

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 791.21

Е.А. Глухова

СПЕЦИФИКА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО КИНОЯЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ГЕРМАНИИ

В статье рассматривается проблема сохранения национально-культурной самобытности в условиях гомогенизации культуры и культурных особенностей. В качестве примера сохранения национальной уникальности выступают современный кинематограф Германии и работы отдельных режиссеров. Автором статьи предпринимается попытка обозначить преемственность между режиссерами, относящимися к направлению «новое немецкое кино» (70–80-е гг.), и режиссерами современности. Важной задачей является выявление ключевых особенностей объединения «берлинская школа» как главного центра современной кинематографической жизни Германии.

Ключевые слова: немецкий кинематограф, киноязык, самобытность, «новое немецкое кино», американизация, «берлинская школа».

У каждой страны есть такие кинематографические особенности, которые сразу всплывают в памяти. Что можно вспомнить, когда речь заходит о Германии? Что осталось от первого столетия существования немецкого киноискусства? Безусловно, это такие яркие и запоминающиеся примеры, как скользящая по лестнице тень Носферату, простирающаяся футуристическая панорама Метрополиса, это и маленький барабанщик Оскар Мацерат, от крика которого разлетаются стекла, и безумный взгляд Брайна Фицкаральдо, который тащит корабль по суше. Примечательной особенностью творчества этих режиссеров, с одной стороны, было то, что они не замыкались в узконациональных проблемах, но проявляли интерес к общемировой проблематике. И это привлекло к их фильмам внимание широкой международной общественности, сделав их достоянием мировой кинематографической культуры. С другой стороны, режиссеры стояли на открытой антиамериканской позиции. «Американцы хотели бы колонизировать Западную Европу, хотели бы смести наше кино. И потому мы ведем атаку на американский кинематограф, противопоставляя ему наши фильмы», – говорил режиссер Александр Клюге [1. С. 78]. Конечно, в «новом кино» было немало режиссеров (например, Фассбиндер или Вендерс), которые стремились использовать в своей работе опыт американского кинематографа, однако все они оставались типично немецкими режиссерами, чье творчество укладывается в русло национальной художественной традиции. С уверенностью можно говорить о том, что черты национальной эстетики весьма четко просматриваются в тех картинах, которые ориентированы на принципы американского кино. Эти отличительные особенности обеспечили славу режиссерам Германии на период 70–80-х гг. Но потом немецкая история кино как будто заканчивается, не появляется новых самобытных работ и талантливых режиссеров. Немецкое кино, казалось, прожило яркую, но короткую жизнь. Похоже,

что с ранней смертью Райнера Вернера Фассбиндера закончилась эра «нового немецкого кино», которая только достигла своего апогея. Хотя не совсем верно говорить, что после смерти этого режиссера в немецком кинематографе вообще ничего не происходило, появлялись новые фильмы, однако их аудитория ограничивалась только Германией. В качестве исключения можно сказать о двух режиссерах, это Вольфганг Петерсен и Роланд Эммерих, которые уехали в США и сняли в Голливуде «Самолет президента» и «День независимости» – фильмы более американские, чем все, что делали сами американцы.

Все оказывается гораздо сложнее, когда речь заходит о режиссерах, оставшихся на родине и продолжавших снимать в Германии и о Германии. Конечно, за последние 10–15 лет немецкое кино не дало миру режиссеров, равных по величию и таланту Фрицу Лангу или Вернеру Херцогу. Нельзя говорить о стилистическом единстве, как в 1920-х гг., или идеологическом, как в 1970-х, но можно с уверенностью сказать, что в начале нулевых сформировалось поколение, которое сменило аморфную массу режиссеров 90-х гг. В 1998 г., на заре нового расцвета и подъема, французские прокатчики картины «Беги, Лола, беги» режиссера Тома Тыквера пытались еще скрыть тот, с точки зрения маркетинга, факт, что фильм немецкий. Но к началу нулевых все изменилось. Место на международной афише было прочно закреплено за немецкими режиссерами. Около десятка фильмов – «Эксперимент», «Жизнь других», «Гуд бай, Ленин!», «Воспитатели» и др. – увидел практически весь мир. Значительной поддержкой оказались награды, собранные в Каннах, Венеции и Берлине, а также два «Оскара» за фильм «Жизнь других». Казалось бы, немецкое кино снова набирает обороты, но был один факт, который приводил к неутешительным выводам. За десять лет в кинематографе Германии появился всего один режиссер с запоминающимся характером и мировой репутацией – Фатих Акин, турок по происхождению. Авторы же всемирно известных фильмов – Оливер Хиршбигель, Вольфганг Беккер, Флориан Хенкель фон Доннерсмарк – предпочли остаться незамеченными. Современный немецкий кинематограф не хотел бросаться в глаза. Возможно, в этом угадывалось и другое желание – не быть слишком немецкими.

В сложившихся условиях на арену немецкого кинематографа выходит группа молодых режиссеров-интеллектуалов, которые отстаивают протестный взгляд на мир, что позволяет увидеть Германию с неожиданной стороны. Это объединение носит общее название «берлинская школа». В условиях стихийной «американизации» образа жизни молодые режиссеры Германии ищут не столько национальную идею, сколько этническую самоидентификацию, главное для них – сохранить особенное и разное. Таким образом, автор данной статьи предпринимает попытку акцентировать внимание на проблеме сохранения национально-культурной самобытности в условиях глобализации культуры. Известно, что кинематограф как нельзя лучше демонстрирует национально-культурные установки, тем самым позволяя проследить изменения, происходящие внутри отдельно взятой страны. В частности, немецкий кинематограф является достаточно ярким событием не только европейского, но и мирового кинопроизводства в целом, поэтому автор ставит своей целью выявить специфику повествовательного и изобразительного киноязыка в фильмах современных немецких режиссеров.

Объединение молодых режиссеров, которое возникло в Германии в середине 1990-х, является противоречивым и вызывающим дискуссии. Рамки, в которые представителей этого направления встраивает история в попытке создать слепок времени, по-прежнему остаются только контуром. «Берлинская школа» находится на обочине киноиндустрии, но в то же время это единственный оригинальный «товарный знак», созданный общими усилиями в Германии за последние 10 лет. Стоит сказать, что, прежде всего, это не объединение людей, живущих только в Берлине, и даже не компания бывших студентов Берлинской киноакадемии (хотя трое «основателей» учились в ней – Кристиан Петцольд, Томас Арслан и Ангела Шанелек). Скорее можно говорить о том, что это коллективное эстетическое движение, и речь здесь идет о полтора десятках талантливых и самобытных режиссерах, среди которых трудно назвать явных лидеров: Кристоф Хоххойзлер, Ульрих Келер, Беньямин Хайзенберг, Валеска Гризебах, Марен Аде и др. Можно говорить о сходстве с кино 1970-х гг., которое состоит в том, что и тогда, и сейчас молодым режиссерам досталась уйма проблем, осмысление которых их предшественники отложили до лучших времен и которые укоренились в подсознании нации. Если для поколения Фассбиндера это было еще не изжитое нацистское наследие, то для современного поколения – глубоко сидящая травма, казалось бы, триумфального, но породившего множество новых проблем объединения Германии. Эти исторические ситуации чем-то схожи, ведь обоим поколениям пришлось заниматься своеобразным осмыслением и решением этих проблем. Нацизм, как тема крайне острая и важная, по-прежнему остается одной из самых актуальных, но теперь взгляд режиссера на нее несколько изменился. Безусловно, речь не идет о кардинальном переосмыслении истории. Но, например, до «Бункера» Оливера Хиршбигеля никто не снимал гибель нацистской верхушки в горящем Берлине как катастрофу, как трагедию крушения целого мира. Но, несмотря на общность с идеями предыдущих поколений, представители «берлинской школы» создают свою уникальную атмосферу, формируют новые принципы, которые становятся характерными для современного немецкого кинематографа.

Сразу стоит сказать, что вопрос о том, воспринимают ли режиссеры «берлинской школы» себя как движение, остается открытым. В разных ситуациях участники группы не демонстрировали желания использовать ярлык, который был повешен на них из внешнего мира кинокритики как средство очертить какие-либо определенные границы. По большому счету, никто из участников не помышляет о коллективном действии. Один высокомерно, но иронично спрашивает «Зачем?», другой наивно отвечает, что хочет продолжать снимать фильмы так, как ему нравится, а третий просто сохраняет молчание в этом вопросе. У этого «движения» нет ни манифеста, ни организатора, ни выбранного представителя. Но у них есть другая характерная черта: они встречаются, «накладываются» друг на друга, но при этом остаются сами по себе. Находясь в пределах «движения», режиссеры продолжают принадлежать сами себе и снимать картины, исходя из собственного видения. Можно сделать вывод о том, что объединение измеряется не национальным масштабом, а, скорее, эстетической мерой, т.е. общностью задач и строгостью стиля учеников. Для всего остального – полная свобода. Что характерно, «берлинская школа»,

пожалуй, первое в истории эмансипированное объединение, т.к. в нем нет доминирования мужчин-режиссеров (Мария Шпет, Пиа Маре, Ангела Шанелек, Марен Аде, Валеска Гризебах, Эльке Хаук, Изабель Стевер), что тоже говорит об определенной свободе и открытости.

Большинство фильмов «берлинской школы» по своей сути самодостаточно, скромны, ориентированы на человека и, по большому счету, безразличны к историческому контексту. Волнующие национальные темы – дух времени, Берлинская стена, фашизм, Европа – переносятся в сферу неактуального. Поэтому можно говорить о смелой попытке актуализировать человека как субъекта или как индивидуума, а не как гражданина, коллегу или агента. Такие установки, как реализм, «документальность», отображение жизни провинциальной Германии, выделяют «берлинскую школу» из множества современных европейских и американских фильмов и позволяют создавать свой уникальный продукт.

Для понимания сути фильмов молодых немецких режиссеров можно привести слова Джона Кассаветиса: «Я никогда не видел, как взрывается вертолет. Я никогда не видел, как кто-то шел по улице, и у него оторвало голову. Итак, почему я должен снимать об этом кино? Но я видел, что люди с легкостью разрушают себя. Видел, что люди уходят. Я видел, как люди срываются, и ни политические идеи, ни наркотики, ни сексуальная революция, ни фашизм, ни лицемерие здесь ни при чем, и я самостоятельно сделал все эти вещи. Таким образом, я могу понять их. То, что мы говорим, настолько нежно. Это – мягкость. У нас есть проблемы, ужасные проблемы, но наши проблемы – это человеческие проблемы» [2]. И фильмы «берлинской школы» именно такие, они отличаются чувствительностью к искренним человеческим взаимоотношениям, и чтобы высказаться об отношениях между людьми или об одиночестве, не нужно громких событий, достаточно минимального бытового сюжета и самых обычных узнаваемых героев. Все фильмы построены преимущественно на средних и крупных планах, все очень естественно, музыка играет непосредственно в кадре, порой кажется, что режиссер даже не использует постановочный свет. Возможно, фильмы могли бы показаться скучными и не представляющими особого интереса, если бы не потрясающая игра актеров: нет банальности, надуманности и какой-то пресчитанности. Напротив, все очень просто и потому крайне достоверно. Режиссеры разными способами пытаются добиться естественности каждой минуты экранного времени (так, например, Марен Аде для того, чтобы добиться точности в психологическом рисунке главной героини, отсняла более пятидесяти часов рабочего материала, а в итоге длительность картины составила всего восемьдесят минут [2]). Становится понятно, что режиссеров больше интересуют чувства и характеры героев, а не визуальная сторона, хотя она, безусловно, дополняет общую картину. Представители «берлинской школы» верят в то, что фильмы должны сниматься только о человеке. Но при этом в их фильмах существует некоторая холодность, отстраненность. И это может быть дискомфортом для многих зрителей, которые привыкли к «тепловатому» кино. В картинах «берлинцев» действительно есть некий «холод», но этот «холод» специфический. Немецкая культура склонна к лаконичным и точным формам, к строгой осмысленности и рациональности всего происходящего, и поэтому иногда кажется, что фильмы очень хо-

лодны к зрителю. Но это не совсем так: режиссеры стремятся к тому, чтобы между персонажами до определенного момента не проскочила ни одна искра и чтобы не снизилось определенное напряжение.

Как говорилось ранее, «берлинская школа» тяготеет к реализму. Но специфика ее реализма подчеркивается критиками, использующими такие определяющие понятия, как «медленность», «точность» и «повседневность» [3]. Действие фильмов происходит в настоящем, и они рассказывают истории людей, которых встречаешь в повседневной жизни. Другими словами, фильмы «берлинской школы» – это не жанровые фильмы. Если попытаться сформулировать самую главную заповедь «берлинской школы», то, скорее всего, это отказ от манипуляции над реальностью и наблюдателем. Отсюда следует всё остальное: приверженность наблюдению, запрет вмешательства, концепция репрезентации, которая желает избавить актеров от игры, камеру от автономии, монтаж от авторитарности, а повествование – от общих мест и клише [4]. Отличительной и значимой чертой фильмов берлинцев является тотальное отсутствие музыкального сопровождения в фильме. Вообще в современном кинематографе редко можно встретить фильм, в котором бы отсутствовал хоть какой-то музыкальный фон, поскольку именно он часто задает нужную атмосферу. Представители же «берлинской школы» ясно дают понять, что для передачи определенного настроения не нужны какие-либо побочные звуковые эффекты, т.к. все, что нужно, есть уже в окружающем нас реальном мире. Поэтому почти повсеместно закадровая музыка как средство акцентирования изображения считается нелегитимной. Приветствуется только оригинальный звук. В итоге должен возникнуть оригинальный мир. Реальность – это фетиш, а ее честная репрезентация – это «красота».

Стоит сказать несколько слов о такой специфической черте фильмов «берлинцев», как медленность, поскольку термин «медленное кино» часто употребляется критиками по отношению к их работам. В качестве оппозиции к ускоренным темпам американского мейнстрима появляется новая тенденция, которая характеризуется созерцательной неподвижностью и неотъемлемо присутствует почти во всех фильмах «берлинской школы». Режиссеры активно используют метод длинного плана, позволяющий как бы «гулять» в кадре, замечая детали, которые остались бы скрытыми при быстрой форме рассказа, используется метод недосказанности повествования, а также метод направления акцента на покой и повседневность.

Берлинцы снимают неторопливое кино о жизни человека, в которой нет больше событий, крупнее частных, а «растворяющийся в чашке сахар важнее смены правительства» [5]. Режиссеры не столько рассказывают, сколько смотрят, наблюдают, фиксируют. Герои вообще не задумываются о прошлом и будущем, они живут строго в настоящем, и «берлинцы» стремятся достичь как можно более чистого настоящего. Для фильмов режиссеры выбирают почти всегда лето или весну – цветение, щебетание птиц, жизнь. Кристиан Петцольд говорит о «меланхолии нового бюргерства», людей, у которых «есть дом с португальским кафелем, но которым никак не даются любовь и жизнь» [6]. Представители «берлинской школы» полностью погружены в повседневную жизнь с ее мелкими жизненными катастрофами. В их фильмах нет напряжения или какого-то надрыва, в них крайне мало оптимизма, но всегда есть надежда. Кажется бы, у героев не происходит ничего особен-

ного, они без лишних слов и жестов рассказывают о потерях и переживаниях, но в то же время их проблемы, их взаимоотношения затрагивают зрителя. Фильмы о человеческих отношениях, но не мелодрамы, фильмы стильные, но без эстетства все это и есть «берлинская школа».

Режиссеры «берлинской школы» и их фильмы до сих пор не получили широкой известности на международной сцене, за исключением нескольких случаев. Когда были опубликованы списки лучших фильмов десятилетия, стало очевидно, что «берлинцы» едва ли оставили след в мировом кино за последние 10–12 лет, разве что в памяти завсегдатаев фестивалей и отдельных ценителей. Несмотря на это, в нулевых «берлинская школа» все же стала главным феноменом немецкого кино. И хотя в адрес немецких режиссеров иногда звучат обвинения в однообразии и холодности, их фильмы все равно путешествуют по ведущим мировым фестивалям, предлагая зрителям свое уникальное видение Германии. Эти талантливые и образованные молодые режиссеры создают картины, которые отличаются неспешным ритмом, вниманием к жизни простых людей среднего класса, отстраненным взглядом на все происходящее и являются нескрываемой оппозицией заполонившему экраны европейскому и американскому мейнстриму. Но сейчас, в первом десятилетии нового века, как и 40 лет назад, Германия остается страной, которой «не хватает образов себя» (по выражению историка кино Томаса Эльзессера). И поэтому в настоящее время перед представителями «берлинской школы» стоит большая и важная задача – сделать так, чтобы немецкий фильм снова стал немецким.

Литература

1. Краснова Г. Кино ФРГ. М.: Искусство, 1987. 191 с.
2. Дешин С. Марен Аде. Женщина под воздействием [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cineticle.com/focus/375-maren-ade.html> (дата обращения: 2.08.2013).
3. Pethke S. The Berlin School – A Collage / S. Pethke, M. Baute [Электронный ресурс]. URL: <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/the-berlin-school—a-collage-2/> (дата обращения: 01.05.2013).
4. Хоххойслер – Петцольд – Граф: Переписка режиссеров / пер. с нем. Е. Карасаев, Б. Стороха, С. Малов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cineticle.com/component/content/article/84-special/541-draileben-ltters.html> (дата обращения: 01.05.2013).
5. Ратгауз М. Страна молчания и тьмы [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/blog/silence-and-darkness/> (дата обращения: 02.08.2013).
6. Abel M. Intensifying Life: The Cinema of the «Berlin School» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (дата обращения: 01.05.2013).