

Е. А. Богатырёва

Куда едем? Тема дороги в современном европейском кино

Аннотация: интерпретации темы дороги в современном европейском кино рассматриваются на материале немецкого кино рубежа XX–XXI вв. Путешествия, передвижения — традиционные темы киноискусства. Но каждая новая их трактовка свидетельствует о распространении новых умонастроений. В статье обсуждается вопрос о новых смыслах в истолковании темы дороги и путешествий в современном киноискусстве.

Ключевые слова: искусствознание, теория искусства, кинотеория, киноискусство XX–XXI вв., европейское кино, современное немецкое кино, кино Германии XX–XXI вв., путешествие в истории искусства, тема дороги в кино, путешествие в киноискусстве.

Мысль о том, что «ехать надо», как-то внезапно охватила героев многих европейских кинофильмов. Нет-нет, речь не идет об отражении темы иммиграции в современном кино — ее популярность давно подмечена, проанализирована и не вызывает никаких сомнений. Кинематограф не мог пройти мимо основной проблемы современной эпохи. Но обсуждением проблем (им)миграции тема дороги в современном европейском кино не исчерпывается. Второй поток я бы назвала «встречным». И само возникновение темы дороги в такой интерпретации свидетельствует, во-первых, о появлении какой-то новой философии, во-вторых, о том, что она, эта новая философия, уже «пошла в народ», т. е. стала растворяться в быденном сознании, и, в-третьих, о том, что эту философию уже подхватил кинематограф. Я остановлюсь на примерах из современного кино Германии, учитывая, что многие современные европейские кинокартины являются результатом копродукции.

Темы движения и дороги считаются традиционными темами киноискусства еще со времен «Прибытия поезда»¹. Кино вообще связано с реконструкцией времени и движения. Но каждая новая трактовка темы дороги свидетельствовала о распространении каких-то новых умонастроений. Например, в послевоенном европейском кино ее актуализация была связана прежде всего с итальянским неореализмом и с популярностью такого философского направления, как французский экзистенциализм.

Если окинуть взором докинематографическую историю жанра путешествий, то в первую очередь на ум приходит «Одиссея» Гомера, разворачивающая эпическую картину путешествия, которое является путешествием не «туда», а «обратно»: герой после долгих странствий, пройдя через множество испытаний на своем пути, возвращается домой. Последующие передвижения героя в европейском романе странствий давали художнику возможность

«развернуть и показать пространственное и социально-статическое многообразие мира (страны, города, культуры, национальности, различные социальные группы и специфические условия их жизни)»². В искусстве романтизма путешествие открывало и многообразие окружающего мира, и глубины авторской субъективности. Путешествие служило приемом освоения окружающего мира и метафорой познания героем самого себя, своего внутреннего мира. Можно ли зафиксировать оттенки каких-то новых смыслов в интерпретации темы дороги и путешествия в киноискусстве рубежа XX–XXI вв.? Привносят ли нынешние кинопутешествия что-то новое в развитие темы и в память жанра?

Похоже, характер сегодняшних кинопутешествий свидетельствует о каком-то новом набирающем обороты и захватывающем повседневность умонастроении. Такое витающее в воздухе, зыбкое, но вполне уловимое мироощущение, которое можно охарактеризовать как ощущение неопределенности, непредсказуемости, вписывается, например, в концепцию «общества риска»³. Согласно этой концепции современность рассматривается как результат принятого в прошлом (может быть, совсем недавнем прошлом) решения либо — как результат отказа от такого решения («поскольку будущее зависит от решений, которые принимаются в настоящем...»⁴). Уже напоминает кино: тут же возникают многочисленные кинематографические ассоциации, в которых герой пытается «открутить» время назад, вернуть мгновенье, предшествовавшее судьбоносному событию, и попытаться все исправить. Такой герой обычно выбирает

¹ «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», Франция, 1895.

² См.: Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма. К исторической типологии романа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 199.

³ См.: Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну. Пер. с нем. М., 2000; Luhmann N. Soziologie des Risikos. Berlin; New York, 1991; Бехман Г. Современное общество как общество риска // Вопросы философии. 2007. № 1.

⁴ Luhmann N. Soziologie des Risikos. S. 3.

альтернативное решение, предпринимает неимоверные усилия, чтобы претворить его в жизнь, и история, в свою очередь, разворачивается как-то иначе. Правда, не всегда так, как хотелось бы герою. Т. е. выходит, что, оказавшись принятое в свое время решение другим, результат от этого мог бы лучше и не стать. А все потому, что последствия принятых решений невозможно просчитать, невозможно учесть все детали. Вот так и в теории риска: последствия принятых решений просчитать невозможно. Почти как в античной трагедии, где герой совершает поступки руководствуясь собственной свободной волей, но его все равно постигает судьба, определяющая ход событий. Традиционные представления о риске, связывавшие его с новой техникой и с процессами в экономике, претерпели значительные изменения. Риск стал одной из характеристик современного общества в целом. Само *будущее* в обществе модерна в соответствии с рассматриваемой философией интерпретируется как *риск*⁵.

Но к этому мироощущению примешивается еще и стойкая уверенность в том, что действовать все равно надо. Даже, может быть, не пытаясь ничего предвосхитить. Это характерно уже скорее для современного кино, нежели для философии. И результатом такого свободного решения, порывающего с рутинной повседневности, является ситуация выбора, не раз обыгрывавшаяся в многочисленных произведениях разных жанров и направлений, особенно в искусстве романтизма: в результате такого выбора герой оставляет все повседневные заботы и отправляется в путь. И если в начале прошлого века театральный герой на протяжении всей пьесы мог восклицать: «В Москву! В Москву!», а ближе к финалу признать: «...в Москву мы уже точно не поедим...», то новый киногерой (даже если он никогда не покидал родных мест и воспринимал окружающий мир в основном посредством телевизионного экрана) в конце концов выключает монитор и отправляется в дорогу. Почти как в сказке: куда глаза глядят, на все четыре стороны, практически «за туманом».

Другими словами, наряду с бегущей Лолой⁶, мчатся, мечутся, стремительно передвигаются на рубеже XX–XXI вв. практически все герои немецкого кино. Одни устремляются в Европу, а другие держат курс в обратном направлении, и все находятся в непрерывном движении, как будто пытаясь увернуться от «колес истории». Строго говоря, движется даже не обязательно сам герой. Некоторый новый оттенок в тему кинопутешествий привносит отражающий динамичные процессы в современном мире своеобразный

прием, когда со стремительной скоростью изменяется окружающая героя среда, и он, никуда не перемещаясь, оказывается в совершенно новой для себя обстановке. Например, как в режиссерском дебюте Ханнеса Штёра «Берлин — это в Германии»⁷, или в нашумевшей кинокартине режиссера Вольфганга Беккера «Гуд бай, Ленин!»⁸, которая привлекла к себе наибольшее внимание широкой публики, или в еще более ранней киноленте того же режиссера «Жизнь — это строительная площадка»⁹. Не герой, побуждаемый «охотой к перемене мест», отправляется в путешествие, а мир вокруг приходит в движение, привычная среда изменяется так стремительно, что у героя (а значит, и у зрителя) складывается ощущение ускоренной кино съемки, быстрого мелькания кадров, свидетельствующих о явной смене обстановки. По этому основанию можно было бы осуществить первичную классификацию кинопутешествий и в первом приближении наметить основные подходы к освоению темы движения в современном европейском кино.

Еще одним параметром для такой условной классификации является направление странствий, на которые решается киногерой в порыве что-то изменить. Эти направления поддаются классификации, например, по странам света. Путешествия героя в современном кино отличаются от метаний его романтического предшественника, помимо прочего, еще и вектором передвижений. В отличие от романтического предшественника, сегодняшний герой едет не обязательно в экзотические страны — он выбирает для странствований и Запад, и Восток, и Юг, и Север, а нередко устремляется вообще в неизвестном направлении. Особенно в финале. И по смыслу эти путешествия предстают либо как открытый финал, либо как некий условный выход для мечущегося героя.

Например, как в фильме режиссера Михаэля Шорра «Шульце играет блюз»¹⁰, главный герой которого неожиданно для себя и окружающих отправляется в далекое путешествие. Потому что, как явствует из разворачивающихся событий, тему глобального мира невозможно обойти, даже если речь идет о самой что ни на есть традиционной среде. Шульце держит курс ...на Запад.

Нечто необычное должно было произойти, чтобы далеко не молодой житель маленького шахтерского

⁵ Luhmann N. Soziologie des Risikos. S. 45.

⁶ «Lola rennt» (в российском прокате «Беги, Лола, беги»), Германия, 1998 г. Режиссер и автор сценария Том Тыквер.

⁷ «Berlin is in Germany», Германия, 2001 г. Режиссер и автор сценария Ханнес Штёр.

⁸ «Good bye, Lenin!», Германия, 2002 г. Авторы сценария Вольфганг Беккер и Бернд Лихтенберг.

⁹ «Das Leben ist eine Baustelle», Германия, 1996 г. (в российском прокате фильм демонстрировался под названием «Бери от жизни все»). Авторы сценария Вольфганг Беккер и Том Тыквер.

¹⁰ «Schultze gets the blues», Германия, 2003 г. Режиссер и автор сценария Михаэль Шорр.

городка, вряд ли отлучавшийся ранее на сколько-нибудь продолжительное время и значительное расстояние от родных мест, решил вдруг на путешествие в другую часть света. Цепочка событий, заставивших героя задуматься о смысле жизни и о нереализованных мечтах, начинается с того, что шахтер Шульце (актер Хорст Краузе) неожиданно для себя оказывается без работы. И размеренная жизнь в маленьком городке, где ничто не меняется и ничто, казалось бы, не может нарушить монотонность будней, сразу же приобретает для него другой смысл и другой ритм. А воссоздана она, эта размеренная жизнь, вполне достоверно. Как и подобает жителям маленького городка, большинство из них мечтают о бытии менее «приземленном»: врач городской больницы мечтает о карьере оперного певца, стрелочник на рабочем месте держит томик философских сочинений. И бывший шахтер Шульце вдруг осознает, что время неумолимо движется в одном направлении, а он, возможно, еще не «реализовал свой проект». Смутное предчувствие заявляет о себе во весь голос, когда Шульце, в течение многих лет выведивший на своем аккордеоне одну и ту же мелодию — «польку», вдруг на городском празднике неожиданно для себя и окружающих начинает наигрывать блюз. И обнаруживает, что хотел бы посетить далекую Луизиану, сведения о которой приходят вместе с информацией о находящемся в Луизиане городе-побратиме. Осуществление этого замысла в эпоху глобального мира не составит большой проблемы: друзья подарят Шульце туристическую путевку, и он отправится в далекое путешествие. А зритель получит еще одну возможность поразмышлять над тем, как развернулась бы история, если бы вместо констатаций типа «в Москву мы уже точно не поедem» героям бы все-таки удалось свой замысел осуществить.

Для Шульце (как и для зрителя) история получит неожиданное продолжение. Потому что в пункте назначения он не обнаружит ожидаемой туристической экзотики, знакомой по рекламным картинкам. Правда, в далекое путешествие Шульце отправился не за экзотикой. Просто хотел вмешаться в ход как будто бы не зависящих от него событий, что-то изменить, вырваться из монотонной череды будней, а попутно доказать друзьям и бывшим коллегам, что его рано списывать со счетов. Но подобная смысловая нагрузка, присущая художественному жанру странствований-путешествий, очевидно, себя исчерпала. По крайней мере, кинопутешествия последних лет все чаще демонстрируют несовпадение романтических ожиданий путешественника с ожидающей его реальностью. Вот так и в пригрезившихся Шульце далеких краях его ждали все те же будни, разве что еще более скромные. Ему встретились доброжелательные люди, ведущие свою, не во всем

понятную для Шульце, но такую же размеренную и тихую жизнь. Непонятную, потому что он не владеет английским, но все будут стараться ему помочь. Ему придется выживать в непривычной для себя обстановке, но он почему-то не будет торопиться обратно. Похоже, не захочет признать, что перемена мест не принесла в его жизнь волшебных изменений, не захочет разочаровывать своим открытием друзей. Он поселится на какой-то заброшенной и уже не плавающей посудине, но свою лепту в развитие рекламного образа экзотики внесет: отправит приятелям в Германию свое фото с экзотической птицей на плече. И друзья будут гадать: как же, наверное, процветает сейчас Шульце, наверное, уже диск записал, стал миллионером...

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

Забегая вперед, можно сказать, что места экзотике не осталось и на Востоке. Таким открытием мог бы поделиться герой кинофильма «Ульжан»¹¹, отправившийся из Франции в Казахстан, т. е. ...на Восток.

Фильм «Ульжан» — результат совместного производства Германии, Франции и Казахстана, режиссером картины выступил представитель «нового немецкого кино» Фолькер Шлэндорф, а одним из соавторов

¹¹ «Ulzhan — Das vergessene Licht» («Ульжан — забытый свет»), Германия, Казахстан, Франция, 2007. Режиссёр Фолькер Шлэндорф, авторы сценария Жан-Клод Карьер (Jean-Claude Carriere), Жан-Мари Камбасеpec (Jean-Mari Cambaceres) и Режи Гезельбаш (Regis Ghezlbash).

сценария — известный французский сценарист Жан-Клод Карьер. В свое время в соавторстве Шлэндорфа в качестве режиссера и Карьера в качестве одного из сценаристов был создан знаменитый «Жестяной барабан». Кстати, исполнитель главной роли мальчика в «Жестяном барабане», актер Дэвид Беннетт, задействован в фильме «Ульжан» в роли второго плана.

Итак, главный герой (актер Филипп Торретон) отправляется из Франции на Восток и оказывается на территории постсоветского пространства, а именно в Казахстане, где и разворачивается действие киноистории. С самых первых кадров фильма зрителю становится очевидно, что не мечты о дальних странствиях подвигли пуститься в путь этого вполне респектабельного европейца (француза, как выясняется по ходу действия), о котором с очевидностью можно заключить только одно: «увы, он счастья не ищет». И вот, движимый охотой к перемене мест, в качестве самого подходящего места герой выбирает постсоветское пространство. Когда он говорит, что следует «на Восток», у зрителя закрадывается подозрение, что на самом деле герой хотел бы оказаться где-то на краю света. (Отчего зритель по эту сторону, т. е. к востоку от Запада, начинает испытывать неловкость и чувствовать себя не совсем уютно.) Героя тоже что-то гнетет, он погружен в свои, неведомые пока зрителю, тягостные размышления. Однако, несмотря на отрешенность от происходящего, он явно обнаруживает несоответствие реальных впечатлений с ожидаемыми.

Впечатлений и ассоциаций по ходу путешествия возникает чересчур много, очевидно, с ними связывалась важная смысловая нагрузка, но поскольку они не были убедительно вплетены в сюжет, то воспринимаются как композиционно избыточные. Линией героя сюжет не ограничивается. Фильм вообще перегружен разноплановыми ассоциациями в части характеристики той окружающей среды, в которой оказался герой, очутившись «на Востоке». Но, похоже, одно из главных впечатлений, вынесенных им из увиденного «здесь, в степи» (как говаривала героиня одной нашей культовой ленты), заключается в том, что предполагаемая экзотика утратила свою экзотичность.

Оказывается, условный Восток активно вестернизируется — похоже, именно этот вывод станет одним из наиболее заметных впечатлений кинопутешествия. В искусстве романтизма странствующий герой открывал «другого» как представителя прежде всего неевропейских культур. Не случайно интерес к проявлениям *других* культур превратился в один из самых распространенных мотивов романтизма. Его воплощение за пару столетий приобрело устойчивые черты и кристаллизовалось в узнаваемых образах. К проявлениям «художественно оформленного» пред-

ставления о культурном разнообразии относятся и популярный в искусстве романтизма собирательный образ «экзотики», и не менее условный и популярный «образ Востока» (как в изобразительном искусстве, так и в литературе). Даже садово-парковое искусство в романтизме является наглядным примером воплощения экзотических мотивов. И вот эти узнаваемые образы, успевшие превратиться в стереотипы и штампы, оказываются поколеблены не вписывающейся в шаблонные представления реальностью.

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

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

На Восток отправятся молодые герои фильма «Возьми себя в руки»¹² режиссера Сабины Михель. Вырвавшиеся из атмосферы мистической сказки (что опять-таки напоминает о романтизме), которая воссоздана из бытовых примет заброшенной и не вполне реальной деревушки, расположенной на границе, они под конец фильма устремляются в сторону Польши. Подвижный «образ Востока» обретает на этот раз несколько иные координаты.

¹² «Nimm dir dein Leben», Германия, 2005 г. Автор сценария Томас Вендрих.

В Финляндию направляются в финале герои фильма режиссера Хендрика Хандлэгтена «Окно в лето»¹³, т. е. едут ... на Север.

Но это не отчаянный бег «куда глаза глядят», а поездка, планировавшаяся героями еще в начале фильма, до возвращения в прошлое. Выбранное направление путешествия имеет обоснование как в тексте фильма, так и в контексте. Во-первых, по сюжету, в Финляндии проживает отец главной героини. Во-вторых, уже в реальной жизни, там несколько лет провел и сам режиссер фильма, еще детстве. Музыка к кинокартине написал финский композитор, да и сам фильм — результат совместного производства Германии и Финляндии. Картина начинается с общего плана дороги, по которой движется кинокамера, а вместе с ней и взгляд зрителя. О предполагаемом путешествии будут говорить с самого начала. И то, что киногерои в финале, наконец, отправятся в путь, будет означать достижение ими (прежде всего главной героиней) определенного жизненного этапа. Режиссер фильма, отвечая на вопросы зрителей, пояснит присутствие в этой поездке ребенка как поворот героини в сторону «мира в целом». Т. е. функция кинопутешествия будет истолкована довольно традиционно: как свидетельство взросления героев и обретения ими ответственной жизненной позиции.

Отдельную историю составляют внутренние маршруты, которые в фильмах второй половины 1990-х гг. приобретают особую смысловую нагрузку прежде всего в контексте освещения темы объединения Германии, а затем и европейской интеграции в целом. Поездки из Мюнхена в Берлин и обратно, через всю Германию, задают координаты, в которых разворачиваются события кинофильмов рубежа веков и картины экзистенциальных переживаний задействованных в них героев. Например, как в фильме «Ненужная»¹⁴ режиссера Оскара Рёлера, где тема дороги разворачивается в двух измерениях, что усиливает драматическое напряжение событий: с одной стороны, стремительно изменяется мир, окружающий главную героиню, известную в прошлом писательницу, а с другой, мечется по указанному маршруту из Мюнхена в Берлин и обратно сама героиня, пытаясь обнаружить точки пересечения с этим ускользающим миром. Или как в фильмах «Достучаться до небес»¹⁵ режиссера Томаса Яна,

¹³ «Fenster zum Sommer», Германия, Финляндия, 2010–2011 гг. Режиссер и автор сценария Хендрик Хандлэгтен.

¹⁴ «Die Unberührbare» (дословно: «Неприкасаемая»), Германия, 1999 г. Английская версия названия — «No place to go» («Некуда идти»). Под названием «Ненужная» фильм демонстрировался в 2000 г. в рамках одной из программ Московского международного кинофестиваля. Режиссер и автор сценария Оскар Рёлер.

¹⁵ «Knockin' On Heaven's Door», Германия, Бельгия, 1997. Авторы сценария Томас Ян и Тиль Швайгер.

«Страхование жизни»¹⁶ режиссера Бюлента Акинчи и др. Распространенным в кинематографе рубежа веков становится прием, в соответствии с которым большие исторические события воссоздаются сквозь призму восприятия «маленького человека», который словно выделен «крупным планом» («Берлин — это в Германии», «Гуд бай, Ленин!» и др.). Жизнь самого обычного человека, погруженного в будничные дела и заботы, предстает на фоне и в контексте известных крупномасштабных событий и трансформаций, а экзистенциальный опыт истолковывается как опыт проживания эпохи перемен.

В фильме «Страхование жизни» режиссера Бюлента Акинчи тема динамики и дороги является лейтмотивом. Несмотря на то, что профессия главного героя, страхового агента, мало ассоциируется с движением и путешествиями, вся его жизнь проходит в разъездах. Он все время в пути, но его служебные переезды, на которые он обречен стремлением навязать как можно большему числу покупателей страховые полисы, не являются ни путешествием, ни странствованием, а изматывающим и уже, кажется, лишенным всякого смысла бегом по кругу. Герой оговаривается, что не замечает различий между мелькающими за окнами автомобиля населенными пунктами. А слово «Ausweg», означающее «выход, выезд», превращается в метафору: в фильме звучит история о том, как нелегальный иммигрант, которого везут в фургоне, принимает значащую на выезде из *каждого* населенного пункта надпись «Ausweg» за его название.

Несколько в неожиданном ракурсе сопоставлены в фильме два встречных потока: выходит, что в то время, как «маленький человек» мечется в поисках выхода, *прибывающие* (т. е. те, по отношению к кому реконструируемый поток предстает как встречный) все прибывают и прибывают. В качестве одной из иллюстраций этой идеи, к которой как бы подводится зритель, выступает картинка с фургончиком, из которого выпрыгивают русскоязычные девушки. В целом тема дороги связывается в фильме не с познанием и не с личностными приобретениями, а скорее наоборот, с утратившим смысл бегом по кругу. Отсюда все проблемы главного героя: все его передвижения и переезды не имеют целью открытие *другого* — *другие* служат скорее средством.

В более поздних кинофильмах первого десятилетия XXI в. герой почувствует себя достаточно уверенно и тема динамики, передвижений, перемещений и дороги получит вполне традиционное истолкование. Как в популярном жанре роуд-муви, где кинопутешествие рассматривается чаще всего в качестве

¹⁶ «Der Lebensversicherer» (оригинальное название «Страховщик»), Германия, 2005 г. Режиссёр и автор сценария Бюлент Акинчи.

метафоры самопознания. Изменение настроений в смысле обретения героями навыков адаптации к переходным ситуациям найдет отражение и в путешествиях по международным маршрутам (например, как в следующей кинокартине уже упоминавшегося режиссера Штёра «Однажды в Европе»¹⁷).

В кинофильмах рубежа веков как субъективное измерение в переживании перемен обыгрывается и фактор времени. Метафоры движения, путешествия традиционно интерпретируются и как движение человеческой жизни, и как движение истории, свершающейся во времени. В кинофильмах рассматриваемого периода время чаще сводится к мгновению, фиксирующему смену состояний. Настоящее как бы вбирает в себя все пространственные перемещения. Такой событийности присущ свой специфический темп и ритм: герой внезапно оказывается перед лицом произошедшей перемены. Именно это мгновение останавливает кинематограф рубежа веков. Например, как в упомянутой выше киноленте «Берлин — это в Германии». Сюжетная канва фильма такова: главный герой, житель Восточного Берлина, выходит из мест заключения, пропустив, как выясняется, самое главное событие — объединение Германии. Оказавшись на свободе, он попадает в новую и совершенно незнакомую для себя обстановку, в которой уже успели освоиться его близкие, ему же приходится начинать все заново — заново адаптироваться к слишком изменившейся действительности. Как и в более известном широкой публике фильме «Гуд бай, Ленин!», который также использует прием внезапной перемены, перед лицом которой оказывается героиня картины, пропустившая историческое событие, правда, уже по другой причине. Оба фильма фокусируют внимание на обстоятельствах, в которых действующим лицам приходится приспособляться к стремительно изменившемуся миру, оба фильма останавливаются на пограничных ситуациях, когда момент осознания героем своей «заброшенности» в мир на рубеже эпох как бы выделен крупным планом.

С темой движения во времени связано отражение в кинематографе отголосков философских дискуссий об интерпретации представлений о возможности и действительности. Новые формулировки проблем их взаимоотношений активизировались в связи с обсуждением особенностей компьютерной коммуникации, в связи с пониманием компьютера как средства хранения и переработки информации и вместе с тем как средства, позволяющего исследовать извлеченные из компьютерной памяти

«возможности». Кроме того, компьютерные игры с возможностью и действительностью привнесли в кинематограф новую волну интереса к обыгрыванию разных вариантов возможного развития одного и того же события¹⁸. Обсуждения темы нескольких разных возможностей, которые с равной вероятностью могут претвориться в действительность, приобретут особую популярность в кинофильмах рубежа веков. Существенно способствовал продвижению этого приема Т. Тыквер, воспользовавшись им в фильме «Беги, Лола, беги». В результате принцип совмещения нескольких возможностей, одновременно рассматривающихся в качестве продолжения сюжета, стал особенно часто тиражироваться и варьироваться в фильмах молодежной тематики. Например, как в киноленте «Тариф на лунный свет» режиссера Ральфа Хюттнера. Или как в упомянутом выше фильме «Окно в лето», в котором также ставится вопрос: «а что было бы, если...» — если бы представилась возможность «открыть» время назад, вернуться в «точку бифуркации» и запустить другой вариант хода событий.

Героиня фильма «Окно в лето» совершит путешествие не только в пространстве, но и во времени. Ей представится возможность чудесным образом очутиться в недавнем прошлом, чтобы еще раз пережить события полугодовой давности и попытаться предотвратить трагедию. С самого начала фильма обнаружится, что героиню гнетет чувство вины: тревожные нотки, ощущение тревоги воссоздается и передается зрителю нечетким, как бы плывущим (как отражение в воде) изображением. И вот героиня засыпает летним вечером и просыпается вновь уже зимой: «Зима, снова зима». Оказывается, ей дан шанс вернуться, чтобы исправить ошибку, вмешаться в ход событий и спасти подругу. Однако трагедию она все равно не предотвратит, несмотря на то, что поначалу несчастный случай удастся отвести. Отвечая на вопросы зрителей и поясняя логику данного сюжетного поворота, режиссер выскажется в том смысле, что есть такие вещи, которые невозможно исправить. Вряд ли на этом основании можно сделать однозначный вывод о том, разделяют ли создатели фильма упомянутое выше воззрение, согласно которому положение вещей в настоящем является результатом решений, принятых в прошлом. Но во всяком случае в фильме можно увидеть иллюстрацию тому, что просчитать или предусмотреть во всех деталях последствия этих решений невозможно.

Конечно, самым распространенным видом кинопутешествий являются фильмы, созданные в жанре

¹⁷ «One day in Europe» (дословно: «Один день в Европе»), Германия, Испания, 2005 г. Режиссер и автор сценария Ханнес Штёр.

¹⁸ Упомянутый выше фильм «Беги, Лола беги», а также «Тариф на лунный свет» («Mondscheintarif»), Германия, 2001 г. Режиссер Ральф Хюттнер, авторы сценария Ральф Хюттнер, Силке Ноймайер и Барбара Ослейсек, по роману Ильдико фон Кюрти.

роуд-муви, в которых путешествия представляют собой поведенные кинематографическими средствами истории взросления и в которых по мере преодоления пути (традиционная метафора познания себя и мира) окружающий мир включается в экзистенциальное бытие героев, а тема взросления предстает как открытие *другого*. Современное кинопутешествие является, как правило, более напряженным и драматичным. Возможно, поэтому в качестве избранного направления сравнительно редко встречаются туристические маршруты в теплые края. Напротив, кинопутешествие чаще всего представляется самому герою как испытание. А если речь идет о путешествии к морю, то это нередко такое путешествие, которое воспринимается как осуществление последней воли киногероя (например, как в фильмах «Достучаться до небес», «Винсент по дороге к морю» Ральфа Хюттнера¹⁹ и др.).

Особенно напряженно разворачивается действие в картинах, в которых метафоры движения и дороги рассматриваются как условный выход для мечущегося героя. Решаясь отправиться в путь, такой герой совершает усилие, преодолевая пределы собственных возможностей. Он словно пытается вырваться из череды не зависящих от него обстоятельств, подобно известному персонажу, вытянувшему себя из болота. Кроме того, путешествие нередко становится для героя единственным средством *включиться в развитие событий*, настичь проносающийся где-то совсем рядом стремительный поток жизни. Поэтому определенное направление не является для такого путешествия принципиальным, что объясняет популярность распространенной версии кино-перемещений, когда герой пускается в путь в... в неизвестном направлении.

Так, в неизвестном направлении бежит в финале Вилленброк — герой одноименного фильма Андреаса Дрезена²⁰. Он заметно отличается от привычных героев Дрезена — рядовых, симпатичных и не слишком везучих обывателей. Вилленброк — человек успешный. Фильм, заканчивающийся побегом главного героя, представляет собой историю, на протяжении которой из уверенного в себе, преуспевающего и весьма деятельного торговца Вилленброк превращается в растерянного и вызывающего жалость человека. На глазах зрителя он переживает психологическую драму, крушение собственных представлений о невероятной «легкости бытия», переоценку ценностных приоритетов, совершенно выбивающую почву из-под его ног. И все, что происходит далее с Вилленброком, походит скорее на фарс, чем на драму, включая сцену финального бега в неизвестном направлении.

Мечутся герои более раннего фильма Дрезена «Середина лестницы»²¹, начинающегося сценой про-

¹⁹ «Vincent will Meer», Германия, 2009. Автор сценария Флориан Дэвид Фитц.

²⁰ «Willenbrock», Германия, 2004 г. Автор сценария Лайла Штилер.

²¹ «Halbe Treppe», Германия, 2001 г. В российском прокате

смотра любительских слайдов, на которых эти вполне симпатичные обыватели запечатлели свою летнюю поездку в отпуск. Это безмятежное путешествие, осваивающее пространства открывшегося мира, оттеняет движения другого рода: душевные метания героев, переживания, несбывшиеся мечты и непризнание, усугубляющие кризис среднего возраста. Внутренние противоречия и душевные метания перерастают в пространственные — в фильмах Дрезена эта логика просматривается достаточно отчетливо.

Похожие проблемы одолевают и героев фильмов Бернда Бёлиха: они так же мечутся, страдают от непризнания, пытаются преодолеть профессиональную невостребованность и вписаться в динамично изменяющуюся действительность. Этой логике подчинены и передвижения действующих лиц. Так, в неизвестном для зрителя направлении едет в финале на поезде один из героев дебютного фильма режиссера «Ты не одинок»²² (его роль, так же как и роль дрезеновского Вилленброка, исполняет актер Алекс Праль), устремляется «куда глаза глядят» героиня следующего фильма Бёлиха «Луна и другие любовники»²³.

Вслед за Дрезеном и его кинокартиной «Лето на балконе»²⁴ Бёлих подхватывает женскую тему в современном немецком кино. В фильме «Луна и другие любовники» он фокусирует внимание зрителя на образе главной героини, которая стойчески удерживает равновесие в «текучей» и изменяющейся повседневности. Несмотря на все испытания, выпадающие на ее долю в фильме Бёлиха (а их выпадает уж чересчур много), она не оставляет поисков выхода из совершенно безвыходных ситуаций. Утратившая жизненную опору и разуверившаяся во всем женщина устремляется в финале вообще-то куда глаза глядят, но в итоге оказывается, что в Финляндию. Она запирает свою нерентабельную лавочку, которую ей сбагрили знакомые, останавливает первую попавшуюся машину, спрашивает у дальнбойщика, куда тот направляется, узнает, что в Финляндию, и, махнув рукой, отправляется в путь. Показательно, что и в этом фильме, и в более ранней киноленте режиссера «Ты не одинок» обыгрывается уже описанный выше вариант открытого финала, когда герои срываются с насиженных мест и пускаются в дорогу, не придавая особого значения направлению своего движения. Тема дороги появляется в фильмах режиссера как символический выход из неразрешенных проблем и почти как пародия на ее романтическое воплощение.

— «Гриль-бар “На полпути”». Режиссер и автор сценария Андреас Дрезен.

²² «Du bist nicht allein», Германия, 2007 г. Режиссер и автор сценария Бернд Бёлих.

²³ «Der Mond und andere Liebhaber», Германия, 2008 г. Режиссер и автор сценария Бернд Бёлих.

²⁴ «Sommer vorm Balkon», Германия, 2005 г. Режиссер Андреас Дрезен, автор сценария Вольфганг Кольхаазе.

Собственно, эта интерпретация темы дороги в современном немецком кино представляется наиболее популярной: если герой отправляется в дорогу, значит, еще не все потеряно.

Итак, кинопутешествие в эпоху перемен, как можно было предположить, обрастает дополнительными смыслами. Мало того, что происходит корректировка определенных страноведческих стереотипов и крушение романтических иллюзий. Уточняются еще и некоторые функции путешествия как жанра, который в современном глобальном мире оказывается не менее востребован, чем в эпоху романтизма. Тем более что путешествия, передвижения, перемещения уже воспринимаются как приметы сегодняшнего дня. И в этом качестве — как актуальные темы момента — они оказываются в кадре.

Метафоры дороги и путешествия в современном немецком (и шире — европейском) кино читаются как движение навстречу окружающему миру, как попытки включиться в ход событий, не остаться в стороне, найти точки пересечения со стремительно преобразующейся действительностью. Путешествие традиционно интерпретировалось как открытие *другого* — современное кинопутешествие становится способом преодоления коммуникационных сбоев на этом пути.

И еще. Путешествие в современном кино нередко рассматривается как еще одна *возможность* выхода из, казалось бы, безвыходной ситуации. Европейское кино давно предчувствовало, что с обществом потребления что-то не так. И даже предлагало меры по выходу из экзистенциального кризиса. Например, преодоление экзистенциально-социальных проблем путем коррекции нарушенной коммуникации. Пространственное перемещение в ряду таких мер переосмысливается как еще один шанс, как *дополнительное время*. В том смысле, что когда отыгран уже первый тайм, а иногда и все последующие, герою остается рассчитывать лишь на «добавочное время». И вот такой герой вдруг изыскивает дополнительные внутренние резервы и в один прекрасный день отправляется в путь. Современное европейское кино отвоевывает для героя еще один шанс, предлагает еще одну возможность переиграть, а иногда попытаться начать с начала. Путешествие выступает в качестве метафоры такого шанса. Современное кино настойчиво подводит к мысли о том, что даже в самой безвыходной ситуации надо попробовать сделать усилие и начать с начала. Тем более что будущее зависит от решений, принятых в настоящем. Даже несмотря на то, что все последствия принятых решений полностью просчитать или предугадать невозможно.

Список литературы:

1. Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма. К исторической типологии романа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
2. Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну : [пер. с нем.]. М., 2000.
3. Бехман Г. Современное общество как общество риска // Вопр. философии. 2007. № 1.
4. Богатырева Е. А. Новое в новом немецком кино // Киноведческие записки. 2006. № 77.
5. Богатырева Е. А. Человек в интерьере эпохи как тема современного немецкого кино // Человек. 2010. № 3.
6. Кино Италии. Неореализм : [пер. с итал.]. М., 1989.
7. Первый век кино : популярная энциклопедия / под ред. К. Э. Разлогова. М., 1996.
8. Разлогов К. Э. Не только о кино. М., 2009.
9. Эйзеншиц Б. Немецкое кино. 1945–1998 // Киноведческие записки. 2002. № 59.
10. Luhmann N. Soziologie des Risikos. Berlin; N. Y., 1991.

Bibliography:

1. Bakhtin M. M. Roman vospitaniya i ego znachenie v istorii realizma. K istoricheskoy tipologii romana // Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva. M., 1986.
2. Bek U. Obshestvo riska. Na puti k drugomu modernu : [per. s nem.]. M., 2000.
3. Bekhman G. Sovremennoe obshchestvo kak obshchestvo riska // Vopr. filosofii. 2007. № 1.
4. Bogatyreva E. A. Novoe v novom nemetskom kino // Kinovedcheskie zapiski. 2006. № 77.
5. Bogatyreva E. A. Chelovek v inter'ere epokhi kak tema sovremennogo nemetskogo kino // Chelovek. 2010. № 3.
6. Kino Italii. Neorealizm : [per. s ital.]. M., 1989.
7. Pervy vek kino: populyarnaya entsiklopediya / pod red. K. E. Razlogova. M., 1996.
8. Razlogov K. E. Ne tol'ko o kino. M., 2009.
9. Eyzenshits B. Nemetskoe kino. 1945–1998 // Kinovedcheskie zapiski. 2002. № 59.
10. Luhmann N. Soziologie des Risikos. Berlin; N. Y., 1991.