Евгений Нефёдов

Кинематограф рубежа веков: пространство, время и их восприятие

Москва, 2026

Нефёдов Е.А. Кинематограф рубежа веков: пространство, время и их восприятие. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 158 с.

В монографии киноведа, кандидата искусствоведения Евгения Нефёдова рассматривается один из ключевых аспектов кинематографа рубежа XX–XXI веков – использование в драматургической структуре фильма категорий пространства и времени, а также их восприятия человеческим сознанием.

Для исследователей в области кинематографа и медиа, кинокритиков, киноведов, журналистов, преподавателей высшей школы, студентов, аспирантов, а также для широкого круга читателей, которые интересуются кинематографом.

Рецензенты: профессор А.В. Фёдоров, кандидат филологических наук Т.В. Соловьёва

© Евгений Александрович Нефёдов, 2026.

Nefyodov, E.A. Cinema at the Turn of the Centuries: Space, Time, and Their Perception. Moscow: SM Information for All, 2026. 158 p.

In this monograph, film historian, Ph.D. Evgeniy Nefyodov examines one of the key aspects of cinema at the turn of the 20th and 21st centuries: the use of the categories of space and time in the dramatic structure of film, as well as their perception by the human consciousness.

This book is intended for film and media researchers, film critics and scholars, journalists, university professors, students, postgraduate students, and a general readership interested in the cinema.

Reviewers: Prof. Dr. Alexander Fedorov, Ph.D. Tatyana Solovyova.

© Evgeniy Nefyodov, 2026.

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ 4
Обновление сюжетно-фабульных конструкций кинопроизведений рубежа XX-XXI вв. (пространство и время как основы строения фильма) 5
Введение 5
ГЛАВА 1. Теоретическое обоснование работы 10
1.1. Краткое определение категорий пространства и времени 10
1.2. Категории пространства и времени в истории теорий кино 15
1.3. Повествовательность в кинематографе 23
1.4. Наиболее близкие из существовавших концепций 27
1.5. Теоретические предпосылки и постановка задачи 31
ГЛАВА 2. Обновление способов отображения действительности 34
2.1. Истоки направления 34
2.2. На пути к реализации пространственно-временного континуума 36
2.3. Новейшая форма экранного триптиха 39
2.4. Наиболее полное отображение пространственно-временного континуума 43
2.5. Альтернативные подходы к созданию фабульно-сюжетных конструкций манипуляциями 48
ГЛАВА 3. Категории пространства и времени как основа фабульно-сюжетных конструкций 50
3.1. Оперирование категорией времени 50
3.2. Возможности выразительных композиций экранного пространства 70
3.3. Нелинейность пространства-времени как отражение потока сознания 86
Заключение. Использование открытий в жанровых кинопроизведениях 107
Список используемых источников и литературы 112
«Отмена реальности» фильма в финале повествования как драматургический приём 123
Введение 123
ГЛАВА 1. Концепт «отмена реальности» 125
1.1. Определение приёма «отмены реальности» в теории драматургии 125
1.2. Истоки драматургического приёма «отмены реальности» 128
ГЛАВА 2. Реальность как иллюзия персонажа 132
2.1. Герои фильмов с приёмом «отмены реальности» 132
2.2. Методы создания режиссёром иллюзии реальности, необходимые и достаточные условия использования драматургического приёма 139
3.1. О некоторых философских предпосылках возникновения драматургического приёма «отмены реальности» 143
3.1. Художественные возможности приёма «отмены реальности». Являются ли они исчерпанными? Есть ли перспективы? 147
Фильмография 152
Список используемых источников и литературы 154

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая монография состоит из двух больших частей, базой для которых послужили диссертации.

В основу первой части положена диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, которая стала результатом обучения в аспирантуре Всероссийского государственного университета кинематографии (ВГИК) имени С.А. Герасимова. В основу второй части – диссертация на соискание степени магистра драматургии, написанная также по итогам обучения во ВГИКе (но уже, соответственно, по другой специальности).

Причина объединения двух научно-исследовательских работ – в общности затронутой темы. В конце XX века и в начале следующего столетия в мировом кинематографе сложился новаторский подход к кинодраматургии. Суть выдвинутой гипотезы заключается в том, что сценаристы и режиссёры стали выстраивать свои произведения (в данном случае речь об игровых полнометражных фильмах), используя в качестве первоосновы не события, а другие – базисные – категории. Имеются в виду пространство и время, постулируемые в качестве фундаментальных форм существования материи, а также их восприятие сознанием человека (персонажа и зрителя).

В первой части монографии феномен проанализирован по возможности разносторонне, в контексте развития киноискусства. Вторая часть посвящена более детальному разбору одного из аспектов и была написана в том числе с учётом опыта, полученного мной в качестве сценариста и режиссёра. Таким образом, книга будет полезна как и в теоретическом, так и в практическом плане.

Автор искренне признателен выдающимся профессионалам и просто замечательным людям, оказавшим неоценимую поддержку в работе. Это Лидия Алексеевна Зайцева, Константин Кириллович Огнев, Кирилл Эмильевич Разлогов, Владимир Александрович Утилов, Людмила Борисовна Клюева, Галина Семёновна Прожико, Владимир Вячеславович Виноградов (помогавшие в работе над первой частью) и Наталья Евгеньевна Мариевская, Татьяна Артемьевна Дубровина, Юрий Николаевич Арабов, без помощи которых не появилась бы вторая часть. Отдельную благодарность хотелось бы выразить Александру Викторовичу Фёдорову, профессору, доктору педагогических наук, разносторонне эрудированному киноведу и специалисту по медиаобразованию.

Обновление сюжетно-фабульных конструкций кинопроизведений рубежа XX-XXI вв. (пространство и время как основы строения фильма)

Введение

Альберт Эйнштейн как-то заметил, что одним из главных побуждений к занятию наукой послужило для него стремление «каким-то адекватным способом создать в себе простую и ясную картину мира… Этим занимаются художник, поэт, теоретизирующий философ и естествоиспытатель, каждый по-своему». [70, с. 40]. Не должно удивлять то обстоятельство, что великий физик чрезвычайно высоко ценил художественное творчество. Он утверждал, что Достоевский даёт ему больше, чем математик Гаусс, а на премьере «Огней большого города» /1931/, как вспоминал Чарльз Чаплин, отдался во власть нахлынувших чувств. Художник, учёный, мыслитель стремятся в конечном итоге к единой цели. Даже притом, что каждый из них – руководствуется собственными, доступными только ему средствами.

В истории человечества были периоды, когда властителями умов становились философы (расцвет Эллады), религиозные мыслители (Средневековье), деятели искусства (эпоха Возрождения), учёные (новое время). И всё же, безусловно, несоизмеримо более существенно взаимное влияние разных областей знаний. Для кинематографа данное обстоятельство оказалось своего рода источником саморазвития. Именно кинематограф открыл способ воссоздания явлений, которые не могли быть осмыслены как единый процесс становления действительности.

Каким образом самому молодому из искусств удалось решить столь серьёзную проблему? Поворотным моментом здесь стало переосмысление первоосновы всякого фильма. Такой первоосновой является событие, значащий элемент организации экранного замысла – повествования, понимаемого как цепь событий, сменяющихся, следуя развитию фабулы и подчиняясь законам становления сюжета. При этом образ события всегда признавался базисным элементом экранной художественной структуры.

Однако за десять-пятнадцать лет, ставшие рубежными для веков и тысячелетий, кинематографисты освоили некий новый способ художественного отображения реальности, основанный на том, что ключевым средством интерпретации окружающей действительности стало уже не само событие (бесчисленные факты и явления), а осмысление тех категорий, без существования которых событие немыслимо. Имеются в виду категории пространства и времени и их восприятие сознанием человека.

Возникает закономерный вопрос: разве выразительные возможности пространства и времени прежде не использовались? Напротив, за более чем столетнее существование кинематографа режиссёры и сценаристы накопили

обширный арсенал способов и приёмов, позволивших использовать потенциал выразительности времени и пространства – на уровне отдельного кадра и монтажного сочетания разных кадров, эпизодов, наконец, композиции произведения в целом. Однако со временем ограниченность данного подхода стала очевидной.

Почему это произошло? Основной причиной здесь стало, вероятно, то стремление «создать в себе простую и ясную картину мира», о котором говорил Альберт Эйнштейн. Привычное применение прежних способов показалось режиссёрам и сценаристам недостаточным или сомнительным. В итоге возникает новая художественная система, базирующаяся на категориях пространства и времени (пространственно-временном континууме), и лишь в их соотношении «восходящая» к интерпретации события.

Актуальность изучения данного явления не ограничивается узкими, сугубо профессиональными его задачами. Напротив, исследование конкретных обстоятельств его художественного воздействия позволила кинематографистам обрести второе дыхание. Экранное искусство предложило художественную модель простой и ясной картины мира, осмысленную посредством экранного образа, у которой, вероятно, не было аналогов в прошлом.

Данные изменения, протекающие в кинематографе, возможности которого представляются ещё далеко не исчерпанными, пока не получили всестороннего анализа в киноведении.

Целью данной работы является исследование выразительных возможностей вариантов пространственно-временных построений, способствующих реализации авторского мировосприятия в структуре художественного фильма. Анализу подвергаются художественные конструкции фильмов, отвечающие указанному принципу. Выявляются возможности художественного осмысления меняющегося окружающего мира, появившиеся у кинематографистов, взявших на вооружение новейшие приёмы манипуляции категориями пространства и времени.

Во время написания работы были поставлены следующие задачи:

- Выявить особенности индивидуального обращения с категориями пространства и времени и их возможных комбинаций, к которой обращаются режиссёры и сценаристы в 1990-е годы.
- Рассмотреть обозначенное явление в контексте мирового кинопроцесса.
- Проанализировать возможность художественного осмысления меняющейся картины действительности, появившуюся у кинематографистов, взявших на вооружение новейшие приёмы манипуляции категориями пространства и времени.
- Проанализировать жанрово-тематическое и идейно-содержательное своеобразие фильмов, построенных на различных способах соотношений пространства и времени, обозначить перспективу освоения их, в частности, коммерческим кинематографом.

Объектом исследования являются игровые фильмы примерно полутора десятилетий.

Исходя из специфики темы, работа ограничивается анализом полнометражных игровых фильмов и теоретических публикаций на эту тему. В отдельных случаях упоминаются более ранние кинопроизведения. Кроме того, характеристика эволюции явления требовала соблюдения хронологии выхода лент. Широта и разносторонность явления позволила не ограничиться произведениями, созданными в пределах одной или нескольких национальных кинематографий.

Хотя привлечённые к анализу фильмы различаются по своим художественным достоинствам, основное внимание автор старался уделить картинам, представляющим, по его мнению, определённую значимость для развития киноискусства.

В основе исследования лежит системно-методологический[1] и проблемный подход.

В своих рассуждениях о сущности кинематографа, использования в нём категорий пространства и времени автор опирается на труды А. Базена, М. Бахтина, Дз. Вертова, Ж. Делёза, З. Кракауэра, Ю. Лотмана, А. Тарковского, Вс. Пудовкина, В. Шкловского, С. Эйзенштейна. Говоря о новаторском использовании категорий времени и пространства, а также их восприятия человеком, автор привлекает исследования учёных, начиная с первых атомистов, Аристотеля и вплоть до концепций, предлагаемых в наши дни.

Изучение структуры кинопроизведения немыслимо без учёта отечественной кинодраматургии. При этом автор опирался на работы И. Вайсфельда, В. Дёмина, Н. Фигуровского, В. Шкловского.

При анализе фильмов используются методики отечественной киноведческой школы в работах Л. Зайцевой, М.Зака, К. Огнева, Г. Прожико, Р. Соболева, В. Утилова, Р. Юренева, М. Ямпольского других.

Научная новизна работы обусловлена тем обстоятельством, что в качестве одной из особенностей кинематографа последних лет стало использование пространства и времени как важнейших средств композиционного построения. И именно за рассматриваемый в работе период (примерно 10-15 лет) значимость этих категорий для интерпретации замысла выявилась с очевидной определённостью.

Вместе с тем данное явление не получило достаточного осмысления в современном киноведении и кинокритике, а существующий сегодня понятийный аппарат не отражает новых явлений в современном кинопроцессе.

Опираясь на труды С. Эйзенштейна, А. Тарковского, М. Бахтина, автор исследует связь экранного пространственно-временного континуума с

[1] То есть подход, позволяющий ввести в качестве особого предмета теоретического анализа заведомо сложное, расчленённое разноплановое явление.

художественным мышлением, раскрывая его значение для интерпретации проблем и вопросов, поднимаемых в киноведении.

В работе предпринята попытка осмыслить кинематограф 1990-2000-х с позиций выразительной роли пространства и времени, исходя из многообразия современных научных и философских гипотез.

Проведённое исследование может быть полезно и в теоретическом, и в практическом отношении.

В работе предложена методика анализа структуры современного кинематографического произведения. Анализ категорий пространства и времени, а также особенностей их восприятия, может быть применён к любому кинопроизведению, но является исключительно важным в отношении фильмов рассматриваемого периода.

В работе исследуется процесс формирования структуры кинокартины, базирующейся на различных вариантах оперирования категориями пространства и времени. Освоение их возможностей может быть полезно режиссёрам и сценаристам.

Новаторское использование категорий пространства и времени было подготовлено развитием киноязыка и усложнением структуры кинопроизведения в предшествующие периоды. За последние десятилетия этот процесс претерпел глубокую внутреннюю эволюцию, не достигнув своего завершения к настоящему моменту. При этом кинематографисты предложили разные направления, внутри которых возможно возникновение художественных конструкций нового типа. Рабочие гипотезы таковы.

- Кинематографистами была использована возможность создания (при реализации замысла) фильмов на основе своеобразной интерпретации пространственно-временного континуума. Хронология появления подобных кинокартин позволяет проследить эволюцию процесса. Сначала авторы брали за основу сюжета одно событие (то есть соблюдался классический принцип единства действия), далее – три[2], предложив новаторскую форму экранного триптиха. Наконец, большое, хотя и конечное, число таких взаимопересекающихся событий позволяло реализовать авторский подход к проблеме картины.
- Плодотворным для кинематографистов оказался и принцип, построенный на манипуляции временем при том условии, что экранное пространство соответствует традиционным представлениям. Эти фильмы объединены во вторую группу. Как показала кинематографическая практика, здесь возможны разные способы построения художественного мира фильма. Наиболее востребованным оказался подход, предложенный Квентином Тарантино. Однако такие режиссёры, как Том Тыквер, Алехандро Гонсалес

[2] Есть примеры фильмов и с двумя событиями, но таких работ по каким-то причинам появилось очень мало.

Иньярриту, Джон Джост, Кристофер Нолан и некоторые другие разработали оригинальные художественные конструкции.

- Потенциально столь же важен и принцип, построенный на манипуляции пространством – при том условии, что, наоборот, движение времени соответствует традиционным представлениям. Значительных успехов в данном отношении добился Михаэль Ханеке, однако не менее внушительные результаты получили Жан-Пьер Жёне, Алексей Герман, Ларс фон Триер. Потенциально большие возможности таят в себе эксперименты Майка Фиггиса, а также разрабатываемая разными режиссёрами проблематика так называемой виртуальной реальности.
- Отдельно выделен принцип, базирующийся на манипуляции самим процессом восприятия пространства и времени сознанием как персонажа (или сразу нескольких), так и зрителя. Данные фильмы объединены в четвёртую группу. Если Оливер Стоун подвёл своеобразную черту под прежними, традиционными способами таких манипуляций, то Алехандро Аменабар, Брайан Сингер, Дэвид Финчер и другие разработали конструкцию, опирающиеся на своеобразную инверсию восприятия. Собственную, оригинальную художественную систему предложили Дэвид Кроненберг и Дэвид Линч, причём последний преуспел особенно. Наконец, ряд режиссёров, прежде всего Винченцо Натали, Хидэо Накато и Атом Эгоян, довели тенденцию до абсолюта, перейдя от развенчания иллюзий восприятия к утверждениям о его, восприятия, априорной ограниченности.
- Описанные выше способы создания художественных конструкций уже подверглись освоению представителями так называемого коммерческого кинематографа, ориентированными на создание занимательных, зрелищных картин для массового зрителя.

ГЛАВА 1. Теоретическое обоснование работы

1.1. Краткое определение категорий пространства и времени

Для начала обратимся к определению ключевых понятий, используемых в данной работе: пространство и время. Закономерно, что именно эти категории являются первичными, так как они не требуют никакого дополнительного объяснения, понятны на интуитивном уровне, будучи неотъемлемыми от человеческого существования.

Исторически [60, с. 392-397] существовали две точки зрения на природу этих философских категорий. Согласно одной, идущей от древних атомистов (Демокрит, Эпикур, Лукреций) и впервые чётко, без влияния антропоморфизма, сформулированной Ньютоном, пространство и время являются особыми началами, существующими независимо от материи и друг от друга[3].

Основоположником второй концепции считается Аристотель, считавший, что пространство является совокупностью мест тел, а время – «число движений»; время, в отличие от движения, течет всегда равномерно. В новое время данную точку зрения, очистив ее от телеологии, развил Лейбниц, опиравшийся также на некоторые идеи Декарта[4].

Оба подхода, естественно, по-своему отражали уровень и, так сказать, качество обретённого человечеством опыта, накопленных знаний в разных областях – от физики до метафизики. Для нас представляется принципиальным и, кстати сказать, очень естественным то обстоятельство, что данные концепции можно обнаружить в фильмах большого числа кинематографистов. Более сложный подход к проблеме оказался бы малопродуктивным в процессе закладывания азов киноязыка, иными словами – обретения и наработки нового способа фиксации и осмысления реальности, где одинаково важны творческая и техническая, а также технологическая (сюда можно отнести организацию и производства, и кинопроката) составляющие. Ещё более принципиально то обстоятельство, что на бытовом уровне, в плане восприятия экранного действия зрителем, принципиальные противоречия двух концепций стираются, причём это относится и к визуальному (позднее – визуально-акустическому) формированию образа, и к общему, драматургическому оформлению материала. Без объективно необходимого этапа молодое искусство рисковало остаться непонятым, в лучшем случае – довольствуясь ролью развлечения для

[3] Пространство, признаваемое таким образом абсолютным, понимается как пустое «вместилище тел», абсолютно неподвижное, непрерывное, однородное (одинаковое во всех точках) и изотропное (одинаковое по всем направлениям), проницаемое – не воздействующее на материю и не подвергающееся ее воздействиям, и бесконечное. Оно обладает тремя измерениями.

[4] Особенность данной концепции состоит в том, что в ней отвергается представление о пространстве и времени как о самостоятельных началах бытия, существующих наряду с материей и независимо от нее.

интеллектуалов. Это было подмечено многими, например, Анатолием Гранбергом в статье «Превращения второго плана»: «Идя от известного стиха Уолта Уитмена о смене времен и пытаясь аллегорически передать это движение времён, показывая в «Нетерпимости», как Лилиан Гиш качает колыбель, Гриффит остаётся на своих несмыкающихся параллелях. Тогда время Лобачевского, открывшего, что параллельные пересекаются, в кино ещё не пришло. Но даже в середине 30-х годов через развитие метафорического монтажа начинается, пока ещё в зародыше, эмбриональное перерастание метафоры в более сложную систему действия. Так рождаются пересекающие планы, они действительно сливаются в единое целое, в котором раскрываются социальное, политическое, идейное содержание фильма» [92, с. 195]. Заметим, что Гранберг писал в данном случае о монтаже – но проблематика использования пространства и времени распространяется, конечно, на большее количество кинематографических приёмов; на этом остановимся ниже.

А между тем к концу XIX столетия уже было сделано (Лобачевским, Бойаи и Риманом) и в целом – получило признание открытие неевклидовой геометрии, упоминаемое Гранбергом. В противовес концепции Ньютона Лобачевский утверждал, что геометрические свойства, будучи наиболее общими физическими свойствами, определяются природой сил, формирующих тела. Данный аспект проблемы нашёл своё отражение в фильмах, рассмотренных во второй главе, будучи дополненным некоторыми более поздними идеями, в первую очередь – эйнштейновской теорией.

Это в свою очередь привлекло повышенное внимание к идеям субъективных идеалистов и агностиков, решающих проблемы пространства и времени главным образом через вопрос об их отношении к сознанию, восприятию. Последователи Беркли (в частности, Мах), отвергавшего ньютоновские абсолютные пространство и время и рассматривавшего пространственные и временные отношения субъективистски, как порядок восприятий, постарались развить гипотезу на новом этапе, подчеркивая опытное происхождение аксиом геометрии. Кинематографисты, придерживавшиеся сходных взглядов, также получили адекватные художественные средства лишь на рубеже XX и XXI столетий – данные работы выделены в третьей главе в отдельном пункте, «Нелинейность и сознание».

Совсем иным, оригинальным путём пошёл Кант, сначала примыкавший к позиции Лейбница, позднее (под влиянием развития естественнонаучных взглядов того времени) принявший и пытавшийся философски обосновать ньютонову точку зрения, но в конечном итоге предложивший оригинальную концепцию[5]. Заслуга Канта в развитии взглядов в духе агностицизма, причём с

[5] Её стержневым моментом было объявление пространства и времени априорными формами человеческого созерцания, что позволяло объяснить многие «извечные» проблемы, облечённые в форму антиномий, разрешимостью которых явилась сама невозможность

учётом достижений науки, также нашла параллель у кинематографистов, хотя и у относительно немногих.

И всё же в подавляющем большинстве выдающихся фильмов, новаторски оперировавших категориями пространства и времени, были отражены взгляды, сложившиеся несколько позднее. А именно, в XX веке, когда точка зрения на природу пространства и времени претерпела кардинальную, революционную метаморфозу, обусловленную изменением представлений о материи, прежде всего – открытиями в сфере физических полей. Теория относительности показала, что при переходе от одной системы отсчета к другой, движущейся относительно первой, пространственные и временные величины (расстояния, углы, промежутки времени, частоты) изменяются. Явления, одновременные в одной системе отсчета, не одновременны в другой. Остается неизменным при переходе от одной системы отсчета к другой только пространственно-временной интервал между событиями. Теория относительности ввела новое понятие – «пространства-времени» как единой формы координации явлений[6]. Однако именно художественная форма, разработанная с учётом этого обстоятельства, позволила и художникам, и зрителям увидеть хорошо знакомую действительность без преувеличения новыми глазами. Без знания данной предпосылки события фильмов (вернее, авторская подача материала) из второй главы, начиная со «Славного будущего» /1997/ Атома Эгояна и заканчивая «Магнолией» /1999/ Пола Томаса Андерсона и «Бочкой пороха» /1998/ Горана Паскалевича, могут показаться надуманными, искусственно усложнёнными.

Существенное влияние на кинематограф оказали и ещё более смелые гипотезы, возникшие на основе теории относительности. В частности, с новой силой вспыхнули споры по вопросу об обратимости (или необратимости) времени, возникшему из попыток преодолеть несовместимость механики и термодинамики. Как показал И. Пригожин [37, с. 64], при описании диссипативных (необратимых) систем неизбежно возникают нелинейные уравнения, соответствующие необратимости процессов, которая, в свою очередь, обуславливает необратимость времени. То есть необратимость времени неотделима от неустойчивостей в открытых системах[7]. От данной

достижения решения (вернее, подтверждения или опровержения на практике) вопросов [26, с. 51-56].

[6] Разделение координации на чисто пространственную и чисто временную оказывается относительным: события, сосуществующие в одной системе (координированные только пространственно, расположенные в разных местах), в другой системе являются также и последовательными во времени. Однако сама последовательность во времени таких событий, которые могут быть связаны отношением причины и следствия, не может измениться. Таким образом, расстояния и длительности приобретают полную определенность только в той или иной системе отсчета.

[7] У Пригожина время разделено на две разновидности, динамическое и внутреннее. Под динамическим здесь понимается время, позволяющее задать и изменение волновой функции

предпосылки отталкивались прежде всего Джон Джост, подвергший в фильме «Ловушка» /1993/ сомнению саму возможность манипуляции временем, и Гаспар Ноэ, хотя его «Необратимость» /2002/ мне кажется гораздо менее убедительной. Обоими режиссёрами это противопоставление было переведено с теоретической в сугубо практическую, событийную плоскость, послужив глубинной первоосновной драматургического конфликта.

Не были обойдены вниманием и другие точки зрения. В культурно-философском (Ницше, Шпенглер, Тойнби, Пруст, Маркес) контексте появился феномен так называемого неомифологического сознания, базирующийся на возрождённой древней идее вечного возвращения – повторяющейся цикличности. До определённой степени (и в несколько ином контексте) это справедливо, в частности, для общей направленности фильма «Хрусталёв, машину!» /1998/ Алексея Германа. С новой силой заговорили о концепции эсхатологического (или семиотического) времени, являющегося линейным и одномерным, но направленного в обратную сторону, к началу. Среди представителей неоэсхатологии, восходящей к христианскому вероучению и в первую очередь – к наследию Августина Блаженного, наиболее ярким представителем считается Пьер Тейяр де Шарден, пришедший к выводу, что финалом станет полное культурное бессмертие. Разные стороны данной концепции мастерски задействованы Ларсом фон Триером (малый апокалипсис в «Догвилле» /2003/) и Дэвидом Финчером, в финале «Бойцовского клуба» /1999/ намеренно не прояснившим природу случившегося конца света – крушения западной цивилизации.

Наконец, отдельного, хотя и краткого, упоминания заслуживают концепции, ставящие под сомнение саму одномерность времени. Джон Эллис Мак-Таггарт обратил внимание на возможность описания происходящего двумя разными способами: раньше-позже и прошлое-настоящее-будущее. В первом случае условный наблюдатель (сознание) находится как бы вне событий, в последнем – внутри них, в текущем моменте, причём второе разделение представляется существеннее.

Ещё более радикальную гипотезу предложил в начале 1920-х годов в книге «Эксперимент со временем» [18, с. 39, 107-108] Джон Уильям Данн, проанализировавший явление пророческих сновидений, известное с древности, придя к предположению, что для человека время имеет по меньшей мере два измерения: в одном он пребывает, живёт, в другом – является наблюдателем. Причём по второму измерению можно передвигаться, словно в пространстве, – в прошлое и в будущее. Данный «парадокс» оказался подлинным подарком для уже упомянутых кинематографистов (от Эгояна до Андерсона и Паскалевича), позволив выстроить уникальную драматургическую конструкцию, которая

в квантовой механике, и описание движения точки в классической механике. Внутреннее же время существует исключительно для неустойчивых динамических систем, характеризуя состояние системы, связанное с энтропией (мерой неупорядоченности).

оказалась адекватной для художественного отражения мира с учётом представлений, полученных благодаря теории Альберта Эйнштейна.

Впрочем, прежде чем перейти к анализу произведений, остановимся на том, как кинематограф решал столь фундаментальную проблему. Ведь даже поверхностное знакомство с историей этого вида искусства, в первую очередь с работами выдающихся мастеров, позволяет убедиться, что наличествуют и более ранние (разные, не всегда успешные, но нередко – вполне благотворные) примеры сознательного применения категорий пространства и времени не только как объекта изображения, но и в качестве средства выразительности. И, соответственно, попытки кинотеоретиков осмыслить данное явление. Рассмотрим вопрос, оговорившись, что исследовать всю историю кинематографа, анализируя в данном ракурсе конкретные фильмы, не входит в нашу задачу.

1.2. Категории пространства и времени в истории теорий кино

Пространство и время существуют в кинематографе (точнее, в каждом отдельно взятом фильме, начиная с самых первых), разумеется, не как нечто абстрактное, но как вполне конкретные явления, которые можно оценить качественно, а при необходимости – даже измерить количественно. Другое дело, что и то и другое можно передать лишь отражённо, они позволяют обнаружить себя исключительно через свои фундаментальные свойства. Пространству, как было сказано, соответствуют протяжённость, искривлённость, точка восприятия и т. п., времени – в первую очередь длительность, последовательность (прямая, обратная, смешанная), наконец, дискретность или непрерывность. Не требует, пожалуй, доказательств и то обстоятельство, что авторы (режиссёр, сценарист, оператор) имеют дело даже не с этими свойствами, представляющимися для них чересчур абстрактными, но с конкретными явлениями материального мира, «фактами» по Андрею Тарковскому: неодушевлёнными предметами, картинами природы, людьми и т. д. Если предельно упростить, то эти, вполне осязаемые явления образуют (будучи преображены волей авторов, отбирающих и сочетающих их, исходя из замысла и объективных возможностей) события или, чаще всего, совокупность взаимосвязанных, развивающихся событий. События (в широком, а не узком драматургическом смысле слова), в свою очередь, оказываются основой для создания и фабулы, и сюжета, который, собственно, и обусловливает своеобразие фильма в целом. Таким образом, можно сказать, что именно использование первичных, базисных элементов, то есть пространства и времени, определяет общий художественный уровень картины. Причём оперирование данными категориями (в процессе написания сценария, съёмок, монтажа и озвучивания, а не теоретическое, не умозрительное) вполне может носить бессознательный характер. Более того, изначально, когда кинематограф лишь осознавал себя искусством, иного, повторимся, и быть не могло – показательным примером являлись случаи, когда театральные спектакли просто запечатлевались на киноплёнку. Заметим также, что и по сей день многие режиссёры и сценаристы оказываются подлинными новаторами, вовсе не придумывая невиданные доселе способы использования пространства и времени, а идя, допустим, экстенсивным путём (от изобретения неких технических приёмов, выбора неожиданных мест для съёмок и т. д. до обращения к актуальным проблемам, ранее не затрагивавшимся) или же комбинируя их в неожиданных вариациях, отвечающих оригинальному замыслу.

В своих лекциях по монтажу Андрей Тарковский [127, с. 90] упоминал про случай, когда предложил коллегам поучаствовать в эстетическом эксперименте: снять небольшой фильм по заранее написанному сценарию, с одинаковыми диалогами. Согласились лишь Луис Бунюэль, Микеланджело Антониони, Федерико Феллини и Робер Брессон. Можно было бы, в принципе,

пойти и дальше, добавив такие ограничения, как количество эпизодов, ракурсы, декорации или натура и т.д. – суть от того бы не изменилась. И, например, о Брессоне Андрей Тарковский говорил, что «его не удовлетворяет мельчайшая неточность в интонации актера, мельчайшая неточность движения аппарата, мельчайшая неточность места, куда приходит актер по мизансцене, а если на крупном плане, то тем более» [127, с. 86-87], что «там уже вопрос решают сантиметры» [127, с. 87]. И в отношении Феллини – что у него «все сцены, кадры сняты одинаково» [127, с. 87], что любой фильм маэстро «снят в едином ритме, в едином состоянии, которое ему подсказывает его отношение к действительности» [127, с. 87]. Думается, затронутая советским режиссёром проблема намного шире и находит своё отражение не только в природе монтажа. Вернее, сам монтаж является лишь средством, причём одним из многих, для достижения целей, стоящих перед автором. Режиссёр интуитивно стремится к созданию предельно точной, уникальной структуры экранного материала, вплоть до каждого отдельного кадра и даже кадрика. И, таким образом, к организации пространства и времени, вне которых материал существовать не может.

Проблема пространства и времени в кинематографе сравнительно быстро привлекла к себе внимание, позволив от осмысления накопленного опыта перейти к изложению авторской концепции относительно способов применения данных категорий. Для начала остановимся на проблеме в самом общем виде.

При анализе принято подразделять пространство, сводя его к трём составляющим: пространству, где снимаются объекты, пространству, где находятся зрители, и, наконец, плоскости экрана. Аналогично время можно подразделить на эмпирическое (реальности произведения), сюжетное, то есть касающееся организации фабулы, и, конечно, относящееся к субъективному восприятию зрителем.

Естественно, категории взаимосвязаны и динамически взаимодействуют. Однако наиболее важными с практической точки зрения представляются, пожалуй, плоскость экрана и сюжетное время, под которые вынужден подстраиваться зритель и которые, в сущности, диктуют авторам необходимость тех или иных манипуляций с физической реальностью, фиксируемой на плёнку. Пространство, отображаемое в плоскости экрана, самым естественным образом (по крайней мере в соответствии со сложившимся опытом) подразделяется по принципу «от малого – к большому»: от пространства внутри одного кадра через пространство отдельных сцен, сюжетных линий и т.д. до пространства, где развёртывается действие фильма в целом. Касательно второй категории это менее очевидно да и актуально, поскольку на практике в большинстве случаев не возникает необходимости выделять мельчайшие фрагменты, своеобразные кванты времени. Исключением является разве что приём, некогда именовавшийся «цайт-лупой»,

в своём пределе выливающийся в «стоп-кадр». На особенностях его использования достаточно подробно остановился Всеволод Пудовкин в статье «Время крупным планом» [117, с. 4], написанной в 1932-м году, проведя аналогию с открытым Гриффитом крупным планом. Особенно интересны его идеи по поводу «различной степени замедления скорости движения, включенной в построение монтажной фразы» [117, с. 9], в отличие от широко практикуемого введения целых (пусть чаще кратких) эпизодов, снятых в замедленном ритме. Пудовкин писал, что «короткий кусок, снятый «цайт-лупой», может помещаться между двумя длинными нормальными кусками, сосредоточивая на момент в нужном месте внимание зрителя» [117, с. 9], приходя к очень важному выводу, что «цайт-лупа» в монтаже не искажает действительного процесса» [117, с. 9]. Иными словами – подвергается «искажению» лишь время субъективное, время в восприятии зрителя. Данное высказывание можно распространить, пожалуй, на все подобные приёмы, касающиеся и времени, и пространства, и даже до определённой степени согласиться, что это может быть взято за основу при формировании ритма фильма, неповторимой интонации.

Говоря о кадре, сложно обойти молчанием идеи Сергея Эйзенштейна, который, полемизируя с Всеволодом Пудовкиным, назвал его «ячейкой монтажа» [68, с. 35]. Развивая мысль на ещё более общем уровне, Юрий Лотман позднее скажет «о тройной отграниченности кадра» [32, с. 40]: по периметру краями экрана, по объему его плоскостью и по последовательности – предшествующим и последующим кадрами. Именно данный набор отграничений (или ограничений) делает кадр «выделенной структурной единицей» [32, с. 40], которая входит в целостность фильма, «сохраняя самостоятельность носителя отдельного значения» [32, с. 40], в то же время, согласно законам диалектической логики, – «порождает встречное движение, стремление к преодолению самостоятельности кадра, включению его в более сложные смысловые единства или раздроблению на значимые элементы низших уровней» [32, с. 40].

Таким образом, возникает предпосылка для создания эпизода – смыслового элемента более высокого уровня или, по Лотману, «более сложного смыслового единства» [32, с. 40]. Пространство и время, разумеется, никуда не исчезают и здесь. Более того, кинематографистами были довольно быстро накоплены приёмы, позволяющие не просто фиксировать данные категории, но и манипулировать ими. Это смена ракурсов и режимов освещения, наезды, каше, так называемая «субъективная камера» и т. д.; ускоренная и замедленная проекция, полиэкран, двойная экспозиция и т. д. Не углубляясь в историю, лишь вспомним о том общеизвестном факте, что поначалу режиссёры банально копировали театральные приёмы, тем самым пытаясь механически использовать условность вида искусства, отличного по самой своей природе. Первыми же подлинными достижениями в данном

отношении стали, пожалуй (наряду с Гриффитом и Чаплиным), произведения мэтров русского дореволюционного кинематографа, прежде всего работы Евгения Бауэра и Якова Протазанова, и немецкого киноэкспрессионизма. В их фильмах подражание театральной условности было преодолено посредством – помимо прочего – эстетизации кадра, создания иллюзии объёмности. Немного иным путём пошла шведская школа, мастера которой стремились к наибольшей пластической выразительности. С другой стороны, сыграло ключевую роль развитие монтажа, достигшее кульминации, дав название целому направлению в советском киноискусстве 1920-х, усвоившем накопленный мировой опыт. В монтажных теориях получил широкое распространение способ конструирования реальности, существующей в единстве пространства и времени, на основе нескольких её элементов, запечатлённых в разных кадрах. Экспериментально это нашло подтверждение в знаменитом «эффекте Кулешова», а теоретическое обоснование – прежде всего в трудах Сергея Эйзенштейна [68, с. 19, 29] и Дзиги Вертова (в частности, идея «кино-ока» [11, с. 54-55]).

Подлинной вехой, причём не только технической, технологической, но и эстетической, становится приход звука. Уже авторы знаменитого манифеста «Будущее звуковой фильмы. Заявка» выдвигали идею контрапунктного (то есть подразумевающего «резкое несовпадение») использования звука по отношению к изобразительному ряду в их монтажном сочетании. Вскоре идеи были поддержаны другими исследователями, в частности, чешским теоретиком Я. Мукаржовским, отметившим, что звук, смещенный относительно своего источника, порождает иллюзию объёмности [32, с. 40-41]. Но основные открытия были сделаны, пожалуй, в результате практического освоения нового выразительного средства. На протяжении 1930-х, 1940-х, вплоть до 1950-х годов формировалась тенденция к смещению акцента с прежних приёмов, базирующихся на привычном монтаже, то есть, по Базену, директивной смене планов, мест действия и т.д., к стремлению сохранять пространство кадра и эмпирическое время без авторского вмешательства, очевидного для зрителя. Об этом писал даже Сергей Эйзенштейн, категорически, впрочем, не соглашаясь с теми, кто изменение подхода к монтажу скоропалительно объявлял его, монтажа, гибелью [68, с. 63]. Однако полноценную и, на мой взгляд, чрезвычайно прозорливую гипотезу сформулировал Андре Базен в статье «Эволюция киноязыка» [83, с. 312]. Обнаружив истоки ещё в творчестве таких мастеров, как Флаэрти, фон Штрогейм, Мурнау, французский киновед указал на одну характерную особенность многих (вероятно, подавляющего большинства) выдающихся фильмов звукового периода – использование глубинной мизансцены. По мысли Базена, это способствовало выдвижению на авансцену режиссёров, которые «верят в реальность» [83, с. 312], – в противовес тем, кто верит в образность, то есть во «всё то, что приобретает изображаемый предмет благодаря своему изображению на экране» [83, с. 312],

доминировавшим в эпоху «великого немого». Автор выделил три основные особенности применения глубинной мизансцены. Во-первых, то, что «благодаря глубине изображённого в кадре пространства зритель оказывается по отношению к экрану в положении, более близко напоминающем его отношение к реальной действительности» [83, с. 322]. Во-вторых, он, зритель, «оказывается перед необходимостью занять более активную мысленную позицию и активно соучаствовать в режиссуре» [83, с. 322], в отличие от случая с аналитическим монтажом, когда зрителю «остается только следовать за гидом-режиссером, который производит выбор за него и сводит к минимуму его личную активность» [83, с. 322]. Третье замечание носит более фундаментальный характер. При традиционном монтаже «режиссёр исходил из того, что драматургическое событие обладает единичным смыслом» [83, с. 322] («Конечно, это событие можно было бы проанализировать и по-другому, но тогда получился бы другой фильм» [83, с. 322]), иными словами – «монтаж по самому своему существу противостоит выражению многозначности» [83, с. 322], доказательством чему как раз послужили знаменитые опыты Льва Кулешова. В то же время «глубина кадра, напротив, вновь вводит многозначность в структуру кадра, если не как необходимость (фильмы Уайлера не многозначны), то, во всяком случае, как возможность» [83, с. 323]. В качестве наиболее яркого примера Андре Базен приводит «Гражданина Кейна» Орсона Уэллса, мыслимого «только построенным в глубину кадра», так как «неопределённость в отношении идейного значения и истолкования этого произведения воплощается прежде всего в самом рисунке кадра» [83, с. 323]. Подводя итог и характеризуя эволюцию явления, киновед заметил, что «во времена немого кино монтаж *обозначал* то, что режиссер хотел сказать; в 1938 году кино *описывало*; а сегодня, наконец, можно сказать, что режиссёр непосредственно *пишет* в кино» [83, с. 325]. Не менее важно замечание в том духе, что «экранный образ – его пластическая фигура, его организация во времени, – опираясь на возросший реализм, располагает тем самым гораздо большими средствами, чтобы изнутри видоизменять и преломлять реальность» [83, с. 325]. И, наконец, что «кинематографист наконец перестанет быть конкурентом художника и драматурга и становится равным романисту» [83, с. 325]. Таким образом, появилась перспектива сложной организации пространства и времени, соответствующей авторскому замыслу, на уровне фильма в целом.

Что же касается некоторых иных возможностей, осваивавшихся кинематографистами, то, во-первых, это, пожалуй, эксперименты с широкоугольной оптикой (в первую очередь, думается, Михаила Калатозова и оператора Сергея Урусевского), доведшие тенденцию, описанную Андре Базеном, до некоего абсолюта. И, кроме того, чрезвычайно многомерными и разноплановыми оказались открытия в области комбинированных съёмок (позднее – специальных звуковых и визуальных эффектов, компьютерной

обработки и генерирования образов), позволившие резко, теоретически почти неограниченно, усложнить внутрикадровый монтаж.

Наконец, остаётся последний, самый общий уровень – уровень произведения в целом. Именно на него ориентируется зритель, пытаясь понять, о чём фильм, задаваясь (среди прочего) вопросами, где и когда разворачивается действие.

Для начала кратко остановимся на авангардистских произведениях, занимающих обособленное положение, миссией которых, если ограничиться эстетической составляющей, авторы прямо или косвенно провозглашали борьбу с устоявшимися канонами повествовательного кинематографа, который (в силу глобальности и огромной важности явления) на разных этапах его развития будет рассмотрен далее, отдельно. Возможно, противопоставление традиционному подходу не столь актуально для немецкого экспрессионизма, мастера которого (в лице Фрица Ланга, Роберта Вине, Вильгельма Фридриха Мурнау) вовсе не открещивались от фабулы. Напротив, резко заостряли звучание детективной или даже любовной интриги, которая в воссозданном контексте производила впечатление не менее гнетущее, нежели устрашающий грим и мрачные декорации. Однако уже во французском киноимпрессионизме начала 1920-х годов, или «Первом авангарде», можно отметить попытки разрушения привычной фабулы, пусть не вытравливаемой до конца, обозначаемой пунктирно. Разрушения не ради разрушения, но с целью найти некие собственные, оригинальные художественные средства для воплощения, в частности, категорий пространства и времени. Вспомним, например, «Лихорадку» /1921/ Луи Деллюка, где гораздо сложнее, в том числе из-за умышленного отсутствия поясняющих титров, воссоздать в деталях поведанную историю (вообще-то банальную, годящуюся для заурядного «жестокого романса»), нежели почувствовать удушающую атмосферу одного из кабаков Марселя. Для Жермены Дюлак в «Улыбающейся мадам Бёде» /1923/ схожим средством послужили навязчивые образы из снов и видений героини, трактуемые во фрейдистском ключе, позволяющие передать её внутреннее состояние глубже и утончённее, нежели средствами салонной мелодрамы.

Гораздо сильнее преуспели в революционном отрицании связного, подчиняющегося привычной (внешней) логике сюжета представители «Второго авангарда», пытавшиеся, хотя и с разным успехом, найти уже полноценную, равновеликую альтернативу традиции. Рене Клер, например, в «Антракте» /1924/ уподобился по-галльски насмешливому художнику-демиургу, запросто манипулирующему самой разной фактурой, доводящему узнаваемые образы до абсурда – через их неестественные сочетания, свободные перемещения во времени и пространстве, посредством игры с ритмом или из-за выбираемого ракурса, странного и эпатажного. Фернан Леже рискнул создать собственную Вселенную, оживив вещественный, предметный мир («Механический балет» /1924/), оказавшийся с точки зрения автора

реальнее подлинного, человеческого, одушевлённого априори. И, наверное, по сию пору непревзойдённым остаётся уникальный эксперимент «Андалузский пёс» /1929/, где великие сюрреалисты Луис Бунюэль и Сальвадор Дали оттолкнулись от гениальной в своей простоте идеи, тщательно проследив, чтобы последовательность причудливых экранных эпизодов не несла никакой смысловой нагрузки. Пространство и время действия менялись, словно подчиняясь «логике» сна, чем авторы поставили в замешательство всех, кто стремился, прилагая подчас неимоверные усилия, основывать свою интерпретацию фильма на категории «событие» (в привычном понимании), вообще-то отринутом на корню.

Детально прослеживать эволюцию разнообразных течений не входит в нашу задачу. В большей или меньшей степени все они зиждились если не на тех же, то на схожих эстетических предпосылках, хотя и обретавших важные нюансы в зависимости от того, где (во французском, мексиканском, югославском, советском или даже внеголливудском американском кинематографе), когда и кем создавались авангардистские фильмы. Важно лишь отметить, что отобранные для анализа картины, которые увидели свет сравнительно недавно, на рубеже XX и XXI веков, в большинстве своём было бы опрометчиво заранее причислять к таковым.

Дело не только в том, что почти все рассмотренные в основной части работы ленты, как правило, не рассчитаны на узкий круг специалистов и киноэстетов, напротив, изначально снимались для достаточно широкой (по национальной, возрастной, социальной и т. д. принадлежности) публики, что для авангардизма априори неприемлемо. Это в немалой степени обусловило создание киноязыка, если и содержащего новации, то – базирующиеся на таких предпосылках, которые бы легко, на интуитивном уровне усваивались даже не самым насмотренным зрителем. Отсюда, в частности, апелляция к актуальной проблематике и к готовым жанровым конструкциям, нередко, впрочем, подвергаемым кардинальному переосмыслению. И, конечно, удивляет культурно-географический размах явления, сблизившего художников совершенно разных взглядов, которым отнюдь не понадобилось формального объединения в некое новое направление в искусстве.

Таким образом, такого рода фильмы, анализируемые в работе, следует рассматривать за пределами представлений об авангардизме. Но и если, наоборот, оставаться в рамках привычного понятия (повествовательный кинематограф), то с важной оговоркой в том духе, что теперь в основу концепции положено не событие, а нечто принципиально новое – категории пространства и времени. Вернее, сюжет восходит не к событию (или нескольким событиям, обособленным либо взаимосвязанным), но – к первичным элементам более общего характера, из которых оно, событие, в конечном итоге и возникает: к пространству и времени.

А теперь кратко рассмотрим эволюцию собственно повествовательного кинематографа, на богатый опыт которого опирались, желая того или нет, постановщики фильмов, которые выбраны для анализа в работе.

1.3. Повествовательность в кинематографе

К повествовательным относят фильмы, рассказывающие законченную (в общем и целом) историю. В них внимание автора и, соответственно, зрителя сосредоточено на воспроизводимых на экране событиях, на содержании, даже если режиссёр и сценарист вводят неожиданные, новаторские решения в области художественной формы. Повествование возникло, можно сказать, одновременно с появлением первых короткометражек. И братья Люмьер, и Жорж Мельес, не говоря уже об их последователях, исходили из одинаковых предпосылок, всего лишь закладывая основы повествовательного кинематографа в разных направлениях: в том, что можно условно отнести к хроникальному запечатлению и реконструкции событий окружающего мира, и во всём, что касается сферы воображения, являясь плодом фантазии, не признающей границ. Иначе и быть не могло. Это представлялось предельно естественным, само собой разумеющимся. Открывающиеся возможности вполне справедливо казались грандиозными. Любые попытки постановки вопроса об альтернативных подходах к внутренней структуре фильма воспринялись бы, как минимум, преждевременными, а потому – малопродуктивными. Кульминацией периода стали, пожалуй, знаменитые шедевры Дэвида Уорка Гриффита, обобщившего опыт, накопленный за два десятилетия существования киноискусства. В «Рождении нации» /1915/ найдена почти идеальная структура рассказа как такового, рассказа в традиционном понимании, с чётко выраженной фабулой, подчиняющей себе сюжет, во многих основных чертах (от отдельных художественных приёмов до композиции) повторяемая, пожалуй, по сию пору. В данном отношении ещё более показательным примером является «Нетерпимость» /1916/, где возможности того же, традиционного рассказа, опирающегося на классические (ньютоновско-лейбницевские) представления о категориях пространства и времени, прежде мало освоенные экраном, продемонстрированы во всём своём блеске и разнообразии вариаций.

Таким образом, условия для заложения основ строения фильма в соответствии с наработанными веками (в смежных искусствах) канонами были созданы, предоставив режиссёрам и сценаристам очень богатый арсенал средств. Однако следует учитывать, что и литература, и драматургия, не говоря уже про отдельные эстетические теории, на тот момент ушли далеко вперёд. Поэтому и киноискусство не обошли стороной попытки расширить, дополнить традиционные драматургические схемы. Именно это подразумевается в высказывании В. Шкловского, писавшего в 1927-м году, рассуждая о творчестве Сергея Эйзенштейна, что «кинематография сейчас не нуждается в традиционном сюжете» [66, с. 110], что «собственно сюжетная кинематография (те коммерческие сценарии, которые пишут) уже существует, как мумия» [66, с. 110]. Под «традиционным сюжетом» знаменитый теоретик, опиравшийся на опыт искусства в целом (в частности, автор ссылается, хотя и в гораздо более

поздней работе, на слова А.П. Чехова, что «сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать» [130, с. 295]), имел в виду фабулу, интригу, указав на её ограниченность. Поскольку во главу угла такой фабулы обязательно ставится событие, без которого невыразимо временное, то есть – текущая история во всех деталях и подробностях, но никак не «вечное». Между прочим, ему ничуть не противоречат теоретические поиски и новаторские киноэксперименты приверженцев «монтажной теории» (не говоря уже о так называемых «традиционалистах»), поскольку и Лев Кулешов, и Всеволод Пудовкин, и Сергей Эйзенштейн, и Александр Довженко в конечном итоге оставались внутри обозначенной оппозиции, фабула-сюжет, более того, внесли весомый вклад в её совершенствование. То же самое можно сказать о более поздних (приведённых выше) рассуждениях Андре Базена. При этом в обоих случаях новаторство в использовании категорий пространства и времени распространялось на иной уровень – отдельного эпизода.

Позднее такой теоретик, как И. Вайсфельд обобщил процесс, указав на то, что «художественное кино начало своё развитие с появления в его младенческие годы трёх типов сюжетов» [86, с. 25]: мелодраматический, детективный, комический. Но при этом «ещё в рамках буржуазного кинематографа делались отчаянные попытки вырваться из плена этой сюжетной инерции» [86, с. 25].

По мере развития кинематографа проблема соотношения сюжета и зафиксированной, чётко определённой фабулы вставала всё острее. К началу 1960-х вопрос представлялся уже вполне очевидным, в том числе – исходя из кинематографической практики, хотя и не всеми принимался безоговорочно. При этом многие критики справедливо отмечали, что в данном случае речь идёт не об отмене драматургии как таковой (из-за чего специально введённый термин «дедраматизация» кажется неточным), но о её преображении. «Чрезвычайно важно не забывать, что ослабленная фабула вовсе не означает ослабленных требований к драматургии, – писала М. Шатерникова [129, с. 92]. – Свободный сюжет должен оставаться художественным единством, и внешне его жизнеподобие диктует кинодраматургу ещё более взыскательный отбор и тонкую нюансировку выразительных средств». Нечто подобное, предостерегая от чересчур радикальных выводов, утверждал и И. Вайсфельд, говоря, что «не всякий, сказавший «дедраматизация», уничтожает сюжет, драматургию», что «большей частью за этим термином, как отмечалось выше, скрывается не отмена драматургии, а иное её понимание» [86, с. 41]. И так далее – подобных высказываний было много и в отечественной, и в западной критике. Даже киноведы, скептически относившиеся к новому поветрию, чаще всё же не отрицали само явление, полемизируя лишь по части оценки оного. Так, Н. Зоркая в статье с красноречивым заголовком («Несколько слов в защиту старых сюжетов») писала: «Я абсолютно уверена в том, что не драматургические ситуации, не жанры и никак не способы сюжетосложения определяют новое в

искусстве и в кинодраматургии в частности. Новое приходит в искусство с характерами и конфликтами, наблюдёнными в жизни и осмысленными так, как позволяет в каждый данный момент уровень передового общественного сознания» [99, с. 107-108].

Наиболее же, на мой взгляд, точно и полно внутренняя эволюция повествовательного кинематографа была обрисована – по крайней мере на момент выхода – в изданной в 1966-м году книге «Фильм без интриги» Виктора Дёмина, предложившего стройную, непротиворечивую интерпретацию процесса. Автор оговорился, что понимает фабулу как связанную логической нитью и как бы связывающую внимание зрителя цепочку событий. Если несколько огрубить предложенную схему, историю кинематографа он подразделил на несколько этапов – по степени «кристаллизации» (воспользуемся переосмысленной автором [20, с. 7] метафорой Стендаля) восприятия произведений и отношения режиссёров и сценаристов к фабуле, именно к фабуле, иногда ошибочно принимаемой за сюжет:

- первые, примитивные с сегодняшней точки зрения немые опусы с неестественной актёрской жестикуляцией и ограниченностью действия несколькими яркими событиями;
- долгое время считавшийся классическим период заложения основ, правил кинодраматургии (в этой связи разбирается «Мать» Всеволода Пудовкина и Натана Зархи, показательно адаптировавших роман Максима Горького);
- существенное обогащение фона, когда особое внимание уделяется деталям, при одновременном усложнении событийного ряда (яркий пример – «Чапаев» /1934/ братьев Васильевых);
- постепенное разрушение привычной фабулы в пользу сюжета (что отлично просматривается в творчестве Федерико Феллини: «Маменькины сынки» /1953/, «Дорога» /1954/, «Ночи Кабирии» /1957/, «Сладкая жизнь» /1960/ и «Восемь с половиной» /1963/);
- наконец, пока, к середине 1960-х, в порядке эксперимента появление вовсе, по Дёмину, бесфабульных картин («Жить своей жизнью» /1962/ Жана-Люка Годара и «В прошлом году в Мариенбаде» /1961/ Алена Рене).

Причём необходимо сделать замечание в том духе, что рассмотрение «довольно узкой, хотя и первостепенной важности области» [20, с. 212] на самом деле послужило лишь поводом, своеобразным ракурсом, под которым Виктор Дёмин увидел нечто более общее – закономерность развития основных принципов искусства (что лишь подтвердил многочисленными параллелями и с литературой, и с классической драматургией: от Софокла до Чехова). Больше того, речь идёт не о совокупности художественных приёмов или методов самих по себе, как таковых – они рассмотрены в качестве средства передачи резко усложнившегося содержания, включения в ткань повествования неординарной смысловой и эмоциональной нагрузки. Нет ничего удивительного в том, что

предложенный подход получил развитие в дальнейшем. Так, Семён Фрейлих уже как о само собой разумеющемся, не требующем доказательств, напишет о «документальном взрыве» [64, с. 48] как следствии взрыва информационного (нечто близкое идее «бунта подробностей» [20, с. 25] из «Фильма без интриги»), детонацией которого «разрушило в игровом кино линейный сюжет» [64, с. 48], из-за чего «в действии стали меняться причины и следствия» [64, с. 48]. Иначе – начался необратимый процесс усложнения сюжета за счёт разрушения фабулы в её традиционном виде.

В своей работе я остановился на рассмотрении кинокартин, само появление которых служит, на мой взгляд, сигналом о том, что кинематограф вступил на новый, следующий виток своего развития. И основным отличием в данном отношении является то обстоятельство, что режиссёры и сценаристы берут за основу уже не событие, которое под разными ракурсами как раз воспроизводилось средствами фабулы или, напротив, разрушения, отрицания фабулы. Выход на событие, показанное в фильме, происходит через категории пространства и времени, которые, в свою очередь, понимаются и применяются уже не в соответствии с традиционными представлениями, а – с учётом (как минимум, на интуитивном уровне) всего многообразия теорий и гипотез, накопленных в разных областях знаний. Краткий перечень подходов кинематографистов (их классификация взята за основу структуры работы) будет приведён в заключении. А пока – более подробно остановимся на сугубо искусствоведческих (теоретических) положениях, представляющихся непосредственными предтечами для конструирования нашей гипотезы.

1.4. Наиболее близкие из существовавших концепций

Прежде всего к таковым относится, безусловно, понятие хронотопа, введённое (отчасти основываясь на категории триады, предложенной Б. Энгельгардтом, но в большей степени, по признанию самого автора, – на понятиях эйнштейновской теории относительности) М.М. Бахтиным, причём в первую очередь применительно к роману [7, с. 234]. Представители тартуско-московской семиотической школы, исходя из пространственно-временных связей текста, традиционно выделяют три сосуществующих уровня [143]: хронотопы топографический, психологический и метафизический.

Топографический хронотоп обусловлен незримым присутствием личности автора, воспроизводящего конкретные исторические и географические реалии, условно разбитые на обособленные, но притом и взаимосвязанные единицы, комбинация которых (развитие событий последовательно или параллельно, в прямом или обратном порядке и т.п.) и создаёт сюжет.

Психологический хронотоп, тесно связанный с топографическим, относится к самосознанию персонажей. «Сюжетный ход, подчёркнутый на первом уровне перемещением в пространстве и времени, совпадает на втором с переходом из одного душевного состояния в другое» [143]. Это мир автономных голосов, являющих полифонию поступков, реплик и мыслей, и связующим звеном здесь оказывается, безусловно, слово, обеспечивающее тесное соприкосновение в том числе с фигурой рассказчика-повествователя.

Наконец, метафизический хронотоп, соответствующий уровню создания и описания метаязыка, пронизывающего, связуя, уровни сюжета и самосознания, благодаря чему произведение в целом приобретает «метаязыковое значение, так как связано с идейным осмыслением всего текста, в том числе пространства и времени» [143]. Причём «метаязык задаётся не просто описывающим, а его главной идеей – и оказывается, что на более глубоком уровне полифония является лишь сосуществованием разных трансформаций этой идеи» [143], что в сфере метафизического хронотопа приводит к вариациям единой идеи.

Таким образом, уровни, соответствующие вышеперечисленным хронотопам, являются соответственно наблюдаемым миром, миром наблюдателей и, наконец, миром устанавливающего язык описания. Применительно к роману им, уровням, соответствуют: «типы поведения (действие как таковое), порядок поведения (создание личностью текста своего поведения) и топос поведения (место действия среди других действий, рассматриваемых как обусловливающие его или обуславливаемые им)» [143]. Одним из принципиальных выводов, который позволила сделать данная концепция, стало утверждение, что автор не является самостоятельным голосом, входящим в полифонию, а присутствует в сюжете незримо,

окрашивая и делая его видимым «на самом глубоком уровне метафизического хронотопа» [143].

Концепция представляется вполне применимой к кинематографу, хотя и требует некоторых уточнений, обусловленных его спецификой. Что касается первого из названных уровней, здесь весьма ощутимым различием является тот факт, что автор (режиссёр), как правило, не создаёт собственную топографию событий, а опирается на уже существующие реалии, которые, впрочем, проходят своего рода искусственный отбор в соответствии с замыслом. Основная сложность при обращении к понятию психологического хронотопа возникает, если попытаться найти аналог категории «слово», которому отводится ключевая связующая роль. Естественно, здесь не говорится лишь о звучащей с экрана речи, равно как – и о потоке визуальных образов. Но и, например, кадр, понимавшийся Эйзенштейном как «ячейка монтажа» [68 , с. 35], в зависимости от задач и целей режиссёра, может выполнять функции и отдельного слова, и фразы, и завершённого отрывка, а теоретически – даже разрастаться до размера всего текста. Что же касается метафизического хронотопа и, в том числе метаязыка, то в данном отношении различия, пожалуй, не столь существенны.

Среди теоретических работ, посвящённых собственно кинематографической специфике, ближе всего к тем теоретическим предпосылкам, без которых, на мой взгляд, было невозможно обойтись при анализе, является статья «Запечатлённое время», хотя Андрей Тарковский ни разу не упоминал в тексте термин «хронотоп» и вообще не ссылался на положения семиотики.

Как явствует уже из названия, кинорежиссёр сделал упор на то, что основополагающий эстетический принцип, возникший с появлением первых работ братьев Люмьер, «заключается в том, что впервые в истории искусства, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно запечатлеть время» [123, с. 42], причём «одновременно – возможность сколько угодно раз воспроизвести протекание этого времени на экране, повторить его, вернуться к нему» [123, с. 42]. Наиболее адекватным для решения данной задачи, отвечающей самой природе кинематографа, является стремление к достижению формы фактической, то есть – опирающейся на факт, в качестве которого «могут выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем этот предмет может представать в неподвижности и неизменности» [123, с. 42]. Принципиальным отличием и силой кинематографа, выстраивающегося на основе той же самой категории, Андреем Тарковским понимается то обстоятельство, что «время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно» [123, с. 42].

Следствием данной гипотезы явилось сравнение режиссёра со скульптором, подобно которому он отсекает всё лишнее из «глыбы времени»,

«охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов» [123, с. 43]. Естественно, это требовало нового отношения к монтажу – если не отрицания, то, как минимум, существенной корректировки теории, разработанной Сергеем Эйзенштейном и другими мастерами 1920-х годов, где тот понимался как доминирующий (формо-, ритмо- и смыслообразующий) элемент в процессе создания фильма. Напротив, именно монтаж, причём как традиционный, так и внутрикадровый, исполняет, по Тарковскому, подчинённую функцию, приводя к удручающему результату в том случае, если вступает в противоречие с давлением времени, создающим «напряженность или, наоборот, «разжиженность» в кадре» [128, с. 90], из-за чего, в частности, невозможно сочленение кусков разной условности. Отсюда – критика и рецидива «великого немого» (пример с «параллельным» монтажом), и так называемого «поэтического кино», стремящегося оперировать аллегориями и символами, рождая «вычурность и манерность» [123, с. 46], а равно – скепсис в отношении некоторых эффектных приёмов вроде поликадра или расфокусированного изображения при воссоздании снов и видений. По той же самой причине основным (если не единственно продуктивным) методом оказывается, по Тарковскому, прямое, непосредственное наблюдение над уникальным в своём роде фактом, вплоть до натуралистичности, а в отношении персонажей – до скрупулёзного следования знаниям о человеке, что уподобляет художника-кинематографиста «не только специалисту психологу, но и специалисту психиатру» [123, с. 52].

Едва ли требуется приводить свидетельства того колоссального влияния, которое идея «запечатлённого времени» оказала на кинопроцесс – если не прямо, то опосредованно, благодаря тому, как была применена на практике самим Андреем Тарковским и теми режиссёрами, что оказались (неважно, осознанно или нет) его последователями или единомышленниками. Подавляющее большинство выдающихся кинопроизведений, появлявшихся вплоть до недавнего времени, не вступало в противоречие с концепцией, напротив, способствовало развитию, более тонкому и углублённому пониманию и применению её основных принципов. Причём это в целом относится и к наиболее, пожалуй, спорному выводу, сделанному Андреем Тарковским: «Одна из очень серьёзных и закономерных условностей кинематографа заключается в том, что экранное действие должно развиваться последовательно, несмотря на реально существующие понятия одновременности, ретроспекции и прочее» [123, с. 48]. Более того, «для того чтобы передать одновременность и параллельность двух или нескольких процессов, неизбежно приходится приводить их к последовательности, передавать их в последовательном монтаже» [123, с. 48].

Данный постулат прямо вытекает из гипотезы, высказанной Андреем Тарковским, опиравшимся, естественно, на общефизические представления о том, что есть время – всеобщая форма смены явлений, чьим неотъемлемым

свойством является необратимость. Отсюда – последовательность в развитии действия, от которой, вообще говоря, никуда не деться (объективно), даже прибегая к ретроспекции, параллельному развёртыванию событий и иным ухищрениям субъективного плана, то есть относящимся к сознанию автора, в первую очередь – его воле. Отнюдь не в опровержение, но в подтверждение этого можно указать на художественную структуру таких картин, как «День начинается» /1939/ (применение ретроспекции) и «Вечерние посетители» /1942/ Марселя Карне (введение магического пространства в тот момент, когда время останавливается и миг обретает длительность), «Гражданин Кейн» /1941/ Орсона Уэллса (реконструкция прошлого, оставшаяся намеренно незавершённой), «Расёмон» /1954/ Акиры Куросавы (изложение разных, причём взаимоисключающих, точек зрения на произошедший инцидент).

Таким образом, в процессе не просто эволюции, но и самоосмысления кинематографа концепция словно подвела итог определённому этапу его развития, отразив процесс (а наверное, и поспособствовав ему!) мучительного избавления режиссёров от власти события как базисного, основополагающего элемента фильма. Андрей Тарковский указал на более фундаментальную составляющую природы данного вида искусства – время, запечатлеваемое (консервируемое) и затем воспроизводимое сколько угодно раз. (Отметим мимоходом, что самым слабым местом статьи является неупоминание второй стержневой категории, пространства; это, вероятно, показалось автору чересчур очевидным, но в таком случае – если уж быть последовательным до конца – возникает некоторый перекос, как будто длительность как свойство материи не равноценна, а намного важнее протяжённости.) Воспроизводимый на экране факт, как его трактует Андрей Тарковский, отнюдь не равнозначен событию в понимании приверженцев традиционной повествовательной кинодраматургии, не сводится к нему. Этот самый, неповторимый, уникальный в своей конкретности факт, попавший в объектив камеры, есть необходимое условие для создания экранного события (и также – вечного, невыразимого, всего того, что остаётся за кадром). Если несколько упростить, событие как бы само собой, последовательно вырастает из факта (одновременно и состоящего из многих отдельных достоверных деталей, и заполняющего собой общую атмосферу, создавая давление), проходя проверку в сознании зрителя.

Концепция представляется завершённой, прекрасно раскрывая природу кинематографа. Тем не менее её рамки оказались со временем тесны. Фильмы, отобранные для работы, невозможно проанализировать адекватно, не расширив предложенную идею.

1.5. Теоретические предпосылки и постановка задачи

В работе проанализированы произведения, авторы которых (сценаристы и режиссёры) выстроили концепцию фильма, исходя из представлений о более широких возможностях художественного освоения пространства и времени, а также – о сознании, воспринимающем явления материального мира. В качестве объекта рассмотрения в данном случае взяты возможности, оказавшиеся доступными кинематографистам с открытием принципа нелинейности, который пришёл на смену (на практике, впрочем, существуя параллельно) прежнему, последовательному, подчинённому чёткой логической цепочке – словом, «линейному» развитию сюжета.

Особо подчеркнём, что это послужило лишь базовой предпосылкой да и самими режиссёрами используется только как средство; ведь, допустим, и Андрей Тарковский вовсе не призывал режиссёров сосредоточиться на времени как объекте исследования, указывая, напротив, каким образом можно и нужно восходить к факту. По той же причине в работе почти нет произведений, непосредственно обращающихся к данной проблеме, то есть – представляющих собой попытки осмысления времени и пространства как таковых. Напротив, спектр затрагиваемых кинематографистами проблем (и, как следствие, тем и жанровых приёмов) чрезвычайно широк.

Отбор и расположение по главам конкретных картин обусловлены не только соображениями хронологии появления лент (хотя и её нельзя было не учитывать), но прежде всего – стремлением отразить процесс, отнюдь не завершённый к текущему моменту, в его динамике.

Главной же являлась задача понять и показать, для чего, с какой целью художники рубежа XX и XXI столетий обратились к нелинейной структуре в своих произведениях, уже не удовлетворяясь, очевидно, стереотипными, устоявшимися кинематографическими схемами, не позволяющими адекватно отобразить сложную конструкцию авторского замысла, следующего за меняющейся действительностью и развитием сознания, стремящегося её, действительность, осмыслить.

Вторая глава посвящена фильмам, в построении которых авторы использовали различные трансформации пространства и времени одновременно, стремясь при этом к обновлению сюжета. Данный принцип позволил преодолеть поступательную однонаправленность линейной, то есть одномерной, последовательности экранного действия. В начале главы рассмотрены ленты, в которых были предложены первые из возможных, сравнительно простые варианты нелинейной конструкции. Это новеллистические и, как я их назвал, условно новеллистические кинокартины. Фильмы расположены в тексте в порядке усложнения приёмов сюжетосложения. Так, в ранних работах авторы (Атом Эгоян, Шон Пенн и другие) брали за основу одно глобальное событие, поначалу воспринимаемое с точки зрения конкретного персонажа. В конечном итоге, благодаря

дополнительному обстоятельству или неожиданному ракурсу, оно реконструировалось нелинейно, будучи интерпретированным словно на основе иной (но, по уверениям автора, объективной!) системы отсчёта, где пространство и время обретали другие физические параметры. В результате реальная последовательность, на которой настаивал в своей статье Андрей Тарковский, если и не разрушалась, то обогащалась новыми качествами, вследствие чего, в частности, диалектически «снималось» противоречие между понятиями последовательности и одновременности. Вскоре режиссёры, начиная с Милчо Манчевского, усложнили задачу, постаравшись представить события в трёх разных ракурсах, благодаря чему возникла новейшая форма экранного триптиха, где отдельные сегменты, поначалу воспринимающиеся зрителем как независимые, оказываются накрепко связанными друг с другом. Наконец, наиболее характерными в этом отношении представляются работы (в первую очередь Пола Томаса Андерсона и Горана Паскалевича), где количество таких точек зрения увеличено сразу во много раз, теоретически – до бесконечности.

В третьей главе рассмотрены альтернативные варианты решения данной проблемы, когда кинематографисты опирались на принцип нелинейности лишь частично.

Здесь проанализированы произведения, в которых воссоздание пространства не претерпевало никаких изменений по сравнению с традиционными, но временем – художник распоряжался достаточно «произвольно». Ключевой фигурой тут оказывается Квентин Тарантино (обретший множество имитаторов и продолжателей), чьи фильмы «Криминальное чтиво» /1994/ и «Убить Билла» /2003-2004/ представляются наиболее яркими вариантами такой структуры. Но не менее важными и плодотворными оказались эксперименты Тома Тыквера, Алехандро Гонсалеса Иньярриту и особенно Джона Джоста.

В том, что касается манипуляций пространством (при условии, что время «зафиксировано»), наиболее эффектные по воздействию эксперименты связаны, в первую очередь, с именем Михаэля Ханеке, предложившего непротиворечивую, законченную концепцию оперирования данной категорией, исходя из её «нелинейности». Другие варианты, в целом, на мой взгляд, менее удачные, предложили Ульрих Зайдл, Питер Гринуэй, Хулио Медем, Майк Фиггис, а также – создатели серии фильмов про так называемую виртуальную реальность. В то время как опыты Жана-Пьера Жёне, Алексея Германа, Ларса фон Триера и (в меньшей степени) Алексея Балабанова, напротив, нельзя не признать удавшимися.

В этой же главе рассмотрены работы, авторы которых, не ограничиваясь возможностями трансформаций пространства и времени как объективных явлений, сосредоточили внимание на субъективных особенностях процесса восприятия. Но и в данном случае построение сюжета приобретало

нелинейный характер, вступая в противоречие с традиционными представлениями о его, сюжета, последовательном развитии. Иными словами, нелинейность возникает и здесь. Между прочим, эволюция данного способа сюжетосложения прослеживается лучше всего. Она проявлена почти в чистом виде, начиная с лент Оливера Стоуна, как бы подытожившего весь накопленный предшественниками опыт, и Брайана Сингера, а условно завершается – фильмами Дэвида Линча.

Кроме того, отдельно рассмотрена небольшая группа работ (режиссёров Винченцо Натали, Хидэо Накато, Атома Эгояна), доводящих этот способ до своего, так сказать, логического завершения, на новейшем этапе развития культуры возвращающихся, по существу, к постулатам агностицизма.

Четвёртая глава посвящена так называемым коммерческим фильмам, создатели которых поставили эффектные приёмы и способы сюжетосложения на поток, пользуясь открывшимися возможностями в производстве занимательных картин для массового зрителя, адаптируя сложные экранные построения к восприятию широкой аудитории.

ГЛАВА 2. Обновление способов отображения действительности

2.1. Истоки направления

Конструкцию фильмов, которые представляются непосредственной предтечей названного явления, можно считать условно новеллистической. В отличие от более распространённых собственно новеллистических построений, представлявших собой сочетание независимых фрагментов, поставленных одним («Эроика» /1958/ Анджея Мунка, «Папоротник и огонь» /1965/ Александра Петровича) или разными режиссёрами («РоГоПаГ» /1963/ Роберто Росселлини, Жана-Люка Годара, Пьера Паоло Пазолини и Уго Грегорети), тем не менее связанных на уровне общей темы, идеи или действующих лиц, содержание данных фильмов составляет серия эпизодов, прямо вытекающих один из другого.

В числе первых подобных произведений принято называть «Бальную записную книжку» /1937/ Жюльена Дювивье. Хотя в Голливуде идея была сразу же оценена по достоинству (а, например, драма «Гранд-отель», где Эдмунд Голдинг и сценарист Уильям Дрейк уже нащупывали схожую форму, появилась ещё раньше, в 1932-м году), одной из лучших, если не лучшей, остаётся работа именно этого французского режиссёра, перебравшегося в США с началом Второй мировой войны. В «Сказках Манхэттена» /1942/ «связующим звеном» событий, которые приключаются в разных местах и с совершенно незнакомыми друг с другом персонажами, служит фрак, оказывающий удивительное, почти мистическое влияние на судьбу его обладателя.

Вопреки первому впечатлению, будто в фильмах такого типа (и их литературных предшественниках вроде рассказа «Фальшивый купон» Льва Толстого) отсутствуют экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка, указанная драматургическая цепочка всё же наличествует. Другое дело, что контуры полноценной интриги выделить гораздо сложнее, поскольку в общепринятом значении фабула не прослеживается ни в отдельных, внутренне завершённых фрагментах, ни в картине в целом, но – рассредоточена между ними. Разве что указанные «дискретные» соотношения становились со временем всё более сложными и тонкими. Достаточно принципиальным событием в этом смысле представляются картины американского режиссёра Роберта Олтмена, снимавшиеся им в 1970-е (да и позднее). Но если «чёрная комедия» «Военно-полевой госпиталь» /1970/ ещё являет собой типичный «фильм без интриги», в котором никакого «внешнего», движущего конфликта нет[8], то в музыкально-политической сатире «Нэшвилл» /1975/ и в антивестерне «Буффало Билл и индейцы» /1976/ вовсю используются «перекрёстные» диалоги, наслаивающиеся друг на друга, создавая эффект

[8] На место «кульминации» авторы помещают сцену «армейской тайной вечери», а взамен развязки предлагают проходной эпизод – игры в американский футбол

многоголосья (не перерастающего, впрочем, в естественный шум), и другие фирменные олтменовские приёмы. Но каждый из героев уже не является статичной фигурой, а частичный («на новом витке»!) возврат к интриге не кажется архаизмом. Разработанная (или интуитивно нащупанная) конструкция позволила Олтмену наиболее адекватно отобразить положение дел в столь ненавистном ему шоу-бизнесе. Неслучайно в титрах последней из упомянутых лент вместо имён исторических личностей перечислены Звезда, Продюсер, Журналист и т. д. Роберт помещает собирательные мифологизированные образы в конкретный контекст, исследуя их при столкновении с жизнью. В 1980-е режиссёр, отошедший от данной линии (даже успешные олтменовские работы периода «рейганомики» – например, «Неудачники» /1983/ – поражают резкостью авторских суждений и тоном, далёким от рассудочно-насмешливого), тем не менее, по всей видимости, испытывал потребность вернуться к найденному.

Возвратом и одновременно вершиной для мастера стал, безусловно, «Игрок» /1992/, предельно беспощадное исследование крупнейшего современного мифа – мифа Голливуда. Фильм одновременно и содержит интригу (история шантажа крупного продюсера, случайного убийства невиновного человека и попыток замести следы преступления) и постоянно опровергает оную, ибо уж сотрудника-то «фабрики грёз» в эту самую интригу вовлечь нелегко. Последующие олтменовские ленты, вплоть до неожиданно получившего признание «Госфорд-парка» /2001/, являются лишь комбинациями прежде сделанных открытий, иногда, правда, чрезвычайно талантливыми («Короткие истории» /1993/, «Колесо фортуны» /1999/). А прорыв, который подготовил (по крайней мере в значительной степени) этот режиссёр, совершили всё же другие.

2.2. На пути к реализации пространственно-временного континуума

Одним из ярчайших событий сезона 1997-го стал фильм «Славное будущее» Атома Эгояна (правда, точнее представляется вариант перевода названия «Славное потустороннее»). Его фабула укладывается в несколько слов: престарелый адвокат Митчелл Стивенс приезжает в провинциальный городок, где произошёл трагический инцидент (перевернулся школьный автобус с детьми), в надежде убедить родителей четырнадцати погибших и нескольких выживших подать судебный иск против мнимого виновника несчастного случая. Режиссёр-сценарист, основательно видоизменивший взятую за основу книгу Рассела Бэнкса, выстроил действие ассоциативно, перемежая условно настоящие события развёрнутыми флешбэками и флешфорвардами, выбрав одну точку зрения и разбив повествование с помощью множества временных рамок. Именно «условно настоящее», поскольку с развитием сюжета Митчелл, а вслед за ним и зритель, напрочь утрачивает ощущение времени, уже не различая текущее, прошлое и возможное будущее, – воспринимая действительность из «славного потустороннего». От английского актёра Иэна Холма потребовалось немало усилий для создания противоречивого образа, в разные моменты вызывающего у публики то отвращение и презрение, то подлинное сопереживание человеку, попавшему в состояние абсолютного, тотального одиночества. Встречи Стивенса с жителями городка, помимо его и вообще чьей-либо воли, вызывают из небытия картины жизни тех самых родителей, поголовно погрязших в мерзостях, начиная с воровства и заканчивая инцестом, а это гарантирует неудачу в суде. Долорес Дрисколл же, водитель злополучного автобуса, будучи человеком порядочным, продолжает жить под грузом личной ответственности за случившееся. Ещё меньше шансов у Митчелла установить контакт с собственной взрослой дочерью-наркоманкой, умирающей от СПИДа и не желающей принимать от отца помощь…

Эгояна, конечно, не причислишь к числу режиссёров-пионеров по части экспериментов с экранным временем и пространством. Но «Славное будущее», на мой взгляд, разительно отличается от работ Алена Рене («Мюриэль, или Время возвращения» /1963/, «Война окончена» /1966/) или «Зеркала» /1975/ Андрея Тарковского, в которых главным было противопоставление-столкновение различных эпох. Схожими (уже, однако, пространственными) аналитическими задачами обусловлена, в сущности, и драматургия упоминавшихся произведений Олтмена, разбивавшего реальность на небольшие взаимосвязанные фрагменты, как в гигантских фресках. Канадский режиссёр же стремится синтезировать разрозненные и явно неравноценные отрывки, словно вспыхивающие в памяти, стремясь достичь ощущения неделимости мира, иными словами – художественными средствами выразить то, что Альберт Эйнштейн и понимал под «пространственно-временным

континуумом». Эгояну удаётся избавиться от навязчиво-обличительного и почти пророческого пафоса, прорвавшегося в финале «Экзотики» /1994/, – и драма, «способная всколыхнуть душу, но свободная от всяческого намёка на манипуляцию, сентиментальность и слащавость» [154], всё же не воспринимается приговором миру, преображённому прикосновением к трансцендентному. Наступает момент, когда пространство и время сливаются в своём стремлении к запредельному и бесконечному.

Ощутимый успех Атома Эгояна, который мог быть воспринят как случайный, показалось заманчивым повторить другим режиссёрам. Одним из первых среагировал Пол Шредер, поступивший, можно сказать, наипростейшим образом, почти сразу (в том же 1997-м) адаптировав другой роман канадца Рассела Бэнкса, «Скорбь», написанный в 1989-м и содержащий автобиографические мотивы.

Фабула вновь проста: Уэйд Уайтхаус, шериф маленького провинциального городка в Нью-Хэмпшире, расследуя обстоятельства несчастного случая на охоте (с летальным исходом), неожиданно осознаёт, что всё в округе прибрано к рукам некими влиятельными негодяями… Подозрения шерифа Уайтхауса (интересная фамилия, в дословном переводе означающая… ‘Белый дом’!), сумевшего убедить в том, что они небеспочвенны, даже брата-интеллектуала Рольфа, профессора престижного университета, удалённого от этого захолустья, неожиданно не оправдываются. Никакого коварного заговора не было…

Фильмы по сценариям Пола Шредера, снятые другими, кажутся, на мой взгляд, более цельными и близкими друг другу, нежели его собственные постановки. Отсутствие ярко выраженного незаёмного режиссёрского стиля отразилось, как ни странно, и на лучшем из них, «Скорби». Шредер (даже если не снимал ленту под непосредственным влиянием работы Эгояна) прибегнул к схожим приёмам. Но словно ограничил себя, не решился по-настоящему дерзнуть. Для авторов схожая схема послужила лишь средством, но не целью; предложенные в фильмах (особенно канадском) художественные находки как бы обязывают, не позволяя обращаться к иным, кроме как глобальным и фундаментальным вопросам бытия. Шредеровский образ «скорби», которая должна охватить вслед за главным героем зрителя, принципиально той же самой природы и также является средством для проникновения (вернее, создания иллюзии проникновения) в некие запредельные сферы, где уже нет никакого различения на время и пространство. И тем более – на явления, события и предметы, заполняющие Вселенную.

Как ни странно, догадку о том, что сотворённая кинематографистами форма не допускает обращения к «второстепенным», земным проблемам, подтверждает и неудачный опыт того же рода, а именно – картина «Заснеженные кедры» /1999/ австралийца Скотта Хикса. Взяв за основу роман Дэвида Гатерсона и написав сценарий вместе с Роном Бассом, одним из

преуспевающих голливудских драматургов, режиссёр всё же не уберёгся от того, что фильм со столь красивым, лирическо-элегичным названием кажется подражательным по отношению к «Славному будущему» и/или «Скорби». Авторы схоже погружают зрителя в завораживающе развёртывающееся действие якобы детектива: молодой моряк Кадзуо Миямото, японец по происхождению, обвиняется в убийстве старого рыбака Карла Хайне; дело, кажущееся очевидным местным, жителям небольшого города, освещает журналист Ишмаэль Чемберс. Но наибольший интерес в картине Хикса, в отличие от опытов его коллег, вызывает вовсе не неожиданная развязка, грозящая разочаровать любителей Агаты Кристи и Альфреда Хичкока. И даже не переданное через замедленно-флегматичный ритм повествования, плавные движения камеры («снег падает на кедры») особое мироощущение человека, обременённого бесконечно печальным бытием, подлинная трагедия которого сокрыта внутри него самого – то, что у Эгояна и Шредера было главным. Подобный аспект («стиль критичен по отношению к субъекту» [184]) был бы, вообще говоря, похвален, если бы все эти волшебные образы не сочетались с некоторой очень сомнительной манерой повествования. Иными словами, если б не возникало ощущения «побочной истины», в то время как изощрённость визуального ряда, утончённая игра с цветом и, главное, способ изложения событий (настоящее прерывается многочисленными флешбэками) явно не претендовали на нечто большее. А вот этого большего Хиксу добиться и не удалось.

И всё же о том, что в указанном направлении всё труднее сделать принципиально новые открытия, гораздо лучше (пусть косвенно) свидетельствуют более удачные фильмы. Прежде всего – «Обещание» /2001/ известного актёра Шона Пенна, который лишь в третьей режиссёрской работе обрёл свою интонацию, обратившись к книге Фридриха Дюрренматта. И уж совсем слабым отблеском былых открытий кажется «Таинственная река» /2003/, психологическая драма Клинта Иствуда с тем же Пенном в одной из главных ролей. В этих фильмах предложенная зрителю художественная конструкция получила официальное признание. Ещё более яркий и удачный пример представляет собой «Арарат» /2002/, где Атом Эгоян сумел избежать банального самоповтора.

Позитивный опыт нескольких фильмов очень скоро показал, что даже более впечатляющих результатов можно добиться, если несколько изменить (точнее, расширить) совсем немного – угол зрения.

2.3. Новейшая форма экранного триптиха

Подобное ощущение возникает при просмотре драмы «Перед дождём» /1994/ – картины, уникальной во многих отношениях. Трудно поверить, что её автором оказался дебютант (прежде молодой режиссёр-сценарист снимал видеоклипы) Милчо Манчевский. Лента, по заслугам оценённая кинокритиками, отмеченная премией «Золотой лев» Венецианского МКФ и номинированная на «Оскар» как лучший неанглоязычный фильм, вышла на экраны за три года до «Славного будущего» Атома Эгояна. Это не умаляет достоинств канадской картины, но, безусловно, свидетельствует в пользу того факта, что развитие кинематографа довольно непросто подчинить чёткому и не имеющему исключений правилу. Некоторые процессы, как видим, могли протекать параллельно и независимо…

Лента состоит из трёх новелл. В первой, с заголовком «Слова», ненароком погибает давший обет молчания молодой греческий монах Кирилл, спасая девушку-албанку от толпы разъярённых македонцев, обвиняющих её в смерти брата. В «Лицах» действие перемещается в Лондон, где жертвой непреднамеренной вспышки ненависти оказывается Ник, муж Энн. Наконец, в «Фотографиях» (или «Картинах») её возлюбленный Александер, фоторепортёр, лауреат Пулицеровской премии, давно работающий на Западе, возвращается на родину – и тоже гибнет по нелепой случайности, пытаясь вразумить бывших односельчан. Простой, но яркой находкой режиссёра оказывается эпилог. Вернее, те кадры, что «вынесены» за развязку, – кадры, идентичные прологу. Для чего это потребовалось? Именно финал доказывает, что автора сложно обвинить в политической наивности или близорукости.

Американский кинокритик Роджер Эберт верно предупреждал, что оригинальное драматургическое построение фильма, распадающегося на три как бы независимых фрагмента, не следует приписывать влиянию Квентина Тарантино. В отличие от снимавшегося параллельно «Криминального чтива», где действие уподоблено комиксам или нескончаемым дешёвым гангстерским рассказам, перемешанным в произвольном порядке, Манчевский не разбивает реальность по собственной прихоти, ограничиваясь тем, что создаёт иллюзию того, что «персонаж, кажущийся умершим, в данный момент ещё жив» [165]. Режиссёр говорил в интервью, что мнимые «временные парадоксы» («моменты, когда происходят вещи, которых быть не должно» [165]) являются способом показать, что мы не пребываем в ловушке истории, что иногда – приходит спасение. Таким оригинальным образом Милчо Манчевский замыкает круговращение бытия, подводя к мысли о строгой обусловленности всех событий и явлений на свете, о жёсткой, даже если не всегда осознаваемой людьми, зависимости следствий от причин.

«Перед дождём» – не триптих. Это нечто противоположное триптиху, триптих, сведённый воедино. В сравнении с Атомом Эгояном (не говоря уже о последователях) македонский режиссёр не ограничивается воспроизведением

реальности в двух плоскостях: конкретного персонажа, чьи представления неизбежно оказываются неверными, химерическими, и до поры скрываемой авторской. Манчевский практически дословно реализует знаменитую метафору Хосе Ортеги-и-Гассета, последовательно воссоздавая одно и то же событие с разных, на сей раз – трёх разных точек зрения. Однако достижением молодого режиссёра оказывается не этот факт сам по себе, тем более что схожего эффекта добивались такие классики, как Орсон Уэллс[9] и Акира Куросава, заставивший в «Расёмоне» поверить в подлинность версии крестьянина, а не участников постыдного поединка. Автора ленты «После дождя», можно сказать, не устраивает позиция, помещающая создателя на одну плоскость с персонажами и тем самым низводящая его. Как и позднее у Эгояна, фильм покоряет удивительно цельным взглядом на сущее – но притом именно отстранённо-авторским, т. е. принадлежащим автору. И вновь выразителем неоформившегося, глубоко внутреннего чувства выступает природа – идиллическая картина природы, удивительно красивой и умиротворённой природы «перед дождём» (отлично снятой оператором Мануэлем Тераном), которая оказывается подлинным судиёй для неразумного человека…

В контексте «конфликта интерпретаций» нельзя не назвать имя немецкого режиссёра Тома Тыквера, вместе с писательницей Анной-Франсуаз Пишорой адаптировавшего её роман «Растрата духа». В фильме «В зимней спячке» /1997/ он распределяет замысел сразу, как минимум, на три группы персонажей. Молодая переводчица Ребекка живёт вместе с приятелем Марко в домике в горах, принадлежащем её подруге Лауре. Рене, местный киномеханик, крадёт автомобиль Марко и попадает в аварию, став виновником гибели дочери Тео. Таким образом, пострадавшие ищут, ничего не подозревая, одного человека – Рене, который, в свою очередь, страдая краткосрочной потерей памяти, завязывает отношения с Лаурой. Тыквер представляет эти характеры индивидуально, но очевидно, что их судьбы пересекутся.

Впрочем, пристрастие немецкого режиссёра к романной форме (в приближении к которой всё-таки нельзя было заподозрить авторов лент, рассмотренных выше) с присущим ей множеством независимых персонажей, параллельно развивающихся сюжетных линий и т.п. оказывается мнимым. Вероятно, верны замечания некоторых кинокритиков в том духе, что состояние Рене, кажется, может быть метафорой существования его потерянного поколения. Но ещё важнее, что финал производит почти умиротворяющее впечатление, ничуть не хуже, чем у Эгояна и Манчевского, покоряя некой иллюзией краткосрочного проникновения в трансцендентное, откуда все земные проблемы и события воспринимаются совсем иначе. Как «в зимней спячке».

---

[9] Тайна личности «гражданина Кейна» осталась непостижимой для репортёра, опрашивавшего его родственников и друзей

Более явным реверансом в сторону постановщика драмы «Перед дождём» являются, несомненно, «Три сезона» /1999/. Работа Тони Буйа вызвала большой интерес (и даже получила премию на фестивале независимого кинематографа «Санденс») не в последнюю очередь потому, что является ко-продукцией Социалистической Республики Вьетнам с США. А выдающийся американский актёр Харви Кейтель, любящий участвовать в интересных маргинальных проектах, в том числе за пределами Штатов, исполнил одну из главных ролей, Джеймса Хэйджера, отставного морского пехотинца, вернувшегося в Индокитай в надежде найти дочь, рождённую от него местной женщиной. «Три сезона» – не только попытка в реалистическом (с элементами натурализма) ключе поведать о горькой доле нескольких обитателей Хошимина, современного Сайгона: сборщицы и продавщицы лотосов Кьен Ан, пытающейся помочь Учителю, поражённому проказой поэту, велорикши Хай, влюблённого в проститутку Лан, юного Вуди, подрабатывающего продажей мелочей вроде жевательной резинки и зажигалок. Тони Буй, воспроизводя круговорот бытия, не останавливающийся ни на мгновение, в то же время остаётся певцом простых человеческих чувств и отношений.

Тем не менее «Три сезона» крайне уязвимы в плане критики, и прежде всего – в отношении того, какие цели преследовали авторы, пытаясь вызвать ощущение неделимости, монолитности картины мира.

Несравненно успешнее представляется другой опыт – полнометражный дебют тридцатисемилетнего мексиканца Алехандро Гонсалес Иньярриту (пришедшего в кинематограф с телевидения), снятый в 2000-м году и снискавший подлинный триумф на киносмотрах разного уровня. Надо сказать, что присвоенное фильму международное название («Сука-любовь»), носящее завлекательно-эпатажный характер и в то же время по-своему отвечающее взвинченной, наэлектризованной атмосфере картины, содержит не только оскорбительный смысл. Оно перекликается с оригинальным испаноязычным заголовком, означающим в переводе «Любовь – это псы» и являющимся, несомненно, авторским посланием, ключом к пониманию философской сути произведения. Сюжетно (сценарий принадлежит перу Гильермо Арриаги Джордана) фильм также разбит на три новеллы, но действие едино, принципиально неделимо, даже если поначалу зритель склонен воспринимать рассказы обособленно друг от друга. Октавио испытывает страсть к Сусанне, привлекательной жене своего старшего брата-мачо, продавца в супермаркете и по совместительству грабителя. Манекенщица Валерия вступает в роман с дизайнером Даниэлем, покинувшим ради неё собственную семью. Наконец, престарелый бродяга Эль Чиво (в прошлом – левый террорист, после выхода из тюрьмы стал наёмным убийцей) решает сообщить о себе взрослой дочери. Однако на поверку истории содержат больше сходства, чем различий. Их общей кульминацией становится автокатастрофа, в какую попадают Октавио,

обманутый Сусанной и преследуемый соперником по подпольному бизнесу, и совершенно неожиданно – Валерия, всего лишь ехавшая за покупками. А Эль Чиво оказывается свидетелем аварии. Подлинным связующим звеном новелл являются образы собак, сыгравших в жизни героев важную, но, к сожалению, трагическую роль – в трактовке Иньярриту они становятся некими катализаторами подспудно протекающих в безднах людского подсознания разрушительных процессов. Мексиканский режиссёр, как видим, проявил достаточную оригинальность, впервые персонифицировав то, на что предшественники лишь намекали, оперируя абстрактными понятиями вроде «потустороннего» или «скорби». Образы псов, конечно, интерпретируются в символическом ключе – но всё же это живые существа. Согласно убеждению Иньярриту, действительность жестока и беспощадна, уравнивая и перемалывая судьбы бедных и богатых, маргиналов и преуспевающих бизнесменов, циников и натур сентиментальных и т. д., – в первую очередь по вине самого человека.

Фильм сложен и многомерен, отвечая сразу нескольким ведущим эстетическим и идейно-тематическим тенденциям современного мирового кинопроцесса. В отличие от Буйа, Иньярриту не ограничивается созвучием работе македонца Манчевского – стремлением придать своему, авторскому взгляду на мир объёмность, стереоскопичность. Выразительным визуальным решением (далёким от умиротворённых картин природы на земле Югославии, Германии и Вьетнама), а также применением оператором Родриго Прието «ручной» камеры, создающей иллюзию непосредственного, причём обострённого, восприятия экранных событий зрителем, «Любовь – это псы», конечно, перекликается с опытами датской «Догмы». Причём натуралистичный зрительный ряд ленты, а равно разговорный язык героев, щедро разбавленный ненормативной лексикой, на самом деле художественно оправданы.

Казалось бы, работа Иньярриту ставит точку в поисках на этом направлении. Не в том смысле, что открытия, сделанные Манчевским и Эгояном, отныне утратили свою актуальность. А в том, что их непосредственное применение перестало быть уделом экспериментального, новаторского кинематографа – подобно тому, как законы драматургии «фильма без интриги», разрабатывавшиеся когда-то ведущими режиссёрами, некоторое время служили готовыми образцами для не столь одарённых художников.

2.4. Наиболее полное отображение пространственно-временного континуума

Впрочем, дальнейшее развитие способов проследить можно и нужно. Прежде всего имеются в виду ленты, авторы которых словно осознали тот факт, что постичь Истину, добиться высокой объективности взгляда на бытие, можно, если «синтезировать» две, три и т.д., то есть любое конечное число субъективных истин.

Нет ничего удивительно в том, что следующий (не в смысле хронологии) по отношению к проанализированным выше работам этап ограничивается относительно небольшим количеством названий. В первую очередь следует вспомнить, конечно, «Бочку пороха» /1998/ Горана Паскалевича (в некоторых, прежде всего англоязычных странах демонстрировавшуюся под заголовком «Кабаре «Балканы»). Режиссёр, серб по национальности, пытается донести мысль о том, что «Бочка пороха», готовая рвануть, разрушая всё окрест, от малейшей искры, – это Балканы конца XX века. С центром в Белграде, и прежде не казавшемся монолитным, но превратившемся в настоящий Вавилон накануне крушения. Механизм насилия уже запущен («мелкое происшествие… становится завязкой психологически неадекватного эпизода» [132]), переплетая и ломая судьбы всё новых случайных прохожих, мирных обывателей…

Паскалевич не случайно обратился к пьесе Деяна Дуковского (драматург участвовал и в написании сценария), населённой двумя десятками героев, ни один из которых не является главным. Но лента, вовсе не распадающаяся на отдельные сценки, развивается ассоциативно, не столько иллюстрируя старую истину о том, что «насилие порождает насилие», сколько указывая на неразрывную взаимосвязь между всем, что творится в мире. Режиссёр посчитал, что не имеет права ограничиться констатацией того печального факта, что мир сошёл с ума, – даже если не в состоянии логически объяснить происходящее, напоминающее кровавый абсурд.

Пролог и эпилог резко отличаются по интонации от остального действия. Борис, артист и чревовещатель, развлекающий публику в кабаре «Балканы», неслучайно напомнивший своего «коллегу» из похожего увеселительного заведения, работавшего в 1930-е в Берлине (Николя Ристановски даже внешне похож на Джоэла Грея в «Кабаре» /1972/ Боба Фосса), произносит пророческие слова. Тем самым автор намекает на то, что затем будет выражено историей в целом. Пламя поглощает, кажется, всю Вселенную, знаменуя собой кульминацию трагического процесса, когда на смену гармонии приходит хаос.

Наверное, здесь сказались объективные причины, но авторы «Бочки пороха» острее прочувствовали боль всего человечества и каждого отдельного человека, чем создатель очень похожего произведения, увидевшего свет в другой части мира – в США. Тем не менее «Магнолию» /1999/ Пола Томаса Андерсона, даже если считать фильм менее значимым с философско-общечеловеческой позиции, было бы несправедливо вычеркнуть из числа

достижений рассматриваемого явления, многие кажущиеся случайности коего лента раскрывает едва ли не с большей очевидностью. Предыдущие его фильмы, «Сидней» /1996/ и «Ночи в стиле буги» /1997/, оставляли зрителей в лучшем случае равнодушными и совершенно безучастными к судьбам героев, невзирая на все изображённые страсти. Совсем иное – «Магнолия»…

Заметим, что случай Андерсона только на первый взгляд парадоксален. Несложно вспомнить, что в период увлечения той же бесфабульной конструкцией, также (и в немалом количестве!) появлялись заурядные и вовсе неудачные опусы, скроенные с учётом последних достижений. В «Сиднее» и «Ночах в стиле буги» попытки манипуляции категориями пространства и времени в новом духе оказались совершенно формальными и, хуже того, сочетались с упорным игнорированием диалектики формы и содержания. Даже притом, что способ изложения адаптирован к воссозданным событиям на достаточно высоком профессиональном уровне. Тем поразительнее, что сложная, построенная на ассоциациях и совпадениях, разветвлённая, многоуровневая структура рассказа, сведённая к двух- или даже одномерности в названных картинах, в «Магнолии» по-настоящему обретает объём – третье измерение. Именно третье, являющееся, как известно, проекцией четырёхмерного (с добавлением новой оси координат – по времени) пространства. Возникающее ощущение, что фильм, начавшийся как драма отдельных людей (девять условно главных и неограниченное число второстепенных и эпизодических персонажей), постепенно возвышается до уровня «эпоса общества, взятого в разрезе» [139], отнюдь не случайно.

Фрэнк Мэкки (одна из лучших ролей «суперзвезды» Тома Круза, захватывающе играющего, по словам Джеймса Берардинелли, «с пылом евангелиста» [150]) добивается славы оракула обольщения, приобретя репутацию женоненавистника и преуспевающего, самоуверенного до цинизма бизнесмена, ценой сознательного разрыва с прежней жизнью, где остались одинокий отец и смертельно больная жена. Джимми Гейтор, ведущий популярного телешоу, пребывает на пороге смерти, решаясь признаться в изменах любимой супруге. Его дочь Клаудия, в прошлом жертва сексуального домогательства, давно превратилась в законченную наркоманку. Донни Смит, бывший любимчик публики, участник передачи для вундеркиндов, после несчастного случая становится заурядным неудачником. Участь нынешнего юного кумира Стэнли Спектора – не многим лучше. И так далее.

Едва ли следует пересказывать судьбы всех героев. Гораздо важнее, что автор, «сцепляющий ряд эпизодов, происходящих в Лос-Анджелесе в течение одного дня, иногда – даже параллельно» [176], не ограничился задачей воспроизвести некий замкнутый пространственно-временной континуум, до отказа заполненный людьми, каждый из которых является обладателем по-своему трагического удела. Автор как бы возносится над процессом, словно задавшись целью заставить прочувствовать и почти лицезреть неумолимый

рок, но не действующий слепо и бездумно, как в античных трагедиях, а сводящий тех, чьи пути независимы, в едином «красном кругу» (любопытно, что ещё Жан-Пьер Мельвиль избрал эти слова Будды в качестве эпиграфа к своему «поляру» с таким названием). Завеса тайны над замыслом приоткрывается уже в прологе, где с научной, если не юридической, скрупулёзностью Пол Томас Андерсон реконструировал удивительнейший факт (практически невозможный с точки зрения теории вероятностей), сформулировав гипотезу о существовании потусторонних связей между отдельными людьми. И уже на этой предпосылке построил (вернее, довёл до универсально-абстрактного обобщения идеи, нащупанные Манчевским, Эгояном и Паскалевичем) художественно-философскую концепцию, трансформировав её ключевые положения во впечатляющие кинематографические образы. «Магнолия» предельно ясно (пожалуй, именно в силу отсутствия ярко выраженной, тотальной «пограничной ситуации», как в большинстве рассмотренных выше картин) говорит о непосильной тяжести человеческого бытия, не мыслимого вне привычных категорий пространства и времени, а значит – априори ограниченного нашим грешным миром. И тем не менее не может быть разом нарушена лейбницевская предустановленная гармония, ниспосланная идеальным сущностям – монадам… Крайний, патологический, приведший к наивысшей степени отчуждённости индивидуализм преодолевается обращением к чувству соборности, ибо «мы», согласно идее Семёна Франка, является столь же первичной категорией, как и «я». Каждая из условно обособленных, но и связанных историй завершается стадией эмоционального катарсиса, как и фильм в целом.

В немалой степени поразил своим обращением к теме и бразильский режиссёр Фернанду Мейреллиш. В его «Городе Бога» /2002/, безусловно, варьируются и опробуются на новом, достаточно неожиданном материале многие из находок, сделанных Паскалевичем и Андерсоном.

Мейреллиш, сценарист Браулио Монтавани и Катя Лунд, на сей раз числящаяся в качестве сорежиссёра, обратились к одноимённой книге Пауло Линда, из которой, между прочим, предварительно экранизировали небольшой отрывок (пятнадцатиминутная лента «Золотые врата (Дворец II)» /2002/). Из очень большого (свыше 700 страниц!) романа, где действует 352 персонажа, в фильме задействовано, конечно, лишь несколько сюжетных линий – наиболее интересных и важных. Повествование ведётся от лица парня по имени Бускапэ (что значит ‘ракета’), родившегося и росшего в так называемых фавелах – трущобах Рио-де-Жанейро, величественно окрещённого Городом Бога. Бускапэ, испытавший много лишений, прошедший (вместе с приятелем, предложившим стать грабителями) через искушение преступной жизни, постепенно оказывается своеобразным хроникёром хорошо знакомых реалий. Особенно – с того момента, как по стечению обстоятельств получает должность внештатного фоторепортёра в крупной и респектабельной газете. С

его слов мы узнаём историю падения одних и возвышения других криминальных группировок, начиная с конца 1960-х и вплоть до начала 80-х годов.

Впрочем, особенностью фильма является стремление всячески снизить, низвести своеобразный пафос, который, казалось бы, неизбежен при обращении к столь кроваво-мрачному материалу. Мейреллиш лишь отчасти наследует традиции гангстерского кинематографа, который, начиная с хрестоматийных произведений 1930-х годов и заканчивая более современными опытами Пенна, Мельвиля, Малика, Копполы, Леоне, Де Пальмы, Скорсезе, Бессона, Феррары, явственно тяготел к трагедийности. Сама форма произведения позволяет с лёгкостью выйти за рамки собственно криминальной тематики, представить её как частный (правда, предельно наглядный!) случай, обнажить механизм функционирования даже не общества в целом, а неких универсальных законов бытия.

«Город Бога» созвучен «Бочке пороха» и «Магнолии» именно в том, что искусная драматургическая вязь, когда поначалу эпизодические персонажи внезапно выводятся на авансцену, а события предстают в совершенно новом свете, возводится в основной принцип. У Мейреллиша пространственно-временной континуум уже не является однородным – включается фактор случайного возникновения события, позволяющий уравновесить жёстко детерминированные законы бытия, даже если они, эти законы, в конечном итоге всё равно одержат верх. Образы и Зе, и Мане, и Сандро, и даже шайки юных «генералов песчаных карьеров» поначалу решительно не привлекают к себе внимания ни Бускапэ, ни тем более зрителя! Лишь при повторном вовлечении в водоворот (затягивающий подобно воронке) событий они, подчас того совершенно не желая, становятся центральными персонажами в игре под названием Жизнь. Отдельного упоминания заслуживает остроумный пролог, когда Бускапэ оказывается меж двух огней – в эпицентре противостояния вооружённых преступников. Стоп-кадр, служащий для рассказа отправной точкой (действие сразу же переносится в его детство), повторяется ещё раз – ближе к финалу, молниеносно опрокидывая первоначальные допущения… Таким образом Мейреллиш замыкает на себя не только пространство (ведь действие разворачивается внутри Города Бога, где всё и вся рано или поздно пересекается), но и время.

Согласно гипотезе создателей фильма, связь сменяющих друг друга событий и эпох, в конечном итоге замкнутых в пространстве-времени, не может быть прерванной: эпохи возникают как результат накопления неких важных событий, но и сами, в свою очередь, способствуют появлению новых событий. В «Городе Бога» нет трагического переживания открытых (а вернее, приоткрывшихся) законов бытия, как в «Бочке пороха» и в «Магнолии». Наоборот, постулируется их априорное приятие (не за то ли вознаграждается Бускапэ, умеющий инстинктивно поступать правильно?!). Более того,

несомненна лёгкая ирония по отношению к оным, что проявляется (как верно отметил Берардинелли, ибо «Бога там нет» [146]) уже в названии. Но особенно – в эпилоге, когда ставшие новыми хозяевами фавелы юнцы самонадеянно объявляют, что отныне и навсегда они лучшие, что справятся и с «Красными бригадами», если те вздумают показаться на их территории.

Отмеченные различия обусловили, пожалуй, и выбор средств выразительности. Фернанду Мейреллиш, привлёкший к съёмкам технический (да и творческий) персонал с коммерческого телевидения, сумел добиться синтеза трудносочетаемого – обжигающе аутентичной атмосферы смертельно опасного криминального района и вполне очевидной условности. Резкая смена цветов, богатый саундтрек («от самбы до диско» [206]), прерывистый монтаж, свободное вращение и иные сложные движения камеры в духе видеоклипов или рекламных роликов – всё это призвано создать эффект стилизации, настолько концентрированной, что вскоре она перестаёт восприниматься искусственной…

Характерно, что американские кинокритики [150, 176] указывали на перекличку «Магнолии» (не менее верно подобное в отношении и «Бочки пороха», и «Города Бога»!) с «Короткими историями» /1993/ Роберта Олтмена. Это справедливо – но с оговоркой, что Андерсон (наряду, соответственно, с Паскалевичем и Мейреллишом) смог достичь синтетического, всеобъемлющего взгляда на действительность, к чему Роберт Олтмен, как было отмечено выше, лишь подступил.

2.5. Альтернативные подходы к созданию фабульно-сюжетных конструкций манипуляциями

В своё время Томас Манн [Цит. по: 10, с. 60] указывал на то, что фильм «куда ближе к повествованию, чем к драме»; «он есть зримое повествование – жанр, с которым не только можно мириться, но на будущее которого можно возлагать большие надежды». Ныне режиссёры всё настойчивей повторяют, что «кинематограф – не филиал книжного магазина», что «мы не хотим видеть писательского кино», что «мы хотим видеть кинематографическое кино» (воспользуемся словами Питера Гринуэя [93, с. 129], решавшего обозначенную проблему по-своему). Иначе – не согласны идти на «компромисс», каким была отмечена, допустим, гениальная экранизация рассказа Томаса Манна, «Смерть в Венеции» /1971/ Лукино Висконти, которую сложно упрекнуть в «литературщине», но которая всё же немыслима без своего первоисточника. И приведённые произведения, в частности, позволяют сделать вывод о правомочности подобных требований. Кинематографисты (прежде всего в лице названных выше художников), похоже, действительно способны обходиться без «писательства», как бы без написанной истории вообще, непосредственно опираясь на фундаментальные категории развёртывания замысла – категории пространства и времени.

Обозначенный процесс не случайно ассоциируется с периодом столь необходимого избавления киноповествования от влияния театра, по поводу чего Андре Базен (защищая шекспировские экранизации Лоуренса Оливье [4, с. 192]) проницательно заметил, что дело не в используемых «чисто кинематографических» приёмах вроде панорам, крупных планов и т. п., а во внутренней, сугубо кинематографической логике. Поэтому, между прочим, не должен удивлять тот факт, что многие из проанализированных лент тем не менее основаны на книгах и пьесах. На логике, обусловленной, в числе прочего, врождёнными (так сказать, онтологическими) причинами, названными Юрием Лотманом «тройной отграниченностью кадра» [32, с. 40]. Именно преодолением объективных, априори навязанных пределов (краями экрана по периметру, его плоскостью по объёму, наконец, предшествующими и дальнейшими кадрами) объясняется потребность режиссёров творить не «рабскую бездумную копию жизни, а активное воссоздание, в котором сходства и отличия складываются в единый напряжённый – порой драматический – процесс познания жизни» [32, с. 7].

Впрочем, в завершении анализа фильмов, предложивших зрителю «новейшее ощущение реальности» (несколько переиначим фразу Альберто Моравиа о кинематографе Антониони), невозможно не сделать небольшую оговорку. Даже если отнести большинство рассмотренных произведений к числу бесспорных достижений кинематографа последнего времени (а в той или иной степени это определённо так), было бы явным преувеличением свести всё разнообразие повествовательных структур, сочиняемых современными

сценаристами и режиссёрами, к одной – основанной на манипуляции пространством-временем. Многие новаторски мыслящие кинематографисты, заявившие о себе в 1990-е, в принципе, вполне обходятся прежними, годами наработанными приёмами сюжетосложения, варьируя их, сосредоточивают внимание на элементах, не связанных с драматургией, или попросту – привнося неожиданное содержание, «вливая новое вино в ветхие мехи». Так, японец Такэси Китано дебютировал отмеченным острой интригой боевиком «Жестокий полицейский» /1989/, вскоре перейдя к бесфабульным картинам «Сцены у моря» /1991/ и «Сонатина» /1993/, в промежутке поставил «калейдоскопическую» пародию «Снял кого-нибудь?» /1994/. Но, кроме того, существуют и альтернативные варианты решения проблемы, наличие которой позволили отчётливо выявить картины Роберта Олтмена.

Этому посвящена следующая глава исследования, в которой речь пойдёт о кинопроизведениях с нелинейной сюжетной структурой. Иными словами – о фильмах, построенных на свободном и подчас замысловатом манипулировании временем.

ГЛАВА 3. Категории пространства и времени как основа фабульно-сюжетных конструкций

3.1. Оперирование категорией времени

Режиссёр Гаспар Ноэ явно вознамерился поразить воображение, вынеся в 2002-м на суд зрителей и кинокритиков свой весьма необычный фильм «Необратимость». Сама по себе поведанная история экстраординарна. Более того, призвана ввергнуть аудиторию в состояние шока, пригвоздив, что называется, к спинкам кресел в кинотеатре. Хотя в действительности реакция была иной: по данным *Newsweek*, фильм стал самым покидаемым публикой за год. Психически неуравновешенный подонок жестоко насилует и садистски умерщвляет в подземном переходе Алекс, вполне преуспевающую, молодую и привлекательную женщину. И её муж Маркус вместе с приятелем решают взять правосудие в свои руки, по горячим следам выследив убийцу в неком притоне и мгновенно расправившись с ним прямо на глазах у многочисленных свидетелей. Но в данном случае не это главное.

Всё дело в том, что лента достаточно необычно выстроена драматургически. Режиссёр-сценарист, разбив историю на несколько десятиминутных фрагментов (между прочим, снятых одним кадром, без монтажных склеек), изложил её… в обратном порядке. То есть поначалу зритель решительно не в состоянии упорядочить обрушивающийся на него световой и звуковой хаос, смутно улавливая лишь резкую агрессию, достигшую апогея в тот момент, когда один человек в припадке неконтролируемой ярости размозжил голову другому. Лишь постепенно, эпизод за эпизодом, начинает проясняться смысл, раскрываться фабула – весьма нехитрая, в чём приходится убедиться. Причём Гаспар Ноэ сознательно отказывается от нагнетания напряжения, по-хичкоковски воздействующей атмосферы саспенса, поскольку шокирующие сцены постепенно сменяются всё более благостными, завершившись почти идиллической картиной, когда Алекс безмятежно загорает на траве, ни о чём не догадываясь.

Так чего же хотел достичь своим фильмом Гаспар Ноэ? Его уверения в интервью, что «это просто кинокартина», которая «ничего не меняет», или даже – что источником вдохновения послужила… запись подлинной казни человека, заставив задуматься над тем, почему в кино нет ничего подобного [140], скорее, сбивают с толку, уводят в сторону от главного. Но уже рекламный слоган («Время разрушает всё») исчерпывающе говорит о замысле автора. «Необратимость» (или, согласно более точному варианту перевода, «Необратимое») – именно о необратимости течения событий. О том, что само время – линейно и необратимо. Однако если необратимость есть факт, отрицать который бессмысленно, то с его, времени, другим неотъемлемым свойством не всё так просто. Правда, Гаспар Ноэ не претендует на авторство столь важного и продуктивного открытия, будто преодоление (точнее, иллюзия

преодоления!) линейности дарует художнику потрясающие возможности. Фильм «Необратимость» менее всего интересен в данном отношении, предлагая слишком прямолинейное воплощение принципа. Принципа, совершенно никак логически (на уровне сюжета, тем более фабулы) не обоснованного и потому воспринимающегося едва ли не прихотью творца. Хотя несомненно, что именно эта лента позволяет заострить внимание на обозначенной (пусть не новой на момент выхода!) кинематографической тенденции, которую уже сложно игнорировать…

Что же послужило началом? На мой взгляд, ключевым здесь является творчество Квентина Тарантино, с именем которого многие неслучайно связывают наступление целой эпохи в кинематографе. Причём своеобразной пробой пера послужил его профессиональный дебют – боевик, известный у нас под названием «Бешеные псы» /1992/.

Фабула фильма элементарна, преднамеренно заурядна. Шайка налётчиков, даже не знающих друг друга, скрывшихся за «цветными» прозвищами (мистер Блондин, мистер Уайт, мистер Пинк, мистер Блу, мистер Браун и мистер Орейндж, оказавшийся полицейским под прикрытием) едва остаются в живых после ограбления ювелирного магазина. Причём практически всё действие разворачивается в опустевшем *reservoir* (именно ‘резервуаре’), на заброшенном водохранилище, где и укрываются ненадолго уголовники – поистине бешеные псы, готовые перегрызть глотки друг другу. Но оригинальность взгляда режиссёра-сценариста заключается не только в воспринятых у единомышленников из Азии, прежде всего у Джона Ву и Такэси Китано, брутальности и безжалостности, отсутствии иллюзий и романтической окраски, обычно сопровождающих экранный криминальный мир. Вполне очевидно, что создателя «Бешеных псов» априори не устраивала приземлённая трактовка заурядных событий. Средством преодоления этого послужил отличный «рваный монтаж», а главное, прихотливо выстроенный сюжет, когда прошлое из флешбэков кажется более подлинным, чем настоящее, которое неслучайно воспринимается вневременьем. Подобные ощущения усиливают апокалиптического толка декорации и взвинченно-экспрессивная, на пределе сил игра актёров.

Впрочем, пока кинематографическое мышление молодого, двадцатидевятилетнего художника пребывало под несомненным влиянием европейских режиссёров, в первую очередь Жана-Люка Годара и Алена Рене, которые детальнейшим образом исследовали именно узловые, судьбоносные и, как правило, острые, драматичные, часто «пограничные» (в экзистенциалистском смысле) моменты человеческого существования. В работах этих мастеров уже возникало ощущение, что субъективное время сжимается до текущего отрезка, а время объективное, оставшееся в прошлом, – служило, кажется, исключительно для раскрытия тех законов, по каким события разворачиваются в настоящем. Но нельзя отрицать, что уже само

наложение проблематики их шедевров на сугубо американскую культурную традицию, восходящую, в частности, к так называемым *heist movies* (фильмам об ограблениях), позволило получить неожиданный, превосходный эффект. Тем не менее полновесным, фактически безоговорочным триумфом Квентина Тарантино станет его следующая работа – «Криминальное чтиво» /1994/, фильм, который вполне может служить своеобразной точкой отсчёта для любого современного кинематографиста, изображающего окружающую действительность сквозь призму быстротекущего Времени.

Прежде всего неизгладимое впечатление производит колоритная когорта действующих лиц, которых едва ли необходимо детально описывать. Для нас гораздо важнее то, как автор-демиург обращается со своими персонажами, «тасуемыми» (прежде всего во времени), словно игральные карты. Кто-то с кем-то случайно сталкивается, допустим, за стойкой бара (имеется в виду Винсент Вега, выказавший презрение Бутчу), не подозревая, что следующая встреча станет роковой. А вот автор – ведает, допуская в святая святых знания зрителей благодаря тому, что волен выстроить эпизоды в произвольном (вернее, лишь кажущимся таковым) порядке, «перепутав» местами прошлое и будущее.

Чтобы «обман» не раскрылся чересчур быстро, Квентин Тарантино использует несколько отвлекающих манёвров, обрушив на публику множество по-настоящему ярких кинематографических находок. Любой из кадров оформлен с большим чувством стиля, запоминается незаурядным цветовым решением, ритм кажется живым, игра актёров поражает естественностью и вместе с тем выверенностью каждого слова и жеста и т.д.

Для чего Квентину Тарантино понадобилось создавать столь сложную структуру? Ответ следует искать, несомненно, в содержании – в трактовке вообще-то расхожей тематики, которая именно благодаря форме произведения обрела убедительность. Лента стала подлинной вехой в криминальном жанре, претерпевавшем глубокую, подчас неприметную внутреннюю деформацию. Тарантино поверг в изумление тем, как хлёстко и будто между делом отринул былые традиции гангстерского кинематографа. В «Криминальном чтиве» нет и намёка на социальный анализ причин гангстеризма, избрания преступной стези вполне нормальными парнями и девушками, чья судьба при других обстоятельствах могла сложиться совсем иначе. Затронутые в европейских аналогах вопросы жизни и смерти, обострённо переживаемые человеком, чей затянувшийся конфликт с законом привёл к безысходной «пограничной ситуации», трактуются вольно и насмешливо. Однако набор сценок из жизни людей вне закона так ли уж неожиданно создаёт впечатление того, что вдохновением для автора послужили именно многочисленные «старые фильмы, не реальная жизнь» [180]?!

Естественно, вкладом в развитие гангстерского кинематографа глубина фильма вовсе не исчерпывается. «Криминальное чтиво» – произведение, на

редкость полифоничное по своему звучанию, вызывающее самые разные чувства, мысли, ассоциации, в котором мифология одного из популярнейших жанров служит неким «выходом» в реальность. Благодаря чему достигается такой уникальный эффект – многозначность демонстрируемого, которое видится одновременно простым и невообразимо сложным? Секрет Квентина Тарантино, взявшего за основу рассказы, сочинённые им же с Роджером Эвери, кроется, на мой взгляд, именно в хитроумной сюжетной конструкции ленты, хаотичность которой при более вдумчивом восприятии вдруг оборачивается упорядоченностью, уподобляется Космосу. То, что эпизоды чередуются в самопроизвольном порядке или (в лучшем случае) в зависимости от капризного, ежесекундно меняющегося настроения творца, – не более чем иллюзия. Сам Тарантино, кстати, с большим сарказмом (пожалуй, именно из желания подыграть подобным допущениям) сыграл роль застигнутого врасплох бездельника Джимми Диммика, который совершенно не в состоянии помочь окровавленным, свалившимся как снег на голову закадычным приятелям Винсенту и Джулсу. Если перемонтировать события в хронологическом порядке – будет совсем другой фильм. Наиболее очевидно это в случае с «развязкой» (именно в кавычках!) с религиозными наставлениями Джулса, образумившего парочку грабителей, после чего Винсент Вега преспокойно удаляется – но зритель-то помнит, что он обречён. Более того, Квентин Тарантино избегает соблазна пройти любой проторенной дорогой, банально повторив уже сделанные открытия («Бешеные псы» от этого, как отмечено выше, не свободны). Ведь фильм получился бы совсем иным и в том случае, если б действие было выстроено как-то ещё, другим способом (упомянем флешбэки и флэшфорварды, также оперирующие временем), апробированным ранее. «Криминальное чтиво» – это даже не новеллистический и не условно новеллистический фильм, поскольку сами по себе сегменты неразрывно связаны и обретают своё место лишь в контексте целого, причём именно в заданном порядке. Картина не является развёрнутой и внутренне эволюционирующей ретроспекцией – подобно ленте «День начинается» /1939/ Марселя Карне. Автор или некий рассказчик-повествователь не путешествует по лабиринтам окружающей действительности, обретая искомое или же – так и не разгадав тайну, как в гениальном «Гражданине Кейне» /1941/ Орсона Уэллса. В «Криминальном чтиве» нет утончённых манипуляций с реальностью, заставляющих превозмочь кажущийся непреодолимым релятивизм во имя неизменного, вечных ценностей («Расёмон» /1954/ Акиры Куросавы по Рюноске Акутагаве). И так далее.

Итак, в чём же заключается оригинальность его художественной конструкции? Режиссёр-сценарист не случайно приводит в качестве эпиграфа… словарное определение слова «*pulp*», обозначающего «1) мягкую, влажную, бесформенную массу вещества, 2) книгу, посвящённую

сенсационным событиям и издававшуюся преимущественно на грубой, необработанной бумаге». А *Pulp Fiction* – это ещё и фикция, имитация, домысел, фантазия, байка или сказка, развлекательная беллетристика, основанная на столь податливом материале (между прочим, вариант перевода «Криминальное чтиво» лишь очень приблизительно передаёт смысл). В качестве же подлинно формообразующего фактора выступает хронос, являясь не в обличье равномерно текущего и неумолимого времени, а – как нечто невообразимое, с трудом поддающееся постижению сочетание объективного и субъективного, дискретности (раздробление фабулы на сегменты) и непрерывности (сквозные линии, мотивы, а главное, одни действующие лица), свободно обращающееся вспять и проигрывающееся в новых вариациях. Само по себе допущение автора, рассматривающего явления и события в привычном – в социокультурном и просто физическом смысле – пространстве, только происходящими в непривычном порядке (в постепенно упорядочивающемся хаосе, то есть подчиняющимся законам *pulp fiction*), является новацией. Но ещё сильнее впечатляет то, ради чего, с какой целью Тарантино провёл эксперимент. Ведь именно подобный ракурс позволяет высветить если не трагедию, то – личную драму каждого из персонажей, живущих опрометчиво, без оглядки на законы жизни, не задумываясь об отмеренном сроке пребывания в нашем мире. И даже великодушный финальный жест автора, позволившего себе ненадолго «обмануть» время, отсрочив приближение неизбежной расплаты, разрешившего Винсенту уйти из бара с видом победителя, выглядит иронически, словно завуалированная издёвка над типичным голливудским хеппи-эндом.

Нет, Тарантино оказывается подлинным моралистом, а многочисленные обвинения в цинизме, предъявлявшиеся молодому новатору даже сразу после премьеры в Канне, на поверку несостоятельны. Только моралистом в соответствии с современными представлениями. Поскольку в «Криминальном чтиве» с редкостной художественной силой (не уступая, пожалуй, и рассмотренным выше произведениям Паскалевича и Андерсона) выражена идея о взаимосвязи всего, что происходит в мире. Отличие (возможно, вполне сознательное самоограничение творца) лишь в том, что Квентин довольствовался, как уже отмечено, одной категорией – категорией времени, хотя извлёк из этого едва ли не всё возможное.

Можно понять Квентина Тарантино, который после столь феноменального успеха три года не брался за новую крупную постановку, наблюдая за растущей популярностью, причём не только в кинематографической среде. Однако его следующий фильм, вышедший в 1997-м, вызвал, вопреки ожиданиям, глухое разочарование. «Джеки Браун» является отнюдь не механическим повторением «Криминального чтива», а попыткой развития эксперимента, принёсшего столь превосходные плоды. Джеки Браун – это имя уже немолодой и подуставшей от жизни темнокожей стюардессы,

которая подрабатывает контрабандой наркотиков и денег в США и, кроме того, находится в подчинении у крупного торговца оружием Орделла Робби. Джеки соглашается на явно рисковое, но сулящее неплохой навар предложение сметливого авантюриста Макса Черри, ввязывается в хитроумную аферу, куда оказываются вовлечены офицер ФБР Рэй Николетт, Орделл, его правая рука по преступному бизнесу Луис Джэра и совсем «отмороженная» подружка Мелани Рэлстон.

Словом, всё предельно банально. Подлинный проблеск интереса к фильму возникает в финале, отмеченном, как метко выразился кинокритик Джеймс Берардинелли, «одиноким «новшеством» [147]. Квентин Тарантино трижды, причём как бы с разных перспектив, повторяет кульминационный эпизод в магазине, от которого зависит дальнейшее благополучие мисс Браун и даже то, сохранит ли она свою жизнь. То есть к числу задействованных в «Криминальном чтиве» приёмов, позволявших вольно оперировать категорией времени и через это – выходить на ключевые мировоззренческие проблемы, прибавился ещё один: повтор события со сменой ракурса. Каждая последующая вариация произошедшего словно опровергает предыдущую, таким образом расширяя представление о реальности, которая на поверку оказывается не столь уж тривиальной, как видится своеобразным «одномерным людям» (вполне по Герберту Маркузе), от чьей власти вознамерилась избавиться Джеки. Финал действительно расставляет всё по своим местам, исчерпывающе характеризуя замысел.

Как ни странно, нашлось немало режиссёров, отыскавших и в третьем крупном опыте Квентина Тарантино «здравое зерно». Одним из типичных последователей оказался Стивен Содерберг, сам начинавший как «независимый» художник-интеллектуал («Секс, ложь и видео» /1989/, «Кафка» /1991/, «Шизополис» /1996/), но постепенно коммерциализировавшийся, окончательно перейдя в ранг голливудских профессионалов. Его «Одиннадцать друзей Оушена» /2001/ – добротный, сугубо американский (в том числе из-за обилия «звёзд», причём выбранный на главную роль Джордж Клуни внешне похож на Роберта Форстера), исключительно развлекательный *heist movie*, одноимённый ремейк давней картины. Речь в фильме идёт об ограблении неприступного казино, принадлежащего состоятельному Терренсу Бенедикту, которое разрабатывает и проворачивает команда друзей Дэнни Оушена, решивших во что бы то ни стало наказать зарвавшегося миллиардера. По сравнению с оригиналом, поставленным Льюисом Майлстоуном в 1960-м году, сценарист новой версии Тед Гриффин заметно усложнил фабулу, но, кстати, совершенно не сумел повторить обаяние бесхитростной интриги. Как результат, откровенно позаимствованный у Тарантино приём, когда кульминационный момент искусственно «останавливается» и затем освещается раз за разом с разных позиций, не добавляет рассказу ничего существенного.

Хуже того, подтверждает догадку, что выигрышный художественный (точнее, драматургический) приём оказался поставлен на поток.

Впрочем, нельзя не отметить, что предыдущая работа Содерберга, «Траффик» /2000/ (на российском видеорынке также известен под заголовком «Наркоторговля»), в данном отношении гораздо интереснее. По всем признакам лента является типичной социальной драмой, обстоятельно исследующей процесс «подсаживания на иглу» целой нации. И приёмы, в целом очень напоминающие тарантиновские, здесь использованы достаточно выигрышно, оказавшись творчески наложенными на, в сущности, близкий материал. Режиссёр и сценарист Стивен Гэган, оттолкнувшийся от британского мини-сериала Саймона Мура, добились оригинальности, разделив действие на несколько параллельно протекающих потоков событий, которые, несмотря на то, что разнесены в пространстве (в чём прежде всего и заключается отличие от тарантиновских приёмов), тесно связаны. Приходится сожалеть лишь о том, что Содерберг в конечном итоге прибегнул к традиционному способу косвенного сочленения разных пластов, довольствовавшись гриффитовским перекрёстным монтажом. В результате всё-таки возникает резонанс, и возникает словно вопреки всему, из преодоления «разорванности», неоднократно подчёркнутой авторами дискретности потока, течения (ещё одно значение слова «*traffic*») времени.

Единственным, на мой взгляд, режиссёром, сознательно избравшим стилистику а-ля Тарантино, но сумевшим поразить по-настоящему оригинальной вариацией на заданную тему, оказался Гай Ричи, чей фильм «Карты, деньги, два ствола» /1998/ (буквальный перевод звучит так: «Затвор, рукоятка, два дымящихся ствола») вызвал повышенный интерес во всём мире.

Для начала тридцатилетний британец, экспериментируя с законами времени, выработал собственную систему художественных приёмов, тщательно (через визуальный ряд, продуманную звуковую дорожку и ускорение-замедление ритма посредством монтажа) выдерживая в единой стилистике сюжетные линии тех или иных персонажей.

Однако разделённые, как бы параллельные (разнесённые во времени, поскольку пространство едино: густонаселённый Лондон) миры в некий момент пересекаются, подчиняя пульсацию сердец разных людей общему ритму, приводя к непредсказуемым, весьма жарким последствиям. И Гай Ричи не упускает возможность извлечь из поведанного ясную, как в басне, мораль. Обособление персонажей, каждый из которых живёт, условно говоря, в собственной временной капсуле, не помешало тому, чтобы лента воспринималась потрясающим слепком с натуры, запечатлением атмосферы существования современного мегаполиса: сквозь лондонскую картину легко усмотреть реалии иных крупных городов Запада. Точнее, Гай Ричи сосредоточивается на самом восприятии этой атмосферы людьми, напоминающими, как и у Тарантино, хорошо перетасованные карты в колоде,

которые, если повезёт, должны сложиться в выигрышную комбинацию, обеспечив победу в крупной игре, где замешаны и деньги, и использованное накануне оружие…

Ещё более, на мой взгляд, Гаю Ричи удался следующий фильм. В «Большом куше» /2000/, также известном как «Ограбление», режиссёр-сценарист преодолел ещё наличествовавшее (пусть в незначительной степени) стремление подражать чужим фильмам. Больше того, именно этот фильм привнёс столь необходимую струю свежего воздуха в уже освоенную экраном тарантиновскую стилистику, возможности которой казались исчерпанными – особенно после выхода «Джеки Браун». Фабула, естественно, закручена со страшной силой примерно по тем же самым принципам. И всё же главное, ради чего на сей раз опровергается (начиная с остроумного пролога, когда мирно спорящие на теологические темы раввины оказываются… налётчиками) действительность в привычном для человеческого сознания восприятии, а в первую очередь – процесс течения времени, уже в другом. Теперь во главу угла поставлено тонкое, не лишённое сатиры и подчас циничное обыгрывание национальных особенностей героев, населяющих старый добрый Лондон. Культурные (вдобавок к социальным, как в «Картах, деньгах, двух стволах») различия позволяют ещё сильнее и остроумнее подчеркнуть «обособленность» персонажей, вынужденно разделяющих друг с другом единое пространство, которые именно по этой причине существуют словно во взаимной временной изоляции – до той поры, пока не встречаются. То же самое, заметим, призваны подчеркнуть разнообразные кинематографические заимствования (вплоть до Кустурицы и Скорсезе), отнюдь не оборачивающиеся бездумным копированием.

Чтобы явление Гая Ричи не показалось случайностью или исключением, назовём ещё два фильма, сделанных явно в духе «Криминального чтива», но искренне старающихся быть (или казаться?) по возможности оригинальными, независимыми если не от открытий, сделанных Квентином Тарантино, то хотя бы – от продекларированных им взглядов на окружающий мир. В «Экстази» /1999/ Дага Лаймена и сценариста Джона Огаста повторённая благодаря схожей структуре хронотопа (причём игра с временной последовательностью эпизодов здесь дополнительно логически мотивирована косвенным обращением к теме галлюцинаций), вполне тарантиновская мысль звучит тем убедительнее, что герои бездумно прожигают жизнь, слоняясь без дела или решая ничтожные проблемы. А вот в «Дебютантах» /2003/, вновь близких во многих отношениях «Криминальному чтиву», чилиец Андрес Вайсблут (он же написал сценарий вместе с Хулио Рохасом) предпочитает, напротив, серьёзную, драматическую интонацию.

Однако, насколько бы удачными (более, как в случае Ричи, или менее, как у Лаймена и Вайсблута) ни представлялись вариации, – они остаются именно вариациями на заданную тему, которые самостоятельны лишь до

определённой степени. Их художественную структуру сложно описать, не повторяя сказанное выше. Не следует удивляться, если подобных кинопроизведений окажется больше, – вплоть до массового усвоения предложенных находок коммерческим кинематографом (это, впрочем, фактически уже произошло).

Но выход из замкнутого круга существовал – и указал его опять же Квентин Тарантино, запросто опровергнувший слухи о том, что исчерпал источники своего вдохновения и просто не знает, что делать дальше. Появление ленты (дилогии) «Убить Билла» стало подлинным сюрпризом.

Наверное, разделение четырёхчасовой картины и последующий выпуск в кинопрокат двух как бы полноценных фильмов с перерывом в год (соответственно – в 2003-м и 2004-м) позднее сочтут новацией Тарантино, словно покусившегося на самую основу системы сиквелов, берущих исток в многосерийных кинороманах 1910-х годов. В подзаголовках неслучайно используется слово «том» («*Vol.*» – сокращение от «*volume*») с соответствующим порядковым номером вместо более привычного «*part*», то есть ‘часть’. Наверняка в этом был свой умысел, хотя и с коммерческой точки зрения продюсеры *Miramax*, разумеется, не прогадали.

Впрочем, гораздо важнее, что наряду с тонким, почти интуитивным чувствованием проблемы сложного и труднодостижимого баланса между принципиальностью целого и важностью части Тарантино вновь продемонстрировал владение диалектикой формы и содержания. Режиссёр-сценарист, сочинивший в общих чертах историю и персонажей вместе с Умой Турман (в титрах они значатся под инициалами «*Q*» и «*U*»), разделил действие на шесть глав, которые теоретически могли бы демонстрироваться в любой другой или даже произвольной последовательности – но это, как и в случае с «Криминальным чтивом», был бы совсем другой(-ие) фильм(-ы). Почему? И что является основополагающим, стержневым мотивом, движущей силой? А главное, служит необходимым и достаточным условием для непрерывной внутренней динамики сюжета?

Начинается история с эпизода мирного посещения главной героиней, представляющейся нам как Невеста, своей давней подружки Верниты Грин – и… разнесения практически в щепки её милого и уютного дома, завершению чего воспрепятствовало лишь появление маленькой дочери Верниты Никки. Мы узнаём, что обе они входили в состав ДиВЭС («Смертельные гадюки») – элитной группы профессиональных убийц, где соперницы числились под кодовыми именами «Чёрная мамба» и «Медная голова». Далее действие переносится в прошлое – годы в забытьи, в глубокой коме в клинике, куда Невеста попала прямо с собственной свадьбы, обагрённой кровью всех присутствующих, включая жениха, по приказу инфернального Билла, командира отряда. Чудом уцелевшая в беспамятстве (враги проявили благородство, оставив жизнь изменницы на волю судьбы), потерявшая ребёнка,

неимоверными усилиями заново обретя контроль над собственным бренным телом, она исчезает. Отныне смысл всего существования Невесты – месть.

Впрочем, небольшая деталь, выполняющая в сюжете функцию своеобразного хронометра (как и, например, настенные часы в вестерне «Ровно в полдень» /1952/ Фреда Циннемана), составленный Невестой список будущих жертв, постепенно уменьшающийся, позволяет сделать вывод, что кадры, обрамляющие основное действие, включая успокаивающий финал, на самом деле предшествуют всей эпопее, лишь частично показанной в «томе 1». Квентин Тарантино не утруждает себя внешней мотивацией того, зачем выбрана такая, подчёркнуто нелинейная последовательность глав (с последующим, к тому же, введением флешбэков внутрь сегментов), оставляя для особо придирчивого зрителя возможность понимания событий и в качестве череды воспоминаний, и как серию видений Невесты. А ведь последовательность эпизодов является принципиальной, будучи подчинённой диалектической смене событий и, как следствие, душевных состояний героини: от покоя – через растущее внутреннее напряжение – к действию, не признающему преград.

Режиссёр-сценарист не просто разделяет фрагменты по временному принципу, но и, заостряя на том внимание, последовательно придерживается намеченного для себя художественного принципа, имитируя в каждой отдельной главе (или, как минимум, достаточно длительном эпизоде) стилистику некой совокупности кинопроизведений. Наиболее очевидно это в рассказе о возмужании Гого Юбари, который вдруг принимает обличье… так называемого аниме, хотя и необычайно жёсткого даже по японским меркам, лишённого сантиментов, исполненного физиологическими подробностями. Но и в приглашении на роль Гого юной Тиаки Куриямы наличествует особый смысл, раскрывающий один из источников вдохновения автора. Это брутальные боевики из страны восходящего солнца, начиная с признанных лент Такэси Китано и заканчивая менее значимыми работами вроде «Пять» /1995/ Такаси Исии и «Королевская битва» /2000/ Киндзи Фукасаку с её участием. Эпизоды с О-Рен решены в ключе, наоборот, традиционных якудза-эйга (допустим, сцена совещания мафиозных боссов, когда Исии прибегает к последнему аргументу – мечу) и дзидайгэки, причём кульминация фильма могла бы послужить предметом зависти многих местных мастеров. Безупречный по ритму, держащемуся на сложном сочетании бешеных перемещений камеры, монтажа и цветового решения (включая чёрно-белые кадры), динамичный поединок «Сумасшедших 88» с резко, несмотря на численный перевес, превосходящей их по силам и духу Невестой разворачивается в интерьерах ночного клуба, декорированного в сугубо традиционном стиле. Но подлинная самурайская дуэль между бывшими соратницами выносится на открытое пространство – в сад с тонким слоем снега

и красивой сакурой, что несомненно является «ироническим образом Японии» [173].

И всё же для фильма было принципиально не сугубо механически воспроизвести (пусть искусно) стилистику тех или иных жанров либо кинематографических течений и даже – не просто создать своеобразную антологию задействованных в них столь полюбившихся, выразительных приёмов. Достигнутый эффект позволил автору, в свою очередь, добиться незаметного на первый взгляд смещения (друг по направлению к другу) и смешения разнородных, казалось бы, миров. То есть искусственно разнесённые (во времени) фрагменты кажутся всё же неотъемлемыми частями чего-то более глобального – единой, общечеловеческой культуры. Безостановочная дуэль на мечах разворачивается под звуки… страстного танго, а, например, «тревожный» (с пронзительно звучащей сиреной, резко меняющимся цветом фона и быстрым наездом камеры) кадр, повторяется практически перед каждым эпизодом мести. Общая хореография драки с «Сумасшедшими 88» навеяна, скорее, гонконгскими боевиками, да и Невеста предстаёт не в кимоно, а в жёлтом с чёрной полосой облаченье – почти идентичном тому, что носил Брюс Ли в своей последней (завершённой уже после его смерти) ленте «Игра смерти» /1978/ Роберта Клауза. Витиевато, хотя и верно, факт объяснил Роджер Эберт, задумавшись над тем, является ли это «совпадением, знаком уважения, подражанием» и придя к выводу, что «это можно объяснить с точки зрения квантовой физики: костюм может быть в двух фильмах в одно и то же время» [173].

Квентин Тарантино, можно сказать, реанимирует, возвращает из небытия порядком подысчерпавшиеся и подзабытые художественные конструкции, наполняя их по-настоящему жизненным содержанием. Ума Турман, невзирая на всю условность экранного действа, создаёт полнокровный, далеко не простой образ, завораживающе (особенно – в сценах в клинике, когда Невеста только что вышла из комы) передавая трагедию женщины, изуверски лишённой нормальной судьбы и потому не видящей смысла ни в чём, кроме воздаяния. Но и её противники, будь то колоритная Вернита, заботливая мама для окружающих и дочери, стервозно-мстительная Элль Драйвер, хладнокровная, как змея, О-Рен, демоническая Гого, разбитной Бадд и тем более сам всемогущий и умудрённый Билл (да и персонажи второго плана вроде работающего в больничной палате Эрла МакГро или Хаттори Ханзо со своим ленивым помощником), вовсе не воспринимаются фигурами сугубо знаковыми. Напротив, рубленые, чёткие, словно выстрелы или удары мечом, их реплики идеально соответствуют характеру и персонажей, и изображаемых ситуаций, как бы изначально заданная архетипичность которых прорывается и сквозь кинематографическую стилизацию, и сквозь конкретику по-человечески близких событий.

Словом, вновь именно время, художественно осмысленное, творчески преображённое, послужило художнику тем универсальным кодом, что оказался близок и доступен практически каждому.

И продолжением Квентин Тарантино, к счастью, не разочаровал, не обманул ожидания. Том второй, как отметили американские критики [149, 174], производит впечатление совсем иного – и по звучанию, и по ритму, и по направленности, нежели первый. Однако всё гораздо сложнее, особенно если учесть, что Квентин Тарантино всё же не уходит в сторону от базового принципа, выдерживая каждую отдельную главу, практически «самостоятельную» во времени, в собственной стилистике.

На место кульминации, взамен виртуозного по хореографии, изобретательно представленного сугубо кинематографическими средствами поединка Беатрис со злейшим врагом, в чей дом она ворвалась с мечом наизготовку, помещена психологическая дуэль, завораживающая, великолепная по игре и отточенным репликам Умы Турман и Дэвида Кэрадайна. «Убить Билла – но сперва поговорить с ним», как пошутил Джеймс Берардинелли [149]. Диалог вообще-то стал неизбежен после внезапной встречи Невесты с… собственной маленькой дочерью, которая, оказывается, выжила и была воспитана Биллом.

Именно теперь, после того как всё благополучно разрешилось, время, свободно направляемое автором вспять, разрубаемое, словно мечом, на отдельные куски, останавливаемое, запускаемое по кругу, – словом, подчинённое полёту фантазии художника, вновь пойдёт своим привычным ходом.

Квентин Тарантино завершил столь бескомпромиссно жёсткое и жестокое киносочинение на должной ноте, со всей очевидностью сделав акцент на общечеловеческой стороне истории, подсказанной самой жизнью, а не вдохновлённой исключительно искусством. Хеппи-энд знаменует собой и восстановление природного равновесия, возвращение прежде разорванного, расколотого времени.

По первому, поверхностному знакомству с кинематографом рубежа столетий может сложиться впечатление, что Квентин Тарантино фактически монополизировал (по крайней мере, в рамках текущего периода) право новаторского обращения с такой наиважнейшей категорией, как время, оставив прочим возможность в лучшем случае пользоваться сделанными им открытиями.

Одним из тех, кто отринул поневоле навязанные рамки, оказался Том Тыквер, который после талантливой, но не сразу замеченной и оценённой картины «В зимней спячке», рассмотренной выше, как бы пойдя на самоограничение, удивил в следующем, 1998-м году произведением «Беги, Лола, беги». И не признать определённого изящества этой ленты, кажется,

невозможно, а коммерческий успех, причём международный, заставляет отнестись к ней с особым вниманием.

Моментально, с начальных кадров, бросается в глаза неординарная режиссёрская стилистика, создающая эффект молниеносного (подобно удару электрического тока) воздействия на зрителя, получающего мощный «заряд кинетической энергии» [182]. При посредстве оператора Франка Грибе Том Тыквер без видимых усилий создаёт гремучую смесь из насыщенной, усложнённой по внтрикадровому и межкадровому монтажу манеры повествования, характерной для видеоклипов и, напротив, плоского (несмотря на применение технологий *3D* – «*3-Dimensional*», то есть ‘трёхмерных’) изображения, типичного для компьютерной игры. И всё же главное, что рассказываемая история выдержана в режиме *real-time* (действие каждой из трёх новелл длится ровно 20 минут), но притом относится к некой виртуальной реальности. Или, точнее, надреальности, когда словно проигрываются разные варианты развития событий, имеющие общую отправную точку: парень Лолы по имени Манни потерял принадлежащие мафии 100 тысяч марок – и девушке приходится срочно искать деньги. А в прологе и в эпилоге героиня, как и мир вокруг, не случайно оказываются нарисованными, как в плохом мультфильме (между прочим, в «Собаке-призраке: Пути самурая» /1999/ Джим Джармуш использует схожий приём, подчёркивая «двухмерность» персонажей-гангстеров), что лишь усиливает впечатление некоего подобия «90-минутного видео для *MTV*», как выразился критик Харлан Джейкобсон [153].

Такими вот нехитрыми – по сравнению с тем же Тарантино – художественными средствами Тыкверу удалось передать мироощущение современного ему, рубежа XX и XXI столетий, человека, живущего словно по написанной для ЭВМ программе (мотив, доведённый до абсолюта в суперхите «Матрица» /1999/ Вачовски), стремящегося, бегущего без остановки и передышки куда-то. И вместе с тем одержимо верящего в возможность прожить жизнь или, как минимум, её ключевой отрезок заново, получив доступ («*access denied*» – такое сообщение выводится на дисплей компьютера при попытке попасть в закрытую для пользователя область) к параллельным или альтернативным временным линиям. И добиться осуществления мечтаний с энного (в данном случае – третьего) раза…

Впрочем, лейтмотив едва ли прозвучал бы в полную силу без достигнутой режиссёром предельной (насколько позволяют обстоятельства) раскованности и естественности в игре актёров, особенно Франки Потенте и Морица Бляйбтроя.

Мексиканские коллеги Тома Тыквера, режиссёр Алехандро Гонсалес Иньярриту, сценарист Гильермо Арриага и оператор Родриго Прието, словно последовав заразительному примеру (их предыдущий полнометражный фильм «Сука-любовь» также был проанализирован в первой главе), пошли ещё более трудным, но тоже по возможности своим путём, стараясь в «21 грамме» /2003/

никому не вторить в основополагающих вещах. Причём – проявив принципиальность уже в том, что отсняли сцены в строго хронологическом порядке.

Впрочем, последовательность, в какой действие «собрано» на экране, в данном случае совершенно не отвечает хронологии – ни субъективной (будь то в восприятии героев или зрителей), ни объективной. Фильм начинается с, откровенно говоря, весьма утомительных, преисполненных меланхолии и вместе с тем – погруженных в бытовые подробности эпизодов, знакомящих нас с тремя центральными персонажами. Однако последующие сцены, различающиеся и по продолжительности, и по атмосфере, очень быстро развеивают иллюзию прямого порядка следования событий, поневоле заставляя переосмыслить значение начальных эпизодов, выполнявших функцию завязки, вовсе не являясь таковой в буквальном (то есть принятом в драматургии) значении термина. Надо отдать должное мастерству Иньярриту и монтажёра Стивена Мирриона, не ставших прибегать к явным подсказкам для зрителя (к банальным сквозным деталям), который вполне способен запутаться в мотивировках поступков героев, так как пока не восстановил картину в целом и опирается лишь на зыбкое настроение меняющихся, разнящихся разве что в нюансах психологических состояний.

Арриага и Иньярриту предельно внимательно, стараясь не упустить ни единого нюанса, наблюдают за состоянием персонажей, фиксируя (а съёмки ручной камерой создают столь необходимый эффект тревожной близости) мучительный, крайне неспешный и прерывистый процесс истечения трагедии – из человеческой души наружу.

Создатели фильма «21 грамм» действительно проявили оригинальность – и не только в конструировании сложной художественной структуры фильма, которая «заставляет нас впитывать много больше, чем мы смогли бы при обычных условиях» [159], производя впечатление, «как если бы Бог, или режиссёр, перетасовал колоду карт после того, как игра закончилась» [159]. Основываясь на уже знакомом принципе манипуляции временем (и краткими отрезками, и целыми пластами в рамках одной человеческой судьбы), Арриага и Иньярриту, как и Тыквер, постарались явить альтернативу казавшейся непререкаемой позиции Квентина Тарантино. Взамен динамичного, уподобленного урагану действа перед нами калейдоскоп из «мозаики образов, которые постепенно распадаются в этой сильной истории о трагедии и искуплении» [159]. А от превосходной (с тонким налётом сарказма, но внутренне непротиворечивой, ориентированной на некую высшую справедливость) художественной модели современной морали – заметно смещение в сторону теории хаоса, распространённой в том числе вдоль оси «прошлое-будущее» и спроецированной на человеческие судьбы. Хаоса, совершенно безразличного к участи каждого конкретного человека и не ведающего таких категорий, как «жизнь» или «любовь».

И всё же, насколько бы успешными ни казались и фильм Тома Тыквера, и лента Алехандро Гонсалеса Иньярриту, и тем более работы Гая Ричи и других, говорить о появлении произведений, равновеликих достижениям Квентина Тарантино («Криминальному чтиву» и двухтомнику «Убить Билла») было бы рискованно. Но ещё более опрометчиво утверждать, что подлинно достойных альтернатив не существует вовсе. Причём парадокс заключается в том, что одна из них увидела свет, мало кем оценённая по достоинству, накануне тарантиновского триумфа – в 1993-м году.

Имеется в виду фильм «*Frameup*» (реже встречающийся вариант написания заглавия – «*Frame-Up*»), созданный «независимым», причём независимым последовательно и бескомпромиссно, всю жизнь работающим вне студийной голливудской системы на очень ограниченные средства, американским кинематографистом Джоном Джостом.

Пятидесятилетний режиссёр, сценарист, оператор и монтажёр (в качестве продюсера и композитора выступили соответственно Генри С. Розентал и Джон Э. Инглиш) поведал внешне банальнейшую историю, знакомую по тысячам версий и вариаций, сводящуюся к в общем-то простой и ясной формуле: он встретил её. Не отличающийся особой сообразительностью бывший заключённый Рикки Ли Грабер (наверно, производное от «*grub*» – ‘личинка’, ‘червь’, ‘грязнуля’, ‘грубиян’) знакомится с Бетт-Энн Болет, молоденькой и такой же недальновидной официанткой, работающей в маленькой закусочной где-то в штате Огайо. Они срываются с места и, повинуясь душевному импульсу, отправляются на машине через всю страну – в Вашингтон, останавливаясь по пути в дешёвых мотелях, где отдаются во власть безумных страстей и мыслей вслух о собственном прошлом. Притормозив возле дорожного рекламного плаката с надписью «*Drive-Thru Tree*», Рикки пытается ограбить бакалейную лавку, убивает несколько людей и оказывается арестован. Суд приговаривает Грабера и Болет к смертной казни через введение в вену инъекции специального химического раствора.

Впрочем, многозначное название фильма указывает на то, что бесхитростность в данном случае обманчива. Слово «*Frameup*» может быть понято как «ложное обвинение» или «провокация». И тогда перед нами кинематографический труд на тему обусловленности воли конкретных индивидуумов природными (врождёнными) и социальными факторами? Грабер и Болет трагически несвободны и потому априори обречены, не ведая о неумолимом действии закона вездесущего фатума, преодолеваемого, согласно мысли Бенедикта Спинозы и Поля Анри Гольбаха, через осознание необходимости, через принятие основополагающих законов бытия, в том числе – закона необратимости времени.

Кроме того, заголовок является юридическим термином со значением «судебная инсценировка» – следственный эксперимент, проводимый в настоящем с целью установления обстоятельств совершённого ранее

преступления, выяснения деталей и психологических мотивировок содеянного. То есть Джон Джост одновременно пытается поставить и решить, как бы приняв точку зрения правопорядка и общества в целом, озабоченного проблемой искоренения криминала, вопрос выявления латентных психических аномалий, в том числе с потенциальной предрасположенностью к убийству. Исход «случайно» (но случайность есть частный случай закономерности) совершённого особо тяжкого преступления должен быть одним – в полном соответствии с основополагающим принципом современной юстиции. Принципом неотвратимости справедливого, назначаемого по решению суда наказания. Произносимый без эмоций закадровый текст с описанием химических свойств вводимого в кровь препарата и механизма воздействия инъекции на организм позволяет почти физически ощутить гнёт приговора, всей тяжестью ложащегося на плечи виновного.

Слово «*Frameup*» имеет и другое, узкопрофессиональное значение, допуская перевод не только «инсценировка» (в широком смысле), но и «раскадровка». Избитая, будничная по характеру история изложена новаторским языком, который при всей сложности и утончённости всё же не принимает гипертрофированную форму, не кажется самодовлеющим. Для описания своеобычного монтажа, замысловатого введения титров, сочетания музыки и цветов даже был придуман специальный термин – «киноаппликация», позволивший подчеркнуть отличие от годаровского «киноколлажа», не говоря уже о прочих, более распространённых приёмах. Сочленение деталей действительно проще всего уподобить этому способу создания художественных изображений, заключающемуся, как известно, в наклеивании, нашивании на ткань или бумагу разноцветных кусочков какого-либо материала. В применении к «Ловушке» можно говорить о «наслаивании» элементов друг на друга, и прежде всего – по временному принципу, когда кадры, помимо привычной (заснятой на плёнку) реальности «украшаются» множеством ярких и разноцветных деталей, сами «накладываются» один на другой. Возникает потрясающий эффект – иллюзия проникновения текущего мгновения в следующее и вместе с тем «вырастания» его из предшествующего, что в конечном итоге лучше любых деклараций убеждает в необратимости всего происходящего в мире. Это позволило Джону Джосту уловить и передать квинтэссенцию художественных поисков представителей американского (да и в значительной степени европейского и азиатского) искусства XX столетия, сугубо кинематографическими средствами выразив извечную тоску человеческой души – замкнутой, но рвущейся наружу. Образ дороги, уже не раскинувшейся бескрайними просторами, а нервно и скачкообразно мелькающей в стёклах и зеркалах автомобиля, и продолжающейся до бесконечности в фантазии, вырастает, незаметно презрев границы (государственные и культурные) США, до метафорического образа целого мира – необъятной Вселенной. Болет и Грабер являются, не осознавая того,

сразу и очередными «бунтовщиками без причины», и несостоявшимися «Бонни и Клайдом», и новыми «беспечными ездоками», странствующими по «бесплодным землям» родной страны, остающейся непостижимо чужой и враждебной.

Однако так ли уж важна для Джоста сама по себе тщательная реконструкция механизма кинематографического мифотворчества?! Джон Джост, даже осознавая ограниченность и преходящий характер «целлулоидных иллюзий» и, более того, по-брехтовски заставляя зрителя помнить об условности искусства, тем не менее с лёгкостью избавляется от всего мимолётного, наносного и фальшивого, явив «ревизионистскую версию всех тех, более ранних лент, задействовавших парня, девушку, дорогу и убийственное веселье» [172]. Подзаголовок картины, уж точно опровергающий любые заблуждения, гласит: «Двенадцать сцен с единственно возможным исходом». С единственно возможным. Тот же самый (в применении к монтажу названный «киноаппликацией») принцип даёт ещё более впечатляющий результат, будучи развёрнутым на всю художественную конструкцию фильма. Было бы, более того, странно, если б необратимость следования друг за другом отдельных кадров, сцен, эпизодов и т. д. оказалась опровергнута исходом всего рассказа. Неотвратимая смерть (а почти наверняка – и вечное забвение) принимает обличье, как сказано в титре, *The Big Nada*, то есть «Большого Ничто», неминуемо уничтожающего и последний отблеск существования человека, длящегося, если вдуматься, не дольше мгновения. Образ песков времени (как бы дословно реализованная метафора), рано или поздно поглощающих, не оставляя ничего, любой предмет или явление, приобретает исключительную художественную силу и наглядность в финальных кадрах, когда лицо и голос мучительно пытающейся примириться со своей участью, произносящей печальный монолог Бетт-Энн исчезают, словно в воронке.

Между прочим, схожий мотив звучал и в другом, наиболее признанном произведении Джоста, «Все работы Вермеера в Нью-Йорке» /1990/, особенно – в умиротворяющем эпилоге, следующем за пронзительной развязкой. Однако на редкость значимым осознание необратимости Времени, неоспоримо подлинного при всей своей безликости (что как раз предельно ёмко режиссёр выразил в финальных кадрах), становится именно в «Ловушке» /1993/. Джон Джост намеренно придерживается в общем и целом прямого хронологического порядка событий, как бы заранее опровергая тарантиновские (и иных художников) манипуляции, демонстрируя обречённость и опасную иллюзорность любых попыток нарушить закон бытия – избежать или хотя бы отсрочить неотвратимый, «единственно возможный» исход.

Ещё одну достойную альтернативу новациям Квентина Тарантино (быть может, уступающую по художественной значимости) предложил английский режиссёр Кристофер Нолан, выступивший режиссёром фильма «Помни»

/2002/, написав сценарий вместе с братом Джонатаном (на основе истории, придуманной последним).

В целом замысел, пожалуй, не сверхоригинален – в качестве раннего примера схожего опыта иногда называется фильм «Измена» /1983/ Дэвида Хью Джонса по сценарию и пьесе Гарольда Пинтера. Однако новаторство авторов «Помни» заключается в почти безупречном создании схожей (и далеко не тривиальной) художественной структуры, которая, к тому же, имеет чёткое эстетическое и логическое обоснование, содержа нарративный эквивалент заболеванию главного героя. Кристофер Нолан претворил в жизнь принцип обратного – в противовес Джону Джосту – порядка экранных событий, длящихся практически в полном соответствии с хронометражем (то есть менее двух часов), сжатых и вместе с тем невероятно насыщенных.

Подобная структура изобретательно используется режиссёром-сценаристом для создания захватывающего триллера, держащего в изрядном напряжении с самого начала, фактически являющегося развязкой – совершённым убийством. Впрочем, Кристофер Нолан намеренно не разъясняет до конца мотивацию поступков персонажей и игнорирует возможность исчерпывающе полно охарактеризовать произошедшие события, складывающиеся в единое целое из осколков, как в мозаике. Постепенно интрига как таковая теряет особую значимость, уступая место осознанию… куда более глобального неведения. Напоминающие сладостный сон или светлые грёзы флешбэки (краткие фрагменты счастливой жизни Леонарда и Кэтрин) лишь усиливают безрадостную тоску по утраченному и невосполнимому.

Кристофер Нолан неслучайно ставит во главу угла проблему людской памяти – «одного из ключевых элементов, отличающих человека от животных» [177], принадлежащего к числу стержневых «компоновочных блоков личности» [177]. Существование героя фактически распадается на множество малосвязанных фрагментов, которые при грамотной сторонней манипуляции приобретают деструктивный характер не только по отношению к внутреннему миру человека, но и – при направленности вовне, в объективную действительность.

По своим разрушительным последствиям для человека утрата памяти (существование от забытья до забытья) оказывается, по авторской мысли, равносильной тому, как если бы обратилось вспять само Время. И это, пожалуй, не менее страшно, чем безостановочное движение в безликую пропасть, как у Джона Джоста, или тарантиновская неотвратимость (как верёвочка ни вейся…) расплаты за содеянное. Или даже страшнее, поскольку заставляет прикоснуться к вязкой бездне, фактически пребывая в сознании.

Постараемся подвести итоги, которые, скорее всего, окажутся лишь предварительными, поскольку рассмотренный процесс далёк от своего завершения.

Подвергнутые анализу фильмы, увидевшие свет в сравнительно краткий период, в десятилетие накануне наступления XXI века, но неизменно, прямо или косвенно, связанные друг с другом, – сыграли отнюдь не последнюю роль в формировании облика нового кинематографа, нередко способствуя изменению даже базовых представлений о сущности «искусства движущихся картинок». Сходство с рассмотренными в первой главе фильмами, пытающимися, образно говоря, «накрыть» всю нерасчленённую реальность сразу, во всей сложности существующих пространственно-временных связей, скорее всего, сугубо внешнее, кажущееся. Поскольку на сей раз за исходную предпосылку берётся принципиально иная, во многих отношениях противоположная установка – направленная на расчленение целого, аналитическая, предшествующая синтезу разрозненных представлений. Достижения художников, новаторски использовавших для воспроизведения окружающей действительности, пребывающей в состоянии перманентной трансформации, лишь одну из универсальных категорий – время, не могут не впечатлять. Появление этих работ способствовало кардинальному обновлению киноязыка, резко усложнившегося, послужило раскрытию неизвестных ранее возможностей, которые, повторимся, задействованы не полностью, далеко не исчерпаны.

Кроме того, появление ряда фильмов свидетельствует о наличии ещё более сложной тенденции – о косвенном (но очень широком) влиянии обозначенного художественного принципа на кинопроцесс в целом. Назовём хотя бы картину «Кен Парк» /2002/ Эдварда Лэкмена и Ларри Кларка, снятую по сценарию Хармони Корина на основе нескольких рассказов самого Кларка. В целом это социально-психологическая драма, на примере судеб нескольких подростков-приятелей (живущего с дедушкой и бабушкой нервозного Тейта, Пичес, чей отец является религиозным фанатиком, и т. д.), рисующая портрет нравов провинциального калифорнийского городка, заставляя до глубины души прочувствовать бессмысленность и беспросветность жизни тинэйджеров. Только достаточно традиционная, романная (со скидкой на специфику) форма картины усилена за счёт единственного, очень грамотно применённого приёма – обрамления действия смещённым во времени рассказом о ещё одном отроке, по имени Кен Парк, который, никому ничего не сказав, застрелился во дворе, прямо у всех на виду.

Другой, схожий по проблематике фильм, «Слон» /2003/ Гаса Ван Сента[10], рассказывает об отнюдь не невероятном, несмотря на кажущуюся чудовищность, случае массового убийства в средней школе Портланда, штат Орегон. Убийства, совершённого… её же учениками – молодыми приятелями, предварительно закупившими внушительный арсенал огнестрельного оружия через Интернет-магазин. Не вызывает сомнения, что режиссёр-сценарист

[10] Очень скромный по затратам, не снискавший зрительского успеха, но неожиданно отмеченный «Золотой пальмовой ветвью» на МКФ в Канне

стремился добиться максимальной ясности и простоты в изображении кровавого инцидента, акцентируя внимание на будничности, почти заурядности происходящего – а небольшая (явно незначительная по меркам авторов разобранных ранее работ) манипуляция временными сегментами вовсе не приглушила задуманный эффект, совсем наоборот! Вместе с тем – позволяет приблизить внешне безоблачную реальность провинциальной Америки к искусственному миру… ролевых компьютерных видеоигр отчётливо милитаристского уклона, ретивыми любителями которых являлись подростки.

Примеров созвучных, в том числе менее удавшихся, фильмов можно привести, конечно, много больше. Но, между прочим, на определённую закономерность возникновения выявленной тенденции косвенно указывает и такой любопытный кинематографический проект, как «На десять минут старше» /2002/ – два полнометражных сборника киноновелл (с подзаголовками «Труба» и «Виолончель»), поставленных признанными режиссёрами из разных стран: Финляндии, США, ФРГ, КНР, Франции, Испании и т. д. Источником вдохновения послужила знаменитая документальная короткометражка с тем же названием /1978/ Герца Франка и Юриса Подниекса (в посвящении в титрах наряду с ними указан Крис Маркер). Лейтмотивом здесь оказалась именно проблема времени, зримой метафорой которого становится образ текущей реки. Впрочем, отличие дилогии «На десять минут старше» от рассмотренных выше картин в том и заключается, что то, что здесь выбрано в качестве объекта и предмета исследования, там – служит не более чем предварительным допуском, установкой, необходимой для решения совсем иных задач. Необходимой и, как показала кинематографическая практика, достаточной для достижения заметных художественных результатов.

3.2. Возможности выразительных композиций экранного пространства

Пространство является, безусловно, не менее значимой сущностной категорией, нежели время. Оно теснейшим образом связано при этом со временем, и в кинематографе отделить одно от другого можно лишь условно.

Одной из принципиально важных (пусть и не ключевой, как в случае с Квентином Тарантино) фигур для понимания возможностей «пространственных» построений является Михаэль Ханеке. Некоторая известность пришла к нему с картиной «Видео Бенни» /1992/, однако всерьёз заговорили о Ханеке лишь после выпуска на экраны картины «Забавные игры» /1997/, с большим энтузиазмом встреченной во всём мире.

Стандартная фабула (настолько тривиальной кажется история) сводится к случаю непостижимого, не поддающегося объяснению на уровне здравого смысла захвата двумя молодыми психопатами в заложники прямо в собственном летнем домике у озера супругов Георга и Анны с маленьким сыном Георги. В долгих, нередко утомительно долгих кадрах, снятых, к тому же, статичной или медленно перемещающейся камерой, пожалуй, нет стремления создать саспенс ради самого саспенса, по-хичкоковски задействовать систему угрожающих (предупреждающих?) деталей, исподволь вселить чувство страха посредством шумов и тревожной музыки, намекнуть зрителю на возможную опасность. Зато «активизация» реальности, выходящей за рамки кадра, позволяет достичь превосходного эффекта.

Впрочем, представление «Забавных игр» в качестве лишь образчика популярного жанра, на который лента внешне так старается походить, едва ли понравилось бы автору. Ханеке постарался максимально «очистить» экранное пространство от любой, даже потенциальной возможности спекуляции на теме насилия. Петер и Пауль первым делом включают видеокамеру, выводя картину собственных зверств на экран домашнего телевизора, то есть, в сущности, «дублируя» экранное пространство. Отсутствие в «Забавных играх» предвкушаемых эффектных кадров расправ над безвинными и беспомощными жертвами – принципиально.

Застигнутые врасплох собственными заложниками, Петер и Пауль используют пульт дистанционного управления видеомагнитофоном, отмотав назад не только плёнку, но и… саму действительность – до того момента, пока не оказываются вновь целыми и невредимыми. То есть, по мысли автора, «удвоенное» экранное пространство на несколько мгновений становится единым, подчиняясь злой воле человека, в данном случае – парочки молодых маньяков, которые спокойно «разделяют» оное снова в тот момент, когда им это удобно.

Таким образом, Михаэль Ханеке придаёт фильму, сперва представляющемуся (при всей странности и даже абсурдности происходящих

событий) вполне реалистичным, дополнительное измерение. Причём факт существования (параллельно или же потенциально) нового пространства воспринимается без недоумения и удивления в мире, ставшем вотчиной вездесущих масс-медиа. Масс-медиа, которые «не только завлекают несчастных зрителей, но и воздействуют на них уже свершившимся фактом восприятия, нравится им это или нет» [217]. В таком контексте произнесённые одним из психопатов реплики «Вымысел подлинен» (в английском варианте – «*Fiction is real*») и «Всё, что ты видишь в фильмах, есть буквально всё, что ты видишь» становятся поистине зловещими…

Впрочем, в «Забавных играх» мотив непривычного восприятия знакомой реальности, которая, вдруг обретя новое пространственное измерение, становится совсем иной, был лишь заявлен. Подлинно программным в данном отношении произведением оказалась другая постановка Михаэля Ханеке – «Код неизвестен» /2000/.

Действие разворачивается в современном (самого конца XX века) Париже. Молодая актриса Анн Лоран встречается с младшим братом своего приятеля-военного репортёра Жоржа – Жаном, который сбежал с фермы отца и спрашивает о новом коде к дверному замку её квартиры. Он высокомерно бросает бумажку женщине, просящей милостыню на улице, – Марии, нелегально иммигрировавшей из Румынии. Поступок возмущает темнокожего юношу по имени Амаду, работающего учителем глухонемых детей. Полицейские задерживают участников завязавшейся потасовки, и Марию в итоге высылают из страны. Мать Амаду, приехавшая из Южной Африки и даже не говорящая по-французски, выражает печаль по поводу избиения сына. Анн участвует в съёмках какого-то триллера, где её героиня заключена в звуконепроницаемом помещении по воле незримого маньяка.

Перечисление экранных событий можно было бы продолжить, но череда спонтанно, по-годаровски врасплох захваченных камерой сценок из жизни совершенно не складывается в монолитную картину. Автор странным образом обособляет фрагменты, делая всё для того, чтобы они совместились в сознании зрителя лишь после значительных усилий – после того, как мы просеиваем и перетасовываем части размышлений Ханеке, создавая свои собственные модели. Результаты поставленного художественного эксперимента, пожалуй, сопоставимы с открытием «эффекта Кулешова», в своё время позволившего советскому режиссёру сделать вывод о появлении новой эстетической реальности в последовательности внешне независимых от друг от друга кадров. Лента Михаэля Ханеке позволяет обнаружить радикально иное, во многом противоположное свойство монтажа, позволяющего не только сочленять разные кадры, но и продуманно (вполне привычными, как ни странно, выразительными средствами, будь то свет, цвет, шумы или звучащая музыка, игра актёров) манипулировать пространством в рамках одного, как правило, продолжительного кадра. Это, естественно, значительно затрудняет

выстраивание законченных или хотя бы связанных сюжетных линий, которые не воспринимаются сознанием синтетически, то есть как результат безотчётного, словно интуитивного считывания (если воспользоваться термином из программирования) зрителем-реципиентом потока аудиовизуальной информации. Сама структура организации материала словно противодействует навязываемому диктату со стороны и автора, и публики, оставаясь непознанной. Михаэль Ханеке идёт, пожалуй, на единственный компромисс, прибегая не столько к гриффитовскому «параллельному» (постепенно эпизоды становятся короче, стремительно чередуясь, как в «Нетерпимости»), сколько – к теоретически обоснованному Артаваздом Пелешяном дистанционному монтажу. Впрочем, принципиальное отличие заключается в том, что в фильме, скорее всего, априорно отсутствует история как таковая. И даже отдельные контуры, потенциально (лишь постфактум, в процессе механического пересказа эпизодов с попыткой их соотнесения) логически сочленимые в цельные фабульные линии, в конечном счёте остаются разрозненными.

Фильм может, конечно, вызвать в памяти такой дерзкий кинематографический эксперимент, как «Андалузский пёс» /1928/ Сальвадора Дали и Луиса Бунюэля. Однако у Ханеке всё-таки наличествует несомненное, чётко и недвусмысленно заявленное самим автором ограничение – объективное пространство (в данном случае пространство многоликого Парижа), притом что в ночных видениях действует, как правило, собственная логика, подчинённая совсем иным законам существования и того же пространства, и времени. Михаэль Ханеке остаётся приверженцем реалистического (отнюдь не сюрреалистического!) метода, пытаясь художественно осмыслить существующую, а не сочиняя собственную действительность – разрабатывая, по словам кинокритика Ричарда Фалькона, «лишённый наивности (*non-naive*) реализм для XXI столетия» [198]. Проблема в том, что адекватному отображению окружающего мира препятствует, согласно авторскому прозрению, неизвестный, неразгаданный код (расширительный аналог термина «фильтр восприятия», принятого в психологии).

В своих лекциях по кинорежиссуре Андрей Тарковский убеждал, что кинематографу недоступен никакой иной взгляд, кроме как – человеческими глазами, приведя в качестве подтверждения случай из собственной практики: эпизод смерти и регенерации Хари в «Солярисе», который не получилось показать, как задумывалось, открестившись от традиционного восприятия – сразу от всех фильтров, доступных людскому сознанию. Михаэль Ханеке, наверняка вдохновлявшийся в числе прочего и «Зеркалом» /1975/ Тарковского, углубляет и расширяет мысль, уже сознательно оставляя неизвестным код к серии сделанных слепков с действительности. Привычное пространство (и в узком, и в широком, культурологическом смысле) оказывается, как в мозаике, расколотым на мельчайшие кусочки и так и не собранным.

Следующая картина Михаэля Ханеке, поставленная в 2001-м году, лишь на первый взгляд уводит в сторону от проблематики и художественных поисков фильма «Код неизвестен». Вдумчивый анализ «Пианистки» (между прочим, международный англоязычный заголовок «*The Piano Teacher*», то есть «Преподаватель игры на пианино», – менее многозначный, но гораздо определённее), вызвавшей противоречивые отзывы, позволяет выявить несомненную внутреннюю преемственность. Вполне естественно, что Ханеке продолжает намеченную линию уже не столь явно, как бы на предустановленном уровне, используя ранее сделанные открытия в качестве исходных условий.

Всякая явная и однозначная трактовка событий фильма моментально бы всё упростила до пошлости и примитивности, приведя, как следствие, к утрате нюансов и полутонов, которые представляются чрезвычайно важными в истории «тайных страстей пианистки». Но режиссёр, как прозорливо заметил Роджер Эберт [187], неслучайно снимает главных героев, говорящих о музыке, «как если бы её понимали», соревнующихся «умами так же, как телами», «в двух видах пространств»: иногда они «в элегантных, симметричных помещениях консерватории, в другое время – в откровенно вульгарных местах», где могут быть обнаружены незнакомыми людьми. Ханеке оказалось даже проще, чем в фильме «Код неизвестен», разделить и развести столь разные по атмосфере эпизоды: можно ли представить себе вещи более полярные, чем легендарный храм высоких искусств и дешёвое заведение, специализирующееся на низкой, порнографической продукции?! Вместе с тем не только уроки преподавательницы Кохут «не выглядят всего лишь наставлением» [204], являясь своеобразной «проверкой на моральную стойкость» [204], но и вся история с молодым поклонником странным образом начинает казаться испытанием на прочность и искренность чувств и взглядов (пусть принявшим грубую, перверсивную форму), которое Вальтер в итоге не проходит. Ханеке осмеливается и более вызывающе «сводить» разные пространства, накладывая сентиментальную, возвышенную музыку Шуберта (отнюдь не по контрапунктному принципу, как Стэнли Кубрик в «Заводном апельсине» /1971/ поступал с симфонией Бетховена!) на картину посещения «культурного притона». В любом случае предпосылка позволяет выйти далеко за рамки традиционных (чаще всего сводящихся к ограниченному числу наиболее очевидных факторов) представлений об окружающей действительности, неожиданно приоткрывающейся во всей диалектической сложности и многомерности. Приоткрывающейся, позволяя Ханеке затемнить и утаить многие физические детали, поставив нас непосредственно «против необоримой загадки души Эрики» [204]. Таинственный финальный кадр, когда казавшаяся бездыханной «пианистка» вдруг решительно удаляется (а глухо звучащая музыка – поглощается уличными шумами), на самом деле возвращает всё на круги своя.

В отличие от Йелинек, использовавшей в романе историю для болезненных критических выпадов в адрес самой атмосферы родной страны, сотканной из внутренних противоречий, доходящих до абсурда, Ханеке представляет давнюю «страсть Австрии к высокой культуре как нечто близкое тёмному монолиту в «2001: Космической Одиссее» [204], фильме Стэнли Кубрика. Замечание критика Дессона Хау очень точно, хотя всё же допускает, на мой взгляд, расширение (при всей существенности конкретизированного, чётко обозначенного контекста) на всю современную культуру, трагически раздробленную на так называемые субкультуры – словно на несколько пространств, не имеющих плоскостей соприкосновения. А в собственном единстве (в глобальном масштабе) – столь же непостижимую, как и таинственный Высший разум из научно-фантастического кубриковского шедевра, явленный человечеству в обличье параллелепипеда, не поддающегося никакому объяснению, исследованию и уж тем более контролю.

Следующий фильм Михаэля Ханеке, «Время волков» /2003/, вполне можно рассматривать как попытку поставить точку в разрабатывавшейся годами проблематике, а заодно – и в сопутствующих эстетических поисках.

Уже название ленты является, скорее всего, отсылкой к знаменитому «Часу волка» /1968/ Ингмара Бергмана – мрачной картине внутреннего Апокалипсиса, встык с которой, в том же 1968-м году (премьеры были разнесены на срок чуть меньше пяти месяцев), шведский режиссёр поразит видением тотального, планетарного конца света, представив «Стыд». Михаэль Ханеке также опускает излишние подробности, не позволяя людям, фактически отрезанным от внешнего мира (и заодно – зрителям), даже догадываться о характере и причинах случившегося. Однако его стремление сконцентрироваться на кропотливом, въедливом исследовании микроклимата, стихийно формирующегося под прессом внешних обстоятельств в замкнутом помещении, вырваться из которого помогает лишь призрачная надежда на то, что ходят поезда и, значит, где-то ещё осталась жизнь, всё-таки не позволяет прикоснуться к безднам человеческого сознания. Эту гипотетическую ситуацию – установление безрадостного и жестокого «времени волков» – Ханеке пытается выразить через усечение открытого (и, как демонстрировал раньше, неоднородного, дробящегося на несколько частей) пространства до пространства резко ограниченного и как бы насильно ограничивающего человеческие представления. Но, к сожалению, подобные метаморфозы неизбежно претерпевает и сама картина, всё явственнее производя впечатление «клаустрофобной» в своей идейно-тематической направленности, «несмотря на все по-европейски декламируемые и квазифилософские изречения» [215].

Гораздо более значимых с художественной точки зрения результатов добился французский режиссёр Жан-Пьер Жёне, который, между прочим, сам начинал с обманчиво камерного фильма, поставив совместно с Пьером Каро абсурдно-сюрреалистическую фантазию «Деликатесы» /1991/.

Фильм «Амели» /2001/ прост и ясен. Жизнь юной мадемуазель Пулен чудесным образом меняется в день гибели принцессы Дианы, и из-за сущего пустяка – случайно найденной коробки со старыми сокровищами, такими бесполезными, но до глубины души обрадовавшими их владельца, старого месье Бретодо, давным-давно потерявшего свой бесценный клад и словно вернувшегося в волшебную пору детства.

Удивительно, как много «общего» между фильмами «Пианистка» и «Амели» содержится даже на самом поверхностном, фабульном уровне! Не осталось, кажется, ни одной сколько-нибудь заметной и значимой детали в одной из лент, которая бы не была задействована в другой – с точностью до наоборот! Однако Жан-Пьер Жёне ни в коей мере не вторит Михаэлю Ханеке, но схоже (и, кстати, не менее новаторски) ставит во главу угла необходимость представления сугубо кинематографическими средствами – пространства, через которое, иначе художественно преломлённое и осмысленное, прорывается к гораздо более глобальным проблемам. В «Амели» такие простые, а некогда (в эпоху немого кинематографа) – даже заурядные и вовсе стандартные в силу частого и механического использования приёмы, как каширование кадра и искусственное сотворение расплывчатой, романтической дымки, обретают второе дыхание. И, наоборот, «рваный», уподобленный музыкальному ритму монтаж, ускоряющиеся и замедляющиеся перемещения камеры, резкая смена фокуса и иные приёмы из арсенала видеоклипмейкеров вдруг кажутся неописуемо старомодными. Всё это (и многие иные эффектные находки) не просто позволили создать не реалистичный, а почти сказочный образ столицы Франции, которая «чиста, опрятна, безопасна, красочна, лишена социальных проблем» и обитатели которой «выглядят, как многие из «Американца в Париже» [163] – давнего голливудского мюзикла с Джином Келли. Жёне словно весь мир осторожно разделяет по пространственному принципу на крохотные элементы, затейливо складывая его по кусочкам и получая радужные, пестрящие радостью картины, как в калейдоскопе. Сама действительность, повинующаяся прихоти автора – человека с хитрецой и себе на уме, оказывается словно продолжением фантазии юной Пулен, легко и по-галльски иронично опровергая привычные причинно-следственные связи. Но именно «словно», поскольку режиссёр всё же ни разу не переступает грань между вымыслом и реальностью, очень чётко и последовательно придерживаясь намеченной линии, не позволяя списать поведанное на разыгравшееся воображение героини, в том числе – ни в коем случае не покушаясь ещё и на управление экранным временем, которое-то течёт, как обычно. Именно подобные, наиболее характерные эпизоды (как раз чаще отличающиеся новаторским внутри- и межкадровым монтажом) служат переходными моментами – звеньями, без которых, кажется, весь мир распался бы на мелкие осколки, существующие каждый в своей, заведомо обособленной

части пространства. И вожделенное, трепетно оберегаемое счастье, немыслимое без и вне гармонии, так и осталось бы недостижимым…

Столь продуманная и новая художественная структура фильма действительно позволила Жану-Пьеру Жёне выразить чувства, которые, будучи изложенными более традиционным способом, наверняка показались бы непереносимо банальными. Ведь «Амели» рассказывает о хорошо знакомых, извечных, в сущности, материях, если чем и удивляя – так это новым, причём оказавшимся на редкость созвучным миросозерцанию хотя бы части (хотя благополучная судьба фильма показывает, что части весьма солидной!) современников авторов, кинематографическим представлением вопросов любви, одиночества, добра и доброты, истинности и иллюзорности восприятия окружающего мира, подчас на самом деле напоминающего по-сказочному условную реальность.

Надо сказать, что попытки избрать путь, близкий проделанному Михаэлем Ханеке и Жаном-Пьером Жёне, предпринимались примерно в то же время неоднократно. Хотя чаще всего усилия художников, даже успевших себя зарекомендовать более ранними работами, не приводили к столь же впечатляющим результатам. Ярчайшим в данном отношении примером может послужить картина «Восемь с половиной женщин» /1999/ Питера Гринуэя, которая не на шутку разочаровала даже самых преданных поклонников его творчества.

Дело не в скандальности истории, вообще-то свойственной практически всем произведениям английского киноавангардиста. Престарелый бизнесмен из Женевы Филипп Эмментал и его взрослый сын Стори, успешно работающий в Стране восходящего солнца, решают открыть некое подобие гарема из восьми с половиной избранниц. Питер Гринуэй уже в прологе заявляет о возможности сразу нескольких (не вступающих друг с другом в противоречие) интерпретаций событий, основываясь на множественности как бы синхронно существующих пространств. Однако постепенно продекларированная поливариантность действительности (начиная с так называемой виртуальной реальности) сводится к интерьерам семейного замка-дома, напоминающего лабиринт. Но лабиринт, лишённый ауры таинственности и тем более мистичности уже в силу творимых там оргий.

Несколько удачнее представляется работа Ульриха Зайдла, признанного австрийского документалиста, чей дебютный игровой фильм стал целым событием, заслужив восторженный отзыв, в частности, Вернера Херцога. Его «Собачья жара» /2001/ могла бы напомнить знаменитые олтменовские киномозаики, если б режиссёр-сценарист не преследовал, в сущности, противоположную цель, изложив события (при желании слово можно взять в кавычки!), почти идентичные изображённым в «Коротких историях» /1993/, в манере, почти как у Михаэля Ханеке. Причём мастерски достигнутый эффект по-хроникальному беспристрастного взгляда на обитателей одного из

пригородов Вены, по-разному коротающих летние дни, когда солнце печёт особенно нещадно, предельно наглядно и даже навязчиво подчёркивает ощущение распада – начавшегося, уже необратимого, запечатлённого «с дотошной заботой и синхронностью» [168] процесса «разложения» действительности. Не только нет никакого единства, как в работах того же Олтмена (не говоря уже об иных произведениях, названных в первой главе). Люди, некогда представлявшие собой монолитный социум, взаимно отчуждаются и обособляются, занимая собственную, строго отграниченную область пространства. И точка невозврата кажется давно пройденной! Обыватели, ещё сохраняющие остатки межличностных связей (подобно пожилой супружеской паре, празднующей пятидесятилетнюю годовщину брака, приятелю стриптизёрши, подстерегающему у клуба и избивающему всех, для кого она выступала, и т. д.), вскоре останутся, по Зайдлу, в тотальном и совершенно непреодолимом одиночестве…

Впрочем, откровением «Собачья жара» не стала. Гораздо любопытнее испанская лента «Люсия и секс» /2001/ Хулио Медема. Режиссёр (он же написал сценарий) идёт гораздо дальше, чем, например, в своей второй картине «Рыжая белка» /1993/, где события, казавшиеся мистическими, объяснялись в финале метаморфозами чувств и памяти – прихотливой и ненадёжной. Причудливый сюжет фильма подчинён уже не законам воображения или подсознания Люсии (во всяком случае – не одним лишь), с удивлением открывающей для себя неожиданный смысл прошлого и настоящего. Теперь сам автор настаивает (хотя и оставляя возможность для сомнений) на объективности нескольких пространств, существующих синхронно, соприкасающихся, а в определённые моменты – даже взаимно проницаемых. Одновременно с обыденной трёхмерной реальностью, от которой Люсия приняла твёрдое решение скрыться, наличествует не только вселенная художественного вымысла, материализующегося в момент чтения романа (искажающе рисующего подлинные события), но и некий антимир, вход в который расположен прямо на пляже. Указанная триада пространств, пересекающихся, к тому же, самым странным образом, позволяет Медему создать действительно причудливую картину окружающего мира, где нет и не может быть ничего определённого – и даже развязка, по словам Роджера Эберта, «тонет в альтернативах» [183]. Сама по себе возможность многовариантности развития даже элементарных событий едва ли, конечно, представлялась наиважнейшей режиссёру, искренне стремившемуся остаться верным себе в главном – в исследовании и отстаивании законов морали.

Совсем другое дело – отечественный режиссёр Алексей Герман, который существует словно вне творческой конкуренции, не подчиняясь сложившимся законам искусства, а фактически непрестанно создавая их. Хотя объективно-то Герман остаётся, вопреки собственной «невписываемости», внутри общекультурного контекста, спустя некоторое время получая, как правило, и

официальное признание. Поэтому всё же не следует удивляться неожиданно приходящему осознанию того обстоятельства, что направление эстетических поисков художника со столь уникальным видением мира оказывается если не родственным, то – близким творчеству других режиссёров, занятых исследованием, кажется, совсем иных проблем.

«Хрусталёв, машину!» – это не «фильм без интриги» в рассмотренной выше терминологии. Интрига, вполне отчётливая фабула, в картине наличествует и даже укладывается в несколько строк. Более того, и сюжет развёртывается последовательно. Время в фильме линейно, даже если воспринимается растянутым. Ощущение, скорее всего, ошибочно, поскольку гётевское «остановись, мгновенье, ты прекрасно!» едко опровергается в немыслимо длинных и сложных кадрах (особенно в коммунальной квартире, где обитает генерал), до краёв наполненных навязчивыми, нечистоплотными подробностями быта – самой настоящей «бытовухой». Авторы словно опасаются вмешиваться в течение событий, лишний раз подчёркивая, что остановить заведённый ход человеку (отдельно взятому человеку) не под силу. Объектом их непосредственного воздействия оказывается пространство, которое теперь вовсе не подчинено времени (так было у Тарантино, Джоста, Нолана и др.), не доминирует, как у Михаэля Ханеке и Жана-Пьера Жёне, но и не опровергает его, чего хотел добиться Хулио Медем.

Пытаясь дать хоть какой-то ключ к понимаю фильма, Герман указывал на автобиографические мотивы. Думается, что это если и верно, то лишь отчасти, поскольку объективная реальность, воссозданная в том числе для прямой апелляции к памяти или, точнее, к расхожим представлениям современного зрителя о той исторической эпохе (например, в эпизоде с испускающим дух «тираном», лежащим в беспамятстве рядом с мундиром генералиссимуса), обозначена достаточно чётко и достоверно. Ведь воспроизводимая действительность, данная в наличии, то есть существующая здесь и сейчас или же «там и тогда» и, главное, неотъемлемая от занимаемого пространства, будто восстаёт, бунтует против насильственного управления, подчинения неумолимому, словно Рок в древнегреческих трагедиях, Времени. Причиной тому оказывается извечный инстинкт самосохранения, присущий всему живому и тем более неотделимый от среды, априори наделённой разумом. Если не гегелевским всеобщим, Божественным разумом, то марксовыми производственными отношениями, реальными и неподвластными воле обособленных индивидов.

Фильм немыслим снятым в традиционной манере, с использованием разбивки на эпизоды, возможной, лишь когда автор находится над материалом, когда ведёт рассказ. Создатель художественного мира не просто хотел быть внутри истории, а не над ней, пытаясь осуществить это проникновение внутрь происходящего, но и занял чётко очерченную моральную позицию, всеми доступными средствами подчёркивая масштабы и непрестанность

противодействия непрерывному процессу насильственного подавления – личности и действительности в целом. Поэтому возникающие ощущения, что «всё «ненужное» для понимания фабулы выглядит на экране гораздо эффектнее, нежели детали, являющиеся вехами в лабиринте сюжета» [143] и что чуть ли не каждый эпизод стремится стать отдельным законченным опусом, в высшей степени не случайно. Любые, даже краткие и малозначимые события (будь то торжественное явление Арабышева, грандиозное коммунальное застолье и т. д.) на поверку оказываются эксцентрическими – не имеющими общего центра и потому самоценными, поскольку буквально следующее мгновение может оказаться роковым. Более того, каждая «непроизвольно» возникающая мелочь заявляет свои права на важность, всячески затеняя наиболее существенное с точки зрения истории (вспомним хотя бы подозрительные боты на ногах врача Мармеладовой, якобы приходящей посреди заснеженной Москвы на помощь шведу), оставляя последним минимальное количество пространства. Отдельного внимания заслуживает невероятно сложная драматургия звука, агрессивно заполняющего экранное пространство, заметно расширяя его. На фоне кажущейся какофонии фильма «Хрусталёв, машину!» даже очень сильный приём «перекрёстных диалогов», блестяще используемый Робертом Олтменом, а в отечественном кинематографе – Кирой Муратовой, воспринимается паллиативом. Авторы постарались, в соответствии с замыслом постановщика, подобрать сочетание звуков, создать плотную звуковую завесу, среду, откуда время от времени вырываются нужные реплики.

«Хрусталёв, машину!» открывает перспективный путь в исследуемом направлении эстетических поисков: присутствие автора в том же пространстве, что и действующие лица. И это было бы верно, если не принимать в расчёт неожиданное (воистину как гром среди ясного неба!) появление такого уникального фильма, как «Догвилль» /2003/ Ларса фон Триера, созданного в содружестве кинематографистов нескольких стран и во многих отношениях заставляющего пересмотреть понимание самих первооснов киноискусства.

Дело не только в нарочитой, не просто не скрываемой, а открыто демонстрируемой, всячески подчёркиваемой театральности сотворённого действа. Городок Догвилль, находящийся вблизи выдуманного местечка под названием Рокки Маунтейн (‘скалистые горы’) в американском штате Колорадо, где проживает лишь полтора десятка семейных пар с несколькими детьми и собакой, воссоздан при помощи условных декораций из фанеры и картона или даже – нарисован цветными мелками на полу сцены. И тем не менее лента датского режиссёра и сценариста почему-то не кажется телеспектаклем (как, допустим, советские ленты «Страницы из дневника Печорина» /1975/ и «Эзоп» /1982/, где режиссёры Анатолий Эфрос и Олег Рябоконь прибегли к внешне схожему визуальному решению), оставаясь непередаваемо кинематографичной по своей глубинной сути. Вновь

вспоминается проницательное высказывание Андре Базена [4, с. 192], предостерёгшего от адресованных Лоуренсу Оливье (в связи с его «Генрихом V» /1944/) поспешных обвинений в театральности – на том основании, что в фильме не используются такие специфические приёмы, как панорамы или крупные планы. Причём фон Триер идёт гораздо дальше, напрямую заимствуя понимание условности из родственного (или же, напротив, враждебного?) вида искусства.

При просмотре «Догвилля» о театральной условности словно забываешь скоро и уже навсегда, в глубине души догадываясь, что экранное пространство вовсе не является прямым аналогом сцены. Здесь принципиально иной смысл. Картонные растения, разграниченные мелом дороги и тропинки, отсутствующие стены и потолки жилищ и т. п. являются, в сущности, развёрнутой метафорой. А намеренно вызываемые в сознании зрителя ассоциации с театром – своеобразный отвлекающий манёвр (ложная приманка) в хитроумной и многосложной авторской стратегии. Особенно поражает эпизод первого надругания над Грейс деловитым старым фермером, воспользовавшимся тем, что она «укрылась» в его доме от наведавшихся в очередной раз гангстеров. Сцена насилия происходит фактически на глазах у всех, упорно не видящих ничего. Смотрящих и, невзирая на отсутствие стен (то есть – вопреки тому, что объединены режиссёром в общее пространство), не видящих. Но и в предшествующих эпизодах (особенно когда Маллиген, выполняя взятые на себя обязательства, мечется между хозяйствами) в образе Догвилля предельно заострена и обнажена картина деревенской жизни, где, как известно, вообще невозможно что-либо укрыть от соседей, всё на виду. Убедительность фильма такова, что постепенно начинаешь, как ни странно, безоговорочно верить в воспроизведённую действительность, принимая «правила игры» как бы против собственной воли и в опровержение представлений об элементарном здравом смысле. В памяти «камерные» эпизоды откладываются, как если бы разворачивались в привычных интерьерах!

В фильме Ларса фон Триера необъятное, бесконечное во всех измерениях пространство вселенной (или, по крайней мере, та часть, что доступна человеку) стянуто, усечено до размеров пространства резко ограниченного – экстерьеров-интерьеров вымышленного провинциального американского городка. Только события (по открытым ли режиссёром принципам или же, наоборот, в опровержение всех известных правил искусства?!) претерпевают там развитие по тем же, универсальным природным законам, над открытием, описанием и овладением которыми размышляли величайшие умы во все эпохи. Процесс далёк от завершения и едва ли прекратится с разработкой современных теорий системного анализа, синергетики и т. п., как не иссяк, скажем, после гегелевско-марксовой диалектики. Причём в замкнутом вовне и разомкнутом внутри себя пространстве Догвилля явления, рано или поздно, но

неумолимо сменяющие друг друга, наступают во сто крат быстрее и проявляются во всей ясности и чистоте, словно в классических биологических опытах на мушках-дрозофилах. Намеренно беллетризированный закадровый текст, читаемый Джоном Хёртом, позволяет верно расставить едва уловимые нюансы.

Тем невероятнее столь кардинальные перемены в финале! Поистине шоковое воздействие на зрителя здесь поддержано (а быть может, в немалой степени – и обеспечено) на эстетическом уровне. Гангстеры (не столь бесовские отродья или «посланники ада» в человеческом обличье, сколь «ангелы-истребители»), одетые по моде «сухого закона» в костюмы и широкополые шляпы, вооружённые автоматами Томпсона, появляются на настоящих автомобилях! И уж точно не кажется бутафорским зарево пожара, устроенного в Догвилле, где суждено навек исчезнуть его недостойным обитателям. В дополнение к тому режиссёр разрушает театральную условность посредством введения подлинной хроники времён Великой Депрессии. Довершает же «расставание с иллюзиями искусства» впечатляющий финальный аккорд – кадр с оживлением нарисованного мелом пса (типичного, хочется сказать, обитателя Догвилля, буквально ‘города собак’) по кличке Мозес, то есть «Моисей», устрашающе лающего, кажется, на людей в зрительном зале. Последний и очень важный штрих выражает не иначе, как стремление режиссёра, временно «сузившего» (во всех смыслах) пространство, причём совершенно не скрывая своих намерений от публики, восстановить подлинные масштабы, вернув зрителя в привычную, не «театральную», не «искусственную» действительность, только – обогащённым новым знанием об окружающем мире.

Новизна художественного осмысления экранного пространства позволила Ларсу фон Триеру отринуть традиции гангстерского кинематографа, на который датский режиссёр формально ориентируется. Это проявляется уже в том, что члены мафии неожиданно предстают не просто в благородном свете, но и в качестве «карающей десницы Господа».

Вполне очевидно, впрочем, что подобная интерпретация событий вовсе не единственно возможная и, не исключено, даже не первостепенная по важности для датского режиссёра. Сама форма произведения, основанная на столь неожиданном представлении пространства, обеспечивает многозначность истории, при желании допуская множество иных трактовок.

Это должно подвести к выводу, что от событий, произошедших в Догвилле, на самом деле не застрахован никто. Ведь, повторимся, условное и резко ограниченное пространство вымышленного городка, именно в силу своей внешней «нереальности» отличающееся сверхвысокой концентрацией того, что Фридрих Ницше называл «человеческим, слишком человеческим», может с лёгкостью трансформироваться в реалии практически любой страны.

По сравнению с такими утончёнными и плодотворными эстетическими опытами, какими оказались рассмотренные произведения Михаэля Ханеке, Жана-Пьера Жёне, Алексея Германа и Ларса фон Триера, фильм «Временной код» /2000/ английского режиссёра Майка Фиггиса гораздо скуднее, хотя обойти ленту вниманием всё же недопустимо. Как следует из финального титра, «Временной код» снимался на четыре цифровые камеры в непрерывном режиме с 3:00 дня в пятницу, 19-го ноября 1999-го года; все актёры импровизировали вокруг заданной ситуации».

Иными словами Фиггис задействовал, как верно отметил Джеймс Берардинелли, «сразу три нестандартные техники».

Во-первых, поликадр, хотя и известный со времён «великого немого» и не так уж редко используемый в кинематографе (а, например, представление таким образом телефонных собеседников давно превратилось в штамп). Однако ни разу не применявшийся столь последовательно – на протяжении всего действия. Экран разделён на четыре равных прямоугольника, события разворачиваются одновременно, предоставляя самому зрителю возможность выбирать, на чём сосредоточить внимание. Правда, автор всё же не обошёлся без заметного «принуждения», делая акцент на особо важных моментах посредством увеличения или уменьшения громкости звучащих реплик, а также – введения музыки (Фиггис, известный своим пристрастием к джазу, выступил композитором вместе с Энтони Маринелли).

Во-вторых, дорогостоящая аппаратура (четыре переносных цифровых видеокамеры высокого разрешения) позволила обойтись без монтажных склеек и, соответственно, без пересъёмок отдельных эпизодов на протяжении полутора часов. Причём операторы (Тони Куччьяри, Джеймс Уортон О’ Киф, Патрик Александр Стюарт и сам Фиггис) работали одновременно, синхронизируя свои действия по функции «*timecode*». В крайнем случае режиссёр прибегал к расфокусировке изображения.

Наконец, у «Временного кода» изначально не было сценария в привычном понимании. Актёры, в том числе достаточно известные (Сальма Хайек, Джулиан Сэндс, Холли Хантер, Кайл МакЛахлен, Стеллан Скарсгард), имели лишь общее представление о событиях, пытаясь наиболее естественно, как в жизни, отреагировать на предложенные обстоятельства.

И если экранное время в фильме изначально воспринимается зрителем единым, непрерывным отрезком (режим «*real-time*» обеспечен самим отсутствием монтажа и эффектов ускоренной и замедленной съёмки), то схожее объединение пространства уже потребовало от режиссёра зримых усилий. Таким «синхронизатором» выступают (трижды на протяжении действия, причём в весьма острые моменты) вполне привычные для Лос-Анджелеса краткие подземные толчки, сотрясающие здание кинокомпании и окрестные улицы. А вскоре разграниченное на обособленные области

пространство совсем утрачивает разобщённость, персонажи свободно перемещаются, и раздробленные события складываются в общую картину.

Интуитивно Майк Фиггис понимает, что любой формальный (в случае с кинематографом – технический) эксперимент вскоре неизбежно устареет, если только не «завязан» на подлинные, драматические изломы человеческих судеб. Но как раз в данном отношении «Временной код», даже обладая необходимыми предпосылками (продемонстрированный анализ пространства с последующим синтезом), кажется далёким от совершенства. Учтя всё это, Майк Фиггис попытается компенсировать недостатки в новелле «О времени 2» (киноальманах «На десять минут старше. Виолончель»), созданной, несмотря на короткий метраж, в той же стилистике, но уже – намеренно лишённой внятной фабулы, построенной на зыбких образах-воспоминаниях.

Такова в общем и целом картина основных пространственно-временных исканий в кинематографе рубежа XX и XXI веков, основанных на представлении (экранном преломлении и манипуляциях) пространства при фиксировании – в большей или меньшей степени – другой важнейшей категории, категории времени. Остановимся на ещё одной группе фильмов, представляющих совершенно уникальную интерпретацию пространства, сформировавших своеобразный поджанр произведений о виртуальной реальности. Исток её можно отсчитывать от картины «Трон» /1982/ Стивена Лисбергера, повествующей о путешествиях программиста в мире… самим же написанной многосложной программы, вышедшей из-под контроля. Однако по-настоящему тематика и, конечно, соответствующая стилистика (со временем окрещённая «киберпанком») заинтересовали кинематографистов лишь в начале следующего десятилетия. Правда, в подавляющем большинстве подобные ленты («Виртуальный убийца» /1995/ Роберта Ли с Майклом Дудикоффом, «Виртуальное оружие» /1997/ Антонио Маргерити с Теренсом Хиллом и т. д. и т. п.) не выходили за рамки дешёвой по затратам и откровенно низкокачественной кинопродукции. А счастливые исключения можно пересчитать по пальцам.

В первую очередь необходимо упомянуть «Газонокосильщика» /1992/ Бретта Леонарда. В фильме, снятом по мотивам рассказа Стивена Кинга (написанного ещё в 1975-м году), броско и впечатляюще, посредством аниматронных эффектов создана картина виртуальной реальности, достаточно точно и тонко сопряженная с проблематикой манипуляции человеческим сознанием. Картина рассказывает об эксперименте над мозгом олигофрена Джоуба Смита, проведённом доктором Анджело, не подозревающим, насколько феноменальными окажутся результаты.

Характерен и фильм «Странные дни» /1995/ Кэтрин Бигелоу. Актёр-интеллектуал Рэйф Файнс как бы разрывается, изображая то нео-Хэмфри Богарта или нео-Джеймса Стюарта, то их же с приставкой «анти-». Это, по идее, должно позволить зрителям острее прочувствовать пребывание

персонажа сразу в двух видах пространств: реальном и виртуальном. Тому же подчинена не слишком, быть может, стилистически выдержанная игра сразу с несколькими жанрами. Научно-фантастический мотив о внедрении в конце 1999-го года на рынок нового изобретения, позволяющего пережить чувства другого человека, как собственные, сменяется стихией нуара или триллера. Да и бесчисленные визуально-виртуальные изыски оператора Мэтью Ф. Леонетти ближе к финалу кажутся самодовлеющими. И всё же нельзя не оценить мощного авторского посыла – идею о том, что и в «странные дни», в эпоху перехода на новый уровень ощущения реальности, когда оба пространства сомкнутся (пусть лишь в человеческом сознании), людская природа изменится едва ли.

Одним из наиболее ярких в теме представляется фильм «Экзистенция» /1999/ канадского режиссёра Дэвида Кроненберга. Автор постарался сделать упор на новизну и причудливость предпринимаемых попыток манипуляции заключёнными в разные пространства реальностями: материальной и виртуальной. Последняя из них сотворена действительно изобретательно и колоритно, с обилием ярких алогичных деталей. Между мирами, пространства которых, по мысли Кроненберга, соприкасаются лишь в одной области (в сознании человека), неожиданно стирается грань. И злоключения Теда Пайкла и Аллегры Геллер – программистки, создательницы компьютерной игры «Экзистенция», позволяющей человеку целиком погрузиться в искусственную действительность, подчинённую совсем иным причинно-следственным связям, поначалу воспринимаются за истинные.

Наконец, следует остановиться на картине «Матрица» /1999/ Вачовски. Фильм оказался фактически первым коммерчески успешным проектом, посвящённым виртуальной реальности. Визуальные и звуковые эффекты, электронная анимация, придающие пространственным манипуляциям зримый, ощутимый характер, представляют собой впечатляющее зрелище. Но гораздо важнее, что режиссёры смогли выйти на обобщение, осмыслив сам феномен виртуальной реальности, взяв за основу фантастический допуск, что она, виртуальная реальность, уже фактически заместила собой действительность.

Несколько особняком в данном ряду стоят фильмы российского режиссёра Алексея Балабанова, понимающего виртуальную реальность достаточно широко, очень осторожно вводящего подобные мотивы в художественную ткань своих картин. В новелле «Трофим» из киноальманаха «Прибытие поезда» /1995/ и декадентской драме «Про уродов и людей» /1998/ в качестве таковой воспринимался кинематограф. Причём в обоих случаях – на заре своего существования, когда люди ещё не слишком задумывались над сутью сделанного открытия. Ещё более настойчиво мотив звучит в боевике «Брат 2» /2000/, где Данила Багров сначала попадает в телевизионное пространство, снимаясь в передаче Ивана Демидова на канале ТВ-6, посвящённой ветеранам чеченской кампании, а после – отправляется в Нью-

Йорк. Причём в одном из ударных эпизодов (непосредственных разбирательств в многоэтажном офисе местного гангстера) Данила прямо уподобляется… персонажу компьютерной видеоигры наподобие *Doom* или *Half-Life* – это подчёркивается эффектом субъективной камеры, когда словно сам зритель видит и ликвидирует из пистолета «плохих американцев». Стилизация «подлинной» реальности под плоское пространство, созданное средствами 2D-графики, выглядит художественно оправданной, заостряя мысль об одномерности поступков Багрова, как бы снова попавшего на войну и чётко знающего, где враг.

Однако наиболее тонкое и прихотливое, лишённое и намёка на банальную демонстрацию нематериального, сгенерированного на компьютере пространства вкрапление элементов виртуальной реальности в действительность объективную было проделано Алексеем Балабановым в «Войне» /2002/. Причём это обстоятельство не кажется кощунством, несмотря на обращение к столь болезненному (если не сказать – кровоточащему) материалу. Фильм даже начинается с кадров видеозаписи, которую, запечатлевая казнь двух российских солдат и захватив случайно попавшего в кадр пленника Ивана, проводят чеченские боевики.

Продуманное режиссёром-сценаристом взаимодействие двух пространств, объективного и виртуального, позволяет добиться небанальной и остроумной интерпретации действительности, оказывающейся на экране не такой уж самоочевидной. Помимо прочего – приобретает дополнительную убедительность и, кстати, значимость тот факт, что события на самом деле даны в ретроспекции, как иллюстрация интервью Ивана, которое у него, оказавшегося за «самовольно проведённую спецоперацию» в российской тюрьме, берёт корреспондент.

Между прочим, понятие виртуальной реальности всё же много шире того, чем интерпретируется в лентах, поражающих преимущественно яркими картинами так называемого киберпространства. Это не вызывает удивления, поскольку, кажется, сама природа кинематографа предполагает аудиовизуальную (а не заключающуюся, скажем, в математико-логических операциях, как машинный код) природу художественного образа. Тем не менее вызывает повышенный интерес тот факт, что данная проблематика почти в каждом фильме оказывается сопряжена с вопросом о границах и возможностях человеческого сознания, нередко – подвергаемого манипуляции.

Современные представления о пространстве, пожалуй, неотделимы от необходимости учитывать те обстоятельства, при каких складываются эти представления как таковые. Поэтому, на мой взгляд, было бы вполне логично перейти к анализу произведений кинематографа рубежа веков, как бы предлагающих ещё одну разновидность использования пространства и времени.

3.3. Нелинейность пространства-времени как отражение потока сознания

За столетие многочисленные, зачастую неразрешимые вопросы, исследуемые в самых разных направлениях психологии, были так или иначе затронуты в киноискусстве. Однако нас интересуют те радикальные трансформации, каким данная категория подверглась приблизительно за последнее десятилетие. Чтобы понять и прочувствовать принципиальные отличия прежнего подхода от нового, для начала остановимся на таком неординарном фильме, как «Прирождённые убийцы» /1994/ Оливера Стоуна. Не только по той причине, что лента косвенно связана с тематикой рассмотренных выше произведений, но и является полемичной, в частности, по отношению к тарантиновскому обращению со временем.

Новаторский подход Оливера Стоуна не сводится к комплексу формальных находок, обогативших современный киноязык. Феерический «монтаж аттракционов» (фильм содержит порядка 2500-3000 склеек, что в 3,5-5 раз больше общепринятого и на что режиссёру потребовался почти год), свободное чередование чёрно-белого, стилизованного цветного, квазихроникального и мультипликационного изображения, смена ритма, поддержанная изысканной подборкой многочисленных фрагментов из музыкальных композиций, непривычно аффектированная игра актёров – вот далеко не полный перечень творческих и технических новшеств, попавших в поле пристального внимания авторов-экспериментаторов. Стоун презрел очень многие предрассудки коллег, задействовав, в частности, 18 (!) разных форматов съёмки, чтобы посредством визуальных и звуковых образов сотворить особый «психоделический» стиль. Психоделический, заметим, сразу в обоих значениях термина, то есть, с одной стороны, раскрывающий новые области восприятия, с другой же – внушающий или напоминающий эффект соответствующих препаратов: громкий, яркий, зрелищный. У режиссёра всё было подчинено, по-видимому, главному – сотворению особого ритма, позволяющего хотя бы в малой степени приблизиться к эффекту гипнотического (местами галлюциногенного) воздействия на зрителя.

Здесь главное, что автор не просто свободно перемещается в пространстве и во времени (точнее, в их разновидностях, преображённых киноэкраном, которые режиссёры, как правило, стараются не объединять во избежание смешения условностей), но при этом – и каждый раз обнажает механизм восприятия данных категорий аудиторией. Иными словами – последовательно развенчивает иллюзии, навязанные сознанию зрителя за почти столетие существования кинематографа, стремясь вывести его в состояние «над» экранным действом, по-брехтовски призывая к осмыслению событий, к рефлексии.

Как и в предшествующих лентах режиссёра «Взвод» /1987/, «Радиоболтовня» /1988/, «Дорз» /1991/, «Джон Ф. Кеннеди: Выстрелы в

Далласе» /1991/, человеческая психика вовсе не оказывается в «Прирождённых убийцах» объектом воздействия и тем более предметом исследования. Во всяком случае, не это здесь главное, как, скажем, в близких по фабуле картинах «Хладнокровно» /1967/ Ричарда Брукса или «Генри: портрет серийного убийцы» /1986/ Джона МакНотона. Фильм «не столько об убийцах, сколько о содействии безумию, их вдохновляющем» [178]. «Поток сознания» (очень сильный художественный приём, возведённый в ранг метода, из которого, кажется, извлечено всё, что только можно) Микки и Мэллори чётко отделяется авторами от «объективного» повествования. Однако тот факт, что образы «поневоле» (посредством разного рода комбинированных съёмок, включая поликадр, плавного перетекания в рисованное изображение, как в сцене обручения на мосту, и т. д.) проникают в привычную действительность, позволяет слегка размыть границы между мирами, намекнуть на взаимное проникновение яви, сна и фантазии. Пользуясь найденным приёмом, Оливер Стоун монтирует кадры (как бы послужившие источником вдохновения для маниакальной парочки) из таких картин, как «Франкенштейн» /1931/ Джеймса Уэйла, «Триумф воли» /1934/ Лени Рифеншталь, «Бонни и Клайд» /1967/ Артура Пенна, «Дикая банда» /1968/ Сэма Пекинпа, а также – из «Полуночного экспресса» /1978/ Алана Паркера и «Лица со шрамом» /1983/ Брайана Де Пальмы, в создании которых принимал участие в качестве сценариста.

Для Стоуна важно обозначить (точнее, предельно убедительно обосновать) диалектическую взаимосвязь сознания с действительностью, и действительностью прежде всего социальной.

Стоун заостряет проблемы и на структурном уровне, подчёркивая вязкую неотступность и невообразимую таинственность видений, вселяющих необъяснимое беспокойство, пробуждающих такое давно отринутое чувство, как совесть. Именно здесь проходит граница, отделяющая от самой возможности использования человеческого сознания (не только людьми из категории «прирождённых убийц») как инструмента деструктивного воздействия на окружающую среду: социальную, природную, любую иную.

После Оливера Стоуна использование «потока сознания», смешения подлинного и вымышленного и иных подобных приёмов с последующей интерпретацией объективной реальности дальнейшее направление поисков стало, казалось бы, бесперспективным. Однако кинематографическая практика одновременно и подтвердила, и опровергла это предположение. Появился ряд фильмов, создатели которых словно не пожелали ограничивать себя (в отличие от того же Стоуна, хотя и извлёкшего из традиционного подхода максимум возможностей) установившимися рамками. Если попытаться выразить явление в двух словах, кинематографисты вышли на более глубокое понимание самого процесса восприятия произведений искусства, а как следствие, получили новые возможности для постижения реальности.

Попыткой, обогатившей кинематограф такого рода, стали «Подозрительные лица» /1995/ Брайана Сингера. Опытом, пожалуй, ещё не слишком решительным и самостоятельным, хотя сценарист Кристофер МакКуэрри (премия «Оскар») и режиссёр всё же проявили достаточную оригинальность, даже прибегнув к несомненным заимствованиям из дюжины источников: у Хичкок, у Скорсезе, у братьев Коэнов – и просто у любого мастера жанра, из прошлого или настоящего.

Вполне типичный для детектива или триллера зачин (в городке Сан-Педро, Калифорния, происходит мощный взрыв, и расследовать обстоятельства происшествия поручают полицейскому Дейву Каджану) вскоре сменяется лихо закрученной, изощрённой интригой.

По сравнению с Оливером Стоуном (и, соответственно, практически всеми предшественниками) Брайан Сингер сделал принципиальный шаг. В «Прирождённых убийцах», напомним, сознание зрителя всё же оставалось над событиями – и именно это позволяло выйти на весь комплекс проблем и задач, стоявших перед авторами. В «Обычных подозреваемых» же, в отличие от классических детективов, где загадка (даже в виде хичкоковского макгаффина) чётко определена, аудитория даже не догадывается о том, чего не знает. Иными словами – зритель оказывается приравненным в своём незнании к наименее, как выясняется, компетентному и проницательному из персонажей. И это производит совсем иной эффект, придавая особое звучание авторской мысли.

Вообще-то честь первооткрывателя наряду с Брайаном Сингером мог бы по праву разделить другой американский режиссёр – Дэвид Финчер, чей триллер «Семь» /1995/ по сценарию Эндрю Кевина Уокера вышел на экраны всего месяцем позже.

В гораздо большей степени в исследовании выявившихся (точнее, лишь приоткрывшихся пока) возможностей удалось продвинуться испанскому режиссёру, сценаристу и композитору Алехандро Аменабару в своём третьем – и первом полнометражном – фильме «Дипломная работа» /1996/. Поначалу лента воспринимается в качестве ординарного триллера.

Аменабар предельно осторожно закручивает интригу, старательно избегая слишком явных драматургических поворотов. Обволакивающий, предвещающий кровавую развязку ритм, мрачная атмосфера, тревожная музыка оказываются гораздо действеннее. Уже догадываясь, к чему всё идёт, совсем в ином свете видишь и предшествовавшие события, постигая ошибочность собственного нежелания отбросить житейский опыт, стремление сознания как можно дольше держаться за стереотипы. Зритель оказывается даже консервативнее героини, затеявшей опасное путешествие.

И всё же гораздо показательнее аменабаровская картина «Открой глаза» /1997/ – более зрелое во всех отношениях произведение по сценарию, написанному вместе с Матео Хилем.

Картина «Открой глаза» имеет чётко очерченную фабулу. Сесар, который, пользуясь молодостью, богатством и дарованной природой красотой, соблазняет девушек, строго следуя правилу ни с кем из них не проводить ночь дважды, кажется, начинает по-настоящему терять голову из-за очаровательной Софии. Его не останавливает даже тот факт, что девушка встречается с лучшим другом – Пелайо. Однако удачно развивающемуся роману неожиданно мешает поступок отчаявшейся Нурии, бывшей любовницы, в приступе жгучей ревности подстроившей автомобильную аварию, где сама погибла, а Сесар получил серьёзные увечья. Впрочем, кошмар (в первую очередь – из-за обезображенного лица, вынужденно скрываемого под маской), в который превратилось существование, вскоре рассеивается. Сесару делают уникальную операцию по экспериментальной методике, Пелайо прощает его и остаётся верным товарищем, наметившаяся в бизнесе опасность легко устраняется, жизнь с Софией становится всё больше похожей на блаженство…

И всё же неотступная, тихо проговариваемая внутренним голосом фраза-воззвание («открой глаза…») имеет под собой, как выяснится, глубокие основания. Непосредственным же сигналом к «пробуждению» служат загадочные метаморфозы Софии, вдруг принимающей облик Нурии, – наяву, а не в ночных видениях. Проведя небольшое расследование, Сесар узнаёт, что существует в… вымышленной реальности, точнее, в мире, искусственно смоделированном в его сознании сотрудниками корпорации, согласно подписанному контракту.

Нужного (выверенного с ювелирной точностью, а не воздействующего шоково, как у Сингера или же Бунюэля) эффекта Алехандро Аменабар добивается, по-видимому, тем, что совершенно не акцентирует момент перехода из одной реальности в другую, из подлинной – в искусственную. Лишь ретроспективное воспроизведение всех обстоятельств заставляет ужаснуться, вскрывая истинную причину перемен, произошедших словно по мановению волшебной палочки. А главное, прочувствовать до глубины души опасность добровольно совершаемого человеком выбора в пользу какого-то из миров, объективного или субъективного, что неизбежно приводит к нарушению баланса, чудовищной дисгармонии. Причём авторы оставляют возможность истолковать причины инцидента как материалистически (ведь непосредственным виновником оказалась оставленная любовница, уязвлённая и испытывающая чувство ревности), так и идеалистически, исходя из отвлечённо-метафизических соображений. Драматический исход их отношений был, наверное, предрешён.

Наоборот, решение сделать полностью противоположный (по отношению к своим прежним ценностным установкам) выбор в пользу дрёмы, фантазии, грёз, неосуществимых желаний – всего, что отличается от объективной реальности, привело к не менее печальным последствиям. Знаменитый афоризм Франсиско Гойи («Сон разума рождает чудовищ»)

прекрасно объясняет страдания Сесара, который рано или поздно не мог не столкнуться с просчётом в проведённой «корректировке» сознания.

Таким образом, уникальная нарративная техника (воистину «змеевидная схема» или же, в другом переводе, «интрига, подобная серпантину» [152]), базирующаяся на новаторском художественном решении, дополненном серией более традиционных приёмов – преимущественно в финале, на языке флешбэков поясняющем зрителю хитросплетения фабулы, позволила режиссёру достичь превосходных результатов. Эстетическая установка, призванная, казалось, лишь обмануть, нарушив или обойдя законы восприятия и главного героя, и аудитории в кинотеатре, оказывается своеобразным фундаментом для всей конструкции, проводящей мысль о том, что следует открыть свои глаза – и принять мир таким, какой он есть. Даже если он далёк от совершенства, пребывая в отнюдь не благостном состоянии борьбы и единства противоположностей, с редкостной тщательностью воспроизведённых авторами. «Ночные кошмары против реальности», «воспоминания о прошлом против поступков в настоящем», «знание против неведения», «красота против уродства», «безумие против рассудка» [152], хотя и список Джеймса Берардинелли не полон. Алехандро Аменабар прибегает к иллюзии ради развенчания любых иллюзий и, более того, иллюзорности как таковой, присущей человеческому сознанию. Алехандро Аменабар ещё более тонко, чем в «Дипломной работе», подвергает экранную вселенную лёгким метаморфозам, создавая атмосферу и вводя мотивы, типичные для мелодрамы, нуара, триллера, научной фантастики, всякий раз – обманывая ожидания зрителя, настраивающегося на уже готовые ответы. Иными словами – даже на данном уровне не уставая повторять: открой свои глаза!..

Нечто подобное, в принципе, справедливо и для фильма «Бойцовский клуб» /1999/ Дэвида Финчера, прежде (в триллере «Семь», а потом в менее удачной «Игре» /1997/) лишь осторожно подступавшегося к возможности осмысления «новых горизонтов сознания». Правда, американский режиссёр делает упор на несколько ином аспекте, нежели Аменабар, в конечном итоге исследовавший человека как такового, «сквозь» которого словно открывается бездонная картина Вселенной.

Новаторство Дэвида Финчера заключается в том, что финальная драматургическая инверсия носит (то же самое, кстати, относится и к Аменабару, пусть формально опиравшемуся не на психический недуг, а на осознанный выбор человека) более фундаментальный характер. Косвенной «жертвой» изощрённых игр сознания оказывается, как уже можно догадаться, публика, принимавшая происходящее за чистую монету, совершенно не улавливая многочисленных подсказок, лукаво разбросанных авторами. При повторном (и очень внимательном, местами – покадровом) просмотре можно обнаружить целую систему красноречивых деталей, не постигаемых сразу, но наверняка остающихся на подсознательном уровне. Скажем, ещё до

непосредственного знакомства Дёрден появляется целых пять (!) раз – буквально на мгновение, из-за чего даже возникает желание обвинить режиссёра в использовании «эффекта 25-го кадра». Наличествуют и иные, сугубо кинематографические уловки, как, например, в сцене в аэропорту, когда после риторического вопроса «Могли бы вы проснуться другой личностью?» камера следит за Дёрденом. И так далее.

Однако многосложная художественная конструкция осталась бы не более чем набором оригинальных и изящных эстетических фокусов, если б всё это являлось для Финчера и Улса самоцелью.

Подобный подход, основанный на явно нетривиальном тотальном «обмане» сознания, превращает «Бойцовский клуб» в достаточно уникальное произведение – социально-философское по своей сути, но притом лишённое отвлечённости и созерцательного характера. Напротив, дерзкое, проникнутое исступленным стремлением прямого влияния на окружающий мир, на существующее положение вещей. Дополняя Андрея Тарковского (точнее, его альтер эго в «Зеркале» /1975/), Дэвид Финчер мог бы сказать, что книга, фильм, вообще любое произведение искусства – не просто поступок, но поступок, преследующий чёткую, конкретную цель. В первую очередь «Бойцовский клуб», естественно, предупреждает (и очень убедительно) о возможных последствиях радикальных поступков, постепенно выходящих из-под контроля сознания, но остающихся в сфере над- и подсознательного и потому – возвращающихся бумерангом.

При всей своей разности (если не противоположности) в использовании родственных эстетических предпосылок фильмы Алехандро Аменабара и Девида Финчера всё же сходились в одном: это были произведения о жизни, эффектно завершающиеся именно в момент торжественного и по-своему красивого ухода главных героев в мир иной. Картина «Шестое чувство» М. Найта Шьямалана, вышедшая на экраны в том же 1999-м[11], задействует упущенную возможность, предлагая ещё один из возможных вариантов применения принципа драматургической инверсии.

Режиссёр и сценарист М. Найт Шьямалан предлагает приобрести совсем странный опыт: увидеть действительность глазами мёртвого. Мёртвого и, более того, не верящего, что подобная ситуация возможна в принципе, поскольку при жизни (продолжающейся, как внушил себе) человек придерживался строго научных, рационалистических взглядов.

Режиссёр-сценарист, прежде поставивший две менее выразительные и почти никого не заинтересовавшие ленты, пожалуй, не уступит создателям картин «Открой глаза» и «Бойцовский клуб» в мастерстве выстраивания сюжета. Напротив, система намёков, рассчитанная на подсознательное восприятие зрителем вместе с тщательным отслеживанием деталей на предмет

[11] Чуть позже, чем «Бойцовский клуб», зато – спровоцировав огромный зрительский резонанс.

возможного несоответствия финальному откровению, вызывает несомненное уважение.

Шьямалан оказался в числе немногих даже в мировом кинематографе режиссёров, без доли сенсационности обратившихся к исследованию непознанного, всего того, что априори выходит за рамки доступного современному сознанию. Возможно, здесь сказалось то обстоятельство, что М. Найт Шьямалан родился в Индии, однако вырос – в престижном пригороде Филадельфии. Он, в принципе, и не скрывает оказанного на него влияния кардинально разных культур. Сугубо западная постановка вопроса дополнена элементами восточного (необязательно индуистского, буддистского, джайнистского и т. д.) миросозерцания, иначе относящегося к восприятию трансцендентного, в том числе отделённого естественной границей – смертью.

Утверждение, как ни странно, справедливо и в отношении следующей работы М. Найта Шьямалана – «Неуязвимый» /2000/. Режиссёр подтвердил, что последователен в рассмотрении затронутых проблем, прежде всего отыскивая ирреальное в повседневном, уверяя, что мир, кажущийся простым и объяснимым, сложен, загадочен, почти мистичен, не поддаётся логическому истолкованию. А главное, диалектически постигая трансцендентное.

Об этом же и менее удачное «Ванильное небо» /2001/ Кэмерона Кроу – голливудский ремейк ленты «Открой глаза». Вместе с тем именно этот фильм кинокритик Роджер Эберт уподобил интеллектуальной головоломке, напоминающей «одну из пресловутых эшеровых лестниц», по которой «без усилий и даже с удовольствием поднимаешься,… но, дойдя до вершины, видишь, что находишься в самом низу». Найденное сравнение очень точно характеризует принцип драматургической инверсии в целом, но как раз работа Кроу – далеко не самый удачный пример его претворения в жизнь.

А вот фильм Алехандро Аменабара «Другие» /2001/ кажется, скорее, счастливым исключением. Режиссёр намеренно отталкивается от готической традиции в литературе, взяв за образец «Поворот винта» Генри Джеймса. А также, конечно, в кинематографе, явив, по словам кинокритика Джейсона Кларка, редкий фильм, который на самом деле заслуживает сравнения с безукоризненным мастерством Альфреда Хичкока. Правда, как раз тщательность реконструкции художественного мира лучших из так называемых *haunted house films* является необходимым, но отнюдь не достаточным условием. В таком случае параллель с хичкоковскими саспенсами действительно видится наиболее оправданной, и именно в силу наличествовавшего там нарушения-расширения законов жанра. Ведь даже в предельно приближенных к трансцендентному «Ребекке» /1940/ и «Головокружении» /1958/ развязки не оставляли от «потусторонних» объяснений камня на камне, «вписывая» тем самым мистику в обыденную реальность. Аменабар идёт противоположным путём, убеждая, что «другими» (внушающими ужас, враждебно настроенными и подчас отвратительными, как

страшащая детей слепая старуха-медиум) вполне могут оказаться живущие. Нарушающие, не подозревая о том, уединение тех, кто, вопреки собственным ограниченным представлениям, вовсе не является лишь людскими тенями, но любит и страдает. Для зрителя, вновь остающегося (вместе с персонажами) в неведении вплоть до финала, это становится настоящим откровением!

Не удивительно, что фильмов, строящихся на неожиданном развенчании иллюзий восприятия (одновременно – и героя, и зрителя), появляется всё больше, и это притом, что процесс механического тиражирования приёмов пока ещё, видимо, не наступил.

В данном контексте вполне естественен возросший интерес, в частности, к творчеству такого необычного писателя-фантаста, как Филипп К. Дик. Прежде режиссёры вынужденно «спрямляли» (как Ридли Скотт в фильме классическим «Бегущем по лезвию» /1982/) многосложные сюжеты при адаптации их для экрана или же рисковали запутаться в хитросплетениях, чего не избежали ни Пол Верховен с картиной «Вспомнить всё» /1990/, ни тем более Кристиан Дюге с «Крикунами» /1996/. А вот находки, сделанные Аменабаром, Финчером, Шьямаланом, позволили Стивену Спилбергу в «Особом мнении» /2002/ и – менее удачно – Гэри Фледеру в «Пришельце» /2002/ без труда найти адекватную кинематографическую форму. Успех оказался столь велик, что подвигнул и Алекса Пройаса, при создании ленты «Я, робот» /2004/ вдохновлявшегося якобы одноимённым циклом новелл другого фантаста – Айзека Азимова, сочинить историю практически в том же ключе.

Однако истинным достижением в данном направлении представляется «Олдбой» Пак Чхан Ука, несмотря на то, что фильм был создан в тот момент (премьера состоялась в ноябре 2003-го), когда, казалось бы, ничего принципиального из новаций, поражавших в картинах «Открой глаза», «Бойцовский клуб» и «Шестое чувство», извлечь уже не удастся. Южнокорейский режиссёр сумел даже превзойти своих коллег в мастерстве закручивания интриги, раз за разом опровергая поспешные предположения и развенчивая одну иллюзию за другой. И, как минимум, не уступил им по части содержания, насыщенности событий подлинно философскими мотивами. Если прежде, как пошутил английский кинокритик Питер Бредшоу, доводилось «видеть триллеры, где идентифицируешь себя с плохими парнями, с жертвами или с полицейскими», то на сей раз «впервые пламенно отождествляешься с маленьким живым спрутом» [156], которого главный герой в одном из эпизодов пытается съесть живого.

Первый же эффектный кадр – весьма своеобразная экспозиция, когда мужчина средних лет держит кого-то за галстук на крыше небоскрёба, убеждая не совершать суицид, оказывается превосходной издёвкой над зрителем, моментально заинтригованным. Далее следует «нормальная» завязка с изображением заточения О Дэ Су. Обретя долгожданную свободу, О лишь ненадолго задерживается, чтобы вразумить самоубийцу. И публика понимает,

что никакая тайна для неё не приоткрыта, разве что догадавшись: зрелище предстоит не для слабонервных. Отныне его цель – понять, что же с ним, собственно, произошло, и покарать виновных. Но на самом деле загадки только начинаются, в том числе для тех, кто настроился на решение детективных шарад. Буквально каждый поворот интриги таит неприятный сюрприз, совсем чуть-чуть приближая к разгадке, но при этом – ставя множество новых вопросов, кажущихся неразрешимыми. Ву Дзин, раскрывая в финале карты, глумливо замечает, что тот бился над решением совершенно не той проблемы, ища ответ на вопрос «Что я совершил?» вместо того, чтобы попытаться уразуметь, для чего… был выпущен на свободу? Дэ Су (как и зритель!) не мог вообразить даже возможность подобного иезуитского замысла невидимого манипулятора, решившего показать, каково чувствовать то, что испытывал он.

Фильм Пак Чхан Ука, казалось бы, ставит точку в группе кинолент, построенных на создании и радикальном разрушении иллюзий, овладевающих сознанием человека. Однако кинематографическая практика показывает, что данное утверждение справедливо лишь при определённых допущениях. В тех случаях, если режиссёр остаётся в заданных рамках (как, скажем, в «Дипломной работе» Алехандро Аменабара). А между тем существуют и попытки отринуть сложившуюся традицию на корню, сотворив принципиально иные художественные конструкции, также базирующиеся на элементах управления восприятием. На приравнивании объекта исследования (персонажа) к зрителю, прежде отождествлявшемуся, скорее, с субъектом.

Первым из творцов таких произведений следует назвать Дэвида Кроненберга, чуть ли не на протяжении всего творчества (в «Сканнерах» /1981/, «Видеодроме» /1983/, «Обеде нагишом» /1991/, рассмотренной выше «Экзистенции» /1999/) подступавшегося к такой композиции. Хотя его лента «Паук» /2002/ всё же не представляется безусловно удавшимся опытом. Авторы заведомо отвергают претензии на превосходство собственного понимания окружающей действительности над сознанием шизофреника. Режиссёр отказывается быть сторонним наблюдателем, лишь по едва слышным обмолвкам и косвенным намёкам (вроде того факта, что исполнительницей ролей и матери, и Ивонн является одна актриса, Миранда Ричардсон), замечаемым при безраздельном погружении в материал, позволяя догадаться о вероятности того, что есть плод расщеплённого разума, а что – нет. Эффектная инверсия (как, например, в «Бойцовском клубе», где виной всему также оказывался психический недуг) была бы здесь категорически неуместна! Причём первоначальная психоаналитическая установка фрейдистского толка (сведение событий к патологии, объяснимой эдиповым комплексом) постепенно разрушается, превращая ленту, сообразно замыслу Кроненберга, в фильм об идеях и реальности, о том, что есть реальность, а что есть иллюзия.

Гораздо дальше Дэвида Кроненберга, и тоже собственным путём, пошёл Дэвид Линч, чьи предыдущие фильмы (и особенно телесериал «Твин Пикс»

/1990-91/) также выдавали недюжинный интерес к процессу восприятия человеком окружающей действительности. Однако лишь в «Шоссе в никуда», снятом в 1997-м году по сценарию, написанному режиссёром вместе с известным романистом Бэрри Гиффордом, данный аспект поставлен во главу угла. Причём произведение весьма опосредованно соотносится с серией рассмотренных выше картин, не только не вторя им, но и предлагая такое альтернативное решение, которое уже немыслимо поставить на поток.

Композиционно «Шоссе в никуда» распадается на две обособленные истории.

«Над нами шутят? Наша ошибка в том, что мы пытаемся найти в фильме смысл, пытаемся понять, почему главные герои меняются в середине действия?» [186] Так афористично заключил Роджер Эберт, высказавшись (в форме риторических вопросов) от лица всех тех зрителей и критиков, которые оказались решительно сбиты с толку показанными на экране метаморфозами, приняв всё за художественную провокацию.

Но дело в том, что лента, скорее всего, и не предполагает наличие (а наверняка – даже потенциальную возможность) однозначных ответов. Во всяком случае – в избранной системе координат. Сосредоточенность на насыщенной, броской, запоминающейся атмосфере и сюжете, причудливо совмещающем элементы разных жанров (интрига, типичная для нуаров, отягощена мистическими и сверхъестественными мотивами, как в хоррорах), может привести в лучшем случае к восторгу, и восторгу заслуженному, – формой произведения, мастерством стилизации, внешнего дизайна. Столь мощное противодействие авторов зрительским устремлениям воспринимать события в привычном духе (в любом знакомом ключе) не может быть случайным! Даже фильм ужасов (не говоря уже о детективе), предоставляющий богатый арсенал приёмов для обращения с реальностью по личному усмотрению художника, всё же подчинён своим внутренним законам, не подлежащим изменению. Дэвид Линч слишком серьёзно относится к рассказываемой истории, чтобы свести всё к вторгающимся в действительность бреду, сновидению, галлюцинации и иным проявлениям бессознательного, старательно придерживаясь объективистской манеры изложения.

Сам Дэвид Линч, судя по всему, вполне осмысленно исходит из того же, причём отличие от Аменабара, Финчера, Шьямалана, Пак Чхан Ука и даже Кроненберга кроется в том, что на сей раз автор не постулирует даже собственного (а не только зрительского) превосходства над материалом, во всяком случае – никак это не обнаруживает. Пожалуй, лишь завораживающий образ «носсе в никуда» (или, согласно другому варианту перевода, «затерянного шоссе»), проносящегося за стеклом автомобиля под гипнотическую музыку маэстро Анджело Бадаламенти, является компромиссным. Иначе возникала опасность, что художественная Вселенная останется замкнутой на себя, кантовской «вещью в себе»… До известной

степени это оправдывает стремление отдельных кинокритиков найти объяснение через привлечение современного (точнее, уже ушедшего XX века) научного понимания материи. Марина Уорнер [144] убеждена, что «сюжет «Шоссе в никуда» скручивает в петлю прямую времени, заставляя Евклидово пространство изгибаться по закону кривых (Эйнштейна), так что события происходят и пульсируют с разными скоростями и могут снова и снова повторяться до бесконечности», а Дэвид Эделстейн – говорит о помещении «паранойи в сферу квантовой физики» [198]. В целом подход, вполне справедливый, в данном случае, пожалуй, не нов. Другое дело, что выбор конкретных аспектов представляется мне не совсем верным. Точнее, приведённые (и ряд возможных иных) гипотезы являются не причиной, а следствием более фундаментальной проблемы физики даже XXI столетия, перенесённой в кинематограф Дэвидом Линчем – неважно, осознанно или нет. Подобно тому, как погрешность при проведении опытов с микроскопическими частицами становится соизмеримой с результатами (из-за невозможности пренебречь воздействием со стороны экспериментатора и используемых приборов), в «Шоссе в никуда» воспринимающее сознание оказывается неотделимо от воспринимаемого. Причём сознание воспринимающее «разделено» на автора-демиурга (организатор всего действа, не уверенный в вероятности положительного исхода, лишь догадывающийся, что шоссе затеряно), персонажей, являющихся «инструментом» исследования и потому – обречённых на незнание, и, наконец, зрителя, становящегося соучастником постановки. Даже Джеймс Берардинелли, признав свою неуверенность в том, что сможет объяснить фильм, оказался недалёк от истины, придя к выводу, что «вопросы идентичности – центральные в «Шоссе в никуда» [151].

Дэвид Линч, ещё в начале карьеры (в «Голове-ластике» /1977/ и «Человеке-слоне» /1980/) отразивший явление некоммуникабельности на заключительном этапе его развития, в «Шоссе в никуда» – постарался осмыслить и передать состояние человека в обществе уже без персоны или, что то же самое, с бесконечным множеством взаимозаменяемых персон. Ни интеллектуал Фред, саксофонист, исполняющий авангардный джаз, ни обычный молодой парень Пит, естественно, не подозревают, что являются двойниками (на что косвенно указывают обрывки воспоминаний о жизни друг друга, периодически возникающие на долю секунды), ужасаясь самой возможности «обмена индивидуальностями», совершающегося самопроизвольно или по чьей-то прихоти. Мигрень, периодически мучающая Мэдисона, а позже одолевающая и Дейтона, приводит буквально к «размазыванию», «размыванию» головы. Ёмкий зримый образ мгновенного обезличивания человека, выходящего, миновав психологическую и физиологическую фазы, на физический уровень! Выражению этой мысли подчинена и аудиодорожка фильма, помимо загадочных, внушающих подспудное беспокойство звуков и завораживающей музыки Бадаламенти

включающая композиции групп, славящихся своими экспериментами с воздействием на бессознательное, и ряд популярных песен, исполненных в непривычно мрачной тональности и другом темпе. Превращение супруги Фреда в любовницу мистера Эдди представляет иной возможный вариант развития событий, обусловленный извечной и едва ли постижимой загадкой *femme fatale*, самим женским естеством. Словно повторяя зафиксированное на видеоплёнку предостережение, Рени умирает, однако, сама того не ведая (невзирая на соседство фотографий, зафиксировавших её в обеих ипостасях!), возрождается в том же обличье, но с совершенно иной сущностью. Наконец, третий и последний тип представлен инфернальными существами, претендующими (вполне оправданно, к сожалению) на звание манипуляторов, не подчиняющихся законам действительности, а созидающих оные по собственной прихоти. Таинственный человек, не стеснённый условностями восприятия большинством людей пространства и времени, владеющий мощной разрушительной силой – огнём, то спонтанно охватывающим его одиноко стоящее жилище, то легко исчезающим, является, конечно, «чистым» образцом. Но и свирепый мистер Эдди, гангстер и сутенёр, контролирующий всё, неустанно плетущий бесчисленные заговоры, принадлежит к той же категории.

То, что губительный процесс подлинен, не вызывает никаких сомнений. Однако почему всё это происходит, и происходит именно так, для нас (как, быть может, и для авторов) остаётся непонятным, хотя в числе возможных причин Линч намекает на особую роль технических устройств.

Следующая картина мастера, поставленная в 1999-м году «Простая история» (одновременно возможен иной вариант перевода – «История Стрейта», по фамилии главного героя), кажется своеобразным ответом всем тем, кто упрекал режиссёра в заумности. И действительно, от авангардистских изысков не осталось и следа в фильме, снятом в традиционной реалистичной манере, хотя отстаивающем многие из тех нравственных ценностей, что звучали раньше. Впрочем, говорить о капитуляции Линча было бы преждевременно, что со всей очевидностью подтвердил его следующий опыт – «Малхолланд Драйв» /2001/.

Изначально фильм замышлялся как телесериал, развивающий традиции телецикла «Твин Пикс». Поэтому не удивительно, что интонации и фабульные повороты, отличающие нескончаемые «мыльные оперы» наподобие «Санта-Барбары», достаточно легко обнаружить в картине. Начинающая актриса Бетти Элмс, приехавшая из маленького канадского городка Дипуотер в Лос-Анджелес, чтобы стать кинозвездой, останавливается в доме своей тётушки Рут – в отсутствие хозяйки, под присмотром управительницы Кэтрин Ленуа по прозвищу «Коко». Там Бетти обнаруживает девушку, назвавшуюся Ритой (именем Риты Хейуорт с висящего в комнате рекламного плаката «Гильды» /1946/), которая страдает ретроградной амнезией, причём зритель знает не

намного больше, поскольку видел лишь странную автомобильную катастрофу, в которой по неосторожности дорожных хулиганов оказался лимузин в тот момент, когда её, кажется, пытались убить. Подруги решают раскрыть тайну. Параллельно разворачиваются ещё несколько сюжетных линий, требующих упоминания.

Молодой, но преуспевающий и амбициозный режиссёр Эдам Кешнер категорически не соглашается утвердить на главную роль в фильме Камиллу Роудс, навязываемую некими влиятельными людьми, вследствие чего его жизнь рискует резко измениться в худшую сторону.

Члены организованной преступной группировки, больше похожие на солидных бизнесменов, заняты поисками пропавшей девушки, той самой «Риты», для чего подключают наёмного убийцу Джо Мессинга, по облику – общительного, обаятельного и даже чуть простоватого парня.

Примерно так выглядит завязка действия, где, как показывает развитие событий, нет решительно ни одной лишней или самостоятельной частности, все детали намертво связаны. Особенно очевидным это кажется, как ни странно, с того момента (примерно с последней трети), когда история претерпевает кардинальную метаморфозу.

«Малхолланд Драйв» может показаться ещё сложней и запутанней, чем «Шоссе в никуда», если такое вообще возможно. Американский режиссёр и сценарист намеренно, надо полагать, отказался от «симметричной» структуры рассказа, сосредоточив внимание на одной, условно первой части, обстоятельно, неторопливо изложив историю Бетти и Риты и пунктирно, но очень эмоционально – Дайен и Камиллы. Если художественная конструкция «Шоссе в никуда» зиждилась на научно-мировоззренческой проблеме сравнительно общего характера, то в новой картине Дэвид Линч идёт дальше, словно являя драматическое воплощение гипотезы некоторых современных учёных-физиков, объясняющих приведённое обстоятельство тем, что людское сознание, возможно, само творит окружающий макроскопический мир. Утверждение Дэвида Эделстейна, что во время просмотра «глубже погружаешься в солипсистскую человеческую душу, чем в любом из фильмов Ингмара Бергмана» [197], справедливо лишь наполовину. Сама приведённая постановка проблемы позволяет разрешить основной вопрос философии – снять извечное противоречие между идеализмом, в том самом крайнем субъективном варианте, и материализмом. Поскольку в своей первооснове, на квантовом уровне, материя существует объективно и вечно – и лишь её «оформление» является созидательным актом сознания.

Режиссёр-сценарист отнюдь не пытается, привлекая дополнительные категории, развить и уточнить гипотезу, довольствуясь уже существующим положением – и уж точно не стараясь уверить в том, что ему открылись механизмы запредельно сложного процесса, связанного с восприятием. В лучшем случае здесь можно говорить о первом приближении – вероятностном

знании на уровне интуитивных догадок, секундных прозрений, подспудно зреющих мыслей. Однако уже, наоборот, не вызывает никаких сомнений стремление кинематографиста по-новому отразить и осмыслить действительность. Причём действительность, мгновенно узнаваемую – иное было бы неприемлемо для «мыльных опер»! Однако многоликий Лос-Анджелес заключает в себе не только самые разные реалии быта (улицы, дома, фастфуды наподобие заведения *Winkie's*, мотели и прочее), но и целую «фабрику грёз». Индустрию, создающую реальность иллюзорную, материализованную лишь на целлулоидной плёнке, реальность-копию, хотя и оказывающую грандиозное влияние на «оригинал». Многочисленные мотивы, растворённые в художественной ткани фильма, также, в принципе, позволяют окрестить ленту «чёрным» фильмом ужасов XXI века», хотя лучше – добавить в определение ещё несколько жанров.

Среди немногих намёков-обмолвок автора достаточно упомянуть образ ключа (можно сказать, реализованная метафора!), появляющегося и в самом начале, и накануне главного поворотного события. После посещения кабаре, удивившись мгновенному и непонятному исчезновению Риты, Бетти на свой страх и риск отпирает таинственную шкатулку, облачённую в синий бархат (!), тем самым – открыв врата в реальность, прежде существовавшую лишь потенциально. Или, точнее (если постараться избежать многозначительности), запустив механизм рекреации, даже отражение отражений которого усилиями автора вызывает чувство глубокого ужаса. Дополнительной подсказкой, преисполненной «чёрного юмора», может послужить эпизод (своеобразная запоздалая экспозиция) диалога в кафе *Winkie's*, когда один приятель подробно описывает другому – обоих мы видим впервые – недавний ночной кошмар, связанный с этим местом. Собеседник предлагает пойти и воочию убедиться в том, что не существует никакого «жуткого человека», так напугавшего всех во сне, в переулке за углом заведения. Однако, вопреки обыкновению, образ материализуется. То есть – в глазах публики напрочь стирается разница между сновидением и явью, одинаково мнимыми (или, наоборот, подлинными) в том плане, что так или иначе связаны с сознанием.

О том, что вторая (в фильме) реальность не «новая», а существующая синхронно с «первой», также предостаточно косвенных свидетельств. Во время посещения *Winkie's* героинями в середине повествования имя «Дайен» значится на персональной табличке официантки, вызывая у Риты ассоциацию с Дайен Селуин, чьи данные потом удаётся обнаружить в сумочке. И там же состоится беседа с наёмным убийцей Мессингом, предупреждающим, что как только он возьмёт фотографию Камиллы, обратного пути не будет, – самой Селуин, находящейся в полном расстройстве чувств и потому не замечающей, что подошедшую принять заказ девушку зовут Бетти. Есть и другие «синхронизирующие» моменты.

В «Малхолланд Драйв», пожалуй, впервые в творчестве Дэвида Линча можно ощутить иронию по адресу излюбленных персонажей-манипуляторов, хотя и стремящихся изо всех сил сохранить лицо и всё-таки облечённых реальной властью (а значит, фактически находящихся «над» экранной действительностью).

По Линчу, искусство, даже будучи своего рода таинством (управляющий клубом *Silencio*, также мелькнувший в ипостаси менеджера отеля «Куки Парк», всячески пытается предстать неким загадочным волшебником), может даровать лишь иллюзию, хотя и иллюзию прекрасную. А вот в предсмертных, судя по всему, видениях Дайен присутствуют и боль, и немыслимый ужас (внушаемый преследующими её демонами в обличье… пожилых супругов, для Бетти являвшихся тётей и дядей), и надежда. Последняя изумительно передана достаточно простым средством – через съёмку в рапиде и двойную экспозицию, когда образы героинь совмещены с видом ночного Лос-Анджелеса.

В своих фильмах Линч оказался, таким образом, очень (в большей степени, чем кто-либо ещё) близко к той грани, что отделяет человека от осознания своего полного незнания. Однако и в «Шоссе в никуда», и в «Малхолланд Драйв» режиссёр всё же удержался от последнего шага. Тем не менее этот шаг был сделан – другими художниками, неожиданно пришедшими (на рубеже XX и XXI веков!) к убеждению, что постулаты агностицизма не так уж неверны.

Подлинно агностических фильмов, появившихся накануне и сразу после наступления Миллениума и построенных на принципах, очень схожих с теми, что лежали в основе большинства рассмотренных выше картин, сравнительно немного. Однако такие произведения, причём весьма значительные в художественном отношении, обходить вниманием было бы, на мой взгляд, некорректно.

Наиболее безукоризненным, свободным от оговорок произведением данной серии представляется канадский фильм «Куб» /1997/ Винченцо Натали, который вполне заслуживает право стать своего рода манифестом современных агностиков от кинематографа. Причём тот факт, что режиссёр, написавший сценарий вместе с Андре Бижеликом и Грэмом Мэнсоном, отчасти опирался на схожую ленту, созданную Джимом Хенсоном в 1969-м году для телевидения США, ничуть не умаляет достоинств фильма и, в частности, оригинальности прозвучавших мыслей.

Фабула предельно проста. Темнокожий полицейский Квентин, студентка математического факультета Джоан Ливен, доктор Хелен Холлоуэй, архитектор Дэвид Уорт, страдающий аутизмом Кэзан, беглый заключённый Реннес, наконец, некто Олдерсон, совершенно не знакомые друг с другом, приходят в себя, ничего не помня, и обнаруживают, что находятся внутри загадочного технического сооружения – гигантского куба. Конструкция

разделена на множество помещений такой же строгой геометрической формы, каждое из которых таит собственную ловушку, зачастую смертельную. Почему люди (причём именно эти) оказались там? Что случилось? Кто или что стоит за всем? В чём смысл происходящего?.. Впрочем, подобного рода вопросы вскоре отступают на дальний план, уступив место центральной проблеме: можно ли выбраться на свободу – и если да, то как?

Авторы поступили чрезвычайно прозорливо, в первую очередь сосредоточившись (и, конечно, приковав всё зрительское внимание) на сложных, складывающихся в экстремальных условиях непредсказуемо взаимоотношениях людей, столь разных по возрасту, темпераменту, характеру, интеллектуальным возможностям и нравственным установкам. Несмотря на первоначальные неудачи (включая просчёт бывалого заключённого, первоклассного специалиста по побегам), им удаётся объединить усилия и, кажется, приблизиться к разгадке. Уорт вспоминает, что был косвенно причастен к проектированию внешней оболочки Куба в рамках контракта, заключённого с заказчиком, пожелавшим остаться неизвестным. Ливен удаётся, воспользовавшись специальными знаниями, установить закономерность расположения комнат, а также – маршрут движения одной из них, служащей своеобразным лифтом. Опыт Квентина позволяет организовать, подавив приступы паники, чёткий порядок действий при опасном движении к выходу. Наконец, незаурядные способности Кэзана становятся спасением в тот момент, когда казалась утраченной последняя надежда.

Однако в силу тех же самых причин, что позволили сообществу столь быстро самоорганизоваться и при минимуме доступной информации решить задачу, происходит (точнее, достигает кульминации) конфликт, приводящий к драматической развязке: погибают все, кроме аутиста, удаляющегося навстречу солнцу…

Финал, надо сказать, совершенно обезоруживает публику, устрашая гораздо сильнее, чем выразительные специальные эффекты (скажем, распадающееся на несколько частей человеческое тело, разрезанное лазерами), созданные на высоком техническом уровне, несмотря на весьма ограниченный бюджет. Вселяет ужас осознание собственного неведения, в котором зритель (как, видимо, и сами авторы) ничуть не превосходит персонажей. Высказанные предположения о тотальном заговоре в обществе (правительства, спецслужб, могущественных транснациональных корпораций), деяниях инопланетян, каре свыше и случае массовой галлюцинации или гипнотического внушения не получают никаких подтверждений. Как, впрочем, и опровержений. Даже компромиссное утверждение о том, что предоставлен простор зрительской фантазии (лучше – извращённой, подверженной маниям и фобиям), кажется не совсем справедливым. Но ещё меньше оптимизма внушает решение иной (главной в предложенных обстоятельствах) проблемы – и не только потому,

что уже не сомневаешься, что спасшийся Кэзан не способен постичь тайну Куба.

Результаты, полученные авторами в ходе эксперимента (почти в научном значении термина), подобного тем, что учёные проводят на крысах, заставляя особей искать выход из искусственного лабиринта, позволяют легко выйти на обобщения, в частном случае – увидеть некие глобальные явления. Только на сей раз подопытными оказались люди (как персонажи, так и сидящие в кинотеатре). «Страх… Паранойя… Подозрение… Отчаяние…», как гласит рекламный слоган. Начинавшийся как фильм ужасов или триллер, «Куб» оборачивается мрачной притчей о судьбе всего человечества, пребывающего в состоянии вечного поиска Истины, особенно в архиактуальном для современности прагматическом аспекте, которая, как полагает Винченцо Натали, так и останется непостижимой.

Успех (хотя на видео, а не в кинопрокате) потребовал продолжения таинственной истории, окрещённой «Куб 2: Гиперкуб» /2002/; цифра «2» в названии одновременно является степенью, что должно соответствовать понятию гиперкуба, получаемого обобщением трёхмерного куба до n-мерного при $n > 3$. Правда, режиссёр Анджей Секула и сценаристы Шон Худ, Эрни Барбараш и Лорен Мак Лофлин оказались не столь последовательны. К сожалению, чистота замысла Винченцо Натали была искажена примерно так же, как, например, суть «2001: Космической Одиссеи» /1968/ Стэнли Кубрика – создателями блеклого продолжения «2010: год вступления в контакт» /1984/ Питера Хайамса. Другое дело, что в сиквеле почти идеально воспроизведена запомнившаяся атмосфера, а плотность событий – резко увеличена (в том числе за счёт привлечения более сложной научной теории) в несколько раз. Ещё более красивы визуальные эффекты, изображающие превращения материи при том условии, что законы пространства-времени действуют иначе, совсем не так, как в повседневном опыте человека, оперирующего тремя измерениями.

В загадочную конструкцию вновь попадают восемь человек, не помнящие, что с ними произошло, не знающие друг друга, но, как вскоре выясняется, так или иначе связанные с претворением в жизнь дерзкой идеи. Идеи гигантского тессеракта – четырёхмерного гиперкуба, разделённого на помещения со смертельными ловушками и находящегося сразу в нескольких параллельно существующих пространствах. Миссис Пейли, пребывающая в старческом маразме, много лет подряд работала в аналитическом отделе Пентагона, слепая девушка по имени Саша на самом деле является легендарным хакером, частный сыщик Саймон Грейди был занят поисками юной Бекки Янг, дочери работавшего в проекте учёного, и т. д. В последних кадрах выясняется, что даже Кейт Файлмор – единственная, кто, кажется, никак не связана с Гиперкубом (и, кстати, вызывает симпатии публики, особенно в поединке с обезумевшим Саймоном), всего лишь выполняла секретное задание вездесущих спецслужб, которые её тут же устраняют.

В отношении «Куба 2: Гиперкуба» ни о каком агностицизме говорить уже не приходится. Создатели сиквела ничтоже сумняшеся предпочли один из предложенных Винченцо Натали вариантов, развив (правда, эффектно и многообещающе) теорию заговоров и фактически – опровергнув всю его стройную эстетическо-философскую конструкцию. В сравнении с «Кубом» вторая часть – типичный триллер, апеллирующий к традиционным законам восприятия экранного действа зрителем, который не останется в неведении и, закончив просмотр, сравняется в своём сверхзнании с автором.

На следующий год после выхода «Куба» (и, скорее всего, независимо от канадской ленты) в совсем другой части света, в Японии, появился очень любопытный фильм «Звонок» Хидэо Накаты – экранизация бестселлера Кодзи Судзуки, которая, хотя и отличается меньшим радикализмом в подходе к проблематике, воспринимается произведением несомненно родственным. Причём повсеместный (начиная с национального проката) коммерческий успех картины, почти сразу послужившей основой для двух ремейков, снятых в Республике Корея и США, косвенно свидетельствует об актуальности такого способа художественного анализа действительности, что был предложен – вслед за Натали – Накато и сценаристом Хироси Такахаси, также обратившимся к жанру фильма ужасов.

После загадочной смерти племянницы Томоко Оиси журналистка Рэйко Асакава решает самостоятельно найти объяснение случившемуся, с недоверием относясь к типичному, как считает, городскому мифу о том, что после просмотра некой видеокассеты раздаётся телефонный звонок, а спустя неделю – человек (так случилось и с Томоко) умирает с лицом, перекошенным от ужаса. Однако всё предсказанное начинает сбываться и с самой Рэйко – и она, преодолев первоначальный скепсис, понимает, что не осталось иного выбора, кроме как разобраться в причинах происходящего, попросив поддержку у своего бывшего мужа Рюдзи Такаяма. Начатое расследование приводит Асакаву и Рюдзи в заброшенный дом, где много лет назад произошла трагедия: девушка по имени Садако была заживо захоронена в глубоком колодце. Рэйко осознаёт, что время почти истекло – и делает всё, чтобы помочь душе невинно убиенной обрести покой.

Впрочем, как раз финал решительно опрокидывает ожидания публики, большей частью воспринимающей события в духе триллеров и хорроров (в первую очередь, конечно, голливудских) на современном материале. Интрига в них чаще всего сводится к тому, что героям надлежит сначала раскрыть тайну, а затем, уже зная причины происходящего, спастись от смертоносных сил сверхъестественной природы, в том числе персонифицированных в маньяках вроде Майкла Майерса или Фредди Крюгера. Хидэо Накато, к тому же, намеренно поддерживает возникшую иллюзию, буквально следуя (вплоть до развязки) сложившейся традиции, рисуя картину урбанистической жизни, вдруг обнаруживающую наличие опасных, непостижимых сил. Призрак Садако

(один лишь вид девушки с длинными растрёпанными волосами и зловещим взглядом исподлобья, передвигающейся медленно и плавно, вселяет трепет) вполне уютно чувствует себя в предлагаемых условиях, исключающих мистику даже на сугубо бытовом уровне. Давно вошедшие в обиход технические и электронные устройства (здесь, кстати, содержится косвенная перекличка с «Кубом»), наподобие фотоаппарата, видеомагнитофона и кассет, телефона и т. п. становятся средствами расправы над людьми, имевшими неосторожность совершить легкомысленные поступки. Эти приборы почти возвышаются до архетипических образов, странным образом рифмуясь со старым колодцем и зеркалом – более древними обиталищами мятежной Садако.

Только вот задействованный авторами мотив опасности, таящейся в привычной реальности, до поры до времени кажущейся рационально объяснимой, постепенно (обращение происходит очень тонко и незаметно) уступает место более сложному комплексу идей, восходящих к древнему японскому жанру – «кайдан», то есть ‘истории о привидениях’. Выпав из знакомого окружения, Рэйко тем не менее не отказывается (а возможно, и не может отступиться) от прежней логики – логики жизни, пытаясь применить её к потустороннему миру.

Хидэо Накато сторонится любых возможных чётких объяснений поведанных событий, в том числе косвенных, данных намёками. Для авторов «Звонка» несомненно лишь то, что разрешение загадки лежит в запредельной сфере, недоступно ни людскому опыту, ни разуму. Поступок Садако, порешившей, вовсе не обретя успокоение, искренне (не только из-за грозящей опасности) желавшую ей помочь Асакаву, остаётся неясным и для Рэйко, в том числе за мгновение до смерти, и для зрителя. Некоторые законы человеку неподвластны – их следует просто соблюдать. Правда, японский режиссёр не придаёт своему (явно агностического толка) откровению глобального масштаба, как поступил Винченцо Натали. Однако во всём, что относится к сфере трансцендентного, Хидэо Накато остаётся непреклонным.

Появление на следующий год, в 1999-м, продолжения – «Звонок 2», поставленного (в отличие от случая с сиквелом канадского «Куба») самим Хидэо Накато по сценарию, на сей раз написанному им в соавторстве с Хироси Такахаси, подтвердило желание японского режиссёра следовать намеченным принципам. Правда, с другой стороны – возникает чувство определённой вторичности замысла, которую не удалось до конца компенсировать.

Тем не менее, моду, заданную Хидэо Накато, уже не остановить. В азиатских постановках элементы художественной конструкции «Звонка», позаимствованные у одарённого режиссёра, нередко использовались даже удачно, получая талантливое воплощение. Назовём, например, цикл работ другого японца – Такаси Симидзу, в 2000-м году поставившего два видеофильма («Проклятие» и «Проклятие 2»), в 2003-м – предназначенные для кинопроката продолжения с англоязычными подзаголовками «Проклятие: The

Grudge» и «Проклятие: The Grudge 2», наконец, создавшего американский «ремейк» /2004/. Снискала признание и лента «Глаз» /2002/, снятая совместными усилиями кинематографистов Таиланда, Сингапура и Гонконга (откуда родом братья-режиссёры Оксид Пан Чун и Дэнни Пан) при участии Великобритании, которая получила сиквел в 2004-м году и также заинтересовала Голливуд. Не менее интересен сугубо тайский фильм «Призраки Бангкока» /2001/, состоящий из трёх новелл, поставленных тем же Оксидом Пан Чуном вместе с Писутом Пресангимом. И так далее. О не менее значительных открытиях, чем у Накато, говорить сложно, однако очевидно, что традиции, получившей столь ощутимый импульс, есть куда развиваться.

Совсем иную картину представляют собой попытки западных кинематографистов даже не приспособить элементы всё-таки далёкой восточной эстетики и философии к собственному пониманию жанра мистического фильма ужасов, а механически перенести открытые азиатскими художниками приёмы на родную почву. Ремейк фильма Хидэо Накаты, поставленный в 2002-м году Гором Вербинским, представляет собой весьма жалкое зрелище. Несколько успешнее, впрочем, кажутся оригинальные проекты, перекликающиеся со «Звонком» лишь в отдельных аспектах, авторы которых (до определённой степени!) также разделяют идеи агностицизма. Таков, допустим, фильм «Ведьма из Блэр: Курсовая с того света» /1999/ – нашумевший дебют Дэниела Мирика и Эдуардо Санчеса. Нас в данном случае интересует не стилевое своеобразие ленты, снятой под любительские кино- и видеоматериалы, якобы оставленные настоящими людьми-участниками событий, а то обстоятельство, что трио злосчастных студентов, как и зрители, так и не узнали в деталях, что же с ними произошло.

Всё это уже, конечно, лишь нюансы, не привносящие ничего принципиально нового в развитие данной тенденции построения фильма. О достижении пока позволяет говорить разве что совсем иное (и по жанру, и по настроению) произведение – уже упоминавшийся «Арарат» /2002/ канадца Атома Эгояна, заметно отличающийся от многих его предшествовавших произведений, включая рассмотренное в первой главе «Славное будущее».

Как верно отмечает Роджер Эберт, в «Арарате» содержится сразу три узловых пласта: «(1) фильм повествует о жестокости; (2) некоторые из сцен фильма в фильме воссоздают исторические события, для нашего сведения; (3) наличествует сеть связей между людьми, работающими над фильмом и другими персонажами истории» [164]. Атом Эгоян выстроил композицию ленты в целом схоже с тем, как сделал это в «Славном будущем». Только на сей раз трагическое мироощущение современного человека (необычайно близкое и понятное любому зрителю, вне зависимости от национальной принадлежности), слишком поздно осознающего тот факт, что всё в мире неразрывно связано, существенно усиливается за счёт исторической перспективы. И именно это – наиболее ценное в фильме, что вовсе не

опровергают сделанные автором оговорки герменевтического характера, позволяющие причислить ленту к числу агностических (хотя и не столь радикального толка, как «Куб») произведений.

Дело в том, что Атом Эгоян, как признавался, не верит в возможность точной реконструкции исторических событий, в том числе средствами искусства. Более того, сомневается, что воспроизведение возможно в принципе, независимо от количества существующих улик и свидетельств. В данном отношении человечество (до определённой степени) обречено на незнание и, кстати говоря, испокон веков использует это для политических, идеологических, религиозных, метафизических и прочих спекуляций.

Очевидно, что обозначенный процесс не является завершённым. Напротив, поток новых, подчас очень талантливых авторских произведений, развивающих и углубляющих уже сделанные открытия, а нередко – предлагающих принципиально новые решения, вовсе не иссяк. Более того, крайне сложно делать прогнозы относительно предстоящего (или потенциально возможного) использования кинематографистами категорий пространства и времени, а также их восприятия. Вместе с тем остаётся ещё один аспект, без упоминания которого работа оказалась бы, пожалуй, неполной. Речь идёт о произведениях, условно говоря, жанрового кинематографа, рассчитанных в первую очередь на коммерческий, зрительский успех.

Заключение. Использование открытий в жанровых кинопроизведениях

Прежде всего подчеркнём, что термин «жанровый» в данном случае является условным – и это представляется принципиальным моментом. Ведь и авторы подавляющего большинства фильмов, проанализированных в предыдущих главах, также обращались к готовым жанровым конструкциям, не только не скрывая этого, но, напротив, всячески подчёркивая следование традициям. Чтобы не быть голословным, упомяну (вернее, повторю сказанное ранее), что «Город Бога», «Криминальное чтиво» и «Прирождённые убийцы» являются полновесными гангстерскими сагами, «Шестое чувство», «Куб» и «Звонок» – превосходными хоррорами и т.д. Более того, многие из рассмотренных лент были восприняты (и совершенно справедливо!) в качестве своеобразных прорывов, совершённых режиссёрами именно в конкретных популярных жанрах. Это, заметим, не стало такой уж редкостью для истории кинематографа. Наконец, даже в тех картинах (вроде «Магнолии» или «Малхолланд Драйв»), которые крайне сложно отнести к определённому жанру, тем не менее наличествуют частичные заимствования из устойчивых образований готовых выразительных средств, расхожих мотивов и т.п. Тот же Дэвид Линч, например, вполне сознательно смешивал тематику и приёмы детектива, светской мелодрамы и триллера с элементами сверхъестественного. То есть в данном случае уместнее говорить о полижанровости или же, по определению Рамила Соболева, «пограничных жанрах». И в чём же тогда отличие?

А отличие заключается в том, какие задачи стремились решать режиссёры, сценаристы и продюсеры: художественные или же сугубо коммерческого, развлекательного толка. Чёткую границу здесь, разумеется, провести трудно, как чрезвычайно сложно предложить и некий объективный критерий. Анализируемые фильмы потому и нельзя считать авангардистскими в традиционном понимании, что авторы чаще всего всё-таки стремились сделать их доступными и интересными для широкого зрителя. И, наоборот, триумф в прокате, скажем, таких лент, как «Криминальное чтиво», «Беги, Лола, беги» и «Шестое чувство», вполне закономерен и легко объясним.

Заметим, что некоторые из картин, приведённых выше («Одиннадцать друзей Оушена» и другие), вполне подпадают под данный критерий. Однако их упоминание было необходимо для того, чтобы указать на общую тенденцию или же подчеркнуть влияние, оказанное новыми шедеврами на кинопроцесс. Их авторы использовали готовые приёмы, совмещая новаторские способы сюжетосложения с традиционными. Думается, что именно появление таких картин лишний раз, причём предельно наглядно и убедительно, демонстрирует то грандиозное воздействие, которое оказало на кинопроцесс явление, анализируемое в настоящей работе. А между тем выходят и фильмы,

ориентированные на признание массовой аудитории, но не являющиеся подражательными по отношению к конкретным выдающимся произведениям.

И начать следует, пожалуй, с научной фантастики, поскольку этот жанр «по определению» должен быть открыт новациям, в том числе на уровне формы.

Одна из упомянутых картин, основанная на романе Джина Брюэра и известная у нас как «Планета Ка-Пэкс» /2001/, рассказывает о чрезвычайно странном, но занимательном случае из практики доктора Марка Пауэлла, возглавляющего психиатрическую клинику. Его очередным пациентом оказывается некто Прот, утверждающий, что является пришельцем с другой планеты, лишь недавно открытой усилиями астрономов, и что прибыл по просьбе своего земного друга, приняв его обличье. Режиссёр Иэн Софтли, можно сказать, с первых же кадров уклоняется от обозначения чёткой авторской позиции – в некотором смысле. Формально авторы остаются на стороне доктора, ни в коем случае не вводя никакие фантастические элементы, не покидая, фигурально выражаясь, интерьеры лечебницы и, главное, последовательно прослеживая шаги доктора. Пауэлл в исполнении актёра Джеффа Бриджеса проявляет редкостную настойчивость, накапливая сообщаемые Протом факты, не поддающиеся логическому истолкованию, но и не являющиеся внутренне противоречивыми. Друзья Марка из НАСА с изумлением подтверждают, что сведения, сообщаемые о планете К-Пэкс, верны, а исчезновения Спота средь бела дня из закрытого здания клиники повергают всех в недоумение, несмотря на разъяснения самого пациента, попутно обнаруживающего, к удивлению врача, глубокие познания в психологии. Зачем это понадобилось режиссёру, обнаруживающему родство (становящееся ближе к финалу очевидным) с позициями Винченцо Натали и Хидэо Накато? Заметим, что о прямом подражании здесь вести речь было бы, как минимум, слишком смело, но и до уровня нового слова в данном (агностическом) толковании событий картина «Планета Ка-Пэкс» всё же не возносится. Иэн Софтли фактически воспользовался уже сделанными открытиями в области формы.

Ещё показательнее «Ночной дозор» /2004/, где привлечено сразу несколько разработок из области пространственно-временных построений. Подчеркнём, что речь идёт именно о фильме Тимура Бекмамбетова, очень вольно обошедшегося с первоисточником – одноимённым романом Сергея Лукьяненко. Не думаю, что есть необходимость подробно пересказывать фабулу, которая, хотя и изрядно запутанна, всё же хорошо известна в силу того резонанса, что картина вызвала в России и (в меньшей степени) за рубежом. Лишь обратим внимание на конкретные моменты. Прежде всего «Ночной дозор» повторяет конструкцию таких картин, как «Подозрительные лица» и «Бойцовский клуб». Авторы остроумно обыгрывают шаблоны восприятия, приравнивая сознание зрителя к сознанию главного героя – Антона

Городецкого, расследующего серию преступлений Тёмных. Подчеркнём, что речь вновь не идёт о буквальном и полном заимствовании художественной схемы – как таковой драматургической инверсии не происходит. Бекмамбетов довольствуется элементами конструкции (это касается прежде всего сюжетной линии, связанной с проклятием, которое, как выясняется, наложила на себя Светлана), необходимыми ровно в той степени, чтобы поведать свою историю. Вместе с тем создатели преследовали очень непростую цель – добиться целостности звучания фильма, интрига которого формально соткана из нескольких самостоятельных фрагментов. Ведь задания Городецкого (вроде выяснения причин возникновения грандиозной воронки и спасения юного Егора от Завулона) фактически не связаны – и тем не менее ощущение неделимости действа не покидает. За счёт чего это происходит? При ближайшем рассмотрении можно заметить применение временных и пространственных смещений и смешений, которые в данном случае, кстати, кажутся уместными и естественными, поскольку (в отличие, скажем, от «Бочки пороха» и «Магнолии») объяснены ещё и на логическом уровне – введением фантастических и мифологических элементов. Допустим, образ Сумрака, куда могут погружаться и Тёмные, и Светлые, позволяет Иным резко «сжимать» расстояние; способность перемещаться сквозь физические преграды (вроде дверей вагона метрополитена) и т. д. Впрочем, подобные детали не являются основным средством, мотивирующим всё и вся, что явно не было бы новым для фантазийного и научно-фантастического кинематографа.

Не менее закономерно, что попытки развития достигнутого успеха стали в большом количестве появляться в триллере. Характерным примером может послужить «Идентификация» /2003/. Режиссёр Джеймс Мэнголд и сценарист Майкл Куни совершенно не скрывают стремления продолжить дело первооткрывателей, начиная с Брайана Сингера и Дэвида Финчера. Картина кажется не менее напряжённой и изощрённой по фабуле, повествуя о том, как несколько случайных знакомых, очутившихся в уединённом и почти безлюдном городке штата Невада во время непрекращающегося проливного дождя, попадают в неприятную ситуацию: среди них находится убийца, поочерёдно умерщвляющий людей, ничем себя не обнаруживая. В финале же тайна раскрывается по знакомому принципу, то есть с изобличением иллюзий восприятия.

Возникает вопрос: а не ограничены ли новаторские способы манипуляции категориями пространства и времени, положенные в основу строения проанализированных ранее картин, в своём применении, по крайней мере в коммерческом кинематографе, – лишь некоторыми жанрами? Практика показывает, что, скорее всего, это не так. В подтверждение приведём ленту совсем иного жанра – «Возмещение ущерба» /2001/, созданную на стыке боевика, детектива и политической драмы. Опыт Эндрю Дэвиса и сценаристов-дебютантов Дэвида и Питера Гриффитсов кажется уже откровенно

неудавшимся (чего, кстати, не скажешь про другие четыре работы) – однако любопытен в качестве примера той самой неудачи, которая ценна ничуть не менее, нежели иной творческий успех. «Возмещение ущерба» служит чётким сигналом о том, что, образно говоря, плоды революции в вопросах структуры фильма, возникшей на почве новаторского использования пространства и времени, а также их восприятия, начинают прекрасно служить «контрреволюции». Испытанная авторами потребность в нетривиальной художественной конструкции была обусловлена необходимостью освещения проблематики международного терроризма, одновременно животрепещущей (чтобы не сказать – модной) и далеко не однозначной. Фабула сводится к тому, что пожарный Горди Брюйер, чьи жена и ребёнок пали невинными жертвами организованного «борцами за свободу» мощного взрыва, на свой страх и риск отправляется в Колумбию, где предположительно скрывается заказчик, некто Клаудио Перрини по прозвищу «Волк». Однако наибольшее внимание привлекает линия, относящаяся к тягостным внутренним сомнениям Перрини, пацифиста по убеждениям, склонного обвинять в трагедии не только боевиков, но и собственные власти. Карты раскрываются в финале, когда выясняется, что подозрения Горди относительно тайной незаконности или хотя бы некомпетентности действий спецслужб США были напрасны, а симпатии, возникшие к супруге Перрини Селене, якобы ни о чём не ведавшей, вообще могли стоить жизни. Именно для такой метаморфозы Дэвис и Гриффитсы привлекли хорошо знакомую инверсию интриги – но это совершенно не спасло ни от непереносимо фальшивого пафоса, ни от ощущения нелогичности происходящего, ни от надуманности психологических мотивировок поступков персонажей.

Неудачи, подобные той, что случилась с «Возмещением ущерба», должны бы предостеречь от чисто механического использования приёмов, даже наиболее эффектных – но этого, к сожалению, никогда не происходит при массовом обращении кинематографистов к новациям, низводимым со временем до уровня клише. И всё же самым ярким свидетельством того, что процесс создания структуры фильма, основанной на рассмотренных ключевых категориях, вошёл в полную силу, приобретя, так сказать, промышленные масштабы, является «Граф Монте-Кристо» /2002/. Режиссёр Кевин Рейнольдс и сценарист Джей Уолперт, который, кстати, окажется причастен к сочинению картины «Пираты Карибского моря: Проклятие чёрной жемчужины» /2003/, где предложит ещё один оригинальный эксперимент по инверсии (уже жанровой), практически во всём остались верны традициям, сложившимся в многочисленных экранизациях романа Александра Дюма. И лишь в одном проявили оригинальность, резко усложнив интригу, знакомую по книге и киноверсиям, за счёт того, что поменяли местами несколько ключевых эпизодов. И история приобрела совсем другое звучание! «Граф Монте-Кристо» может напомнить эксперименты Квентина Тарантино, прежде всего в

«Криминальном чтиве», хотя опыт Рейнольдса и Уолперта носит, конечно, более частный характер, так как основан не на мифологии и наработанных художественных схемах целого жанра, а на конкретном литературном произведении. Но потому «Граф Монте-Кристо» и остаётся в рамках коммерческого кинематографа.

Перечисленных примеров, думается, достаточно для того, чтобы в общих чертах прочувствовать тенденцию впитывания новаторских наработок, проанализированных выше, приверженцами жанровых, ориентированных на широкого зрителя кинопроизведений. Заметим, что процесс массового освоения открытий ещё не обрёл полную силу, пребывая, наоборот, у истоков своего формирования. Вместе с тем именно это является дополнительным доказательством важности для кинематографа явления, которому посвящена данная работа.

Таким образом, можно с достаточной степенью уверенности сказать, что явление, которому посвящена работа, не просто получило всеобщее признание. На текущий момент рассмотренные сюжетно-фабульные конструкции широко используются кинематографистами (режиссёрами и сценаристами) даже в т.н. жанровых произведениях – по крайней мере в своих самых простых формах. Вместе с тем очевидно, что процесс далёк от своего завершения. Поток фильмов, построенных на художественном осмыслении пространства и времени, отличающемся от использования этих категорий в традиционной кинодраматургии, далеко не иссяк. Причём это относится ко всем возможным вариациям, рассмотренным выше, во второй и третьей главах. Наконец, практика показывает, что нельзя исключать и появление фабульно-сюжетных конструкций, построенных на принципиально новых способах привлечения категорий пространства и времени.

Список используемых источников и литературы

Книги по теме

1. А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Сост., подготовка текста и комментарии Н.И. Гитович. – М.: Художественная литература, 1986. – 734 с.
2. Андрей Тарковский. Юбилейный сборник / Сост. Я. Ярополова. – М.: Алгоритм, 2002. – 272 с.
3. Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966. – 354 с.
4. Базен А. Что такое кино?: сборник статей. – М.: Искусство, 1972. – 382 с.
5. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М.: ПРОГРЕСС, 1968. – 328 с.
6. Барт Р. Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 310 с.
7. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234-407
8. Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах. Т. 1. Эссе, новеллы. – М.: Полярис, 1994. – 560 с.
9. Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах. Т. 2. Эссе, новеллы. – М.: Полярис, 1994. – 512 с.
10. Вайсфельд И.В. Кино как вид искусства. – М.: Знание, 1983. – 144 с.
11. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. – М.: Искусство, 1966. – 320 с.
12. Гадамер Х.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 699 с.
13. Гегель Г.Г. Наука логики. Т. 1. – М.: Мысль, 1970. – 506 с.
14. Гегель Г.Г. Наука логики. Т. 2. – М.: Мысль, 1971. – 248 с.
15. Гегель Г.Г. Наука логики. Т. 3. – М.: Мысль, 1970. – 376 с.
16. Гольбах П. Избранные произведения в 2-х томах. Том 1. Система природы, или О законах мира физического и мира духовного. – М.: Соцэкгиз, 1963. 715 с.
17. Громов Е.С., Маньковская Н.Б. Постмодернизм: теория и практика. М.: ВГИК, 2002. – 135 с.
18. Данн Дж.У. Эксперимент со временем. – М.: Аграф, 2000. – 224 с.
19. Делёз Ж. Кино. – М.: Ad Marginem, 2004. – 622 с.
20. Дёмин В.П. Фильм без интриги. – М.: Искусство, 1966. – 220 с.
21. Декарт Р. Сочинения: В 2 т.: Пер. с латин. и фр. – М.: Мысль, 1994. – 632 с.
22. Зайцева Л. А. Кинороман как синтез повествовательных форм. – М.: ВГИК имени С.А. Герасимова, 1990. – 77 с.
23. Зак М. Андрей Тарковский. Творческий портрет. – М.: Знание, 1988. – 49 с.
24. Зеркала и лабиринты. Опыты текстового анализа. Теоретический анализ фильма. / Под ред. Л.Б. Клюевой. – М.: ВГИК, 2001. – 233 с.
25. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.
26. Кант И. Критика чистого разума. – М.: Мысль, 1994. – 591 с.

27. Капралов Г.А. Человек и миф: Эволюция героев западного кино. – М.: Искусство, 1984. – 397 с.
28. Кафка Ф. Замок. Роман. Рассказы. Причи. – М.: РИФ, 1991. – 415 с.
29. Кино: энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – 637 с.
30. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
31. Лейбниц Г.-В. Монадология // Сочинения в четырех томах. Т. 1. – М.: Мысль, 1982. – С. 413-429.
32. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Талин: Ээсти раамат, 1973. – 140 с.
33. Лукьяненко С.В. Дневной дозор. – М.: АСТ, 2000. – 380 с.
34. Лукьяненко С.В. Ночной дозор. – М.: АСТ, 2005. – 381 с.
35. Лукьяненко С.В. Сумеречный дозор. – М.: АСТ, 2004. – 448 с.
36. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000.– 347 с.
37. Пригожин И.Р., Стенгерс И. Время, хаос, квант: К решению парадокса времени. – М.: Прогресс, – 1999. – 265 с.
38. Рейсц К. Техника киномонтажа. – М.: Искусство, 1960. – 296 с.
39. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. – М.: Медиум, 1995. – 415 с.
40. Садуль Ж. Всеобщая история киноискусства. Т. 1. Изобретение кино (1832-1897). – М.: Искусство, 1958. – 612 с.
41. Садуль Ж. Всеобщая история киноискусства. Том 2. Пионеры кино (от Мельеса до Пате). 1897-1909. – М.: Искусство, 1958. – 534 с.
42. Садуль Ж. Всеобщая история киноискусства. Т. 3. Кино становится искусством. – М.: Искусство, 1961. – 626 с.
43. Соболев Р. Голливуд, 60-е годы: очерки. – М.: Искусство, 1975. – 256 с.
44. Соболев Р. Запад: кино и молодёжь. – М.: Искусство, 1971. – 304 с.
45. Софокл. Трагедии. Античная драматургия. – М.: Искусство, 1979. – 456 с.
46. Спиноза Б. Этика. – СПб: Аста-Пресс, Мегакон, 1993. – 248 с.
47. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. / Сост. К.Э. Разлогов. – М.: 1984. – 279 с.
48. Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. – М.: Библиотека «Киноведческие записки», 1996. – 224 с.
49. Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни. Статьи, интервью, сценарии. – М.: Радуга, 1987. – 456 с.
50. Туровская М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991. – 255 с.
51. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
52. Уэллс О. Статьи. Свидетельства Интервью. – М.: Искусство, 1975. – 271 с.
53. Уэллс О. Уэллс об Уэллсе. Сборник. – М.: Искусство, 1990. – 448 с.
54. Феллини Ф. Делать фильм. – М.: Искусство, 1984. – 287 с.

55. Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. – М.: Искусство, 1968. – 286 с.
56. Феллини Ф. Феллини о Феллини. Интервью. Сценарии. – М.: Радуга, 1988. – 278 с.
57. Философская энциклопедия. Т. 1: А – Дидро / Гл. ред. Ф.В. Константинов. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – 504 с.
58. Философская энциклопедия. Т. 2: Дизъюнкция – Комическое / Гл. ред. Ф.В. Константинов. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – 575 с.
59. Философская энциклопедия. Т. 3: Коммунизм – Наука / Гл. ред. Ф.В. Константинов. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – 584 с.
60. Философская энциклопедия. Т. 4: «Наука логики» – Сигети / Гл. ред. Ф.В. Константинов. – М.: Советская энциклопедия, 1968. – 591 с.
61. Философская энциклопедия. Т. 5: Сигнальные системы – Яшты / Гл. ред. Ф.В. Константинов. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – 740 с.
62. Франк С.Л. Духовные основы общества. – М.: Республика, 1992. – 511 с.
63. Фрейлих С.И. Михаил Ромм. Исповедь кинорежиссёра. Киносценарий. – М.: Искусство, 1988. – 87 с.
64. Фрейлих С.И. О стиле в кино. – М.: Знание, 1987. – 52 с.
65. Черток С. Зарубежный экран. – М.: Искусство, 1973. – 248 с.
66. Шкловский В.Б. За 60 лет: работы о кино. – М.: Искусство, 1985. – 573 с.
67. Шпенглер О. Закат Европы. – М.: АСТ, Минск: Харвест, 2000. – 1376 с.
68. Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М.: ВГИК, 1998. – 193 с.
69. Эйзенштейн С.М., Пудовкин В.И., Александров Г.В. Заявка. Будущее звуковой фильмы // Избранные произведения в шести томах. Т. 2. – М.: Искусство, 1964. – С. 315-316.
70. Эйнштейн А. Собрание научных трудов. Т. 4. – М.: Наука. – 600 с.
71. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 299 с.
72. Юренев Р. Книга фильмов. – М.: Искусство, 1981. – 336 с.
73. Юткевич С. Контрапункт режиссёра. – М.: Искусство, 1960. – 448 с.
74. Юткевич С. Модели политического кино. – М.: Искусство, 1978. – 256 с.
75. Юткевич С. О киноискусстве. Избранное. – М.: Академия наук, 1962. 362 с.
76. Юткевич С. Шекспир и кино. – М.: Наука, 1973. – 223 с.
77. Ямпольский М.Б. О близком (очерки немиметического зрения). – М.: Новое Литературное Обозрение, 2001. – 240 с.
78. Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: Культура, 1993. – 456 с.

Статьи по теме

1. Александровский Л.С. Pulp reservoir. Кинематографическое пространство Тарантино и его команды // Киноведческие записки, 1997. – № 32. – С. 148-154.
2. Арабов Ю.Н. «Виртуальная реальность» поглотит кино» // Киноведческие записки, 1996. – № 28. – с. 260-262.

3. Арабов Ю.Н. Консоль Хичкока // Искусство кино, 1999. – № 8. – С. 47-50.
4. Арансон О.В. Время и звук // Киноведческие записки, 1993. – № 18. – С. 83-86.
5. Базен А. Эволюция киноязыка // Вопросы кинодраматургии. – 1965. – Вып. 5. Сюжет в кино. – С. 311-325.
6. Божович В.И. Базен и проблема экранного времени // Киноведческие записки. – 1993. – № 20. – С. 169-173.
7. Богомолов Ю.А. Сценарий и фильм: третий раунд? // Киноведческие записки. – 1993. – № 17. – С. 181-194.
8. Вайсфельд И.В. Сюжет и действительность // Вопросы кинодраматургии. – 1965. – Вып. 5. Сюжет в кино. – С. 13-45.
9. Васильева И. Рождение перпендикуляра. Интервью // Киносценарии. – 1996. – № 6. – С. 24-30.
10. Вендерс В. «Поколение, для которого отдельный кадр уже ничего не значит…» // Кинведческие записки. – 1996. – № 28. – С. 256-260.
11. Вертов Д. Киноглаз, радиоглаз и так называемый «документализм» // Искусство кино. – 2001. – № 12. – С. 15-19.
12. Волкова П. Из времени во время // Киносценарии. – 1995. – № 1. – С. 122-127.
13. Голев Р. Из дневника киносценариста // Киносценарии. – 1995. – № 2. – С. 160-164.
14. Гранберг А. Превращения второго плана // Вопросы кинодраматургии. – 1965. – Вып. 5. Сюжет в кино. – С. 191-207.
15. Гринуэй П. Главный итог развития кино // Искусство кино. – 2003. – № 4. – С. 127-132.
16. Гурко С.Л. Zeit-Loop, или Движение к остановке // Киноведческие записки. – 1993. – № 19. – С. 93-96.
17. Добротворский С.Н. Кино: история пространства. – 1997. – № 32. – С. 64-92.
18. Добротворский С.Н. Киноавангард – нарушитель спокойствия. – 1994. – № 24. – С. 37-51.
19. Жижек С. Гиперпространство, или Невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино. – 1998. – № 1. – С. 119-129.
20. Жижек С. Гиперпространство, или Невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино. – 1998. – № 2. – С. 119-129.
21. Зоркая Н.М. Несколько слов в защиту старых сюжетов // Вопросы кинодраматургии. – 1965. – Вып. 5. Сюжет в кино. – С. 94-111.
22. Казанцев А. На позиции // Киносценарии. – 1995. – № 2. – С. 157-160.
23. Листов В.С. Кинематограф и утопия «возврата» // Киноведческие записки. – 1993. – № 19. – С. 27-39.
24. Манцов И.В. Предкамерное пространство и историческое время // Киноведческие записки. – 1993. – № 19. – С. 39-45.

25. Маслова Л. Шесть сюжетов в поисках смысла // Искусство кино. – 1998. – № 2. – С. 34-40.
26. Матизен В. Наблюдение за наблюдениями // Искусство кино. – 1998. – № 2. – С. 47-50.
27. Магидов Я.М. Из архива Вертова // Киноведческие записки. – 1993. – № 18. – С. 161-165.
28. Митта А. Стереотипы кинодраматургии. Ч. 3. Конфликт // Киносценарии. – 1995. – № 3. – С. 169-178.
29. Митта А. Стереотипы драматургии. Глава 3. Конфликт (продолжение). Глава 4. Трёхкратная структура конфликта // Киносценарии. – 1996. – № 1. – С. 133-152.
30. Митта А. Стереотипы драматургии. Глава 4. Событие // Киносценарии. – 1996. – № 3. – С. 154-176.
31. Митта А. Стереотипы драматургии. Глава 5. Правила «хорошо рассказанной истории» // Киносценарии. – 1996. – № 5. – С. 151-175.
32. Митта А. Стереотипы драматургии. Глава 5. Тема // Киносценарии. – 1997. – № 1. – С. 172-188.
33. Митта А. Стереотипы драматургии. Глава 6. Брешь // Киносценарии. – 1997. – № 2. – С. 174-185.
34. Ниси С. Образ времени и форма времени. О двух фильмах Акиры Куросавы. // Киноведческие записки. – 1996. – № 31. – С. 199-213.
35. Разлогов К.Э. Интерактивность в экранной культуре // Киноведческие записки. – 1997. – № 30. – С. 263-271.
36. Рыклин М. Слово о невозможном. Феномен Славоя Жижека // Искусство кино. – 1998. – № 1. – С. 117-119.
37. Пелешян А.: «Время против меня. Моё кино против времени» // Киносценарии. – 1996. – № 3. – С. 150-154.
38. Петровская Е. Кино и рассказ (заметки об американском кино) // Киноведческие записки. – 1996. – № 26. – С. 160-166.
39. Пудовкин В.И. Время крупным планом // Искусство кино. – 2001. – № 12. – С. 4-9.
40. Рыбчинский З. «Мы думали, что выживем в трёхмерном мире»… // Киноведческие записки. – 1996. – № 28. – С. 263-275.
41. Соколов В.С. Антимонтажен ли Базен? // Киноведческие записки. – 1993. – № 20. – С. 154-162.
42. Соколов В.С. Время в кадре кинотеории // Киноведческие записки. – 1993. – № 19. – С. 100-129.
43. Тарковский А.А. Гофманиана // Киносценарии. – 1996. – № 6. – С. 52-78.
44. Тарковский А.А. Дневники // Киносценарии. – 1995. – № 1. – С. 127-137.
45. Тарковский А.А. Запечатленное время // Искусство кино. – 2001. – № 12. – С. 40-55.

46. Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. Сценарий // Искусство кино. – 1990. – № 7. – С. 105-122.
47. Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. Замысел и его реализация // Искусство кино. – 1990. – № 8. – С. 103-113.
48. Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. Замысел и его реализация // Искусство кино. – 1990. – № 9. – С. 101-108.
49. Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. Монтаж // Искусство кино. – 1990. – № 10. – С. 83-91.
50. Тарковский А.А. О кинообразе // Искусство кино. – 1979 . – № 3. – С. 80-93.
51. Шатерникова М.С. «Крепкий» и «ослабленный» сюжет // Вопросы кинодраматургии. – 1965. – Выпуск 5. Сюжет в кино. – С. 75-93.
52. Шкловский В.Б. Наша анкета // Вопросы кинодраматургии. – 1965. – Выпуск 5. Сюжет в кино. – С. 294-300.
53. Ямпольский М.Б. Дискурс и повествование // Киносценарии, 1989, №6. – С. 175-190.

Интернет-источники

54. Абдуллаева З. Жестокость и её двойник // http://www.old.kinoart.ru/1999/8/2.html
55. Бережной С. «Криминальное чтиво» – фантастика? // http://tarantino.cinema.ru/txt/pulp.htm
56. Бергман И. Картины. М.-Таллин: Aleksandra, 1997. – 421 с.
57. «Гениальность отчаяния» Французская пресса о фильме Алексея Германа «Хрусталев, машину!» // http://www.old.kinoart.ru/2000/3/18.html
58. Интервью с Квентином Тарантино. Ч. 1. // http://tarantino.cinema.ru/txt/inter1.htm
59. Интервью с Квентином Тарантино. Ч. 2. // http://tarantino.cinema.ru/txt/inter2.htm
60. Квентин Тарантино: «Я и сам умею драться» // http://www.yellowpress.ru/?public=703
61. Кудрявцев С. «Магнолия». // http://www.km.ru/magazin/view.asp?id=4672E95AB43840FE8143DFE153569C96&search=Magnolia#srch0, 24.04.2000.
62. Официальный сайт российского дистрибьютора фильмы «Необратимость» // http://www.gpfilm.ru/jap-kino/irr-rus.htm
63. Пропп В. Морфология «волшебной» сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – 110 с.
64. Сиривля Н. «Дискурс и повествование» – десять лет спустя // http://www.old.kinoart.ru/2000/3/17.html
65. Тороп П.Х. Хронотоп // Словарь терминов Тартуско-Московской семиотической школы, www.diction.chat.ru/xronotop.html
66. Уорнер М. Колдовская дорога // http://www.old.kinoart.ru/1998/6/7.html
67. Atkinson M. Boys From Brazil. The Young and the Damned // http://www.villagevoice.com/film/0303,atkinson,41160,20.html

68. Berardinelli J. City of God. A Film Review by James Berardinelli // http://www.reelviews.net/movies/c/city_god.html
69. Berardinelli J. Jackie Brown. A Film Review by James Berardinelli // http://www.reelviews.net/movies/j/jackie.html
70. Berardinelli J. Kill Bill. Volume 1. A Film Review by James Berardinelli // http://www.reelviews.net/movies/k/kill_bill1.html
71. Berardinelli J. Kill Bill. Volume 2. A Film Review by James Berardinelli // http://www.reelviews.net/movies/k/kill_bill2.html
72. Berardinelli J. Magnolia. A Film Review by Ja1mes Berardinelli // http://www.reelviews.net/movies/m/magnolia.html
73. Berardinelli J. Lost Highway. A Film Review by Ja1mes Berardinelli // http://www.reelviews.net/movies/l/lost_highway.html
74. Berardinelli J. Open Your Eyes (Abre los ojos). A Film Review by Ja1mes Berardinelli // http://www.reelviews.net/movies/o/open_eyes.html
75. Berardinelli J. Run Lola Run. A Film Review by James Berardinelli. // http://www.reelviews.net/movies/r/run_lola.html
76. Berardinelli J. The Sweet Hereafter. A Film Review by James Berardinelli. // http://www.reelviews.net/movies/s/sweet_hereafter.html
77. Berardinelli J. Time Code. A Film Review by James Berardinelli. // http://www.reelviews.net/movies/t/time_code.html
78. Bradshaw P. Film of the Week. Oldboy // http://arts.guardian.co.uk/fridayreview/story/0,,1327020,00.html
79. Bradshaw P. Film of the Week. City of God // http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Guardian_Film_of_the_week/0,4267,867669,00.html
80. Christopher J. Kill Bill: Vol 2 // http://www.timesonline.co.uk/article/0,,7943-1082864,00.html
81. Ebert R. 21 Grams // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20031125/REVIEWS/41005002/1023
82. Ebert R. 8 1/2 Women // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20000609/REVIEWS/6090301/1023
83. Ebert R. Affliction // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990208/REVIEWS/902080301/1023
84. Ebert R. Amelie // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20011109/REVIEWS/111090301/1023
85. Ebert R. Amores Perros // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20010413/REVIEWS/104130301/1023

86. Ebert R. Ararat // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20021122/REVIEWS/211220301/1023
87. Ebert R. Before the Rain // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19950310/REVIEWS/503100301/1023
88. Ebert R. Cabaret Balcan // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990806/REVIEWS/908060302/1023
89. Ebert R. City of God // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20030124/REVIEWS/301240301/1023
90. Ebert R. Dog Days // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20031017/REVIEWS/310170302/1023
91. Ebert R. Dogville // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20040409/REVIEWS/404090303/1023
92. Ebert R. Fight Club // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991015/REVIEWS/910150302/1023
93. Ebert R. Jackie Brown // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19971224/REVIEWS/712240302/1023
94. Ebert R. Jon Jost’s Frameup // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19950310/REVIEWS/503100302/1023
95. Ebert R. Kill Bill. Volume 1 // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20031010/REVIEWS/310100304/1023
96. Ebert R. Kill Bill. Volume 2 // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20040416/REVIEWS/404160301/1023
97. Ebert R. Lock, Stock and Two Smoking Barrels // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990312/REVIEWS/903120305/1023
98. Ebert R. Magnolia // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20000107/REVIEWS/1070303/1023
99. Ebert R. Memento // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20010413/REVIEWS/104130303/1023
100. Ebert R. Natural Born Killers // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19940826/REVIEWS/408260302/1023

101. Ebert R. Pulp Fiction // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19941014/REVIEWS/410140304/1023
102. Ebert R. ‘Pulp Fiction’ /1994) // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20010610/REVIEWS08/106100301/1023
103. Ebert R. Reservoir Dogs // ttp://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19921026/REVIEWS/210260301/1023
104. Ebert R. Run Lola Run // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990702/REVIEWS/907020304/1023
105. Ebert R. Sex and Lucia // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20020726/REVIEWS/207260304/1023
106. Ebert R. Snow Falling on Cedars // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20000107/REVIEWS/1070305/1023
107. Ebert R. Talk to Her // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20021225/REVIEWS/212250303/1023
108. Ebert R. The Lost Highway // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19970227/REVIEWS/702270304/1023
109. Ebert R. The Piano Teacher // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20020426/REVIEWS/204260304/1023
110. Ebert R. The Sixth Sense // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990806/REVIEWS/908060306/1023
111. Ebert R. The Sweet Hereafter // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19971223/REVIEWS/712230301/1023
112. Ebert R. The Usual Suspects // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19950818/REVIEWS/508180304/1023
113. Ebert R. Time Code // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20000428/REVIEWS/4280305/1023
114. Ebert R. Vanilla Sky // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20011214/REVIEWS/112140304/1023

115. Edelstein D. Arrivederci, Coma! Almodovar's Talk to Her is stupendous http://www.slate.com/id/2074432
116. Edelstein D. Bad guys get shrunk and (yawn) blown away // http://www.slate.com/id/21209
117. Edelstein D. Boys Do Bleed. C'mon people now, whale on your brother // http://www.slate.com/id/36643
118. Edelstein D. Child's Play. Kids in peril in 21 Grams and The Missing // http://slate.msn.com/id/2091710
119. Edelstein D. Drive South // http://www.slate.com/id/116660
120. Edelstein D. Road Kill // http://www.slate.com/id/3209
121. Falcon R. Code Unknown // http://www.bfi.org.uk/sightandsound/review/2097
122. Guthan E. 'Dog Days' // http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2003/10/03/DD310146.DTL
123. Hinson H. 'Reservoir Dogs' // http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/reservoirdogsrhinson_a0a7c1.htm
124. Howe D. 'Amelie' Shines in the City of Light // http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn?pagename=article&contentId=A61858-2001Nov8&notFound=true
125. Howe D. 'Natural Born Killers' // http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/naturalbornkillersrhowe_a0628e.htm
126. Howe D. 'Piano Teacher': A Haunting Piece // http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn/A63717-2002May23
127. Howe D. 'Pulp Fiction' // http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/pulpfictionrhowe_a01b66.htm
128. Howe D. The Lost Boys of Rio // http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn?pagename=article&contentId=A32938-2003Jan23&notFound=true
129. Kemply R. 'Pulp Fiction' // http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/pulpfictionrkempley_a01ac7.htm
130. LaSalle M. Bloody 'Kill Bill' slices through endless combat // http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2003/10/10/DD25088.DTL
131. LaSalle M. Charming 'Amelie' radiates goodness. Brilliantly made French film follows a heroine on a mission // http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2001/11/09/DD109440.DTL
132. LaSalle M. Tarantino's Latest Caper / Funky 'Jackie Brown' loses velocity // http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/1997/12/25/DD73751.DTL
133. LaSalle M. 'Pulp' Grabs You Like a Novel // http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/1995/09/15/DD26653.DTL
134. LaSalle M. 'SEX AND LUCIA' // http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2002/07/26/DD150217.DTL#lucia
135. LaSalle M. Woman on the edge. 'Teacher,' student make scary music together// http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2002/05/03/DD130641.DTL

136. Meyer C. ‘Code Unknown’ // http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2001/11/16/DD216352.DTL#code
137. Null Ch. Time of the Wolf // http://filmcritic.com/misc/emporium.nsf/84dbbfa4d710144986256c290016f76e/cde1e983f282587f88256f5200825239?OpenDocument
138. Rosenbaum J. State of the Art // http://www.chicagoreader.com/movies/archives/2000/0400/000428_2.html
139. Savlov M. Funny Games // http://austinchronicle.com/gbase/Calendar/Film?Film=oid%3A138006
140. Stack P. Thriller Goes From Eye-Opening to Eye-Glazing. Absurd plot sinks promising story // http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/1999/04/30/DD90612.DTL

«Отмена реальности» фильма в финале повествования как драматургический приём

Введение

Признанный голливудский режиссёр Стивен Спилберг, получив возможность пообщаться с мультипликатором Хаяо Миядзаки, чьё творчество всегда ценил очень высоко[12], среди прочего поинтересовался у японского коллеги, с чего тот начинает писать сценарий: с придумывания сюжета или с поиска характеров? Разумеется, он не имел виду, что первое важнее последнего – или наоборот. Персонажи действуют (и раскрываются) в конкретных обстоятельствах, складывающихся в историю. Следовательно, эти понятия неразрывно (диалектически) связаны одно с другим. Речь лишь о том, что конкретному художнику служит толчком рождения замысла – с чего начинается творческий процесс… Вместе с тем здесь интересен ещё один аспект.

В какой-то момент развития нарративных конструкций (в рамках литературы, театральной драматургии, наконец, кинодраматургии) отдельные, наиболее прозорливые авторы пришли к осознанию – вероятно, на интуитивном уровне – одного ценного обстоятельства. И сюжет развивается, и персонажи действуют в рамках более общих категорий, неотъемлемых от самого нашего представления об окружающей действительности. В рамках пространства и времени – с учётом восприятия пространственно-временного континуума сознанием человека (действующего лица, автора, наконец, читателя или зрителя). Данное обстоятельство, будучи грамотно осмыслено, подтолкнуло художников к выводу о возможности оперирования (а иногда и манипулирования) этими категориями, вступающими в сложное взаимодействие как с сюжетом, так и с характерами персонажей. Это породило множество интересных произведений не только в кинематографе, но в кинематографе (в силу специфики аудиовизуальной природы зрелища) – в первую очередь. Особенно на рубеже XX – XXI веков.

Целью настоящей работы является анализ одного из аспектов обозначенного феномена с драматургической точки зрения. Речь пойдёт о кинопроизведениях, в которых в финале повествования происходит «отмена» субъективной реальности протагониста (и, соответственно, понимание событий в глазах зрителя).

Во время написания работы были поставлены следующие задачи.

 Выявить особенности рассматриваемого драматургического приёма.

 Проанализировать особенности формирования характера протагониста в кинопроизведениях, где использован изучаемый приём.

[12] В частности, давно ходили слухи, что режиссёр трилогии об Индиане Джонсе искренне восхищался полнометражным аниме «Люпен III: Замок Калиостро» (1979).

 Разобрать достаточные и необходимые условия, в которых данный приём отвечает художественным задачам создателей.

 Понять актуальность данного приёма.

Объектом исследования являются игровые кинофильмы, вышедшие в конце прошлого – начале нынешнего веков.

Настоящая работа ограничивается анализом полнометражных игровых фильмов (с их литературными первоисточниками, если таковые были) и теоретических публикаций на эту тему.

В основе исследования лежит проблемный и системно-методологический подход.

При анализе фильмов используются методики отечественной и зарубежной кинодраматургии, а также киноведческой школы. Кроме того, в своих рассуждениях о сущности киноискусства автор опирается на труды С. Эйзенштейна, М. Бахтина, Ж. Делёза, З. Кракауэра, А. Базена, Р. Барта, Ю. Лотмана, А. Тарковского, Вс. Пудовкина, В. Шкловского, С. Жижека, Б. Балаша.

Научная новизна работы обусловлена тем обстоятельством, что рассматриваемый приём, остающийся актуальным для драматургии, пока не получил должного теоретического осмысления.

Проведённое исследование может быть полезно как в теоретическом, так и в практическом отношении.

Рабочие гипотезы:

 В кинематографе (ещё раньше – в литературе) сложился самобытный драматургический приём. Это разновидность финального поворота, когда радикально «отменяется» (разрушается) субъективная реальность протагониста. Разрушается не по авторскому произволу, а в соответствии с внутренней художественной логикой произведения, то есть при строгом соблюдении заявленных причинно-следственных связей.

 Данный приём является не нарушением законов нарратологии (и не частным случаем), а результатом её органичного развития.

 Ключевым при использовании приёма выступает характер протагониста, обладающего одной принципиальной чертой: он не помнит своего прошлого (либо не подозревает о своей истинной природе) и, как правило, не догадывается о проблеме с памятью. При этом сюжет выстраивается по законам драматургии с по меньшей мере удвоенной сложностью: экранные события должны соответствовать сразу двум экранным реальностям – привычной (оказывающейся иллюзорной) и подлинной.

 Рассматриваемый драматургический приём вошёл в кинематографическую практику и получил дальнейшее развитие.

ГЛАВА 1.
Концепт «отмена реальности»
1.1. Определение приёма «отмены реальности» в теории драматургии

В конце XX – самом начале XXI веков в кинематографиях нескольких стран один за другим увидели свет игровые полнометражные фильмы, построенные на нетривиальном драматургическом приёме. Суть данного приёма заключается в том, что в финале кинопроизведения главный герой (протагонист) внезапно, с искренним изумлением открывает о самом себе нечто такое, что радикальным образом меняет его представления об окружающей реальности. В выбранных для анализа кинокартинах принципиально, что роковую тайну протагониста зритель, в отличие от автора, узнаёт одновременно с главным героем – тоже под занавес и тоже внезапно. Это создаёт мощный эффект мгновенной «отмены» (разрушения, слома, пересборки) реальности произведения, если под «реальностью» понимать не объективную действительность как таковую, а окружающий мир, данный нам в ощущениях – и запечатлённый на киноплёнку. Важно сделать оговорку, что здесь не происходит трансформации природы реальности (грубо говоря, не выясняется, что персонаж находился во сне, в бреду, в виртуальном мире и т.д.). Пространство остаётся тем же самым, течение времени не нарушается – меняется, фигурально выражаясь, статус протагониста внутри пространственно-временного континуума. Применение обозначенного приёма можно сравнить с понятием инверсии (в широком смысле), подразумевающим изменение обычного порядка чего-либо с взаимной заменой частей.

Здесь следует сделать принципиальную оговорку, что в рамках настоящей работы нас интересует не любая, даже мощная и непредсказуемая, перипетия, а лишь такая разновидность поворота сюжета (сюжетного твиста, *plot twist*), которая внезапно вводится в заключительных кадрах фильма и которая сознательно опровергает одно из базовых «правил игры», заданных автором в начале повествования. Благодаря этому поведанная история предстаёт для зрителя в новом свете. В философском смысле происходит «удвоение» реальности – через «отмену реальности» старой (оказавшейся иллюзорной для протагониста и, соответственно, для зрителя) и утверждение новой, «настоящей».

Хрестоматийными примерами служат фильмы, выбранные в качестве основного материала для анализа: «Сердце Ангела» /1987/ (реж., авт. сц. Алан Паркер, по роману Уильяма Хьёртсберга «Падший ангел» /1978/), «Простая формальность» /1993/ (реж., автор сценария и сюжета Джузеппе Торнаторе, авторы диалогов Паскаль Кинар и Джузеппе Торнаторе), «Открой глаза» /1997/ (реж. Алехандро Аменабар, авт. сц. Алехандро Аменабар и Матео Хиль; также ремейк «Ванильное небо» /1999/, реж., авт. сц. Кэмерон Кроу), «Бойцовский

клуб» /1999/ (реж. Дэвид Финчер, авт. сц. Джим Улс по одноимённому роману Чака Паланика /1996/), «Шестое чувство» /1999/ (реж., авт. сц. М. Найт Шьямалан) и «Другие» /2001/ (реж., авт. сц. Алехандро Аменабар), наконец, «Малхолланд Драйв» /2001/ (реж., авт. сц. Дэвид Линч), являющийся, пожалуй, наивысшим достижением в части применения данного приёма в кинематографической практике.

Для чего кинематографисты используют драматургический приём, резко усложняющий архитектонику фильма, накладывающий отпечаток практически на все его составные части? В первую очередь радикальный финальный поворот сказывается на особенностях понимания зрителем характера протагониста, который раскрывается индивидом с «двойным дном», до поры до времени не ведавшим (из-за потери памяти или иной «блокировки» когнитивных функций человеческой психики) некой пугающей тайны о себе. Трудно не заметить, что приём не служит средством банально сбить публику с толку (во всяком случае – в перечисленных выше кинолентах), но подчинён задаче донести основную философскую мысль всего произведения. Иными словами, здесь можно смело говорить о соответствии формы содержанию.

Мощная (главная в фильме) перипетия узнавания, повергающая протагониста в состояние, близкое к шоковому, позволяет автору заострить внимание зрителя на том, насколько важна точка зрения как таковая. От «рамки», выбранной сознанием, в конечном счёте зависит формирование окружающей реальности. Точнее, её отражение в сознании индивида: объективная действительность настолько сложна и многомерна, что легко открывается каждому (в данном случае протагонисту и заодно зрителю) своими разными гранями. В финале происходит ни много ни мало выворачивание наизнанку привычного для протагониста мира. Это позволяет выйти на более высокий, философский уровень – на уровень конфликта реальности и иллюзий. Вместе с тем режиссёры взятых для анализа картин стараются не ограничиваться констатацией данного обстоятельства, но смело углубляются в причины возникновения столь сильных иллюзий. Когнитивная блокировка у персонажей, как правило, является следствием глубокой психической травмы экзистенциального характера. На общекультурном уровне подвергается сомнению незыблемость привычных логических оппозиций – как конкретизированных в художественном мире фильма («живой – мёртвый», «смертный – призрак», «я – другой» и т.д.), так и абстрактных. Кинематографисты аккуратно подводят к выводу, что бинарное мышление опасно упрощает наши представления – что пора избавиться от соблазна делить всё на «чёрное» и «белое», плохое и хорошее.

Вместе с тем успех перечисленных выше картин (в первую очередь художественный, но в ряде случаев – и ощутимый кассовый[13]) подвигнул

[13] Данные о кинематографических наградах рассматриваемых картин, их кассовых сборах, оценках зрителей и кинокритиков приведены в разделе «Фильмография».

профессионалов от киноиндустрии попробовать перенести драматургические новации, сделанные самобытными художниками, в сугубо коммерческие проекты. Мало того, прошло не так много времени до появления первых признаков тиражирования приёма. В заключительной части остановимся на характерных примерах, разобрав такие фильмы, как «Мёртвый эфир» /1994/ (ТВ, реж. Фред Уолтон, авт. сц. Дэвид Аманн), «6-й день» /2000/ (реж. Роджер Споттисвуд, авт. сц. Кормак Уибберли, Марианн Уибберли), «Пришелец» /2001/ (реж. Гэри Фледер, авт. сц. Кэролайн Кейс, Эрен Крюгер, Дэвид Туи по одноимённому рассказу Филипа К. Дика 1953-го года), «Идентификация» /2003/ (реж. Роберт Мэнголд, авт. сц. Майкл Куни). Постараемся понять, что послужило причиной исчерпания потенциала, заложенного в столь, казалось бы, многообещающем и глубоком открытии.

То, что рассматриваемое открытие оказало влияние на развитие современной драматургии, представляется очевидным хотя бы по тому, сколько вариаций и разновидностей обозначенного драматургического приёма по-прежнему встречается. Другое дело – насколько перспективно его использование в чистом виде? Впрочем, прежде чем пытаться найти ответ на этот вопрос, остановимся на истоках возникновения феномена, явно не ограничивающегося рамками кинематографа – уходящего корнями в литературу и театральную драматургию.

1.2. Истоки драматургического приёма «отмены реальности»

Литературоведами введено в культурный оборот понятие ненадёжного рассказчика – героя-повествователя, сообщающего заведомо ложную, неполную или искажённую информацию. Возникновение такой фигуры приводит к нарушению негласного договора между автором и читателем (применительно к кинематографу – зрителем), согласно которому события описываются достоверно. Считается, что термин предложен американским литературным критиком Уэйном Бутом в труде «Риторика художественной литературы» /1961/ [67, стр. 8], однако приём как таковой существует, разумеется, гораздо дольше.

В рамках настоящего исследования повышенный интерес представляют ненадёжные рассказчики в сюжетах детективного типа. Так, в «Драме на охоте» /1884/ Антона Чехова[14] редактор газеты получает от судебного следователя Ивана Петровича Камышева рукопись повести, основанной на реальных событиях из провинциальной уголовной хроники. Благодаря замеченным в тексте нюансам и сделанным им логическим умозаключениям редактор приходит к выводу, что автор и есть преступник, повинный в столь красочно обрисованных злодеяниях.

К схожему повествовательному приёму позже прибегла Агата Кристи в «Убийстве Роджера Экройда» /1926/, предположительно[15] написанном под влиянием «Драмы на охоте». В этом романе провинциальный доктор Джеймс Шеппард, от чьего лица ведётся повествование, вызвался помочь Эркюлю Пуаро в расследовании обстоятельств насильственной смерти фабриканта Роджера Экройда. Под занавес рассказчику приходится покаяться перед читателем, сознавшись в совершении преступления – под прессом неопровержимых улик, предъявленных бельгийским сыщиком.

Агата Кристи подверглась за роман критике со стороны коллег по цеху, в частности, основателя т.н. Детективного клуба Рональда Нокса [73], сформулировавшего (в 1929-м году) «10 заповедей детективного романа»[16], которым «Убийство Роджера Экройда» решительно не соответствовало.

---

[14] Косвенным свидетельством неослабевающего интереса к произведению на Западе служит роман с созвучной фабулой под названием «На охоте» /1980/ английской писательницы Изабель Колегейт, экранизированный Аланом Бриджесом в 1985-м году. Фильм демонстрировался в рамках Московского МКФ и в 1986-м вышел в советский кинопрокат, однако литературный первоисточник на русский язык пока не переведён.

[15] Доподлинно утверждать это нельзя из-за отсутствия прямых свидетельств и по той причине, что чеховская повесть была издана на английском языке лишь в 1926-м году.

[16] Его непосредственным предшественником выступил С.С. Ван Дайн [75], опубликовавший свои «Двадцать правил для написания детективных историй» в журнале *American Magazine* (номер за сентябрь 1928-го).

Однако приём таил слишком высокий художественный потенциал, чтобы остаться невостребованным – и не только в рамках детектива как такового.

Следующей вехой, приблизившей драматургию к анализируемому феномену, стал роман Роберта Блоха «Психо» /1959/ и не в меньшей степени – блистательная экранизация, оперативно[17] осуществлённая Альфредом Хичкоком. У Чехова и Кристи рассказчик-повествователь, будучи преступником, «всего лишь» вводил читателя в заблуждение, но при этом – не столько лгал, сколько утаивал часть правды, невыгодную для себя. Норман Бейтс же совершает убийства, не ведая о том, поскольку периодически перевоплощается в другую личность – в Маму (так героиня обозначена в тексте в переводе Романа Шидфара [9, стр. 5-166]). Необычность подхода заключалась в том, что автор подробно обрисовывал общение Нормана с покойной родительницей (воспроизводил разговоры, описывал действия и т.д.), «забыв» уточнить, что подразумевается субъективная реальность индивида, страдающего раздвоением личности. Вместе с тем перед сценаристом Джозефом Стефано и режиссёром стояла задача на порядок сложнее, поскольку создание иллюзии присутствия несуществующего человека на кинополотне требовало незаурядной изобретательности. Как отметил и Франсуа Трюффо в беседе с Хичкоком [37, стр. 151], возможность оперировать словами и полагаться на воображение читателя оставляли Блоху больше возможностей для манёвра. Таким образом, «привычный» ненадёжный рассказчик постепенно трансформировался в ***ненадёжного автора***, знающего тайну персонажа, но до последнего не открывающего её читателю (или зрителю). И всё-таки в «Психо» не хватает принципиального момента: посетители кинотеатра в финале узнают правду, а вот Норман так и остаётся в неведении – мало того, искренне верит, что обманул полицию и психиатра. Это явствует из его финального монолога.

В схожем, но несколько ином направлении пошли Ален Рене и сценарист (а также известный драматург) Дэвид Мерсер. «Провидение» /1977/ вполне вписывается в череду экспериментов, которые проводили и сам Рене, и обратившиеся к режиссуре представители «нового романа» (Ален Роб-Грийе и Маргерит Дюрас). Их фильмы отмечены причудливой игрой с экранным временем и пространством, с внутренним миром персонажей, наконец, с фигурой автора, в том числе материализуемой на кинополотне (например, в «Трансъевропейском экспрессе» /1966/ Роба-Грийе прямо у нас на глазах воплощаются фантазии кинематографистов-демиургов). В «Провидении» интересно не только финальное открытие как таковое: выясняется, что Клайв Лэнгхем «слегка» приукрашивал (точнее, очернял) личности своих близких и знакомых, чьи пороки и прегрешения безжалостно обличал. На поверку дела обстоят в действительности куда лучше, но… всё равно сложно отделаться от

[17] Чтобы сохранить развязку в секрете как можно дольше, режиссёр скупил столько поступивших в продажу экземпляров книги, сколько смог найти.

ощущения, что пожилой писатель истово верит в вымышленные версии событий, только так и спасаясь от гложущего душу чувства вины.

Кроме того, косвенно формированию драматургического приёма «отмены реальности» поспособствовали кинопроизведения, поднявшие на щит агностические (если не радикально солипсические) идеи. Вершиной подобных фильмов по сей день остаётся, пожалуй, «Фотоувеличение» /1966/ Микеланджело Антониони – вольная экранизация рассказа Хулио Кортасара «Слюни дьявола» /1959/ [25, стр. 112-126], адаптированного режиссёром вместе с Тонино Гуэрра, в которой лондонский фотограф Томас в конце концов не только отказывался от затеи обнаружить следы и виновников убийства. Согласившись бросить мимам невидимый теннисный мяч, он внутренне принимал как данность, что реальность – тотальная иллюзия. Любопытно, что картина оказала влияние на внешне вполне реалистичные, остросюжетные ленты, например, на «Разговор» /1974/ Фрэнсиса Форда Копполы и на «Прокол»[18] /1981/ Брайана Де Пальмы. В обоих случаях протагонисты (специалист по прослушиванию конфиденциальных разговоров Гарри Кол и звукорежиссёр по имени Джек соответственно), столкнувшись со схожими ситуациями, в итоге смиряются с тем, что не сумеют доказать факт совершённого преступления.

Наконец, вплотную к открытию приёма приблизились в «Бегущем по лезвию» /1982/ Ридли Скотт и сценаристы Хэмптон Фэнчер и Дэвид Пиплз, взявшие за основу роман Филипа Киндреда Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» /1968/. Как позже стало известно, режиссёр сразу настаивал на том, что Рик Декард (полицейский, охотящийся на вышедших из-под контроля репликантов) сам является андроидом с искусственной памятью, о чём должен был узнать под занавес. Однако такой трактовке характера, расходящейся с литературным первоисточником[19], воспротивился Харрисон Форд, чьё мнение (как ведущей «звезды» проекта) одержало верх. В режиссёрской версии, выпущенной в 1992-м году, мотив был усилен, однако добавленные детали (включая самую яркую – оставленную Гаффом бумажную фигурку единорога, обнаруженную Риком в своей квартире) лишь усиливали сомнения, но всё же не допускали однозначного истолкования.

Таким образом, оставался всего шаг до открытия драматургического приёма. Строго говоря, к моменту премьеры «Бегущего по лезвию» этот шаг уже был сделан. Роман Уильяма Хьёртсберга «Падший ангел» /1978/, возможно, не стал международным бестселлером, но явно не был обойдён вниманием знатоков. Так, Стивен Кинг в солидном исследовательском (литературоведческом и киноведческом) труде под заголовком «Пляска

---

[18] В оригинальном заголовке («*Blow Out*») содержится очевидная отсылка к антониониевскому шедевру, по-английски называвшемуся «*Blow-Up*».

[19] Хотя в некоторых других произведениях знаменитого фантаста персонажи действительно обладали роковой тайной личности.

смерти» /1981/ поместил произведение в почётный перечень литературных произведений, оказавших наивысшее влияние на развитие жанра хоррора [22, приложение «Книги»]. При этом, знакомясь с книгой уже после просмотра киноверсии, невольно поражаешься тому, как скрупулёзно Алан Паркер реконструировал события романа в процессе киноадаптации (в формате полнометражной картины). И уже с лёгкой руки выдающегося британского режиссёра-сценариста приём радикальной «отмены реальности» фильма в финале повествования не только обрёл строгость и полноту, но и получил в киноискусстве широкое распространение.

ГЛАВА 2.
Реальность как иллюзия персонажа
2.1. Герои фильмов с приёмом «отмены реальности»

Сама суть исследуемого драматургического приёма наводит на предположение, что именно характер протагониста для авторов стоит во главу угла. «Отмена реальности» происходит прежде всего в представлении главного героя, от лица которого ведётся повествование, а уже затем – в глазах зрителя фильма. Соответственно, в характере изначально заложены такие черты, которые не позволяют ему увидеть и осознать правду о себе, но при этом – не мешают вести привычный образ жизни. Более того, под занавес авторы обязательно уточняют: смещение восприятия наличествовало не всегда и даже не очень долго (подобно психическому расстройству Нормана Бейтса в «Психо»), а возникло в конкретный момент времени – и сопровождалось утратой протагонистом памяти о своей личности. Утратой памяти частично или полностью. Это могло произойти либо вследствие сильного душевного потрясения, запустившего защитную реакцию психики, либо из-за чужого вмешательства (злонамеренного удаления, корректировки или замены воспоминаний). Острая ситуация, нанёсшая болезненную психическую рану, выступает исходным событием (если воспользоваться термином Георгия Товстоногова из работ о действенном анализе), или же – непосредственно с ним связана. Рассмотрим это на выбранных примерах.

Луи Сайфер (в «Сердце Ангела») на первой же встрече поясняет частному сыщику Гарри Эйнджелу, что обратился за его услугами, как только заподозрил обман – получение из психиатрической клиники ложной информации о том, что Джон Либлинг, известный под творческим псевдонимом Джонни Фэйворит, по-прежнему содержится там. Узнав в финале, что Эйнджел и есть тот самый, разыскиваемый им музыкант, мы без труда реконструируем картину произошедшего. В 1943-м году был подписан с Луи-Люцифером пакт о продаже души в обмен на славу, затем Либлинг-Фэйворит совершил ритуал вуду, надеясь, что убийство с присвоением души и личности другого человека поможет скрыться от Сайфера, наконец, получил на фронте ранения, в результате которых лишился памяти. План инфернального нанимателя заключался в том, чтобы лже-Гарри пришёл к себе настоящему – к тому, от какого бежал. Представ под занавес в истинном обличии, Люцифер утверждает, что собственноручно управлял волей своего «контрагента», когда требовалось умертвить неугодных свидетелей (джазмена Свита, доктора Фаулера, Крузмарков). А тот ещё отказывается верить!

Исчезновение зловещего Луи Сайфера и появление полицейских, обещающих, что Эйнджел за совершённые зверские преступления «сгорит» (сначала на электрическом стуле, затем – в аду), оставляет зрителю возможность для интерпретации истории как в религиозно-оккультном, так и в

чисто психиатрическом ключе. Дескать, мистика могла и привидеться несчастному индивиду. Но крушение субъективной реальности протагониста произошло в любом случае. Мало того, что он страдает раздвоением личности, причём периодически тёмная половина продолжает брать верх над светлой[20]. Ещё труднее принять тот факт, что тщеславие, вынудившее заключить злополучный договор, даёт о себе периодически знать и в деятельности скромного, не хватающего звёзд с неба частного сыщика. Роман-первоисточник носил заголовок «Падший ангел», а название экранизации можно понимать и метафорически, и как прямое указание на тот внутренний орган другого человека (солдата по имени Гарри), который герою пришлось съесть в ходе мрачного ритуала.

В «Простой формальности» интрига не столь запутанная. Оноф, отчаянно пытавшийся доказать комиссару, что не имеет никакого отношения к смерти человека, чей труп обнаружила полиция, под занавес узнаёт, что речь идёт не об убийстве, но о самоубийстве. И, соответственно, проходящий дождливой ночью допрос с пристрастием требовался для того, чтобы он разобрался с причинами, побудившими совершить акт суицида. Это обязательная, с позволения сказать, бюрократическая процедура перед прощанием души человека с земной юдолью. Что-то вроде чистилища, адаптированного под восприятие современного европейца. Выясняется, что у Онофа, несмотря на литературную славу, не всё складно в личной жизни, но что хуже всего – писатель тщательно скрывает от общественности, что украл текст своего самого признанного произведения. Талантливый автор, хоть и плагиатор, не мог примириться с собой, пока не сознался в давнем прегрешении. Прощаясь, комиссар, не без иронии сыгранный признанным режиссёром Романом Полански, доверительно сообщает, что его последний (обнаруженный рядом с бездыханным телом) роман – лучшее из сочинённого писателем при жизни.

Испанец Алехандро Аменабар с соавтором Матео Хилем (и позже – американец Кэмерон Кроу в «Ванильном небе») выстраивают действие фильма «Открой глаза» ещё хитрее, чем итальянец Джузеппе Торнаторе. Психиатр Антонио привлечён, чтобы вынести заключение относительно вменяемости Сесара, обвиняемого в убийстве. Мы внимательно слушаем рассказ двадцатипятилетнего парня, наотрез отказывающегося снимать маску из-за якобы обезображенного лица, и лишь в финале понимаем, что разговор происходит в его сознании. Помещённому в состояние глубокой заморозки Сесару компания *Life Extension* внедрила искусственный блок памяти. При этом до определённого момента воспоминания подлинны, но затем – начинается сконструированная идиллическая жизнь, из которой «изъяты» последствия автомобильной аварии, подстроенной ревнивой бывшей любовницей Нурией, и в которой не существует материальных трудностей.

[20] Мистер Хайд подавляет доктора Джекилла, если провести параллель с готической повестью Роберта Льюиса Стивенсона.

Сесар (испанский вариант имени Цезарь) в начале повествования предстаёт молодым бонвиваном, которому привлекательная внешность и состояние, оставленное погибшими родителями, позволяют существовать в своё удовольствие. Он без малейших колебаний рвёт отношения с Нурией и отбивает девушку у лучшего друга Пелайо. Но за это, в сущности, и следует расплата, которая для миллионера с ярко выраженным нарциссическим складом характера хуже смерти, – изуродованное лицо. Естественно, Сесар согласится на частичную блокировку памяти и на погружение в райскую виртуальную реальность. Однако чувство вины заглушить нельзя, и истина – пробивается наружу. При этом важно заметить, что крушение иллюзорной действительности трактуется создателями фильма как шаг к свободе. Автор прямо призывает героя (и заодно – зрителя): открой глаза!

Если в «Сердце Ангела» протагонист почти весь фильм разыскивал собственную персону, не подозревая о том, то в «Бойцовском клубе» жизнь Рассказчика круто меняется благодаря встрече с Тайлером Дёрденом, зловещей версией себя. Данное обстоятельство тоже прояснится в финале – и «отмена реальности» примет форму эффектных взрывов десятков небоскрёбов, издавна воспринимаемых олицетворением американских мегаполисов. Между тем Дэвид Финчер (вслед за писателем Чаком Палаником), прежде чем подвести к радикальным метаморфозам, дотошно анализирует причины, по которым преуспевающий «белый воротничок» дошёл до кризиса. Отметим, что в картине мастерски использован приём внутреннего монолога, благодаря чему зритель получает возможность следить за движением мысли Рассказчика и одновременно – наблюдать за его поступками, причём одно с другим гармонирует не всегда.

Итак, протагонист, чьё имя ни разу не прозвучит с экрана, начинает повествование с констатации того факта, что пребывает на грани депрессии. По роду деятельности он не просто регулярно сталкивается со смертью (выезжает на разбор ДТП), но и осведомлён в изнанке материального благополучия, в данном случае – в автомобилестроительной отрасли. Попытки компенсировать крепнущее ощущение бессмысленности своего бытования потребительством (например, покупкой мебели и сервизов в магазинах *IKEA*) помогают всё меньше, что приводит к бессоннице. Вняв совету врача, мужчина решает попробовать заменить таблетки посещением групп коллективной терапии смертельно больных людей.

Таким образом, ещё до знакомства с Тайлером Рассказчик проделал путь от поглотителя материальных благ до, фигурально выражаясь, энергетического вампира, нуждающегося в подпитке чужими душевными муками. Встреча с Марлой Сингер, занимающейся тем же самым, лишь подчёркивает его неприглядный моральный облик. Однако сделать следующий шаг – основать подпольный бойцовский клуб, постепенно разрастающийся до масштабов тайного общества с радикальной революционной программой, он не в

состоянии. Для этого нужен Дёрден, наглядно демонстрирующий, как снова ощутить себя во всех смыслах живым – участвовать в боях один на один, терпя побои и избивая других.

Конфликт Рассказчика с Тайлером, то есть как бы с собственной тенью, неотвратимо нарастает. Однако Паланик и Финчер, в отличие от Хьёртсберга и Паркера, завершают повествование не на трагической, а на трагикомической, если не иронической, ноте. Протагонист примиряется-таки с собой и даже принимает прежде презиравшуюся им (правда, без труда покорённую визави) Марлу – но слишком поздно: уже ничто не способно остановить реализацию деструктивного плана.

Когда «Другие» вышли на экраны (в августе 2001-го года), Алехандро Аменабар выслушал немало упрёков в схожести фильма с «Шестым чувством». В обоих случаях зритель узнаёт под занавес, что главный герой, косвенно сталкивавшийся с феноменами потустороннего мира – с духами мёртвых людей, сам является призраком. Правда, испанский кинематографист достаточно легко доказал, что написал сценарий раньше М. Найта Шьямалана, наведя тем самым на подозрения, что картина «Открой глаза»[21] вполне могла служить последнему источником вдохновения. Что общего между Грейс Стюарт, живущей на острове Джерси с детьми и ожидающей возвращения с фронта мужа Чарльза, и доктором Малкольмом Кроу, столкнувшимся с необычным клиническим случаем? И какие различия?

Тайна психиатра из Филадельфии в исполнении Брюса Уиллиса раскрывается в заключительных кадрах: он погиб от пули, выпущенной бывшим пациентом Винсентом. Основная фантастическая (или мистическая) предпосылка авторов заключается в том, что физическая гибель не помешала срабатыванию механизма психической защиты. Произошло мгновенное вытеснение травмирующего воспоминания, и Малкольм продолжал вести прежний образ жизни – заниматься привычным родом деятельности. По ассоциации вспоминаются кадры из шедевра Жана Кокто «Орфей» /1950/, когда Эртебиз поясняет поэту Орфею, с удивлением наблюдающему в загробном мире стекольщика, что самое прочное в человеке – его профессиональная привычка. Нечто подобное происходит и с Кроу. Парадокс придуманной Шьямаланом ситуации заключается в том, что психиатр, наблюдающий за испуганным юным духовидцем Коулом Сиром, является одним из тех, кто пугает несчастного ребёнка. Мальчик не знает, куда деться от заполонивших Филадельфию привидений… Встреча с «пациентом» становится для Кроу проверкой – способом принять пережитую трагедию, прежде чем удастся обрести вечное упокоение.

[21] Премьера голливудского ремейка «Ванильное небо» состоялась в декабре 2001-го.

У героини Николь Кидман[22] обстоятельства отчасти схожие. Грейс Стюарт застрелилась, предварительно задушив подушкой дочь с сыном. Увидев их снова живыми, она сочла это проявлением милости Бога и забыла свой отчаянный поступок. По-видимому, сработал тот же, что и у Малкольма Кроу, защитный механизм психики – вытеснение травмирующего воспоминания. Женщина убеждена, что юные Энн и Николас страдают редкой формой недуга – не переносят солнечный свет. По этой причине хозяйка особняка плотно завесила шторами окна, закрывает двери на ключ и требует от прислуги, откликнувшейся на объявление о найме, неукоснительного соблюдения установленных правил. К несчастью для Грейс, в доме начинают твориться странные вещи: раздаются посторонние звуки, перемещается мебель, а Энн уверяет, что общается с мальчиком по имени Виктор и видит дряхлую слепую старуху… В довершение ко всему слуги ведут себя странно, делая вид, что не происходит ничего особенного.

Под занавес, когда миссис Стюарт узнаёт правду – и знакомая реальность рушится, героиня озвучивает предположение, что пребывает вместе с детьми и предыдущими жильцами (кстати, некогда пережившими не меньшее потрясение) в месте, подобном лимбу в представлении средневековых католических богословов. Даже не в чистилище или в аду[23]. Тут важен вывод, который она делает из открывшихся фактов и который, заметим, как нельзя лучше раскрывает то, что Аристотель описывал термином гамартия, – роковой изъян характера. Если для детского психиатра Кроу случай с Майклом служил своего рода искуплением прегрешений и ошибок, накопленных при жизни, то Грейс – отныне намеревается защищать жилище от непрошеных гостей. Для обитательницы острова Джерси мир полон «других» (враждебных, агрессивно настроенных индивидов), покушающихся на благополучие её самой и, что ещё важнее, её маленьких чад.

Случай с лентой «Маллхолланд Драйв», повторимся, самый сложный и вместе с тем – наиболее интересный, глубокий. Причина изощрённой композиции кинокартины отчасти объясняется тем, что Дэвид Линч изначально придумал (и продумал в мельчайших деталях) художественный мир, чуть ли не более обширный и густонаселённый, чем провинциальный городок Твин Пикс. Однако в силу ряда причин идею покорить многомиллионную аудиторию новым телесериалом претворить в жизнь не удалось. Любопытно, что позже режиссёр признал правоту руководителей телекомпании *ABC*, оказавшихся не в восторге от смонтированного пилотного эпизода и принявших решение не финансировать продолжение съёмок

[22] Приглашение «звезды» произошло не без содействия её тогдашнего супруга Тома Круза, выступившего продюсером «Других» после того, как приобрёл права на ремейк предыдущей постановки Аменабара.

[23] Хотя после выхода фильма многие [58, стр. 32] вспомнили эффектную реплику Горсэна из одноактной пьесы Жана-Поля Сартра «За закрытыми дверями» (1943): «На кой чёрт жаровня: ад — это Другие».

(невзирая на потраченные $8 млн.). В итоге реализовывать замысел пришлось в формате полнометражного фильма (при финансовой поддержке французской кинокомпании *Le Studio Canal+*). По завершении сеанса напрашивается предположение, что Линч, в отличие от описанных выше предшественников, не помещал анализируемый драматургический приём[24] во главу угла. В его случае «отмена реальности» (реальности субъективной и одновременно объективной) происходит «естественно», вытекает из логики событий и внутреннего состояния главной героини, но при этом – ставит зрителя в тупик, заставляя гадать на предмет того, что же, собственно, произошло. Неудивительно, что фильм породил бурную полемику, спровоцировал разные интерпретации сюжета, причём Дэвид подлил масла в огонь, настояв в беседе с кинокритиком Дэвидом Стерриттом на том, что «Маллхолланд Драйв» – это «логически последовательная, постижимая история» [74], в отличие, например, от дебютной «Головы-ластика» /1977/.

На особенностях композиционного строения уникальной картины остановимся ниже, здесь же – лишь констатируем ту очевидную вещь, что изощрённый сюжет потребовался автору для адекватного отражения внутреннего мира главной героини, чей характер в конечном итоге и внёс хаос. Иными словами, породил «отмену реальности».

Итак, мы знакомимся с Бэтти (Наоми Уоттс), приехавшей из провинциального канадского городка Чок-Ривер покорять Голливуд на артистическом поприще. Она обнаруживает в квартире тёти девушку (Лаура Хэрринг), находящуюся в прострации, не помнящую, кем является и что случилось накануне. Начинающая актриса, желая помочь несчастной (и, пожалуй, не меньше – разгадать будоражащую воображение загадку), предлагает восстановить картину совместными усилиями. Позже, по ходу импровизированного расследования (развивающегося параллельно с другими сюжетными линиями), происходит таинственное событие. После открытия Ритой коробочки, полученной в клубе *Silencio*, и появления инфернальной фигуры Ковбоя обнаруживается, что героиня Уоттс – это находящаяся в депрессии актриса Дайана Сэлвин, как две капли воды похожая на Бэтти. А вылитая копия той, кто назвалась Ритой, – Камилла Роудс, измучившая и отвергнувшая Дайану. Что это? Крах иллюзий, подобный тому, что испытали зрители, завороженные голосом певицы, исполняющей пронзительную песню (испанскую версию шлягера *Crying*), которая продолжает звучать после падения вокалистки в обморок прямо на сцене? Навязчивый ночной кошмар? Неординарный случай из психиатрической практики?..

На мой взгляд, ключ к пониманию ленты «Малхолланд Драйв» в целом и характеров героинь в частности даёт более ранний фильм Дэвида Линча – «Шоссе в никуда» /1997/. Там повествование чётко разделялось на две условно

[24] К тому моменту, заметим, переставший восприниматься новаторским – широко освоенный в том числе коммерческим кинематографом, о чём речь впереди.

равные части: в первой протагонистом выступал Фред Мэдисон, приговорённый к казни за убийство жены Рене, во второй – автомеханик Пит Дейтон, невесть как очутившийся в тюремной камере вместо исчезнувшего смертника. Творчество режиссёра не раз наводило на мысль, что он внимательнейшим образом изучает новейшие научные и философские концепции. Сюжет «Шоссе в никуда» становится простым и ясным, если в качестве подразумеваемого, пусть и не озвученного в явном виде, фантастического допуска принять высказанную в физике любопытную гипотезу[25]. Согласно ей, человеческое сознание (точнее, глубинные уровни бессознательного) структурирует хаос элементарных частиц – и тем самым из материала микромира формируется привычный нам макромир. В обычных ситуациях процесс идёт плавно и незаметно, однако в состоянии острого психологического слома, отчаяния, аффекта – происходит резкий скачок. Другими словами, одна реальность «отменяется» в пользу иной.

Так произошло с Мэдисоном в «Шоссе в никуда» – и аналогичный опыт, не ведая о том, пережила Дайана, превратившаяся в Бэтти (или наоборот). Линч намеренно обращается к расхожей и в общем-то незатейливой фабульной конструкции о наивных девушках, приезжающих в Голливуд в поисках славы, денег, творческой самореализации – и сталкивающихся с крушением надежд, однако доводит ситуацию до трагического накала. В характере Бэтти-Дайаны заложен роковой изъян – подверженность страстям: по-детски наивная мечта стать актрисой трансформируется в неутолимую жажду всеобщего обожания, искреннее сочувствие незнакомке – во влечение к Рите-Камилле с фатальными последствиями. Это рано или поздно, с неотвратимостью приведёт к самоубийству. А изощрённая, провоцирующая бурные полемики композиция фильма нужна для вдумчивого, дотошного, безжалостного анализа личности, упорно движущейся к катастрофе – к «отмене реальности» персонажа, поражающей воображение зрителя.

Далее постараемся более детально разобраться в драматургической структуре рассматриваемых фильмов.

[25] Гипотезу, претендующую ни много ни мало на разрешение основного вопроса философии (что первично: сознание или материя?).

2.2. Методы создания режиссёром иллюзии реальности, необходимые и достаточные условия использования драматургического приёма

Формально анализируемый драматургический приём допустимо поместить рядом с другими финальными поворотами (в англоязычной терминологии – *plot twists*). Допустим, под занавес «Подозрительных лиц» /1995/ Брайана Сингера выясняется, что жалкий калека Роджер Кинт по прозвищу «Болтун», на протяжении всего повествования подвергавшийся жёсткому допросу в полиции, и есть тот самый, неуловимый преступник Кайзер Созе, о котором его расспрашивали. Схожих примеров можно привести массу, особенно в детективном жанре. В чём же тогда отличие?

Автор не станет прибегать под занавес повествования к драматургической инверсии, так сказать, всуе. Вряд ли вызовет возражение утверждение, что такой поворот немыслим в качестве варианта финала, выбранного драматургом из нескольких альтернативных. Гарри Эйнджел, наставляемый Луи Сайфером, не выйдет в результате расследования на кого-то, кроме как на себя. Тем более никакого выбора нет у Онофа, не ведающего, что мёртв, у Сесара, погруженного в заморозку, у ставших призраками Малкольма Кроу и Грейс Стюарт. Даже Дэвид Линч, если принять изложенную выше трактовку экранных событий, не оставляет несчастной героине свободу поступков, хотя в случае с «Малхолланд Драйв» «отменённая реальность» теоретически способна трансформироваться в любую иную. Но только теоретически – на практике же сама натура Бэтти-Дайаны обрекает её на существование в кошмаре наяву.

Таким образом, использование данного приёма является сюжетообразующим – в том смысле, что подразумевает жёсткое выстраивание фабулы с первых же кадров. Любопытно, что фильмы Алана Паркера, Джузеппе Торнаторе, Дэвида Финчера не пользовались повышенным спросом у широкой публики – вероятно, как раз в силу сложности для неподготовленного зрителя нарративной структуры. Но уже научно-фантастическую драму Алехандро Аменабара хорошо приняли в Испании, и её высокий коммерческий потенциал безошибочно разгадал Том Круз, оперативно купивший права на ремейк. Постановка же М. Найта Шьямалана (на тот момент – мало кому ведомого кинематографиста, американца индийского происхождения) снискала коммерческий триумф, став второй по мировым кассовым сборам в сезоне 1999-го года. Феноменальный результат не без оснований объяснили тем обстоятельством, что зрители, ошеломлённые развязкой, без промедлений отправлялись в кинотеатр повторно – с целью уличить авторов в «обмане». В надежде обнаружить фрагмент, где бы действия уиллисовского персонажа противоречили тому обстоятельству, что самом деле он является призраком, хотя и не подозревает об этом. И не получалось!

Отсюда напрашивается очевидный вывод прикладного свойства. При написании сценариев такого рода практикуется принцип детектива – с поправкой на то, что заранее задан роковой изъян характера главного героя, отягощённого психической травмой и не догадывающегося о проблемах с памятью (чему была посвящена предыдущая глава). В данной связи не так уж принципиально, что из числа рассматриваемых кинопроизведений непосредственно к этому жанру относятся – по формальным признакам – разве что «Сердце Ангела» и (с рядом оговорок) «Простая формальность». Кинодраматург (или писатель) сначала придумывали такое стечение обстоятельств под занавес, при котором у протагониста в одночасье спадает с глаз пелена – наступает мгновенное осознание, что он пребывал в иллюзии. Разумеется, перипетия узнавания должна быть не просто острой, а совершенно не предугадываемой зрителем (при первом просмотре) – иначе должного ошеломляющего эффекта не возникает.

Вторым, не менее важным условием является готовность драматурга выполнить, так сказать, двойную работу. И история в целом, и каждый отдельно взятый эпизод должны укладываться в два разных, но при этом – не исключающих друг друга шаблона восприятия. Так, если мы не поверим в то, что Гарри – профессионал частного сыска, который взялся за очередной заказ, детективная интрига «не сработает». Странности, с которыми сталкивается Эйнджел, не разрушают заданных жанровых конвенций, но дополнительно подогревают любопытство – вплоть до развязки, ставящей точки над «i». Опущенные в ходе повествования подробности (своего рода белые пятна – провалы в памяти) наконец-то проясняются: протагонист с ужасом вспоминает, как собственноручно, поддаваясь прямому внушению Луи-Люцифера, устранял свидетелей.

В «Простой формальности» Тонаторе даёт подсказку в первых же кадрах. Живописный лес и – во весь экран – револьвер, разворачиваемый стволом в объектив камеры. Следует вспышка выстрела, а затем мы явственно различаем тяжёлое дыхание бегущего человека, чьими глазами видим деревья, кусты, траву, чьими ушами слышим раскаты грома… Режиссёр-сценарист действует со знанием психологии восприятия публики, догадываясь, что всё это воспримут как типичную детективную завязку. Да и как тут усомниться, если полицейские доставляют Онофа в полицейский участок, а комиссар доверительно сообщает ему, что совершено убийство и что писатель находится в статусе свидетеля, но… пока? Странности начинаются с того, что гражданин не в состоянии восстановить картину произошедшего накануне, заметно нервничает и вводит в смущение блюстителя закона, не узнав цитируемый наизусть отрывок из собственной книги. Неужели это самозванец, присвоивший личность именитого беллетриста?.. При повторном же просмотре фильма ещё лучше осознаёшь, что на поверку затянувшаяся «простая

формальность» – процесс принятия человеком факта собственной смерти, прощание души с нашим бренным миром.

В ленте «Открой глаза» с Сесаром начинают происходить странные вещи вскоре после того, как тот свыкся с мыслью, что теперь-то всё будет хорошо – что после пластической операции, вернувшей прежний облик, жизнь станет идиллической. На поверку же его начинают одолевать ночные кошмары, в которых является Нурия (к тому моменту уже давно покойная), уверяя, что она – София. А ещё раньше Аменабар ненавязчиво вводит упоминания (отрывки из рекламных роликов и т.д.) о существовании компании «*Life Extension*» – задолго до того, как Сесар узнаёт, что прибегнул к услугам по погружению в состояние глубокой заморозки.

Дэвид Финчер в «Бойцовском клубе» поступает ещё остроумнее. Задолго до официального знакомства Рассказчика с Дёрденом Тайлер несколько раз мелькает на экране. Именно «мелькает»: режиссёр точно рассчитал, что зритель в массе совершенно не заметит ничем не примечательную фигуру на дальнем или общем плане, однако на подсознательном уровне – образ впечатывается. Это же касается ещё ряда остроумных фрагментов. В автобусе длинноволосый парень не говорит ничего, когда толкает Тайлера, но извиняется, толкнув Рассказчика. Парковщик в аэропорту смотрит на Рассказчика, произнося обращение «Мистер Дёрден». Тайлер бьёт по автомобилю бейсбольной битой первым, но сигнализация срабатывает только после удара Рассказчиком. И так далее. В известном смысле такой приём является аналогом эффекта двадцать пятого кадра, к которому бунтарь в исполнении Брэда Питта, кстати, прибегает забавы ради, вклеивая порнографические изображения в семейные фильмы, когда подрабатывает киномехаником в кинотеатре.

В случае с «Шестым чувством» и «Другими» задача одновременно и проще, и сложнее. Как М. Найт Шьямалан, так и Алехандро Аменабар начинают повествование с неявной предпосылки, что фильм, скажем так, не выходит за рамки реализма. Сама профессия доктора Кроу предполагает, что явления Винсенту (пациенту психиатра!) призраков – не более чем множественные зрительные и слуховые галлюцинации. Правда, всё равно сложно отделаться от ощущения, что видения как-то слишком назойливы, да и атмосфера Филадельфии (первой столицы США) вопиет о той боли, которую мёртвые люди не в силах терпеть. Вот и Грейс поначалу скептически относится к рассказам Энн об общении с каким-то воображаемым другом, однако происходящие в доме вещи (хлопающие двери, исчезнувшие с окон шторы) наводят на мысль о настоящем полтергейсте. Кроме того, постепенно кажется всё более странным поведение новой прислуги, а внушающие безотчётный

ужас[26] фотографии покойников, лежащих и сидящих с закрытыми глазами, задают мотив жизни после смерти. Весьма своеобразной жизни…

Дэвид Линч в «Малхолланд Драйв», предвидя заранее не только смущение (у неподготовленных зрителей – вплоть до состояния ступора), но и возникновение разных интерпретаций сюжета своего фильма, оставил на протяжении повествования несколько подсказок. Подсказок, сформулированных им в виде пронумерованных намёков и наводящих вопросов, которые были обнародованы в качестве приложения к официальному *DVD*-диску с фильмом. Звучат они так.

1. Обратите особое внимание на начало фильма: по крайней мере две подсказки появляются до титров. 2. Обратите внимание на появления красного абажура. 3. Вы обратили внимание на название фильма, на который Адам Кешер прослушивает актрис? Упоминается ли оно снова? 4. Страшная автокатастрофа – обратите внимание на место автокатастрофы. 5. Кто даёт ключ и почему? 6. Обратите внимание на халат, пепельницу и кофейную чашку. 7. Что ощущается, осознаётся и собрано в клубе «*Silencio*»? 8. Один ли только талант помог Камилле? 9. Обратите внимание на происшествия, окружающие человека позади «*Winkies*». 10. Где тётя Рут?

Что же означают эти ключи?

Проще всего в перечисленных деталях (заметим, сознательно не акцентированных) обнаружить подтверждение версии, что Бетти – это Дайана, какой она видит себя во сне. Другими словами, таинственные, интригующие события, приключившиеся с Элмс, являются затяжным сновидением, компенсирующим Селвин безрадостность существования, но постепенно превращающимся в ночной кошмар. И всё-таки приведённая трактовка – не единственно возможная. В рамках изложенной в предыдущей главе гипотезы, из которой, как мне представляется, исходил режиссёр-сценарист, это служит свидетельством того, что реальности, «генерируемые» сознанием, связаны на глубинном уровне. Косвенным подтверждением тому служат и интригующие вступительные кадры картины – с танцующими людьми (вырезанными фигурами и их тенями) на фоне фиолетовой стены. Трудно не догадаться, что Линч намекнул на легендарный платоновский [32, стр. 559-718] миф о людях в жилище наподобие пещеры с просветом во всю длину, у которых на руках, ногах, шее оковы и которые составляют представление о мире лишь по теням предметов, падающих на стену. На рубеже XX и XXI веков метафору заманчиво истолковать применительно к практике *mass media* (от кинематографа через телевидение – к всепроникающему Интернету), но Дэвид оставляет возможность и для расширительного понимания. Само человеческое «я» уподоблено несчастным платоновским узникам – и способно постигать окружающую реальность через проецируемые «тени».

[26] Не в последнюю очередь потому, что режиссёр использовал не постановочные, а подлинные посмертные фотоснимки, сделанные в XIX веке.

ГЛАВА 3
Художественный конфликт фильмов с «отменой реальности»

3.1. О некоторых философских предпосылках возникновения драматургического приёма «отмены реальности»

Анализируемый феномен не объяснить исключительно развитием драматургии как таковым. Новые принципы потребовались художникам (сначала писателям, затем – кинематографистам) как инструмент для наиболее полного художественного осмысления окружающего человека. Мира, меняющегося (усложняющегося) по мере развития общества.

Какую философскую концепцию позволяет выразить нарративная конструкция, зиждущаяся на «отмене реальности»? Свои истоки приём берёт по меньшей мере в начале Нового времени, восходя к одному из величайших открытий европейской цивилизации – к разделению на объект и субъект. По меткому замечанию теоретика науки и публициста Сергея Кара-Мурзы [21, стр. 186], вехой (по крайней мере в искусстве) данного процесса послужило полотно Диего Веласкеса «Менины» (1656), на котором художник, пишущий картину, отражается в зеркале. И отдельное внимание он уделяет величайшей шекспировской трагедии: «Так Гамлет, манипулируя воображением, заставил раскрыться мать и Клавдия, попросив актеров сыграть пьесу, изображающую цареубийство – а зрители видели в Англии XVI века этот двойной театр. Так эти зрители становились современными европейцами» [21, стр. 187].

Взаимодействие субъекта и объекта постепенно усложнялось – и драматургический приём «отмены реальности» как раз оказался одним из примеров этого развития. Парадокс заключается в том, что авторы, используя данный приём, оказываются в опасной близости от постулатов солипсизма, предполагающего единственной и несомненной реальностью собственное индивидуальное сознание. Вместе с тем никто из рассматриваемых режиссёров (от Алана Паркера до Дэвида Линча) указанную грань не пересекает. Наоборот, разделение субъективного и объективного начал проводится предельно чётко и последовательно. По сути, в анализируемых фильмах неявно постулируется, что сама действительность, данная человеку в ощущениях, настолько сложна и многогранна, что позволяет увидеть одни и те же события по меньшей мере в двух взаимно непротиворечивых вариантах. И в данном случае, как правило, неприменим знаменитый афоризм Козьмы Пруткова «Смотри в корень!». Изначально (при первом просмотре) зритель надёжно отсечён от истинной картины мира, так как знает в общем-то немногим больше главного героя. Протагонист же – даже не подозревает о наличии у себя психической травмы, блокирующей ключевые воспоминания и вызвавшей раздвоение личности.

В качестве пояснения можно обратиться к иллюстрации (посредством геометрических аналогий) двух законов димензиональной онтологии,

приведённой Виктором Франклом в книге «Человек в поисках смысла жизни» [44, стр. 48]. Первый закон гласит, что один и тот же предмет, спроецированный из своего измерения в низшие по отношению к нему измерения, отображается в этих проекциях так, что различные проекции могут друг другу противоречить. Второй закон гласит: уже не один, а различные предметы, спроецированные от из измерения не в разные, а в одно и то же низшее по отношению к нему измерение, отображаются в своих проекциях так, что проекции оказываются не противоречивыми, но многозначными.

Это легко понять на примерах. Параллельно основанию цилиндр проецируется как круг, перпендикулярно основанию – как прямоугольник. И несложно подобрать расположение фигур по отношению к плоскости так, что цилиндр, конус, шар будут одновременно проецироваться как круг.

Иными словами, Франкл уподобил ограниченное (неизбежно ограниченное) восприятие человеческим сознанием многофакторной окружающей реальности проекции трёхмерной геометрической фигуры на плоскость. Сознание каждого человека так или иначе вынужденно постоянно «проецировать» (адаптировать под свой кругозор) необъятный окружающий мир.

Феномен «отмены реальности» как драматургический приём, кроме того, можно рассмотреть как одно из конкретных проявлений постмодернистских концепций.

Так, идеологи данного направления констатировали гносеологический кризис, который в своих крайних проявлениях (например, у Жака Деррида) выливался в гносеологический нигилизм – в отрицание всех критериев истины, вплоть до «очевидности». Естественно, столь радикальная позиция не могла не провоцировать художников (вслед за философами) на творческую полемику, которая среди прочего привела к возникновению и драматургического приёма «отмены реальности». Приёма, всё-таки подразумевающего существование объективной истины, лишь до поры скрываемой от конкретного индивида: на уровне сюжета – от протагониста, на уровне всего произведения – от зрителя. Мало того, и носители истины в рассматриваемых фильмах чаще всего персонифицированы: Луи Сайфер в «Сердце Ангела», комиссар в «Простой формальности» и т.д.

Не менее показательна трансформация идеи «смерти автора», разрабатывавшейся ещё в рамках структурализма и постструктурализма, которая подразумевает критику традиционного «биографического» подхода – метода чтения и анализа, опирающегося на разные аспекты личности автора. Словно оттолкнувшись от подхода, предложенного Роланом Бартом в одноимённом эссе 1967-го года [7, стр. 384-391], создатели рассматриваемых произведений наглядно продемонстрировали, что автор способен на воистину дьявольскую (недаром Уильям Хьёртсберг избрал антагонистом Люцифера!) «игру» не только с протагонистом, но и с читателем или зрителем. Состоящий

из бесчисленных (не сводимых к индивидуальному опыту писателя или драматурга) центров культуры текст может содержать червоточину, о существовании которой становится известно лишь под занавес. Автор сознательно идёт на то, чтобы стать «ненадёжным» в глазах реципиента.

Впрочем, наиболее продуктивным мне представляется перекличка с концепцией, изложенной физиком-теоретиком Дэвидом Дойчем в книге «Структура реальности. Наука параллельных вселенных» /2001/. В ней учёный постарался представить законченную (внутренне непротиворечивую и согласующуюся с фактами) картину мира, исходя из многомировой интерпретации квантовой механики Хью Эферетта III, совмещённой с эпистемологией Карла Раймунда Поппера, с тьюринговской теорией вычислений и с развитием дарвинской эволюционной теорией, предложенной Клинтоном Ричардом Докинзом. Основываясь на классическом опыте Томаса Юнга, демонстрирующего дифракцию и интерференцию света, Дойч доказывает существование не единой и единственной Вселенной, а Мультивселенной (Мультиверса), внутри которой разные вселенные взаимодействуют через фотоны. Количество таких вселенных если и не бесконечное, то – грандиозное (по меньшей мере 250-значное число [17, с. 255]). Дэвид рассматривает, в частности, такие вопросы, как перемещение во времени и виртуальная реальность, однако не под углом новомодной гипотезы симуляции (подразумевающей окружающую нас реальность симуляцией, сотворённой кем-то или чем-то[27]), но с точки зрения известных фундаментальных ограничений. В рамках нашего исследования важна предложенная им интерпретация объективной действительности, подразумевающая, во-первых, множественность пространственно-временных континуумов, а во-вторых, их тесную связь с сознанием, «выбирающим» каждый конкретный мир в каждый конкретный миг.

В большинстве рассмотренных фильмов близость с озвученной Дэвидом Дойчем концепции достигалась драматургами, скорее всего, интуитивно. Грубо говоря, мозг протагониста (Гарри Эйнджела, Рассказчика из «Бойцовского клуба» и т.д.) делал мнимую реальность куда как подлинной – для самого себя и для зрителя. Вплоть до финального разрушения иллюзий (под воздействием внешних факторов), когда подлинной становилась другая реальность… Но, кстати, тот же Алан Паркер в заключительных кадрах неслучайно оставлял сомнение, с одной стороны вернув лже-Гарри (после беседы с Люцифером, сбросившим маску Сайфера) на грешную землю, к шокированным преступлениями полицейским, а с другой – завершая фильм долгими, нестерпимо долгими кадрами лифта, едущего вниз. Не иначе как прямиком в преисподнюю! Что же касается картины «Малхолланд Драйв», являющегося своего рода вершиной в использовании рассматриваемого драматургического

[27] В кинематографе данная гипотеза нашла наиболее яркое отражение, пожалуй, в научно-фантастическом боевике «Матрица» /1999/ с продолжениями.

приёма «отмены реальности», то фильм даёт все основания предположить, что Дэвид Линч опирался на научно-философскую концепцию Дэвида Дойча (либо родственную оной) сознательно.

3.1. Художественные возможности приёма «отмены реальности». Являются ли они исчерпанными? Есть ли перспективы?

Со временем фильмы, построенные на анализируемом драматургическом приёме, получили широкое признание как специалистов (кинокритиков, режиссёров, сценаристов), так и широкой публики. Мало того, само становление данного приёма прошло не в рамках авангардистского, экспериментального кинематографа. Помимо рассмотренных выше постановок Альфреда Хичкока, Микеланджело Антониони, Ридли Скотта заслуживает упоминания научно-фантастический боевик «Вспомнить всё» /1990/, в котором Рональд Шасетт, Дэн О'Бэннон и Гэри Голдман радикально расширили и переработали фабулу рассказа Филипа Киндреда Дика «Мы вам всё припомним» /1966/. Незадолго до финала Дуглас МакКуэйд узнавал, что на самом деле является Карлом Хаузером, который по согласованию с магнатом Кохаагеном для того и стёр память, чтобы проникновение в лагерь повстанцев оказалось максимально результативным.

Впрочем, лента Пола Верховена, вышедшая после «Сердца Ангела», в ещё меньшей степени, чем «Бегущий по лезвию», выстроена в соответствии с описанным драматургическим принципом. А между тем вскоре увидела свет попытка перенесения драматургического приёма на сугубо коммерческую почву. В начале профессиональной карьеры Фред Уолтон показал себя небесталанным создателем триллеров, но, начиная с периода «рейганомики», стал всё чаще браться за скромные жанровые образчики. Телефильм «Мёртвый эфир» /1994/ вполне мог стать его творческой вершиной – исходя именно из достоинств сценария, написанного Дэвидом Аманном. По сюжету Марк Джэннек, перебравшись из Лос-Анджелеса в провинциальный городок – подальше от мучительных воспоминаний о гибели возлюбленной Карен, устраивается ди-джеем на местную радиостанцию. Он ведёт регулярную программу, в которой ставит музыкальные композиции и отрывки из радиопьесы (кстати, самим же написанной и разыгранной в лицах на пару с ассистенткой), а в перерывах – отвечает на звонки слушателей. И вот Марку принимается названивать маньяк с угрозами, которые претворяются в жизнь. Полицейских сразу настораживают отдельные нестыковки, но прямых улик – нет. Под занавес выясняется, что убийцей является сам Джэннек, страдающий раздвоением личности, однако сильного впечатления это не производит. В чём же причина?

Казалось бы, у Уолтона было всё для успеха: детективный сценарий с неожиданным финальным поворотом и достаточно удачный выбор ведущего артиста (Грегори Хайнс не обделён талантом и харизмой). Вот только Фред не продемонстрировал и толики той изобретательности, даже дерзости в режиссуре, какой покорил Алан Паркер. Как следствие, характер Джэннека оказался настолько бледным, что, когда диск-жокей преображается в своего

визави, невольно вырывается сакраментальное «Не верю!». Не веришь ни в психический феномен, каким оный показан в «Мёртвом эфире», ни в стечение обстоятельств, на котором настаивают авторы.

С научно-фантастическим фильмом «6-й день» /2000/ произошло, как мне представляется, нечто подобное. Понятно, что заинтересовало в сценарии супругов Кормака и Марианн Уибберли Арнольда Шварценеггера, тогда уже столкнувшегося с пробуксовкой в карьере – опасавшегося, как бы пребывание на вершине голливудского Олимпа славы не подошло к концу. Кумиру казалось естественным попытаться повторить успех «Вспомнить всё», где двойственность персоны МакКуэйда-Хаузера имела немаловажное значение. Увы, картина и близко несопоставима с лихим верховеновским боевиком. Сама по себе судьба Адама Гибсона, в один прекрасный день обнаруживающего, что его место занял клон, могла бы заинтересовать зрителей, тем более что авторы постарались художественно осмыслить некоторые настораживающие аспекты научно-технического прогресса. И «отмена реальности» сделана, так сказать, по всем правилам: выясняется, что именно главный герой – клон с искусственно внедрённой памятью, чудом избежавший ликвидации. К сожалению, впечатление портит слабая игра «звезды». Если у Пола Верховена Шварценеггер выглядел органично благодаря тому, что у персонажа не оставалось, фигурально выражаясь, ни секунды свободной (препятствия возникали одно страшнее другого), то Роджер Споттисвуд поставил исполнителю задачи явно выше его актёрских способностей. «Психологические» сцены (вроде встречи Адама со своим клоном) совершенно не убеждают, вследствие чего характер кажется плоским. Наконец, финал, когда Адам уверяет своего клона, что тот является настоящим человеком потому, что был готов пожертвовать своей жизнью ради других, воспринимается декларативным.

Обернулась неудачей и экранизация рассказа «Пришелец» /1953/, также известного под заголовком «Самозванец». Во вступительных титрах не без гордости упомянуто, что фильм основан на знаменитом произведении Филипа Киндреда Дика, и кинодраматурги Кэролайн Кейс, Эрен Крюгер, Дэвид Туи достаточно подробно, с пиететом (в отличие от сценаристов ленты «Вспомнить всё») воспроизвели перипетии литературного первоисточника. Во всяком случае – основную линию: однажды утром инженеру Спенсеру Олэму, участвующему в разработке новейших видов вооружений, сотрудник контрразведки предъявляет обвинение в том, что он является точной копией настоящего Олэма со стёртой памятью, подосланной инопланетянами, чтобы взорвать канцлера Земли. Спенсер, естественно, не верит – и сбегает, надеясь найти свидетельства того, что произошла чудовищная ошибка. Инженеру удаётся обнаружить корабль пришельцев и доказать, что план агрессоров из космоса потерпел крах, однако… на борту оказывается настоящий Олэм. К ужасу клона, окрестности оглашает мощный взрыв. В фильме интрига немного

усложнена: помимо самого Спенсера подмена была осуществлена с его супругой Майей, работающей врачом в армейском госпитале. Кроме того, добавлена побочная линия: беглецу помогает Кейл, контрабандист из трущоб, получивший взамен ценнейшие медицинские препараты, недоступные беднякам. Благодаря этому финал не столь безотраден, как в литературном оригинале (что, кстати, было принципиально для писателя-фантаста), но в целом киноверсия не кажется ни глубокой по мысли, ни, тем более, новаторской. Опять же – в силу блеклости характеров, притом что артист Гэри Синиз играет относительно неплохо.

Немного лучше справились создатели психологического триллера «Идентификация» /2003/ – сценарист Майкл Куни и режиссёр Роберт Мэнголд, но как раз их успех (художественный и коммерческий) косвенно подтвердил, что анализируемый повествовательный приём окончательно вошёл в арсенал драматургов и уже не воспринимается чем-то из ряда вон выходящим. По сюжету волей случая в гостинице, расположенной в захолустном местечке где-то в Неваде и отрезанной от внешнего мира из-за непрерывного ливня (дороги размыло, связь не работает), оказывается несколько человек. Водитель лимузина Эдвард Дакота, нечаянно сбил Элис Йорк и помог ей добраться до ближайшего мотеля; там же останавливается полицейский Сэмюэл Роудс, доставляющий заключённого. Начинаются убийства, в совершении которых подозревается уголовник, сумевший сбежать… А параллельно рассказывается вроде бы никак не связанная история обвиняемого Малкольма Ривза, в чьём незаурядном случае пытается разобраться судья, выслушивая экспертов-психиатров.

Нет смысла подробно останавливаться на перипетиях сюжета. Для нас важно, что незадолго до финала все участники событий обнаруживают, что родились в один день (в разных местах), и приходят к выводу, что являются… субличностями одного человека – Малкольма.

Думаю, перечисленных примеров достаточно, чтобы подтвердить предположение о том, что приём «отмены реальности» вошёл в арсенал драматургов сравнительно широко. Претерпел не только тиражирование (как в постановках Роджера Споттисвуда и Гэри Фледера), но и попытки дальнейшего развития – например, как у Мэнголда. Чисто механическое повторение сделанных открытий, разумеется, уже не вызовет мало-мальски заметного интереса, однако считать исчерпанными проблемы, которые исследовали драматурги, прибегавшие к приёму «отмены реальности», было бы преждевременно.

Является ли рассмотренный приём, так сказать, автономным – или же универсален и в случае необходимости легко применим в разных сюжетных конструкциях?

На первый взгляд может показаться, что это достаточно локальное изобретение. Грубо говоря, можно придумать лишь ограниченное количество

ситуаций (амнезия, призрак, киборг со стёртой памятью, антропоморфный инопланетянин с заложенной тайной программой и т.д.), которые предполагают развитие сюжета по рассмотренной выше схеме – с крушением под занавес субъективной реальности протагониста и, как следствие, зрителя. Однако кинематографическая практика доказывает, что это не совсем так.

На поверку приём оказался включён в практику не только в достаточно грубых формах – допустим, в рассмотренной выше «Идентификации» или в научно-фантастическом боевике «Терминатор: Да придёт спаситель» /2009/ МакДжи, где Маркус Райт относительно быстро узнавал, что является терминатором с искусственной личностью, но всё равно отказывался верить в очевидное – и делал выбор остаться человеком.

Сравнительно свежим примером более тонкого (и, бесспорно, новаторского) развития открытий предшественников служит драма «Отец» /2020/ француза Флориана Зеллера, основанная на его же пьесе 2012-го года; сценарий был написан вместе с другим опытным драматургом, Кристофером Хэмптоном. В его драме «отмена реальности» происходит несколько раз. И что самое ценное – это не является для авторов неким формальным изыском: форма фильма строго подчинена содержанию, воспринимаясь адекватным выражением внутреннего состояния главного героя по имени Энтони, страдающего деменцией.

Таким образом, можно уверенно констатировать, что явление, которому посвящена настоящая работа, получило широкое признание, вошло в кинематографическую практику (в том числе в практику массового, коммерческого кинематографа) и продолжает развитие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По результатам проведённого исследования были сделаны следующие выводы.

 Суть рассматриваемого драматургического приёма заключается в том, что в финале произведения «отменяется» – разрушается, радикально трансформируется – субъективная реальность протагониста, напрочь забывшего (и, как правило, не подозревающего о проблемах со своей памятью) некое ключевое событие из прошлого. При этом финальный поворот соответствует внутренней художественной логике произведения, не разрушает заданные причинно-следственные связи.

 Приём «отмены реальности» сформировался в кинодраматургии (вслед за литературой) в конце XX века, как результат развития существующих нарративных конструкций. В процессе постепенной внутренней эволюции законов драматургии и необходимости отражения меняющихся (усложняющихся) представлений человека о самом себе и окружающей реальности фигура ненадёжного рассказчика уступила место ещё более парадоксальному феномену ненадёжного автора.

 Использование приёма «отмены реальности» в первую очередь обусловлено ключевыми особенностями характера протагониста, обладающего, по Аристотелю, гамартией (роковым изъяном). Как правило, исходным событием служит трагическое стечение обстоятельств, запускающее механизм защиты психики и в результате этого – выпадающее из памяти (либо, в научно-фантастических вариациях, стираемое некими внешними силами).

 Помимо неординарного характера протагониста для успешного применения данного приёма от кинодраматурга и режиссёра требуется особое искусство – выстроить повествование таким образом, чтобы описываемые события выглядели логичными, убедительными, внутренне непротиворечивыми по меньшей мере в двух интерпретациях. Во-первых, тогда, когда зритель не знает тайны персонажа, а во-вторых, когда уже знает – при гипотетическом повторном сеансе (то есть обладает сведениями, получаемыми протагонистом под занавес). Кроме того, от авторов требуется осторожно подготовить («задать») этот самый финальный поворот, заставляющий увидеть события фильма в новом свете.

 В настоящее время приём «отмены реальности» в чистом, классическом виде использовать, скорее всего, нецелесообразно. Это подтвердила практика его усвоения (и даже тиражирования) коммерческим кинематографом на рубеже XX-XXI веков. Тем не менее данный приём оставляет возможности для дальнейшего творческого использования в разных вариациях.

Фильмография

1. **«Сердце Ангела» (Angel Heart)**. Великобритания-США-Канада, 1987. Режиссёр и автор сценария Алан Паркер, по роману Уильяма Хьёртсберга «Падший ангел» /1978). Бюджет фильма $18 млн., кассовые сборы в национальном прокате $17,2 млн. Не сайте-агрегаторе рецензий англоязычных кинокритиков Rotten Tomatoes 82% из 33 рецензий положительные (средневзвешенная оценка – 7,4/10). Оценка на сайте imdb.com 7,2/10 (99 тыс. голосов), на Кинопоиске – 7,4/10 (ок. 80 тыс. голосов).

2. **«Простая формальность» (Una pura formalità).** Италия-Франция, 1994. Режиссёр, автор сюжета и сценария Джузеппе Торнаторе, авторы диалогов Паскаль Кинар и Джузеппе Торнаторе. Посещаемость во Франции 13,8 тысяч зрителей, кассовые сборы в североамериканском прокате $190,7 тыс. Фильм участвовал в основном конкурсе Каннского МКФ, в Италии получил премию «Серебряная лента» как лучший фильм года (выдвигался ещё в четырёх номинациях), а также премию «Давид ди Донателло» за работу художника-постановщика. Не сайте Rotten Tomatoes 80% из 5 рецензий положительные. Оценка на сайте imdb.com 7,5/10 (13 тыс. голосов), на Кинопоиске – 7,8/10 (10,8 тыс. голосов).

3. **«Открой глаза» (Abre los ojos). Испания-Италия-Франция, 1997.** Режиссер Алехандро Аменабар, авторы сценария Алехандро Аменабар и Матео Хиль. Бюджет – ESP370 млн., общемировые кассовые сборы – $9 млн. Почётное упоминание на Берлинском МКФ, десять номинаций на национальную испанскую премию «Гойя». На сайте Rotten Tomatoes 85% из 47 рецензий положительные (средневзвешенная оценка – 7,39/10). Оценка на сайте imdb.com 7,7/10 (75 тыс. голосов), на Кинопоиске – 7,6/10 (14,7 тыс. голосов).

4. **«Ванильное небо» (Vanilla Sky). США-Испания, 1999.** Режиссёр и автор сценария Кэмерон Кроу на основе сценария Алехандро Аменабара и Матео Хиля. Бюджет – $68 млн., общемировые кассовые сборы – $203,4 млн. Номинации на премии «Оскар» и «Грэмми» за песню «Ванильное небо». На сайте Rotten Tomatoes 43% из 174 рецензий положительные (средневзвешенная оценка – 5,3/10). Оценка на сайте imdb.com 6,9/10 (291 тыс. голосов), на Кинопоиске – 7,6/10 (143,1 тыс. голосов).

5. **«Бойцовский клуб» (Fight Club). США-ФРГ, 1999.** Режиссёр Дэвид Финчер, автор сценария Джим Улс по одноимённому роману Чака Паланика /1996). Бюджет – $63-65 млн., общемировые кассовые сборы – $101 млн. Номинация на «Оскар» за монтаж звуковых эффектов. На сайте Rotten Tomatoes 81% из 185 рецензий положительные (средневзвешенная оценка – 7,4/10). Оценка на сайте imdb.com 8,8/10 (2,4 млн. голосов), на Кинопоиске – 8,7/10 (1,1 млн. голосов).

6. **«Шестое чувство» (The Sixth Sense). США, 1999**. Режиссёр и автор сценария М. Найт Шьямалан. Бюджет – $40 млн., общемировые кассовые сборы – $672,8 млн. (второе место в сезоне). Шесть номинаций на «Оскар» (в т.ч. за лучший фильм, режиссуру, сценарий). На сайте Rotten Tomatoes 86% из 166 рецензий положительные (средневзвешенная оценка – 7,7/10). Оценка на сайте imdb.com 8,2/10 (1,1 млн. голосов), на Кинопоиске – 8,2/10 (379,5 тыс. голосов).

7. **«Другие» (The Others). Испания-Франция-США, 2001**. Режиссёр и автор сценария Алехандро Аменабар. Бюджет – $17 млн., общемировые кассовые сборы – $210 млн. Восемь премий «Гойя» (всего фильм был выдвинут в 15 номинациях). На сайте Rotten Tomatoes 84% из 172 рецензий положительные (средневзвешенная оценка – 7,3/10). Оценка на сайте imdb.com 7,6/10 (450 тыс. голосов), на Кинопоиске – 7,9/10 (291 тыс. голосов).

8. **«Малхолланд Драйв» (Mulholland Dr.). Франция-США, 2001**. Режиссёр и автор сценария Дэвид Линч. Бюджет – $15 млн., общемировые кассовые сборы – $20,1 млн. Номинация на «Оскар» за режиссуру, премия за режиссуру Каннского МКФ, премия «Сезар» во Франции. На сайте Rotten Tomatoes 84% из 262 рецензий положительные (средневзвешенная оценка – 7,8/10). Оценка на сайте imdb.com 7,9/10 /195 тыс. голосов), на Кинопоиске – 7,7/10 (166,8 тыс. голосов).

9. **«Мёртвый эфир» (Dead Air). США, 1994.** Телефильм. Режиссёр Фред Уолтон, автор сценария Дэвид Аманн. На сайте Rotten Tomatoes рецензий нет. Оценка на сайте imdb.com 5,1/10 (239 голосов), на Кинопоиске оценки нет.

10. **«6-й день» (The 6th Day). США, 2000.** Режиссёр Роджер Споттисвуд, авторы сценария Кормак Уибберли, Марианн Уибберли. Бюджет – $82 млн., общемировые кассовые сборы – $96,1 млн. Три номинация на антипремию «Золотая малина» (худшее исполнение главной и второплановой ролей, худшая экранная пара). На сайте Rotten Tomatoes 40% из 117 рецензий положительные (средневзвешенная оценка – 5,9/10). Оценка на сайте imdb.com 5,9/10 (130 тыс. голосов), на Кинопоиске – 6,8/10 (54,7 тыс. голосов).

11. **«Пришелец» (Impostor). США, 2001**. Режиссёр Гэри Фледер, авторы сценария Кэролайн Кейс, Эрен Крюгер, Дэвид Туи по одноимённому рассказу Филиппа К. Дика /1953). Бюджет – $40 млн., общемировые кассовые сборы – $8 млн. На сайте Rotten Tomatoes 24% из 96 рецензий положительные (средневзвешенная оценка – 4,0/10). Оценка на сайте imdb.com 6,1/10 (25 тыс. голосов), на Кинопоиске – 6,8/10 (9,4 тыс. голосов).

12. **«Идентификация» (Identity). США, 2003**. Режиссёр Роберт Мэнголд, автор сценария Майкл Куни. Бюджет – $28 млн., общемировые кассовые сборы – $90,3 млн. На сайте Rotten Tomatoes 63% из 171 рецензий положительные (средневзвешенная оценка – 6,4/10). Оценка на сайте imdb.com 7,3/10 (275 тыс. голосов), на Кинопоиске – 7,6/10 (164,4 тыс. голосов).

Список используемых источников и литературы

Книги по теме

1. А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Сост., подготовка текста и комментарии Н.И. Гитович. – М.: Художественная литература, 1986. – 734 с.
2. Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия: Учебное пособие. – М.: ВГИК, 2003. – 106 с.
3. Аристарко Г. История теорий кино. – М: Книга по требованию, 2012. – 352 с.
4. Аристотель. Поэтика. Риторика. – М.: Азбука, 2017. – 320 с.
5. Базен А. Что такое кино?: сборник статей. – М.: Искусство, 1972. 382 с.
6. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
7. Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
8. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
9. Блох Р. Психо. Рассказы. – М.: АСТ, СПб: Terra Fantastica, 2001. – 544 с.
10. Громов Е.С., Маньковская Н.Б. Постмодернизм: теория и практика. М.: ВГИК, 2002. – 135 с.
11. Данн Дж.У. Эксперимент со временем. – М.: Аграф, 2000. – 224 с.
12. Делёз Ж. Кино. – М.: Ad Marginem, 2004. – 622 с.
13. Дёмин В.П. Фильм без интриги. – М.: Искусство, 1966. – 220 с.
14. Дик Ф. Бегущий по лезвию. – М.: Рипол, Джокер, 1992. – 384 с.
15. Дик Ф. Вспомнить всё. – М.: Эксмо, 2015. – 1360 с.
16. Дик Ф. Король эльфов. Авторский сборник. – М.: Рипол, Джокер, 1992. – 496 с.
17. Дойч Д. Структура реальности. Наука параллельных вселенных. – М.: 2015, АНФ. – 451 с.
18. Зеркала и лабиринты. Опыты текстового анализа. Теоретический анализ фильма / Под ред. Л.Б. Клюевой. – М.: ВГИК, 2001. – 233 с.
19. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 255 с.
20. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.
21. Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. – М.: Эксмо, Алгоритм, 2005. – 832 с.
22. Кинг С. Пляска смерти. – М.: АСТ, 2001. – 416 с.
23. Кино: энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – 637 с.
24. Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. – М.: Искусство, 1982. – 119 с.

25. Кортасар Х. Другое небо. Авторский сборник. – М.: Художественная литература, 1971. – 272 с.
26. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
27. Кристи А. Загадка Ситтафорда. – Волгоград: Нижне-Волжское книжное издательство, 1988. – 576 с.
28. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти раамат, 1973. – 140 с.
29. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
30. Мариевская Н.Е. Время в кино. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. – 352 с.
31. Паланик Ч. Бойцовский клуб. – М.: АСТ, 2001. – 352 с.
32. Платон. Избранные диалоги. – М.: Эксмо, 2007. – 768 с.
33. Пригожин И.Р., Стенгерс И. Время, хаос, квант: К решению парадокса времени. – М.: Прогресс, – 1999. – 265 с.
34. Сартр Ж.-П. Две грани экзистенциализма.– М.: Олма-пресс, 2001. 352 с.
35. Стивенсон Л.С. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. – М.: Правда, 1981. – 496 с.
36. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / Сост. К.Э. Разлогов. – М.: 1984. – 279 с.
37. Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. – М.: Библиотека «Киноведческие записки», 1996. – 224 с.
38. Туркин В.К. Драматургия кино. – М.: Госкиноиздат, 1939. – 264 с.
39. Философская энциклопедия. Том 1: А – Дидро / Гл. ред. Ф.В. Константинов. – М.: Сов. энциклопедия, 1964. – 504 с.
40. Философская энциклопедия. Т. 2: Дизъюнкция – Комическое / Гл. ред. Ф.В. Константинов. – М.: Сов. энциклопедия, 1962. – 575 с.
41. Философская энциклопедия. Т. 3: Коммунизм – Наука / Гл. ред. Ф.В. Константинов. – М.: Сов. энциклопедия, 1964. – 584 с.
42. Философская энциклопедия. Т. 4: «Наука логики» – Сигети / Гл. ред. Ф.В. Константинов. – М.: Сов. энциклопедия, 1968. – 591 с.
43. Философская энциклопедия. Том 5: Сигнальные системы – Яшты / Гл. ред. Ф.В. Константинов. – М.: Сов. энциклопедия, 1970. – 740 с.
44. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
45. Хьёртсберг У. Сердце Ангела. – Екатеринбург: У-Фактория, 1995. 320 с.
46. Чехов А.П. Драма на охоте. – М.: Мир книги, Литература, 2007. – 368 с.
47. Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М.: ВГИК, 1998. – 193 с.
48. Эйнштейн А. Собрание научных трудов. Том 4. – М.: Наука. – 600 с.
49. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 299 с.
50. Ямпольский М.Б. О близком (очерки немиметического зрения). – М.: Новое Литературное Обозрение, 2001. – 240 с.

Статьи по теме

51. Александровский Л.С. Pulp reservoir. Кинематографическое пространство Тарантино и его команды // Киноведческие записки, 1997. – № 32. – С. 148-154.

52. Арабов Ю.Н. «Виртуальная реальность» поглотит кино» // Киноведческие записки, 1996. – № 28. – с. 260-262.

53. Базен А. Эволюция киноязыка // Вопросы кинодраматургии. – 1965. – Выпуск 5. Сюжет в кино. – С. 311-325.

54. Божович В.И. Базен и проблема экранного времени // Киноведческие записки. – 1993. – № 20. – С. 169-173.

55. Гринуэй П. Главный итог развития кино // Искусство кино. – 2003. – № 4. – С. 127-132.

56. Жижек С. Гиперпространство, или Невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино. – 1998. – № 1. – С. 119-129.

57. Жижек С. Гиперпространство, или Невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино. – 1998. – № 2. – С. 119-129.

58. Любарская И.Ю. Мы не мертвы, мертвы не мы. «Другие», режиссёр Алехандро Аменабар // Искусство кино. – 2002. – № 2. – С. 31-33.

59. Матизен В.Э. Наблюдение за наблюдениями // Искусство кино. – 1998. – № 2. – С. 47-50.

60. Митта А.Н. Стереотипы драматургии. Глава 4. Событие // Киносценарии. – 1996. – № 3. – С. 154-176.

61. Разлогов К.Э. Интерактивность в экранной культуре // Киноведческие записки. – 1997. – № 30. – С. 263-271.

62. Рыбчинский З. «Мы думали, что выживем в трёхмерном мире»… // Киноведческие записки. – 1996. – № 28. – С. 263-275.

63. Тарковский А.А. Запечатленное время // Искусство кино. – 2001. – № 12. – С. 40-55.

64. Тарковский А.А. О кинообразе // Искусство кино. – 1979 . – № 3. – С. 80-93.

65. Шатерникова М.С. «Крепкий» и «ослабленный» сюжет // Вопросы кинодраматургии. – 1965. – Выпуск 5. Сюжет в кино. – С. 75-93.

66. Ямпольский М.Б. Дискурс и повествование // Киносценарии, 1989, №6. – С. 175-190.

Интернет-источники

67. Лозинская Е.В. Чикагская школа, Уэйн Бут и современная риторическая теория нарратива // https://cyberleninka.ru/article/n/chikagskaya-shkola-ueyn-but-i-sovremennaya-ritoricheskaya-teoriya-narrativa/viewer

68. Berardinelli J. Lost Highway (United States, 1997). A Film Review by James Berardinelli // https://www.reelviews.net/reelviews/lost-highway

69. Ebert R. Fight Club // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991015/REVIEWS/910

70. Ebert R. The Lost Highway // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19970227/REVIEWS/702270304/1023

71. Ebert R. The Sixth Sense // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990806/REVIEWS/908060306/1023

72. Ebert R. Vanilla Sky // http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20011214/REVIEWS/112140304/1023

73. Knox Ronald. «Ten Rules for a Good Detective Story». Publishers Weekly. Vol. 116, no. 14. 5 October 1929. p. 1729 // https://archive.org/details/sim_publishers-weekly_1929-10-05_116_14/mode/2up

74. Sterritt D. Lynch's twisty map to 'Mulholland Drive'. Oct. 12, 2001, Cannes, France // https://www.csmonitor.com/2001/1012/p15s1-almo.html

75. Van Dine S. S. Twenty Rules for Writing Detective Stories // http://gaslight-lit.s3-website.ca-central-1.amazonaws.com/gaslight/vandine.htm

Нефёдов Е.А. Кинематограф рубежа веков: пространство, время и их восприятие. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 158 с.

Электронное издание

Издатель:
ОД «Информация для всех»
E-mail contact(at)ifap.ru
http://www.ifap.ru

Полный текст монографии в свободном доступе можно скачать по адресу:

https://ifap.ru/library/
http://www.mediagram.ru/library/

© Евгений Александрович Нефёдов, 2026
e-mail: fbps@mail.ru