86
- «Розенштрассе» («Rosenstrasse», 2003) — 38
- «Рыбак и его жена — почему женщинам всегда недостаточно» («Der Fischer und seine Frau — warum Frauen nie genug bekommen», 2005) — 19, 98, 99
- «Середина лестницы»/«Гриль-бар “На полпути”» («Halbe Treppe», 2001) — 13, 25, 32, 51, 100
- «Солино» («Solino», 2002) — 19, 54, 55, 57, 99
- «Солнечная аллея» («Sonnenallee», 1999) — 82
- «Софи Шолль. Последние дни» («Sophie Scholl — die letzten Tage», 2004) — 38
- «Страхование жизни» («Der Lebensversicherer», 2005) — 48, 49
- «Так далеко, так близко!» («In weiter Ferne, so nah!», 1993) — 14
- «Тариф на лунный свет» («Mondscheintarif», 2001) — 50, 97
- «Ты не одинок» («Du bist nicht allein», 2007) — 29, 30, 51, 52
- «Ульжан» («Ulzhan — Das vergessene Licht», 2007) — 45, 46
- «Фауст» («Faust», 1926) — 108, 109, 110, 111
- «Штиль» («La mer a l'aube», 2011) — 38
- «Шульце играет блюз» («Schultze gets the blues», 2003) — 26, 30, 44, 99
- «Я нормально супер гуд» / «Русская дискотека» («Russendisko», 2012) — 66, 67

Оглавление

Предисловие.....	5
Предисловие 2. Немецкое кино на рубеже XX–XXI вв.....	7
<i>Глава 1. Герои и основные темы нового немецкого кино.....</i>	<i>20</i>
Герои и героини в эпоху перемен.....	22
Интеграция и иммиграция в зеркале современного кино.....	27
Метафоры дороги.....	28
«Производственная тема» в кино на рубеже веков	29
«... Буду работать, буду работать... О, милые сёстры...»	31
«Скромное обаяние буржуазии».....	33
Время.....	36
История и классика на экране.....	38
<i>Глава 2. Путешествие в современном немецком кино.....</i>	<i>41</i>
На запад	44
На восток.....	46
На север	48
В неизвестном направлении.....	51
<i>Глава 3. Культурное многообразие как объект киноизображения</i>	<i>54</i>
Реконструкция «другого видения»	54
Романтический Восток	59
Восток как Восточная Европа	63
<i>Глава 4. «Берлинская школа».....</i>	<i>70</i>
Однажды в Тюрингии	74
«Барбара»	82
<i>Глава 5. Самопрезентация и самоидентификация</i>	<i>91</i>
Молодёжное кино и проблемы кинообразования.....	96
<i>Приложение. Рецепция немецкого кино</i>	
в отечественных публикациях середины 1920-х гг.....	102
Кинопремьеры: по страницам периодической печати.....	103
Новости киноиндустрии Германии (киностудии, кинотехника и кинопрокат)	110
Кинопрофессии	115
Сотрудничество	119
«Культур-фильма»	120
Монографии	122
Библиография	127
Указатель	131

Научное издание

Богатырёва Елена Анатольевна

ЭПОХА ПЕРЕМЕН НА ЭКРАНЕ

Кино Германии на рубеже XX–XXI веков



Главный редактор издательства *И. А. Савкин*

Дизайн обложки *И. Н. Граве*

Оригинал-макет *Е. Г. Орловский*

Корректор *Д. Ю. Былинкина*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.

Издательство «Алетейя»,

192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.

Тел./факс: (812) 560-89-47

Редакция издательства «Алетейя»:

СПб, 9-ая Советская, д. 4, офис 304,

тел. (812) 577-48-72, aletheia92@mail.ru

Отдел продаж: fempro@yandex.ru, тел. (921) 951-98-99

www.aletheia.spb.ru

*Книги издательства «Алетейя» можно приобрести
в Москве:*

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83

Магазин «Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2.

Тел. (495) 915-27-97

Магазин «Фаланстер», Малый Гнезниковский пер., 12/27.

Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

Магазин «Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16

в Киеве:

«Книжный бум», книжный рынок «Петровка», ряд 62, место 8.

Тел. +38 067 273-50-10, gron1111@mail.ru

в Минске:

«Экономпресс», ул. Толбухина, 11. Тел. +37 529 685-70-44, shop@literature.by

в Варшаве:

«Centrum Nauczania Języka Rosyjskiego»,

ul. Ptasia 4. Тел. (22) 826-17-36, szkola@jezykrosyjski.com.pl

Интернет-магазин: www.ozon.ru

Формат 60x88 1/16. Усл. печ. л. 8,5. Печать офсетная. Тираж 500 экз.

Заказ №