

Д.А. Липатов

аспирант факультета Истории искусства РГГУ

danilalipatov@yahoo.de

БЕРЛИНСКАЯ ШКОЛА: ПОИСК НОВОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО МЕТОДА ОТОБРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ КИНО*

Для отображения жизни в эпоху модернити Берлинская школа пытается разработать современный тип кинореализма, основывающийся на канонах эстетики минимализма. При этом киноповествование строится не только на банальных жизненных зарисовках и пристальном внимании к деталям, но и на попытке поставить под вопрос возможность аутентичной документации действительности режиссером и ее абсолютного постижения зрителем.

Эстетический принцип, сформированный представителями Берлинской школы, дает им возможность нащупать и отобразить на экране новый тип общественного сознания, предоставляя зрителям возможность вынести из увиденного свои собственные выводы и приглашая их к дальнейшим размышлениям уже за пределами кинозала.

Ключевые слова: Берлинская школа, реализм, минимализм, кризис идентичности, метапродуктивная идентичность, повседневность, модернити

In order to document life in the epoch of modernity Berlin school tends to develop a modern type of film realism based on the aesthetics of minimalism. Film narrative resides not only in banal everyday sketches and close attention to details but also in an attempt to question if authentic representation of reality is possible through art and if reality can be fully comprehended by the audience.

The particular aesthetic method created by Berlin school directors opens for them a possibility to discover and adapt to the screen a wholly new type of social consciousness letting the audience draw their own conclusions and continue to reflect on the experienced film narrative beyond the boundaries of the movie theater.

Keywords: Berlin school, realism, minimalism, identity crisis, metaproductive identity, everyday life, modernity

В кинематографе последних десятилетий ясно заметен процесс устаревания повествовательных форм, способных отобразить особенности жизни в эпоху модернити. Новый эстетический метод отображения действительности предлагает кинотечение, зародившееся в 1990-е годы в Германии и получившее название Берлинская школа в честь «Немецкой академии кино и телевидения» в Берлине.

1. Потерянный рай

Основной эстетической задачей режиссеров Берлинской школы становится поиск актуальных кинообразов, регистрирующих перемены в жизни немецкого общества в последние несколько десятилетий после объединения Германии. В своей работе «Топография чужого» Бернхард Вальденфельс¹ приводит следующие черты эпохи модернити – расщепление привычного порядка и общепринятых связей; воцарение децентрированного мира, в котором субъект перестает быть центром вселенной. В результате этих процессов тем «чужим», с которым постоянно вынужден

© Липатов Д.А., 2013

* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

¹ Waldenfels, B. Topographie des Fremden - Studien zur Phänomenologie des Fremden. Suhrkamp, 1997, P. 16.

*Д. Липатов Берлинская школа: Поиск нового эстетического метода
отображения действительности в повествовательном кино*

сталкиваться человек, оказывается он сам. Таким образом, современный человек навсегда лишается мира, в котором мог бы ощущать себя как дома.

В статье «Стадиальная модель развития идентичности (на примере кино)» В.А. Колотаев и Е.В. Улыбина приводят еще одну характеристику данного явления: «Социальные перемены происходят настолько бурно, что человек вынужден самостоятельно вписывать себя в меняющийся ландшафт окружающей реальности, постоянно перестраивать карту своей идентичности, находить способы так или иначе обозначать свое присутствие в этом мире или говорить посредством искусства о нечеткости границ своего Я, о сложности самоопределения»².

2. В поисках современного кинореализма

В данной ситуации всепоглощающей индивидуализации и субъективизации человеческого опыта Берлинская школа пытается разработать кинематографические стратегии, способные не только отобразить филигранные подводные течения, размывающие границы современного общества, но и перевести на киноязык драматургию повседневного существования человека, в рамках которого мельчайшие социальные перемены проявляют себя с наибольшей интенсивностью.

Дабы разработать подобную модель отображения действительности, Берлинской школе приходится обращаться к современному виду кинореализма. В своей статье «Голос документального» Билл Николс подчеркивает необходимость постоянного обновления реализма, продиктованную сменой исторических эпох: «Всеобщее принятый реализм одного поколения может показаться искусственным поколениям последующим. Постоянно требуется создавать новые стратегии для того, чтобы отображать вещи «такими, какие они есть» и все же несколько другими, чтобы ставить под вопрос сам процесс их отображения»³.

Биллу Николсу удается весьма удачно подметить двойственность, лежащую в основе реализма. Вне зависимости от стратегий, реализм – это метод, при котором правдивая документация явлений, как правило, сосуществует с саморефлексивностью. Таким образом, режиссер добивается аутентичности не только путем соблюдения исторической достоверности и обозначения социальных паттернов, но и при помощи обнажения саморефлексивной природы кинотекста, которое буквально открывает зрителю глаза на условность любых «правил игры» в рамках неустойчивого современного общества, пребывающего, к тому же, в ситуации кризиса идентичности.

3. Минимализм как эстетический метод

Берлинской школе удается сформировать кинематографический метод, способный передать эти две грани реализма, обращаясь к эстетике минимализма. В электронном Лексиконе кинотерминов, составленном при поддержке Университета имени Христиана Альберта в городе Киле⁴, подробно описано развитие минимализма в кино, начиная с немых «анти-фильмов» Энди Уорхола ("Сон", 1963) и структуралистских картин Майкла Сноу ("Длина волны", 1967).

Данные работы привели к появлению особого вида кинореализма, получившего дальнейшее развитие в фильмах второй французской новой волны (Шанталь Акерман, Жана Юсташа и Филиппа Гарреля). В повествовательном кино, выполненном в подобной стилистике, режиссер путем нейтрального наблюдения максимально детально пытается зафиксировать физическое и психологическое сосуществование человека с окружающей его материальной предметностью. При этом кинотекст представляет собой ряд повседневных эпизодов, связанных между собой скорее тематически, а не путем привычных драматических моделей, основанных на причинно-следственных связях внутри повествования. Совершая подобную стилизацию под «случайную» драматургию повседневной жизни, режиссеру удается сделаться невидимым и очистить кинотекст

² Колотаев В.А., Улыбина Е.В. Стадиальная модель развития идентичности (на примере кино). Психология. Журнал Высшей школы экономики, Т. 8, № 1, 2011. С. 3–26.

³ Nichols, B. The Voice of Documentary. Film Quarterly: Forty Years - A Selection. University of California Press, 1999, P. 17.

⁴ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>

от незримого присутствия автора-рассказчика, благодаря чему изображаемые на экране события воспринимаются с новой степенью достоверности - создается эффект, будто они разворачиваются непосредственно перед нашими глазами.

В эссе «Смерть автора» Ролан Барт описывает данный процесс следующим образом: «Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время - время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас»⁵.

Несмотря на детализацию и создаваемый эффект «здесь и сейчас», «смерть режиссера» приводит к отсутствию повествовательных маркеров – ориентиров, помогающих зрителю собрать мириады повседневных эпизодов в единый тематический ряд. Неожиданно для себя зритель сталкивается в кино с эстетической моделью, соответствующей его реальной жизни: несмотря на интенсивный процесс наблюдения за персонажем и его окружением, часть релевантной информации все же не может быть считана и проанализирована. Таким образом, кинотекст проявляет свою субъективность, ставит под вопрос действенность объективных способов отображения. Благодаря подобной саморефлексивности кинотекста, зрителю предлагается отбросить традиционные представления о повествовательном кино и научиться воспринимать его интуитивно, как бы с чистого листа, самостоятельно достраивая неполный кинотекст. Данная степень автономности при просмотре приводит к тому, что, заполняя эллипсы в предложенном нарративе, зритель одновременно учится мыслить независимо, позабыв о вечно сковывающих его по рукам и ногам бэконовских «идолах театра».

4. Места в городах

Данная эстетическая модель для отражения действительности встречается практически во всех фильмах режиссеров Берлинской школы, претерпевая небольшие изменения. Разобрать особенности современного реализма Берлинской школы предлагается на примере картины Ангелы Шанелек «Места в городах» (1998). Для начала обратимся к условному синопсису фильма, в котором проявляется проблематика, которую активно исследует Берлинская школа. Во время поездки с классом во Францию школьница старших классов Мимми знакомится с юным парижанином и проводит с ним ночь. Вернувшись в Берлин, она узнает, что ждет от него ребенка, и, немного поразмыслив, вновь отправляется в Париж, чтобы увидеть отца своего ребенка. В одиночестве Мимми бродит по улицам и вокзалам Парижа, пристально вглядываясь в обступивший ее со всех сторон город.

В данном случае главная героиня с самого начала предстает перед зрителем в состоянии *tabula rasa*. Школьница Мимми пребывает в поиске идентичности – некоего подобия «внутренней родины». Другой представитель Берлинской школы Кристиан Петцольд подобрал ёмкий термин для описания протагонистов фильмов Берлинской школы – „Heimat-BUILDER“⁶, «строитель родины», то есть человек, всеми силами стремящийся построить для себя новую идентичность. Фильм Ангелы Шанелек пытается проиллюстрировать зрителю отчаянные попытки Мимми нащупать то «место в городах», где бы она не испытывала чувство одиночества. Однако ей не удается отыскать подобное «место» ни в Берлине, ни в Париже, ни в минуты покоя, ни в мимолетных связях, ибо отчуждение надежно скрывается в ней самой, превращая окружающую действительность в пустой фасад, в своеобразную «топографию чужого».

Урбанистические зарисовки, транзитные ничейные пространства и пустые интерьеры становятся вовсе не лирическими прелюдиями к основному действию, а внутренней топографией персонажей – пространственной метафорой отсутствия и изоляции. Данный подход отсылает нас к другому мастеру визуального минимализма – Микеланджело Антониони, фильмы которого

⁵ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384-391.

⁶ Petzold, C. Director's Statement. <http://www.jerichow-der-film.de/kurzinhalt.html>

*Д. Липатов Берлинская школа: Поиск нового эстетического метода
отображения действительности в повествовательном кино*

французские критики справедливо охарактеризовали как «внутренний неореализм» именно за то, что режиссеру, несмотря на внимание к материальной предметности, удалось установить камеру буквально внутри персонажей, превратив при этом предметы интерьера и городские ландшафты в некое подобие стазима античного хора, комментирующего и дополняющего происходящее на экране.

5. Флобер и Беккет

Для того, чтобы наиболее точно передать обе грани реализма, аутентичную документацию материальной предметности и саморефлексивность кинотекста, режиссеры обращаются к разнообразным стилистическим методам. В рамках одной картины «Места в городах» с легкостью сосуществуют выпуклая детализация «отца» реализма Гюстава Флобера и аскетичный абсурдизм Самюэля Беккета.

В данном случае обостренная наблюдательность Флобера проявляется в тщательном внимании к «говорящим» предметам интерьера. В одном из редких моментов идиллического единения с миром повседневного Мимми, несмотря на угрожающее присутствие ее матери, играет на рояле, режет хлеб, а потом долго прикручивает вечно отваливающуюся ручку от двери, ведущей в ее комнату. Это действие, за которым долгое время пристально наблюдает «киноглаз» Ангелы Шанелек, сигнализирует как неторопливое растворение в повседневных мелочах (попытка привести в порядок свое жизненное пространство), так и щемящее стремление к изолированности (желание закрыть дверь и остаться в одиночестве).

Первая же сцена фильма, изображающая расставание Мимми с приятелем, выполнена в лучших традициях абсурдистских словесных игр Беккета. При этом саморефлексивность и вся условность наблюдательного реализма проявляется в том, что главная героиня Мимми в ходе всего диалога стоит к камере спиной, в результате чего все ее эмоциональные реакции на сказанное зрителю приходится угадывать или домысливать самостоятельно. Далее приводится перевод вступительного диалога между Мимми и ее приятелем:

- Ну, все, я пошла.

- Нет, ты не пойдешь.

- Пойду. У меня плохое настроение, еще надо сделать уроки на завтра.

- Тогда я пойду с тобой. Буду смотреть на тебя. Ты мне нравишься. Я просто буду сидеть, курить и смотреть на тебя. Ты можешь просто думать себе о чем-то другом. Я к тебе и пальцем не притронусь... Знаю, я выставляю себя полным дураком, но мне все равно. Я не буду тебя целовать, не буду тебя трогать. Ведь есть же и другие женщины, не правда ли? Ведь не все же такие дети, как ты. Иногда быть дураком не так уж плохо. Просто осознавать, что дурак и совсем не париться по этому поводу. Ты ведь меня понимаешь, не правда ли? Понимаешь?

- Это неважно.

- То есть понимаешь. Ну конечно, понимаешь. Но я – сейчас я и сам ничего не понимаю. Наступит момент, когда ты будешь молить на коленях, чтобы тебя поняли. Он еще не настал, но однажды настанет, говорю тебе, настанет. Вот тогда-то ты мне и позвонишь.

- Ладно. Позвоню.

- Я уже буду стариком.

- А я все равно позвоню. Давай, езжай уже.

- Давай, иди в дом уже.

6. Политический окрас эстетики минимализма

Подобное хитросплетение детализации с эффектом остранения позволяет режиссерам Берлинской школы смотреть на современность глазами начинающего ученого-этнолога, который плетет витиеватый кинотекст, подчиняясь эфемерным настроениям персонажей, переменчивому ритмическому рисунку города и уникальной атмосфере разнообразных урбанистических

пространств. Ликвидировав себя как автора, режиссеры не пытаются наделить подмеченное дополнительным комментарием, вместо этого они лишь всматриваются в то, что еще не обрело окончательную форму, для чего пока не существует точного термина.

Некоторые киновееды критикуют режиссеров Берлинской школы за то, что они предельно точно воспроизводят социальную ткань современного общества, однако никоим образом не выдают свое отношение к описываемым ими новым типам общественного сознания. Все сомнения по поводу мнимой аполитичности Берлинской школы с легкостью можно развеять словами Эриха Ауэрбаха, который, восхваляя Флобера, писал: «Любое событие, если описать его во всей его простоте и полноте, растолкует себя и вовлеченных в него людей гораздо основательнее, чем любое мнение или суждение, пытающееся его разъяснить»⁷.

Обращаясь к подробному отображению банальных повседневных действий и предметов, Берлинская школа во многом следует тенденции в исторических и социальных науках, где повседневность в последнее время решительно отвоевывает свое законное место как объект научного исследования. Более того, Анри Лефевр и Мишель де Серто придерживаются мнения, что в отличие от современных специализированных форм знания, которые все чаще становятся инструментами социального контроля и дисциплины, повседневность – единственная сфера жизни, в которой человек на время может побороть отчуждение и фрагментарную природу бытия, обнаружив следы своей истинной идентичности. Осуществляя свои этнографические исследования на микро-уровне, осваивая территорию банального и, казалось бы, неважного, режиссеры Берлинской школы проявляют свою политическую позицию путем избрания единственного гуманистического способа, пригодного для написания летописи современной жизни, – они документируют действительность исключительно с точки зрения индивида.

7. Возвращенный рай

Лейтмотивом фильмов Ангелы Шанелек является путешествие персонажей в другие города, которые встречают их все тем же оглушительным ревом машин, веселым смехом чужих детей, стерильными трамвайными остановками и неоновыми отсветами реклам. Новое «место в городах» в очередной раз заставляет протагонистов ощутить, что там их тоже никто не ждет.

Своего рода примирение с городом у Мимми происходит в тот момент, когда ее парижский амок достигает своей кульминации, и ей приходится окончательно распрощаться со своими иллюзиями, что она и делает в одиноком парижском подъезде, в котором скрипит лестница и гаснет единственная лампочка. Через окно она тайно наблюдает за отцом своего ребенка, чья жизнь прекрасно устроена без всякого ее участия, интерьер его квартиры снят в теплых, уютных тонах. Весьма любопытно, что в последней сцене бесповоротное прощание с мечтой происходит спокойно, лицо Мимми выражает скорее не печаль, а меланхоличную задумчивость.

Подобное внутреннее спокойствие главной героини, скорее всего, связано с тем, что непосредственно в этот момент ей все-таки удается смириться со своей мечтательной мятущейся натурой вечного фланера и признать ее во всей ее сложности и непознаваемости. В середине фильма есть еще один эпизод, проливающий свет на истинную идентичность Мимми. Беседуя с французским другом, она подробно пересказывает ему содержание одной немецкой книги. В конце концов, француз спрашивает Мимми:

- Ну, то есть эта книга грустная?

- Почему же, совсем не грустная. Ведь главный герой мечтатель. Поэтому книга вовсе не кажется мне грустной. В конце он просто снова оказывается один и мечтает себе дальше. Вот и все.

Данный диалог во многом перекликается с финалом картины. Действие фильма прерывается

⁷ Auerbach, E. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. Fiftieth Anniversary Edition. Trans. Willard Trask. Princeton: Princeton University Press, 2003.

*Д. Липатов Берлинская школа: Поиск нового эстетического метода
отображения действительности в повествовательном кино*

на щемящей и слегка чеховской ноте, побуждая зрителя самостоятельно поразмышлять над тем, какова будет дальнейшая судьба мечтательницы Мимми и удастся ли ей сохранить новообретенную идентичность в суеде городской жизни. Эстетический метод Берлинской школы в данном случае проявляется в том, что, регистрируя внутренние закономерности становления идентичности вымышленных персонажей, режиссеры всего лишь намекают на некие правила и паттерны, мудро признавая, что данного свыше идеала просто не существует.

В своих кинофильмах режиссеры Берлинской школы с готовностью признают ограниченность любой модели отображения реальности и неповторимость каждой отдельно взятой человеческой жизни. Именно эта позиция и позволяет им развивать в зрителе способность к формированию «метапродуктивной идентичности»⁸, при которой тот, отбросив приверженность стереотипным драматическим моделям, обнаруживает в себе способность к вынесению непредвзятых независимых суждений и созданию своего уникального кинематографического (и жизненного) нарратива. Таким образом, Берлинской школе удастся не только разработать новый метод отображения действительности в повествовательном кино, основанный на канонах эстетики минимализма, но и предложить зрителю иную метапродуктивную модель постижения современного мира, действующую, в том числе, и за пределами кинозала.

ИСТОЧНИКИ

1. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994.
2. Колодаев В.А., Улыбина Е.В. Стадиальная модель развития идентичности (на примере кино). Психология. Журнал Высшей школы экономики, Т. 8, № 1, 2011. С. 3–26.
3. Auerbach, E. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. Fiftieth Anniversary Edition. Trans. Willard Trask. Princeton: Princeton University Press, 2003.
4. Nichols, B. The Voice of Documentary. Film Quarterly: Forty Years - A Selection. University of California Press, 1999.
5. Petzold, C. Director's Statement. <http://www.jerichow-der-film.de/kurzinhalt.html>
6. Waldenfels, B. Topographie des Fremden - Studien zur Phänomenologie des Fremden. Suhrkamp, 1997, P. 16.

⁸ Колодаев В.А., Улыбина Е.В. Стадиальная модель развития идентичности (на примере кино). Психология. Журнал Высшей школы экономики, Т. 8, № 1, 2011. С. 3–26.