

*М.Ф.Казючиц*

*кандидат философских наук,*

*заведующий кафедрой истории и философии науки*

*ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии», преподаватель РГГУ*

[paideya@rambler.ru](mailto:paideya@rambler.ru)

## ЭСТЕТИКА, НАРРАТИВ И РЕФЛЕКСИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ Б.БЕРТОЛУЧЧИ (рецензия на фильм «Я и ты» (Io e te), 2012)\*

В работе рассматривается проблема эволюции художественного языка итальянского режиссера Б.Бертолуччи. В плоскости исследования находятся эстетические аспекты, вопросы монтажа, операторской работы, композиции, драматургии и др. Анализируются наиболее значительные фильмы режиссера, как с точки зрения исторической перспективы, так и социокультурного контекста.

The article is devoted to the problem of evolution of discourse and narratology of the Italian director B.Bertolucci. In the focus of research interest are aspects of aesthetics, editorial principles, cinematographical vision, composition, dramatic structure, etc. The most eminent films of the director are analyzed from historical point of view in social and cultural contexts of his epoch.

**Ключевые слова:** Бертолуччи, эстетика, нарратив, рефлексия, Годар, Новая волна, психоанализ, семиотика, знак, символ, миф, философия, киноведение, искусствоведение

**Keywords:** Bertolucci, aesthetics, narration, reflection, La Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, psychoanalysis, semiotics, sign, symbol, myth, philosophy, cinema studies, art studies

Весной 2013 года на российские экраны после девятилетнего перерыва вышел новый фильм Б. Бертолуччи «Я и ты». Работа была представлена в Каннах-2012. Публика и критика встретили работу, как принято писать в подобных случаях, благожелательно. Лаконичная драматургия. Фабульная конструкция и герои, вполне органичные для режиссерского «стиля». Герой юн и отягощен внутренним конфликтом психоаналитического свойства. Имеется формальный конфликт с родителями (с легкой инцестуозной составляющей). Имеется и действительный конфликт – со сводной сестрой (без инцестуозной составляющей). Наконец, камерность пространства обеспечивается мотивом бегства главного героя от родителей в подвал дома, в котором он остается наедине с собой. Здесь его посетит сводная сестра. Затем они расстанутся. Спокойная реакция критики объясняется слишком простой, на первый взгляд, эстетикой фильма: режиссерские приемы и элементы чрезмерно выпуклы и очевидны, а повествование элементарно. Если ранее это обстоятельство компенсировала неизменная «эстетика телесности» или «философская рефлексия», то последний фильм маэстро досадно разочаровал зрителя отсутствием главного «отложенного события» – сексуальной связи или как минимум эротизма, элемента, сопровождавшего кинематограф Бертолуччи последние 20 лет.

### **Эволюция Б. Бертолуччи: стиль и нарратив**

«Стиль», как правило, предполагает наличие у кинематографиста собственных уникальных

*М. Казючич Эстетика, нарратив и рефлексия в кинематографе Б.Бертолуччи  
(рецензия на фильм «Я и ты» (Io e te), 2012)*

приемов, которые в свою очередь могут включать и специфику композиции, и систему персонажей, и характерные мотивы, и, наконец, монтаж, операторскую работу и организацию пространства кадра. Творческий путь маэстро, как это принято говорить, включает два этапа. Первый условно относится к периоду 60-70-х годов. Непосредственным влиянием эстетики Новой волны в целом и «экспериментального кинематографа» Годара, в частности, определяются стиль картин «Костлявая кума» (1962), «Перед революцией» (1964), «Партнер» (1968), «Любовь и ярость» (1969)<sup>1</sup>, «Стратегия паука» (1970), «Конформист» (1970) и другие.

Эстетика фильмов Бертолуччи в эти годы во многом определяется характерным изобразительным решением, особой системой деталей, играющих символическую роль: тело человека. Семиотика телесности у режиссера выступает своеобразным органом, инструментом, позволяющим исследовать заданную в фильме действительность. Этот метод – тело как ключ – близок, главным образом, традициям кинематографа Ж.-Л. Годара. Французский режиссер последовательно обращается к мотиву тела и пола как методу деконструкции идеологии буржуазного строя, пропагандируемого посредством «cinema du para»<sup>2</sup>. В этой связи образ тела, связанная с ним система мотивов, включены в его работы «Карabinieri», «На последнем дыхании», «Жить своей жизнью», «Уикенд» и др. Однако логическое завершение формы трансформации тела в миф Годар, вероятно, представлял как полную десексуализацию тела. В сущности, режиссер демонстрирует в работах конца 60–70-х годов образ, который близок концепту симулякра, сформулированного Ж.Бодрийяром приблизительно в те же годы<sup>3</sup>. Тело как знак/миф пропаганды буржуазного трансформируется в тело как знак антибуржуазного. В этой связи, не вдаваясь в принципиальную дискуссию о механизмах семиозиса в кино, следует отметить, что Годар стремится заменить одну агрессивную идеологию другой. Эта идея получила последовательную разработку в фильмах «Groupe Dziga Vertov» (Объединение «Дзига Вертов»). Особый стиль лент, названный самим режиссером и его сторонниками экспериментальным, определялся сведением к абсурду изображений/образов с устойчивыми коннотациями (штампы) в массовой культуре: например, обнаженное женское тело («Звуки Британии»), показательный судебный процесс («Владимир и Роза») и т.д. Так, в фильме «Звуки Британии» героиня произносит монолог о необходимости борьбы с промышленным капиталом и пр., однако в кадр включено обнаженное женское тело от стоп до пояса. Данный принцип с достаточной уверенностью можно связать по крайней мере с построениями С. Эйзенштейна, который еще в 30-е годы определял подобный прием как контрапунктическое сочетание звука и изображения<sup>4</sup>. В случае Годаровского фильма зритель, разумеется, не способен определенно атрибутировать голос и его источник, что приводит к разделению семантической линии кадра и семантической (смысловой) линии произносимого текста.

В фильмах Бертолуччи этих лет подобные методы нередки. В ленте «Партнер» герой Джакобе страдает раздвоением личности и одержим манией убийства. Тема секса, насилия и смерти достигает апогея, когда в кульминационной сцене герой душист полуобнаженную партнершу Гину в стиральной машине. В коллективном проекте «Любовь и ярость» режиссер экспериментирует с образами тела и смерти. Пространство эпизода «Агония» подчинено брехтовской театральной эстетике, где смысл положений персонажей непрерывно изменяется. Главный герой умирает. Однако пришедшие проститься посетители совершают серию логически немотивированных действий: разыгрываются типичные театральные этюды на сценическое движение, высказываются отрывочные фразы о свободе, равенстве и т.д. Смерть героя показана «отраженно» - зритель слышит натуралистические звуки смерти как процесса: кашель, хрип, стоны и т.д.

Переход ко второму этапу творчества у Бертолуччи происходит постепенно, начиная с первой половины 70-х («Последнее танго в Париже», 1972; «Луна», 1979) и заканчивая второй половиной

<sup>1</sup> Эпизод «Агония».

<sup>2</sup> Фр. досл. Папенькино кино.

<sup>3</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 111-155.

<sup>4</sup> Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. М.: 1964. Т.2. С.316.

80-х («Последний император», 1987; «Под покровом небес», 1990). На передний план выдвигается образ персонального: смысловой фокус в картинах этих лет постепенно смещается в сторону исследования отдельного человека. В фильмах 90-х годов индивидуализм будет трактоваться режиссером еще более определенно. В указанный переходный период образ индивидуального видится режиссеру сквозь призму социально-политической борьбы. Американский исследователь Й. Лошицкий в этой связи отмечает, что утопические 60-70-е гг. у Годара и Бертолуччи сменились новым этапом 80-90-х годов, который можно назвать «космическими годами», разумея под этим усиление «философского содержания». «Бертолуччи начинал работу в кино, обратившись к ландшафтам собственного детства. Большинство его историй связаны с местом его рождения – Пармой. Она представляется центральным образом для противоречивого сочетания его ностальгии и непреложной веры в прогрессивность исторического процесса»<sup>5</sup>. Вполне закономерно, что столь существенное изменение регистра неизбежно отразилось на особенностях деформации эстетики, а равно и нарратива. В 70-е на фоне все еще активно разрабатываемой проблематики «протестного кинематографа» в работах Бертолуччи эстетика телесного стремительно утрачивает условность, свойственную антибуржуазному дискурсу 60-70-х годов. В этой связи известный радикализм тем, идей, образов является прекрасным маркером обновления режиссерской эстетики и стиля. Формируется круг новых проблем, ведущее место занимает человек, рассмотренный, – как станет ясно несколько позже, – с экзистенциальных позиций. Однако непосредственный переход к собственно «философской» рефлексии требовал реалистической, возможно натуралистической эстетики. С этой точки зрения телесность приобретает реалистические коннотации, а элементы условного неизбежно затушевываются. В период 70-х годов подобная «ретушь» представлена подчеркнута натуралистическими мотивами и образами. Классическим примером является фильм «Последнее танго в Париже», в котором мотивы секса, телесности и перверсии включены в более широкую проблематику человеческого одиночества, некоммуникабельности и т.д. Широко известен с этой точки зрения фильм «Луна», где детально разрабатывается мотив incestуозной связи матери и сына. Проблематику ленты и ее круг идей целесообразно рассматривать, принимая во внимание предшествующий этап и тот статус, которым обладало тело и сексуальное для кинематографа Бертолуччи периода Новой волны. Впоследствии режиссер, ссылаясь на неготовность зрителя к подобной модернизации эстетической системы кино, отмечал, что радикализм фильма помешал публике и критике глубже понять рефлексивный пласт<sup>6</sup>.

К 80-м годам возрастает значимость философских рефлексий о человеке, истории и религии («Последний император», 1987; «Под покровом небес», 1990 и др.). В данных работах идеи, которыми руководствуется Бертолуччи, с известной долей приближения можно сравнить с философией экзистенциализма, во всяком случае в трактовке Ж.П. Сартра. Эта философская концепция на волне социально-политической активности 50-60-х годов во Франции приобретает особо острое звучание. Известный еще по работам С.Кьеркегора, К.Ясперса, М.Хайдеггера, классический мотив одиночества, заброшенности в мир индивида у Сартра приобретает характерное социальное звучание – «человек как открытый проект», «атеистическая форма экзистенциализма» и пр.<sup>7</sup> Проблематика личного, индивидуального в творчестве французского мыслителя рассматривалась в детерминистическом ключе. Индивид ограничивает собственную волю, рассматривая каждый поступок в перспективе человечества и истории в целом: «Для каждого человека все происходит так, как будто взоры всего человечества обращены к нему, и будто все сообразуют свои действия с его поступками. И каждый человек должен себе сказать: действительно ли я имею право действовать так, чтобы человечество брало пример с моих поступков? Если же он не говорит себе этого, значит, скрывает от себя свою тревогу. Речь идет здесь не о том чувстве, которое ведет к квиетизму, к

<sup>5</sup> Loshitzky Y. The radical faces of Godard and Bertolucci. Detroit: Wayne State University Press, 1995. P. 89.

<sup>6</sup> Бертолуччи Б. Мое прекрасное наваждение. М.: Колибри, 2012. С.111.

<sup>7</sup> Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С.152.

*М. Казючич Эстетика, нарратив и рефлексия в кинематографе Б.Бертолуччи  
(рецензия на фильм «Я и ты» (Io e te), 2012)*

бездействию. Это – тревога, известная всем, кто брал на себя какую-либо ответственность»<sup>8</sup>. Однако в фильме «Последний император» режиссер сосредотачивается на мотиве одиночества человека и незнания им собственного предназначения: «Опыт превращения Пу И из императора в гражданина можно свести к следующему: китайской традиции император – идеальный образец для всех граждан. За все свое мучительное и противоречивое правление у него не получилось им быть. Только став гражданином, он, может быть, стал образцовым гражданином. Значит, каждый образцовый гражданин может в какой-то мере достичь сущности императора. Это парадокс, и надо легко к нему относиться»<sup>9</sup>. Мотив одиночества в картине «Под покровом небес» реализован во многих отношениях в духе известной темы творчества Сартра – принципиальной непознаваемости Другого. Сам режиссер формулировал проблематику фильма следующим образом: двое любящих людей, «необыкновенно знающих друг друга», не могут достичь счастья. «В центр поставлена универсальная тема, тема пары, состоящей из людей, обожающих друг друга и одновременно неспособных, после десяти лет брака, счастливо переживать свою любовь. Необыкновенное знание ими друг друга превращает любовь в тонкий шантаж, в элемент вечного слияния, но не счастья. Меня заинтересовало это исследование любви, и ему я остался верен»<sup>10</sup>, - отмечает Бертолуччи.

В дальнейшем проблематика персонализма будет ограничена эстетикой – в духе М.Пруста – ощущения, воспоминания, влечения, желания («Ускользящая красота», 1996; «Осажденные», 1998; «Мечтатели», 2003) – джентльменского набора метафизика «эпохи постмодерна». Тема фильма «Ускользящая красота», по замечанию Бертолуччи, определяется проблемой первого сексуального опыта, и тем значением, которое придается ему в западном мире. Здесь стиль режиссера предполагает тщательную разработку визуальной «партитуры» – отбор выразительных элементов, способных вызвать наиболее интенсивное эстетическое переживание зрителя: крупные и сверхкрупные планы лиц, пластика тел актеров, широкоугольная оптика, низкие точки съемки, сложное сопутствующее освещение и т.д. Эстетика ленты «Мечтатели» характеризуется сильной диспропорцией двух основных линий нарратива: история о майских событиях в Париже и проблематика первого сексуального опыта. Персоналистская точка зрения режиссера достигает логического предела: социально-политический контекст, столь важный в прошлом, герои наблюдают преимущественно из окон квартиры, в которой параллельно приобретают известный опыт. В финальной сцене толпы радикально настроенной молодежи фактически выполняют служебную функцию, – подчеркнуть неспособность юного американца вступить в борьбу, т.е. конфликт остается частным.

### **Аналитика «Я и ты»: эстетика и нарратив**

В свете сказанного об эстетике и особенностях нарратива фильм «Я и ты» Бертолуччи может рассматриваться как своеобразный творческий отчет, в котором мастер обобщил в ироническом ключе свой многолетний опыт. Ирония – редкая черта поэтики кинематографа Бертолуччи. В его картинах в большей мере встречаются поэтические, политические, социалистические, неконформистские, протестные, экспериментальные, романтические, психоаналитические составляющие. Реже у автора встречается лирическая манера.

Верный собственной стратегии, Бертолуччи заполняет «поэтическое пространство» «Я и ты» знаками своих прежних лент. Лоренцо страдает нарциссизмом, так, во всяком случае, полагают родители. Ситуация, типичная для персонажей режиссера. Отталкиваясь от подобных исходных обстоятельств, режиссер с удовольствием размещает в «пространстве фильма» милые мелочи: цитаты из собственных работ. Лоренцо посещает психоаналитика/социального психолога, в роли которого выступил сам маэстро. А в кафе, куда он отправляется вместе с матерью, центральной становится тема инцеста, отсылающая к ленте «Луна» (1979). («Представь себе, что завтра в

<sup>8</sup> Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С.89-90.

<sup>9</sup> Бертолуччи Б. Мое прекрасное наваждение. М.: Колибри, 2012. С.115.

<sup>10</sup> Там же, С.118.

лаборатории произойдет утечка смертельного вируса, и люди начнут гибнуть, как в фантастическом фильме. Но мы с тобой найдем противоядие и спасемся, и останемся последними людьми на земле. Человечество вымрет, если мы, конечно, с тобой не...». — «Перестань». — «Но, подумай, это же ради спасения человечества». — «Хватит говорить ерунду, ешь!». — «Ну почему ты злишься? Я же говорю о чрезвычайной ситуации: ради спасения человечества». — «О чем ты думаешь?! Хуже шестилетнего мальчишки». — «Ну, ладно, извини. Скажи мне только одно: если родится мальчик, как бы ты его назвала?..»)

Стиль «Я и ты» как доминирование иронического дискурса при вполне серьезном повествовании – тезис недоказуемый, если исходить исключительно из анализа кинодокумента. Пониманию стилеобразующих элементов поэтики Бертолуччи во многом способствуют экспликации самого режиссера, которыми он охотно делится с арткритикой и прессой вообще. Вводить детали, мотивы, героев в ткань собственных и чужих картин, – манера, развившаяся в художественный прием благодаря кинематографистам Новой волны, – с наступлением постмодернизма стала актуальной как никогда. Впрочем, так же, как и Годар, автор «Я и ты» в предшествующих работах далеко не всегда включал цитаты столь явно. Многие из них без соответствующего комментария режиссера атрибутировать было бы невозможно. Впрочем, в последней работе Бертолуччи вполне эксплицитно рифмует «вольным стихом» детали и мотивы с работами прошлых лет. Однако эстетика «Я и ты» включает не только детали и мотивы, являющиеся цитатами, но и традиционно обращается к распространенному методу Новой волны – демонстративно использовать штамп. Эстетика, выстроенная на основе столь насыщенной знаковой структуры, закономерно предполагает сложное пространственное решение, которое обеспечивает корректное взаимодействие знаков.

Тема пространства, которое обладает различными модусами, – частое явление в работах авторского кино. Понимаемый предельно широко, данный элемент целесообразно трактовать как комплексный знак, включающий широкий спектр элементов. В.Беньямин или его соотечественник Р.Гармс еще в 20-е годы связывали условность иллюзии пространства с монтажом и разноракурсной съемкой. В.Пудовкин и С.Эйзенштейн усилили семиотическую компоненту, связав эстетику композиции кадра и психологию эстетического восприятия. Как известно, в фильме «Мать» оператор А. Головня применял верхний и нижний ракурсы, чтобы усилить эмоциональное восприятие сцены зрителем. «Броненосец «Потемкин»» в свою очередь известен сценой «Туманы в одесском порту», разработанной Эйзенштейном в качестве метода «доминирующего эмоционального звучания куска»<sup>11</sup>. Здесь элементы композиции (линии, светотональные переходы) должны были ассоциативно связываться с эмоциональным состоянием зрителя.

Семиотика пространства занимает важное место и в кинематографе Бертолуччи: режиссер использует ее для создания «атмосферы», т.е. собственно «эмоционального звучания». Так, сцену в кафе продолжает также цитата из картины «Луна». В работе 1979 года два юных героя наблюдали, как раскрывается механическая крыша летнего кинотеатра. В фильме «Я и ты» крыша и небо заменены стеклянным потолком двухэтажной квартиры. Камера снимает в движении с первого этажа, при этом тревеллинг начинается из затемненной области комнаты. В этом постепенно открывающемся пространстве кадра родители (снятые с нижней точки) обсуждают нарциссизм сына.

Новый фильм Бертолуччи чрезвычайно насыщен разнообразными типами замкнутых пространств, которые составляют специфический мир Лоренцо. Кабинет психоаналитика, салон автобуса, кафе, салон семейного автомобиля, зоомагазин, заставленный стеклянными клетками, больничная палата, где умирает бабушка героя, наконец, подвал с его разветвленной системой собственных топосов. Драматургия фильма и разработка линий героев в подобной ситуации с неизбежностью будут сильно детерминированы «знаками пространства», а их смена нередко

<sup>11</sup> Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. М.: 1964. Т.2. С. 54.

*М. Казючиц Эстетика, нарратив и рефлексия в кинематографе Б.Бертолуччи  
(рецензия на фильм «Я и ты» (Io e te), 2012)*

указывает на очередную перипетию. Первый сюжетный поворот – бегство Лоренцо в подвал. Это пространство станет отправной точкой для многочисленных перемещений героя до тех пор, пока в финале картины персонаж окончательно не поднимется на поверхность. Подвал навещает сводная сестра Оливия, это обстоятельство определяет основной конфликт. Здесь среди множества подпространств осуществляется разработка центрального эпизода ленты. Лоренцо ожесточенно пытается остановить расширение «личного пространства» и удалить любой ценой посетительницу, но коммуникация неизбежна. Бертолуччи прибегает, следуя, вероятно, логике иронического повествования, к стародавнему приему: вводит мотив болезни/смерти. В романе Н. Амманити Оливия умирает, однако режиссер ограничивается «промежуточным» состоянием – наркотической интоксикацией. Героиня производит «реконквисту помещений» как бы случайно, преследуя гораздо более животрепещущие цели. Лоренцо неожиданно обнаруживает сестру в старом платяном шкафу, туалетной комнате, под покрывалом и т.д. Чтобы подобный «тональный монтаж» был гарантированно воспринят зрителем, Бертолуччи прибегает в духе годаровской эстетики «протестного кино» к штампу. Через весь фильм проходит образ стеклянного аквариума, который последовательно сопоставляется с перипетиями в развитии линии главного героя. Из зоомагазина Лоренцо выходит с аквариумом, полным муравьев, за которыми будет сосредоточенно наблюдать в подвале в течение всего фильма. Естественно, емкость разобьет Оливия, и муравьев придется выпустить из подвала. Эту «символическую сцену» режиссер ставит на место «2<sup>nd</sup> plot point»<sup>12</sup>, если бы речь шла об «американской» сценарной модели. Мотив «замкнутого героя» автор подчеркивает, вынудив Лоренцо (в рассмотренной выше сцене) механически перемещаться по комнате, повторяя тем самым траекторию движения детеныша броненосца, которого до этого герой рассматривал в зоомагазине. Прозрачный потолок родительской квартиры и собственно подвал – непосредственным образом усиливают режиссерскую метафору.

Особенность авторской иронии в «Я и ты» характеризуется так же и тем обстоятельством, что широкое автоцитирование разворачивается Бертолуччи в действенный художественный прием. Он позволил автору расширить аналитический фокус и обратиться к интроспекции: анализу собственного художественного языка и личности. Вероятно, этим обстоятельством мотивирован образ психоаналитика<sup>13</sup> в экспозиции картины. Включив себя в художественное пространство фильма, режиссер продемонстрировал впечатляющую эволюцию в понимании экранного языка: от формального эксперимента периода Новой волны и метафизических медитаций о человеке к осмыслению собственного «я» при посредстве наилучшего органа – кино.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Костлявая кума / La commare secca (1962, реж. Б. Бертолуччи, Италия), игр.
2. Луна / La Luna (1979, реж. Б. Бертолуччи, США, Италия), игр.
3. Любовь и ярость (Эпизод «Агония») / Amore e rabbia, segment Agonia (1969, реж. Б. Бертолуччи, Франция, Италия), игр.
4. Маленький Будда / Little Buddha (1993, реж. Б. Бертолуччи, Великобритания, Франция, Лихтенштейн, Италия), игр.
5. Мечтатели / The Dreamers (2003, реж. Б. Бертолуччи, Великобритания, Франция, Италия), игр.
6. Осажденные / Besieged (1998, реж. Б. Бертолуччи, Великобритания, Италия), игр.
7. Партнер / Partner (1968, реж. Б. Бертолуччи, Италия), игр.
8. Под покровом небес / The Sheltering Sky (1990, реж. Б. Бертолуччи, Великобритания, Италия), игр.
9. Последнее танго в Париже / Ultimo tango a Parigi (1972, реж. Б. Бертолуччи, Франция, Италия), игр.
10. Последний император / The Last Emperor (1987, реж. Б. Бертолуччи, Великобритания, Франция, Китай, Италия), игр.
11. Ускользающая красота / Stealing Beauty (1996, реж. Б. Бертолуччи, Великобритания, Франция, Италия), игр.
12. Я и ты / Io e te (2012, реж. Б. Бертолуччи, Италия), игр.

<sup>12</sup> Англ. Поворот сюжета.

<sup>13</sup> В исполнении Б. Бертолуччи.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бертолуччи Б. Мое прекрасное наваждение. М.: Колибри, 2012.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000.
3. Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989.
4. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. М.: 1964. Т.2.
5. Loshitzky Y. The radical faces of Godard and Bertolucci. Detroit: Wayne State University Press, 1995.