

КИНОВЕДЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ 77

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

2006

Издаётся с 1988 года

С 2001 года выходит 6 раз в год

Издание осуществляется при финансовой поддержке
Федерального агентства по культуре и кинематографии

Руководитель проекта (издатель) – А.С. ТРОШИН
Ответственный редактор – Д.А. САЛЬИНСКИЙ

Редколлегия

П.А.Багров, Я.Л.Бутовский,
Н.А.Дымшиц, Л.К.Козлов, Н.И.Клейман,
В.С.Листов, Е.Я.Марголит, Н.И.Нусинова,
Н.А.Цыркун, И.М.Шилова

Редакция

В.В.Забродин, С.М.Ишевская,
В.С.Левитова, Т.В.Сергеева

Художественный редактор – М.Б.Дашкова

Зав. редакцией – Л.В.Иванова

Финансы и производство – О.И.Баранчикова, П.К.Огнев

Директор – К.К.ОГНЕВ

Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры
Научно-исследовательский институт киноискусства
Музей кино
Редакция журнала

При перепечатке ссылка на «Киноведческие записки» обязательна.
Рукописи не рецензируются, но возвращаются.

Адрес редакции: 103009, Москва, Дегтярный переулок, 8; тел/факс.: (095)2092380
e-mail: kinozapiski@mtu-net.ru

РЕЦЕПЦИЯ

Елена БОГАТЫРЕВА

НОВОЕ В НОВОМ НЕМЕЦКОМ КИНО

После четырех Фестивалей немецкого кино в Москве (четвертый прошел 7–11 декабря 2005 г.)¹ уже мало кто сомневается в том, что в современном немецком кино пробивают себе дорогу какие-то новые, любопытные тенденции. Наши критики тут же попытались установить, а не проглядывает ли за этой новизной знакомая нам оппозиция: артхаус и коммерческое кино. Соответствующий вопрос, в числе других, был задан на пресс-конференции по поводу открытия фестиваля²: существует ли в современном немецком кино деление на коммерческое кино и артхаус? Гости деликатно согласились. А блокбастеры в немецком кино тоже есть?—интересовались журналисты. Ответ на этот вопрос потребовал объяснений: попытки копировать Голливуд были, но зритель дал понять, что предпочтет оригиналы,—пояснил один из молодых режиссеров. Другими словами, не этот путь стал для нового немецкого кино магистральным.

Сама попытка спроектировать привычное для нас деление на новое явление вполне объяснима. Но дело в том, что современное немецкое кино в этой сложной и изменяющейся ситуации, кажется, отыскало свою колею, чем и обратило на себя внимание сначала критики, а затем уж и зрителя.

Словосочетание «новое немецкое кино», прочно закрепившееся за известным кинематографическим явлением 60-х–70-х, в последнее время приобретает дополнительный семантический оттенок. Фильмы этого кинотечения уже успели стать хрестоматийными, а его название начинают писать и без кавычек, то есть не только как имя собственное, но и как обозна-

чение какого-то нового феномена. Новым этот феномен стал не по самоназыванию—с названием как раз никакой определенности нет. Как подающее надежды новое явление в кино оно уже было названо «новой волной», хотя это именование, скорее, метафора. Оформляет эту целостность не наличие какой-либо определенной творческой программы, да и вообще не авторское осознание принадлежности к одному общему направлению. Представление о целостности складывается прежде всего в зрительском восприятии (не в последнюю очередь критиков). И это впечатление совсем не случайно³.

Еще совсем недавно критика говорила о кризисе немецкого кино⁴, но уже в середине 90-х гг. критические нотки сменились признанием творческого подъема. 1995-й, по свидетельству прессы, стал для немецкого кинематографа «годом комедий». А вторая половина десятилетия оказалась периодом становления явно просматривающегося нового течения, точнее, тенденции⁵, связанной не столько с именами режиссеров (как маститых, так и дебютантов), сколько с общностью мироощущения, конституирующего некоторую художественную целостность. Разумеется, не все созданное в последние годы в эту тенденцию впишется, но впечатление целостности поддерживается независимо от индивидуальной авторской манеры того или иного режиссера, его опыта или принадлежности к какой-либо культурной группе в современном мультикультурном обществе.

К наиболее общим и явным признакам этого кинематографического явления можно отнести прежде всего то, что оно охотно и с подкупающей непосредственностью пытается ответить на новые «вызовы времени», не уходит от актуальных (не только для Германии) проблем, не прячется от наболевших вопросов за трюками и спецэффектами. Его искренность превращается в своего рода прием, в фирменный знак. Успешной темой нового немецкого кино становится прежде всего современная проблематика, обращение к актуальным темам сегодняшнего дня, к той реальности «неопределенности», которую даже социологи начинают описывать в художественном ключе.

Герой своего времени

Новое кинотечение очень чутко уловило характер складывающейся в 90-е гг. культурной ситуации. Представление о бессобытийности, «переходности» и «конце истории», не раз отмеченное западными интеллектуалами 80-х, достаточно скоро исчерпалось. Ученые стали говорить о миграции как одной из основных проблем рубежа веков, об изменении структуры современных обществ, о новом качестве межкультурных взаимодействий вообще и о европейской интеграции в частности. По словам философа Ю.Хабермаса, если «до середины 80-х годов казалось, что история перешла в кристаллическое состояние “posthistoire”», то «со временем это настроение изменилось. История вновь пришла в движение, она приобретает ускорение и даже перегревается. Новые проблемы смещают старые перспективы»⁶. В этой ситуации новое немецкое кино точно определило своего героя и адресата. Оно стало ориентироваться не на «продвинутую публику», а на самые широкие ее слои, на жителя современного мегаполиса в той же

мере, что и на обитателя провинции. И в этой обращенности к массовому зрителю без снобизма и реплик в сторону проявилась выигрышная стратегия нового немецкого кино. В рамках четвертого фестиваля приоритетной аудиторией современного немецкого кино была названа прежде всего молодежь. Означает ли эта констатация корректировку стратегии в отношении адресата? Скорее, речь идет о выходе на нового кинозрителя, перспективность которого для производителя кинопродукции вполне понятна.

Героем современного немецкого кино чаще всего оказывается самый обычный человек—сродни персонажу, с такой теплотой воспетому голландской живописью XVII века. Только этот современный герой «заброшен» в мир «на рубеже времен и культур», и тема его экзистенциального бытия в современной действительности становится одной из наиболее часто исследуемых и моделируемых кинематографом тем. Причем в довольно обыденной и житейской постановке. Без вычурности, вполне приземленно. И проблемы, которые предстоит решать герою, несмотря на новизну переживаемой ситуации, традиционны в своей этической заостренности. Этическую доминанту я бы выделила как основную составляющую нового стиля. В последние годы в роли героя все чаще выступает иммигрант, отчего более определенной становится стилевая принадлежность нового кинотечения, поскольку эта тема уже выкристаллизовывается в представление о новой романтике. В современной стремительно изменяющейся действительности (что часто составляет и основную сюжетную линию фильмов) многие социальные, профессиональные и т.п. различия становятся менее заметны, а социальный статус героя оказывается не так уж важен. Масштабные социокультурные сдвиги предстают сквозь призму индивидуальных человеческих историй, исторические события—глазами «маленького человека». Своеобразие их подачи проявляется в бескомпромиссной фиксации примет времени, в этической заостренности, в точно выдержанной интонации, в ритме, в отношении к герою и зрителю—все это конституирует уже отмеченную стилевую общность.

Одним из первых в этом ряду я бы назвала фильм 1996 г. режиссера Бернда Айхингера (Bernd Eichinger) «Девица Розмари»⁷—историю несоставившейся Золушки. Не тематически, но с точки зрения затронутой в нем проблематики. По охвату событий, широте исторического фона и явно читающимся экзистенциальным обобщениям фильм продолжает размышления на тему, классическим образом постановки которой стала «Американская трагедия» Т.Драйзера. Правда, здесь в основе сюжета—история из криминальной хроники послевоенной Германии. Прослеживая истоки разыгравшейся драмы, фильм повествует о том, что может произойти, когда вступающая в жизнь героиня начинает строить эту самую жизнь по модели, найденной в глянцевых журналах, когда представление о том, что хорошо и что плохо, оказывается замещено представлением о том, что престижно, а что—нет, и когда единственной достойной жизненной целью, в чем героиня неистово убеждена и к которой фанатично рвется, не выбирая средств, признается приобщение к «светской жизни» и «высшему обществу». Две золотые туфельки на снегу, оставленные девушкой в finale, воспринимаются как горькая ирония, как предчувствие и знак трагического конца. Переосмыщенная

цитата превращается в метафору несбыточной мечты и тревожный сигнал: хэппи-энд невозможен. В финале особенно ярко проявляется та характерная стилеобразующая интонация, в которой слышится не только жесткая констатация, но и сожаление, и сопреживание, и боль. Образ был настолько запоминающимся, что почти та же цитата — туфли, оставленные героиней и воспринимающиеся как знак, возникает в финале совсем другого немецкого фильма «Ненужная» («Некуда идти»)⁸, повествующего о трагической истории последних лет жизни некогда известной писательницы. Только здесь эта цитата (вполне возможно и не подразумевавшаяся авторами, а сложившаяся уже постфактум, в зрительском восприятии) отсылает не к истории с Золушкой, а напрямую к упомянутому выше фильму, где оставленные героиней туфельки стали метафорой трагического конца. Наличие такого рода ассоциаций, список которых можно было бы расширить, только усиливает впечатление целостности, подтверждая тезис о сложившейся кинотенденции.

Истории «маленького человека» — свидетеля больших исторических событий составляют сюжет целого ряда фильмов, созданных в последнее десятилетие, особенно во второй половине 90-х, как известными авторами, так и начинающими кинематографистами. Сквозной эта тема становится для таких разных кинокартин, как например, уже упоминавшийся фильм «Ненужная» («Некуда идти») (режиссер Оскар Релер), для получившей широкий резонанс картины «Гуд-бай, Ленин!» (режиссер Вольфганг Беккер)⁹, для фильмов «Франкфурт-миллениум» (режиссер Ромуальд Кармакар)¹⁰, «Берлин находится в Германии» (режиссер Ханнес Штер)¹¹, «Шульце играет блюз»¹² (режиссер Михаэль Шорр) и других, которые весьма условно объединены здесь хотя бы на том основании, что в разные годы демонстрировались в рамках программ Московского кинофестиваля или фестивалей немецкого кино в Москве. О фильме «Гуд-бай, Ленин!» было написано так много, что все возможные версии истолкования его сверхзадачи, наверняка, уже были перечислены. «Франкфурт-миллениум», совместного производства Германии и Франции, как видно из названия, посвящен ныне основательно подзабытой, но такой будоражающей и заманчивой теме конца 90-х, как тема ожидания нового тысячелетия. А точнее, обсуждению этой не столько реальной, сколько символической перемены. Однако и она переживается персонажами со всей серьезностью и настороженностью, поскольку грядущие торжества, как выясняется, не вызывают у «маленького человека» энтузиазма и радужных ожиданий. Тема отчуждения воплощается здесь в метафоре «чужого праздника». И тем не менее, перспектива начать все с нуля (и даже трех нулей, добавим мы), в конце концов, вселяет надежду и одолевает скептицизм.

Показ масштабных событий глазами рядового человека в современном немецком кино переплетается с мотивами движения и дороги, которые в такой интерпретации позволяют объединить самые разные сюжеты и жанры. Традиционная для кинематографа, по меньшей мере, со времен неореализма, тема дороги к концу XX века приобретает буквальный смысл: не просто в качестве образа перемен, но как основное содержание и основная проблема современной эпохи. В сегодняшнем немецком кино она проявляется и на уровне сюжета (сюда могут быть отнесены фильмы в основном

молодежной тематики, созданные в жанре «роуд-муви»), и на уровне героя, и как метафора более широкой философской постановки проблемы. Мчится не только Лола из знаменитого фильма Тома Тыквера¹³, в стремительном движении пребывают все. В поисках лучшей и более безопасной жизни движутся прибывшие в страну иммигранты, навстречу им в обратном направлении—искатели ее смысла и приключений. Не имеют определенной траектории передвижения всех мечущихся, мятущихся и уворачивающихся от «колес истории» персонажей—образ эпохи очередного переселения народов. Этот мотив обыгрывается и в названных выше произведениях, но самостоятельной темой он становится в картинах, посвященных проблемам миграции и мультикультурализма, к которым мы еще вернемся.

В фильме режиссера Михаэля Шорра «Шульце играет блюз» (из которого становится ясно, что эту тему невозможно обойти, даже если речь идет о самой что ни на есть патриархальной среде) нет стремительного движения, присущего ритмам большого города, нет бросающихся в глаза примет времени. Напротив, размеренная жизнь в маленьком городке, где ничто не меняется, где «нет новых лиц» и ничто, казалось бы, не может нарушить монотонность буден. И тем не менее, оказывается, что каждый житель мечтал о какой-то другой самореализации: врач маленькой городской больницы мечтал о карьере оперного певца, стрелочник сидит на рабочем месте с томиком философских сочинений. И главный герой Шульце, бывший шахтер, которого неожиданно отправляют на пенсию, тоже вдруг выясняет, что у него есть мечта. Он в течение многих десятилетий на ежегодном городском празднике играл польку, но вот неожиданно для себя начинает наигрывать блюз. И мечтает о том, чтобы посетить Луизиану. А стечение обстоятельств и сочувствие друзей помогают ему этот замысел осуществить. И вот Шульце собирается в путь. Пытается ли он догнать проносящийся где-то рядом стремительный поток жизни, воплотить мечту или просто доказать бывшим коллегам по работе, что его рано списывать со счетов—все ожидания одного из привычных вариантов финала этой истории не оправдываются. В «краю далеком» он встречает доброжелательных людей, которые ведут свою, не во всем понятную для него, но такую же размеренную и тихую жизнь. Непонятную, потому что Шульце не знает английского, но все, встречающиеся на его пути, стараются ему помочь. Он поселяется на заброшенной барже, а друзьям в Германию посыпает свое фото с экзотической птицей на плече. И друзья гадают: как же, наверное, процветает сейчас Шульце... Обозначенная как музыкальная трагикомедия, грустная история о «маленьком человеке» из маленького городка становится размышлением о несбывшихся мечтах, неопределенных помыслах о собственном призвании, о стремлении приподняться над «серыми буднями» и о драматизме человеческой жизни вообще. В финале выясняется, что кадр, которым начинается и завершается фильм, вдруг оборачивается аллюзией знаменитой сцены с музыкантами из фильма Ф.Феллини «8½». Правда, в роли музыкантов оказываются участники траурной процессии, провожающие героя уже в последний путь. А вместо мелодии Н.Рота звучит тот самый блюз, который пытался сыграть Шульце...

Драма Андреаса Дрезена «Вилленброк»¹⁴ предъявляет зрителю другого героя. Вилленброк—преуспевающий торговец подержанными ма-

шинами. Уверенный в себе, считающий, что все измеряется в денежном эквиваленте, на глазах зрителя вдруг переживает психологическую драму и крушение собственных представлений о невероятной «легкости бытия». Судьбоносная встреча со студенткой, отца которой Вилленброк принимает на работу сторожем, поначалу укладывается в привычную для него схему событий. Но по ходу действия Вилленброк с удивлением узнает, что существует иная ценностная шкала, предполагающая серьезное и ответственное отношение к жизни и к окружающим, что в глазах привлекшей его внимание студентки и ее университетских друзей его положение не выглядит таким уж заманчивым и привлекательным. Он начинает стесняться своей не слишком большой эрудированности. Реакция девушки на инициативы Вилленброка не так демонстративна, как, например, аналогичный по смыслу отказ героини Б.Бардо танцевать с производителем холодильников. И не так пафосна, как манифестации молодых героев из фильма «Асса» (если иметь в виду ассоциации нашего зрителя, а не содержание самого фильма). Но она вполне убедительна: девушка дает понять, что продолжение образования и отъезд с этой целью в Петербург для нее важнее, чем посулы Вилленброка. И все, что происходит с героям, начинает походить скорее на фарс, чем на драму. Дело в том, что Вилленброк нечист на руку: он ловчит, норовит обмануть своих клиентов, он неискренен со своими близкими. Попутно в жизни героя происходят события, которые совсем выбивают почву из-под его ног. Из успешного и уверенного в себе он на глазах зрителя превращается в уязвимого и вызывающего жалость. Это превращение достигает кульминации в сцене побега от грабителей, забравшихся ночью в загородный дом Вилленброка: главный герой и его жена вынуждены в чем-то наспех надетом стучаться в дом соседей и в таком виде предстать перед собравшимися у соседей гостями. Знаковая функция этого эпизода сравнима со знаменитой сценой из «Скромного обаяния буржуазии» Бунюэля, когда сидящие за обеденным столом вдруг оказываются на сцене перед переполненным зрительным залом. То есть из весьма деятельного субъекта герой вдруг превращается в объект чьего-то любопытствующего внимания. Кроме того, кризис среднего возраста отягощается для Вилленброка моральной победой молодого поколения, не приемлющего двойную мораль и персонифицированного в образе симпатичной студентки. При всем многообразии сюжетных коллизий фильма это столкновение выходит все же на первый план.

Не только пространственные перемещения, но и фактор времени обыгрывается в современном кино как субъективное измерение в переживании перемен. Как это происходит в известном фильме «Гуд-бай, Ленин!» или, например, в дебютной ленте режиссера Ханнеса Штера «Берлин находится в Германии», в которой герой внезапно оказывается перед лицом произошедшей перемены. Причем более поздние кинофильмы демонстрируют изменение настроений: нарастание уверенности и обретение навыков «обживания» переходных ситуаций. Условный рубеж этой смены ожиданий практически совпадает с рубежом веков. Он же является и определенной вехой для возможной периодизации нового кинотечения. Тема объединения Германии в кинофильмах последних лет органично сменяется темой

европейского объединения и общеевропейских событий. Что заметно даже на отдельных примерах творчества того или иного автора. Так, режиссер Х.Штер в 2005 г. привозит на ММКФ свой следующий фильм «Однажды в Европе»¹⁵. Действие картины разворачивается одновременно в четырех городах, причем в предложенной автором «выборке» европейских городов оказываются Москва, Стамбул, Сантьяго-де-Компостелла и Берлин.

Еще одна важная тенденция в современном немецком кино—обращение к истории с точки зрения сегодняшнего дня в фильмах антивоенной, антифашистской тематики. На последнем Московском кинофестивале они были представлены в рамках программы «Вторая Мировая—взгляд из XXI века». В программу вошли кинокартины «Софи Шоль. Последние дни», режиссер Марк Ротемунд¹⁶; «Девятый день», режиссер Фолькер Шлендорф¹⁷; «Пираты Эдельвейса», режиссер Нико фон Глазов¹⁸; «Кантата для Гитлера», режиссер Ютта Брукнер¹⁹ и другие.

...Что ищет он в краю далеком?²⁰

Если сопоставить одну из самых актуальных тем европейского кино наших дней—тему мультикультурализма—с освоением и воссозданием «образа другого» европейской живописью конца XIX века, можно прийти к любопытным аналогиям. Тематически, сюжетно визуальный образ иной культуры складывается в живописи романтизма как некий собирательный образ неевропейской («экзотической») культуры или как «образ Востока». На уровне принципов изображения он реконструируется позднее, в изобразительном искусстве конца XIX века—например, образ «экзотики» у Поля Гогена и впоследствии в различных версиях примитивизма. Образ другой культуры в искусстве станет знаком интереса к этой теме, фокусирования внимания на ней. Чтобы воссоздать «иной» взгляд на мир, примитивизм, как известно, использовал плоскостное изображение, декоративный цвет и т.д.—то, что воспринималось как признак аутентичного «экзотического» искусства. Эти приемы явно не могли быть взяты на вооружение кинематографом. И кинематограф нашел свой путь реконструкции и воссоздания иной (по сравнению с западноевропейской) картины мира. Кинематографический «образ экзотики» (оставим это весьма условное обозначение) оказался не только визуальным, но и аудио-визуальным. Самое яркое его воплощение было предложено в фильмах Эмира Кустурицы, с легкой руки которого «образ Востока», объединившись с образом «экзотики», изменил свои координаты. И без того метафорическое понятие стало ассоциироваться не только с традиционным «Востоком» (то есть не только с тем географическим Востоком, который открыл для себя романтизм), но и с Востоком Европы, с Восточной Европой. Эта тенденция проявилась в западноевропейском кинематографе последнего десятилетия. Хотя, конечно, география этого образа гораздо шире и не ограничивается только Восточной Европой. Сложившийся «образ другого»—это уже «свой другой», не соседствующий с европейским человечеством, а находящийся внутри, как часть западной (европейской) мультикультурной ситуации. Найденные Э.Кустурицы в плане изобразительных приемов впоследствии будут варьироваться и творчески

осваиваться авторами, обращающимися к проблематике мультикультурализма. Такое влияние может не осознаваться, быть опосредованным, проявляться лишь в деталях, но «реплика» Кустурицы в разработке этой темы была настолько яркой, что созданный им образ превратился в стойкую ассоциацию. Это отдельная и самостоятельная тема, но ее отголоски прослеживаются и в новом немецком кино: в кинофильмах, которые тематически могут быть отнесены к «мультикультурной проблематике» и в которых активно используются музыкальные стилизации, реконструирующие или использующие аутентичную этномузыку.

В разработке темы миграции в современном немецком кино просматриваются несколько вариантов. Один из них можно определить как ее романтизацию—например, в фильме режиссера Файта Хельмера «Врата рая»²¹. Герои фильма—нелегальные иммигранты, каким-то образом «зависшие» в аэропорту. Они еще не стали частью западного мультикультурализма, но мечтают об этом. Мечты предстают в форме музыкальных эпизодов, воплощающих грэзы главной героини (молодой индианки), и стилизованы под индийское кино. Герои полны энергии, у них есть жизненная цель, они совершают немыслимые поступки и в финале фильма в лучах восходящего солнца въезжают в город своей мечты. В общем, авторы смотрят на своих героев с оптимизмом. (Аналогичная трактовка проблемы иммиграции, согласно которой жизненной стойкости и целеустремленности иммигрантов стоит поучиться, прослеживается и в отечественном фильме «Старухи» Г.Сидорова, который поддерживает этот «общееевропейский вывод».) В качестве символической ссылки на Э.Кустурицу может быть воспринято то обстоятельство, что соавтором сценария фильма «Врата рая» стал сценарист Гордон Михик, работавший с Кустурицей («Черная кошка, белый кот»).

Иной акцент в разработке темы мультикультурализма демонстрируют фильмы молодого, но уже известного режиссера Фатиха Акина («Солино»²², «Головой о стену»²³). Его герои—иммигранты не в первом поколении, которые, по версии создателей кинокартин, мало чем отличаются от коренного населения. В первом фильме речь идет о живущих в Германии выходцах из Италии, во втором—о выходцах из Турции. Фильм «Головой о стену» (совместного производства Германии и Турции), отмеченный в 2004 г. призом Берлинского кинофестиваля и премией Европейской киноакадемии, представляет взгляд на проблему «изнутри»: с точки зрения героя, которого воспринимают в качестве «другого» (представителя другой культуры), но при этом сам он своей инаковости не ощущает. Этот двойной ракурс подчеркивает сознательно воссоздаваемая стилизованная «экзотика». По ходу действия, как припев, постоянно возникает одна и та же красочная музыкальная картина: ансамбль, исполняющий динамичную этномузыку на побережье на фоне древнего города, расположенного на пересечении Европы и Азии. Отчасти это вызывает ассоциацию с хором в античном театре, а может быть, и призвано напомнить к тому же о различных истоках европейских (и не только европейских) культур. Эта тема найдет развитие в новой киноленте режиссера, где один из героев сравнил Стамбул с «мостом», который «пересекли уже 72 нации»²⁴. Фильм «Головой о стену» явно стремится подчеркнуть проблему интеграции и напомнить о том, что тема самоидентификации

не так проста и однозначна, чтобы быть выведенной только из этнического происхождения человека.

И в «Солино», и в фильме «Головой о стену» действие разворачивается по сходной логике: энергию герой черпает, возвращаясь в страну своих предков, откуда эмигрировали когда-то его родители. Проделывая этот путь, герой приходит к осознанию собственной ответственности и вместе с тем подчеркивает свою причастность обеим культурам. Тем самым авторы проводят мысль о формировании общего культурного пространства, проглядывающего за европейским мультикультурализмом.

История с музыкой к фильму получила продолжение, с которым российский зритель мог ознакомиться как раз в рамках четвертого Фестиваля немецкого кино. Александр Хаке, работавший над музыкой к кинокартине «Головой о стену», а вместе с ним режиссер Фатих Акин вновь отправляются в Стамбул, чтобы снять новый, на этот раз документальный, фильм «По ту сторону Босфора»—о музыкальных ритмах города, вобравших в себя разнокультурные влияния. Примечательно, что именно музыка с ее динамизмом выбрана в качестве той перспективы, в которой демонстрируется своеобразие и творческий потенциал города. При этом авторы не избегают показывать и его контрасты. В такт музыке действие фильма облекается в форму стремительного путешествия. Тема культурного диалога становится здесь уже самостоятельно артикулированной. Причем в самом прямом смысле: об этом говорят на улице. Многие действующие лица рассуждают об особом месте Стамбула в диалоге Востока и Запада, об открытости его жителей как европейским (на чем особенно настаивают), так и восточным традициям. Создатели фильма, не скрывающие своей завороженности Стамбулом, стремятся преодолеть стереотипы и показать западному зрителю развивающийся и обуреваемый творческой энергией город. В общем, перефразируя нашего классика: «Если вы чуть-чуть художник и поэт, вас поймут в Стамбуле с полуслова».

Еще один повод для размышлений на тему культурного многообразия дает другой документальный фильм из программы четвертого Фестиваля немецкого кино—«Логово желтого пса»²⁵. Фильм снят молодым режиссером монгольского происхождения Биамбасурен Даваа, которая начинала свою кинематографическую деятельность в Улан-Баторе, а затем училась в Мюнхенской академии кино и телевидения. Ее предыдущий фильм «История рыдающего верблюда» (2003) в 2005 г. был номинирован на премию Оскар в номинации «Лучший документальный фильм». В центре повествования—жизнь семьи монгольских кочевников, сцены которой режиссер (она же автор сценария) предъявляет зрителю без умиления и идиллического пафоса, но с теплотой, ощущаемой практически в каждом кадре. Несспешная размеренная жизнь в суровых степных условиях, с которыми людиправляются вполне достойно. Тяжелый быт, необходимость постоянно бороться за жизнь, спасаясь от набегов хищников, не сделали их черствыми. Напротив, они добры, любят своих детей, живут в согласии с окружающим миром. Правда, ведут они этот трудный и не обычный с точки зрения европейца XXI в. образ жизни не из особой предрасположенности к нему, а, скорее, из-за отсутствия материальной возможности переехать в город. Но

у зрителя складывается впечатление, что эта вынужденность не слишком тяготит их.

Тема культурного диалога перерастает также в форму копродакций, которые становятся все более популярны в движении европейского кинематографа. Для современного кино Германии характерны активное участие и поддержка таких проектов в европейском (и не только европейском) контекстах. Одним из примеров сотрудничества и явного интереса, например, к восточноевропейскому кино являются совместные кинофильмы, которые можно было видеть и на прошедшем в 2005 г. ММКФ²⁶. Что касается диалога «по вертикали», то есть отношения новой кинотенденции к предшествующим, то ее, наверное, трудно отнести к интеллектуальному, авторскому кино в том смысле, в котором принято считать таковым «новое немецкое кино» 60-х–70-х гг. Тем не менее, эта тенденция рефлексивна уже в силу своей принадлежности к современной культурной ситуации. Это кино стремится быть массовым, но в то же время не забывает о традициях интеллектуального кино, «новой волны», неореализма... Современное немецкое кино следует традициям европейского кинематографа и довольно естественно объединяет их с элементами кино массового. И теперь самое интересное—во что выльется наметившаяся тенденция, и как эта предпосылка будет использована кинематографистами Германии в дальнейшем.

1. Организованный German Films Service + Marketing GmbH при содействии посольства Германии в РФ, дружественной поддержке московского филиала Немецкого культурного центра им. Гете и Министерства культуры РФ.

2. В пресс-конференции принимали участие приехавшие из Германии представители съемочных групп фильмов-участников фестиваля (в числе которых—актриса Бибиана Беглау, исполнительница главной роли в фильме «На три градуса холоднее» («3 Grad Kälter», 2005), автор сценария фильма Мона Кино и продюсеры фильма Коринна Менер, Мартин Хусманн; режиссер фильма «Цеппелин!» («Zeppelin!», 2005) Гордиан Маутг; режиссер фильма «Лето сукиных детей» («Sommer Hunde Söhne», 2004) Кирил Туши; режиссер короткометражного фильма «Утренняя пассия» («Morgenschwarm», 2004) Томас Фрелих и представители German Films Service + Marketing GmbH—Симона Бауманн, Юлия Раппольд.

3. О том, что новое немецкое кино уже стало явлением, свидетельствуют и программы Московского кинофестиваля последних лет. Внимание к нему привлекают, например, составленные А.Медведевым внеконкурсные программы «Новая Европа» XXIII ММКФ (2001) и «Кино Германии сегодня» XXV ММКФ (2003). «Социальная реальность Новой Европы может послужить основой для создания новой эстетики открытости и взаимного обогащения культур. [...] Немецкое кино оказалось готовым к диалогу с другими культурами. Уже можно говорить о Новой волне в немецком кино, и Московский фестиваль впервые обращает внимание на это интереснейшее явление»,—из пресс-релиза программы «Кино Германии сегодня». (См.: М е д в е д е в А. Кино Германии сегодня.—XXV Московский Международный кинофестиваль. (Каталог). С.102)

4. См. напр.: З е е с л е н Г. Эстетическое и материальное.—«Искусство кино», 1994, № 7.

5. Поскольку эта тенденция обнаруживает повторяемость и определенную устойчивость, то она приобретает характер течения.

6. Х а б е р м а с Ю. Гражданство и национальная идентичность.—В кн.: Х а б е р м а с Ю. Демократия. Разум. Нравственность. Московские лекции и интервью. М., 1995; с. 209.

7. »Das Mädchen Rosemarie« (Германия, 1996).

8. «Die Unberührbare» (Германия, 1999). В рамках одной из программ XXII ММКФ в 2000 г. фильм демонстрировался под названием «Ненужная».

9. «Good bye, Lenin!» (Германия, 2002). Демонстрировался в рамках программы «Кино Германии сегодня» на XXV ММКФ (2003).
10. «Frankfurt-Millennium» (Германия/Франция, 1998). Демонстрировался в программе Московского Международного кинофестиваля в 2000 г.
11. «Berlin is in Germany» (Германия, 2001). Демонстрировался в программе «Новая Европа» XXIII ММКФ (2001).
12. «Schultze gets the blues» (Германия, 2003). Демонстрировался в рамках 3 Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2004 г.
13. «Lola rennt» (Германия, 1998).
14. «Willenbrock» (Германия, 2004). Демонстрировался в рамках 4 Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2005 г.
15. «One day in Europe» (Германия/Испания, 2005). Демонстрировался на XXVII ММКФ (2005 г.) в рамках программы «Русский след».
16. «Sophie Scholl—die letzten Tage» (Германия, 2004). Демонстрировался на XXVII ММКФ (2005 г.) в рамках программы «Вторая Мировая—взгляд из XXI века».
17. «Der Neunte Tag» (Германия, Люксембург, 2004). Из программы XXVII ММКФ (2005 г.) «Вторая Мировая—взгляд из XXI века».
18. «Edelweisspiraten» (Германия, 2004). Из программы XXVII ММКФ (2005 г.) «Вторая Мировая—взгляд из XXI века».
19. «Hitlerkantaten» (Германия, 2005). Из программы XXVII ММКФ (2005 г.) «Вторая Мировая—взгляд из XXI века».
20. Эти лермонтовские строки были трогательно выведены на стене одного из этажей Института Восточной Европы Свободного университета в Берлине. Сохранились ли они по сей день—не знаю, но в 1996–97 гг. определенно были.
21. «Tor zum Himmel» (Германия, 2003). Демонстрировался в программе «Русский след» XXVI ММКФ (2004).
22. «Solino» (Германия, 2002). Демонстрировался в программе «Кино Германии сегодня» XXV ММКФ (2003 г.).
23. «Gegen die Wand» (Германия/Турция, 2004). Демонстрировался в программе «Гала-премьеры» XXVI ММКФ (2004 г.).
24. «Crossing the Bridge-The Sound of Istanbul» (Германия, 2005). Демонстрировался в рамках 4 Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2005 г.
25. «Die Höhle des gelben Hundes» («The Cave of the Yellow Dog») (Германия, 2005). Демонстрировался в рамках 4 Фестиваля немецкого кино в Москве в декабре 2005 г.
26. В частности, кинофильм «Потери и обретения» («Lost and found») 2004 г., совместного производства Германии, Боснии и Герцеговины, Болгарии, Эстонии, Румынии, Сербии и Черногории, Венгрии. Фильм объединяет несколько новелл, созданных представителями названных стран. Режиссеры: Майт Лаас (Mait Laas), Надежда Косева (Nadejda Koseva), Кристиан Минжиу (Cristian Mungiu), Ясмила Жбанич (Jasmila Zbanich), Корнель Мундручо (Kornél Mundruczó), Стефан Арсениевич (Stefan Arsenijevic).