

ЛИПАТОВ Данила Александрович / Danila LIPATOV

| Эстетика минимализма в современном немецком кинематографе: нарративные стратегии |

ЛИПАТОВ Данила Александрович / Danila LIPATOV

Россия, Москва.

Российский государственный гуманитарный университет.
Факультет истории искусства, Кафедра всеобщей истории искусств.
Аспирант.

Russia, Moscow.

Russian State University for the Humanities.
History of Art faculty, History of World Arts department.
Postgraduate student.danilalipatov@yahoo.de

ЭСТЕТИКА МИНИМАЛИЗМА В СОВРЕМЕННОМ НЕМЕЦКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ

Цель данной статьи — определение повествовательных черт, которые объединяют произведения, выполненные в эстетике минимализма. Эстетика минимализма получила наиболее полное развитие в живописи, скульптуре, дизайне, литературе и кинематографе. Чаще всего исследователи сходятся на том, что минимализм во всех направлениях искусства можно интерпретировать как строгую экономию художественных средств.

В кинематографе эстетика минимализма преимущественно проявляется в попытке режиссера различными способами редуцировать и дедраматизировать нарратив. Основные черты минимализма в киноповествовании рассматриваются на примере кинематографа режиссеров «Берлинской школы» — немецкой «новой волны».

Ключевые слова: минимализм, нарратив в кино, берлинская школа, медленное кино, реализм, редукция, эллипс

Aesthetics of Minimalism in Contemporary German Cinema: Narrative Strategies

The aim of this article is to determine the narrative strategies applied to works of art under the label of minimalism. This particular type of aesthetics was simultaneously developed in painting, sculpture, design, literature and film. Most art experts agree that in most of these art practices, minimalism manifests itself through the severe economy of artistic devices.

In minimalistic films, directors usually resort to different methods of cinematic reduction and de-dramatization. In this article, basic techniques of narrative minimalism are systematically examined in relation to the films of the “Berlin School” — the German “nouvelle vague”.

Key words: minimalism, film narrative, the Berlin School, slow cinema, realism, reductionism, ellipse/ellipsis

Без всякого драматического взлета и падения я хотел бы дать людям почувствовать, что это такое — жизнь.

Ясухиро Одзу¹

Девиз минимализма Less is more (Меньше — значит больше) в разное время можно было услышать из уст таких деятелей искусства, как основатель Баухауса Вальтер Гропиус, скульптор-экзистенциалист Альберто Джакометти, венгерский художник и фотограф Ласло Мохой-Надь и, конечно же, американский архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ, который первым сформулировал данный принцип и настойчиво призывал художников стремиться к простоте форм.

Основная цель статьи — определить нарративные стратегии, присущие эстетике минимализма. В современном кинематографе данная эстетика в полной мере проявилась в немецком

кинематографе, в особенности в фильмах режиссеров Берлинской школы. Им удается умело интегрировать как приемы повествовательной и изобразительной экономии минималистов-классиков (Робера Брессона, Жана-Мари Штрауб, Даниэль Юйе, Микеланджело Антониони, Теодора Дрейера), так и наиболее прогрессивные способы кинематографической редукции, встречающиеся в фильмах современных европейских и азиатских режиссеров (Цзе Джанке, Карлос Рейгадас, Бруно Дюмон).

Первые фильмы режиссеров «Берлинской школы» появились в конце прошлого века и уже тогда казались первой восточной кинематографией нового столетия. В 1995 году на Берлинском фестивале был показан фильм «Счастье моей сестры» Ангелы Шанелек, примерно в это же время на Фестивале Макса Офюльса Кристиан Петцольд представил свою картину «Девушки-пилоты». Критики восторженно восприняли эти фильмы, отмечая, с какой точностью и строгостью молодые режиссеры выстраивают каждый кадр.

¹ Grob, N. Kino des Minimalismus. Bender, Mainz, 2009.



ЛИПАТОВ Данила Александрович / Danila LIPATOV

| Эстетика минимализма в современном немецком кинематографе: нарративные стратегии |

Группа немецких режиссеров, работающих в то время в схожей эстетике и затрагивающих в своих фильмах тему современной немецкой действительности, получила благодаря немецкому кинокритику Райнеру Гансера условное название «Берлинская школа»², хотя многие немецкие режиссеры до сих пор не признают существование немецкой «новой волны»³. Во многом «Берлинская школа» возникла благодаря тому, что проекты прогрессивных немецких кинематографистов никак не вписывались в планы крупных немецких продюсерских компаний, которые в 90-е годы преимущественно занимались производством комедий, а также исторических фильмов, нещадно эксплуатировавших немецкую историю, но вместе с тем пользовавшихся заметным успехом у международного зрителя. Такое положение вещей в немецком кинематографе очень точно прокомментировала сама Ангела Шанелек:

«Если бы в Германии в 80-е годы не снимали одни комедии, то сейчас не так сильно бросалось бы в глаза, что еще существуют режиссеры, которых интересует другое кино»⁴.

Появление фильмов представителей «Берлинской школы» привело к постепенному обновлению немецкой кинематографической сцены. Многие режиссеры, вдохновившись примерами Ангелы Шанелек и Кристиана Петцольда, решили отказаться от излишних средств выразительности, чтобы работать в более сдержанной манере, которая, с одной стороны противостоит клиповой эстетике современного массового кинематографа, а, с другой, позволяет предельно точно передать всю сложность и многогранность современной жизни.

Основные герои немецкой «новой волны» — молодые люди, городские жители, принадлежащие к среднему классу, фотографы, студенты, семейные пары, которые пытаются приспособиться к жизни в современном Берлине. Поэтому часто режиссеров «Берлинской школы», в особенности А. Шанелек, называют певцами «меланхолии новой немецкой буржуазии», причиной которой становятся потеря внутренней стабильности, фрагментарность жизни в эпоху современности и двойственность повседневной жизни человека.

Персонажи фильмов режиссеров «Берлинской школы» страдают от потери внутренней стабильности в новой объединенной Германии, поэтому они пребывают в постоянном поиске устойчивых социальных связей, которые дадут им чувство защищенности и принадлежности. Конфликт персонажа состоит в том, что этому тщетному «поиску», этой внешней мотивировке сопутствует еще одна внутренняя мотивировка — стремление современного человека к одиночеству — результат всеохватывающей индивидуализации общества, которая вырывает людей из традиционных отношений, систем веры, размывает социальные связи.

Фрагментарность жизни человека XXI века в фильмах А. Шанелек сосуществует с чеховской давящей гегемонией повседневности, которая не дает героям выбраться из замкнутого круга, что визуально подчеркивает-

ся при помощи неподвижной геометрически выверенной мизансцены. Одновременно с этим повседневность в фильмах «Берлинской школы» является имплицитным способом выразить гражданскую позицию. Протест против консервативного постиндустриального общества у героев А. Шанелек проявляется в их слепом бегстве в мир повседневного. Только совершая рутинные действия или замерев в тишине дома, герои настоящему испытывают чувство раскованности и свободы. Вместе с тем, мизансцена фильмов Шанелек выстроена так, что передает обратную сторону такого выбора — стены буквально смыкаются вокруг персонажа, не оставляя пространства для движений и сужая кругозор.

Представители «Берлинской школы» прибегают к эстетике минимализма для того, чтобы передать плотность «кинотекста» жизни в эпоху современности. Максим Карповец отмечает в журнале *Cineticle*: «Немецкая культура вообще склоняется к точным и лаконичным формам, строгой рациональности и осмысленности бытия как системы... Молодая немецкая волна пытается пробудить нас от смутности постмодерна и ставит открытые вопросы о самоидентификации, индивидуальном выборе и ответственности за окружающих»⁵.

Что касается техник повествования, «Берлинская школа» призывает режиссеров отказаться от гипертекстуальных нарративных стратегий постмодернизма и вернуться к чистому кино, близкому идеалам Андре Базена. В рецензии на главный шедевр неореализма «Похитители велосипедов» Базен пишет: «Ни актеров, ни сюжета, ни режиссуры; словом, в идеальной эстетической иллюзии действительности — никакого кино»⁶.

Таков идеал реализма А. Базена и режиссеров «Берлинской школы», который проявляется, во-первых, в том, что их фильмы возвращают нас к традициям немого кино, где каждый жест, каждый взгляд и каждая деталь имеют свой скрытый смысл, который, однако, не подчеркивается при помощи крупного плана или монтажной склейки (классической драматизации). Во-вторых, по словам Базена, разрушение традиционной драматической модели можно добиться путем перенасыщения кинотекста нарративной информацией.

Ивон Маргулиес также писала о таком способе дедраматизации в своих работах, посвященных эстетике минимализма фильмов французского режиссера Шанталь Акерман, но называла такой феномен гиперреализмом: «В случае гиперреалистического предмета искусства подчеркивание поверхностных деталей направлено на получение эффекта отчуждения, на перенасыщение — зритель видит больше, чем необходимо, чтобы «прочитать» изображение. Гиперреализм в кино возможен благодаря использованию таких эффектов, как мнимое ощущения глубины кадра и перенасыщение деталями, которые получают из-за неподвижного статичного взгляда камеры»⁷.

Таким образом, современные немецкие режиссеры, используя эстетику минимализма, отказываются от классического драматического способа повествования, который подробно

² Gansera, R. Glücks-Pickpocket. Thomas Arslans traumhafter Film „Der schöne Tag“, 2001.

³ Это течение в современном немецком кинематографе получило название «Берлинская школа», потому что режиссеры Ангела Шанелек, Томас Арслан и Кристиан Петцольд вместе учились в Немецкой академии кино и телевидения в Берлине (DFFB).

⁴ Seidel, G. Angela Schanelec Interview. Hollaender, 2010.

⁵ Карповец, М. Бенъямин Хайзенберг. Кино как спортивный интерес. *Cineticle*. Выпуск 8. Берлинская школа, 2011.

⁶ Базен, А. Что такое кино? — М.: Искусство, 1972.

⁷ Margulies I. Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday, Durham, N.C., 1996, S. 42–64.



ЛИПАТОВ Данила Александрович / Danila LIPATOV

| Эстетика минимализма в современном немецком кинематографе: нарративные стратегии |

описал в своей книге, посвященной нарративу в игровом кино Д. Бордуэлл: «Классический голливудский фильм изображает психологически обозначенных личностей, которые пытаются решить четко поставленную проблему или достичь определенных целей. В ходе истории персонажи вступают в конфликт с окружающими людьми или внешними обстоятельствами. История заканчивается решительной победой или поражением персонажа, четким достижением или «недостижением» цели. Таким образом, главным «мотором» причинно-следственной связи является сам персонаж»⁸.

В рамках голливудского психологического реализма все элементы (детали, мизансцена, актеры, звуковое сопровождение) направлены на то, чтобы держать зрителя в напряжении и создать трехактную драматическую модель с эффектной однозначной кульминацией. Движение в фильме происходит исключительно на уровне внешних действий. Реализм в такой нарративной модели никоим образом не связан с повышенным вниманием к мелким деталям и миру повседневного. Динамичность фильма не оставляет возможность статичного наблюдения за людьми и предметами.

Однако с появлением арт-кино, которое берет свои истоки от религиозных притч Карла Теодора Дрейера, Ингмара Бергмана и Робера Брессона, кино неореализма, документального реализма Роберто Росселлини, модернизма Микеланджело Антониони и второй французской волны, которая изменила представления зрителя о медленном кино, теоретиков кино все больше интересует иной вид реализма в кино — субъективный реализм, в рамках которого и получила свое развитие эстетика минимализма.

Картинам с чертами субъективного реализма обычно присущи следующие нарративные стратегии: причинно-следственные связи ослаблены или отсутствуют, психологическая мотивация персонажей скрывается под верхним слоем киноповествования и никогда не бывает выражена эксплицитно. Также фильмы, выполненные в эстетике минимализма, подчеркнута выступают за автономность зрителя. Благодаря многоуровневости гиперреализма и отсутствию символических кинообразов, зрителю предоставляется уникальная возможность самому обнаружить (или изобрести) связь между разрозненными событиями из повседневной жизни персонажей и психологический смысл их поступков.

Французский режиссер-минималист Робер Брессон говорил: «Я верю в такую кинематографическую психологию, которая не дает четкого пояснения к изображаемым событиям и является продуктом кинематографических образов и связи между ними. Тем самым, она приближается к психологии портретной живописи»⁹.

Достоверность персонажей фильмов «Берлинской школы» связана с тем, что кинематографическое повествование скорее напоминает серию зарисовок или осторожное наблюдение за жизнью. Создается иллюзия, что режиссер предоставляет персонажу возможность развиваться самостоятельно, а не делая его четко обозначенными психологическими чертами, которые должны форсировать ход повествования.

⁸ Bordwell D. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985.

⁹ Grob N., Kiefer B. Mauer R. *Kino des Minimalismus*. Bender, 2008.

В своих фильмах Ангела Шанелек активно использует нарративные стратегии, присущие субъективному способу повествования и всячески восстает против гегемонии драмы. По ее словам, «классическая драматургия вообще не имеет ничего общего с жизнью. Отправной точкой в классической драматургической модели являются не герои на экране, а зритель, или то, что могло его бы тронуть. Меня же интересует то, как персонажи двигаются, как в жизни друг за другом следуют события и как неожиданно это происходит. Жизнь ведь, действительно, непредсказуема, и мне нравится, когда это переходит и на экран»¹⁰.

Редуцированный нарратив фильмов Шанелек строится по следующему принципу: режиссер предлагает на рассмотрение зрителя серию мелких эпизодов из жизни персонажей, связывая их исключительно при помощи эллиптического монтажа, который приводит к выпадению отдельных частей нарратива. При использовании эллиптического монтажа нарратив выстраивается в виде пунктирной линии, причем выпавшие эпизоды создают напряжение и влияют на эпизоды снятые. Как правило, такой повествовательный прием парадоксальным образом создает саспенс и придает быстроту нарративу. К тому же, в результате применения эллиптического монтажа фильм становится интерактивным, так как зрителю приходится самому достраивать отсутствующие части киноповествования.

Часто эллипс в фильмах Шанелек разрастается до размеров цезуры, которая подразумевает извлечение и удаление части нарратива таким образом, что предшествующий цезуре и следующий за ней эпизоды сложно и почти невозможно связать. Например, фильм А. Шанелек «Марсель» практически полностью построен на двух крупных цезурах, которые требуют от зрителя достроить некоторые эпизоды киноповествования, происходящие между тремя актами истории.

Во всех фильмах Шанелек связь между эпизодами осуществляется путем эллиптического монтажа, который может быть пространственным и временным. В фильме «Моя медленная жизнь» действие фильма без всякого объяснения переносится в Париж, а затем так же неожиданно обратно в Берлин. Кинокритик Сёнке Вортманн описывает, какого эффекта добивается А. Шанелек при помощи эллиптического способа повествования: «Часто Ангела Шанелек выпускает кульминационные драматические моменты. Зритель видит лишь пролог к событиям и их следствие. Именно это домысливание и подключение зрительского воображения и является отличительной чертой фильмов Ангелы Шанелек».

Р. Зуксланд выделяет следующие общие черты «Берлинской школы»: «Эти фильмы отличаются эстетикой редукции, визуальной дисциплиной, трезвым взглядом, хладнокровным, но при этом очень тщательным наблюдением. Фильмы в основном состоят из долгих планов, которые оставляют персонажам пространство для движения, обостряют внимание зрителя и создают напряжение»¹¹.

В данный момент с новой силой разгорелись споры по поводу будущего немецкой новой волны. Д. Граф подвергает критике

¹⁰ Gan, A. *Angela Schanelec Interview*. Revolver, Berlin, 2001.

¹¹ Suchsland R. *Langsames Leben, schöne Tage. Annäherungen an die „Berliner Schule“*. Film-dienst no. 13, 2005.



*ЛИПАТОВ Данила Александрович / Danila LIPATOV***| Эстетика минимализма в современном немецком кинематографе: нарративные стратегии |**

кино «Берлинской школы», обвиняя его в отсутствии развития. Единственный выход из ситуации, по его мнению, внедрение жанровых нарративных элементов. К. Норд, наоборот, считает, что введение чисто нарративных элементов противоречит повествовательной эстетике минимализма, в которой главной составляющей является отказ от причинно-следственных связей, ярко выраженных мотиваций и бурных эмоциональных всплесков¹². Также она отмечает, что режиссеры «Берлинской школы» отлично освоили эстетику минимализма, при помощи которой они наблюдают за глубоко запрятанными синдромами современного общества, однако отмечает и то, что существующего нарративного аппарата им пока еще не хватает на то, чтобы проанализировать изображаемые на экране социальные явления и выявить их причины.

Чтобы разрешить данный спор, стоит обратиться к знаменитым словам верховного жреца минимализма Самуэля Беккета, который в «Трех диалогах» писал: «Выражать нечего,

выражать нечем, выражать не из чего, нет силы выражать, нет желания выражать, равно как и обязательства выражать»¹³.

Эстетика минимализма строится на том, что процесс поиска смысла является факультативным и даже бессмысленным, это тревожит или даже ранит зрителя, привыкшего дожидаться структурирующую вспышку смысла в конце фильма, а не самому анализировать неотфильтрованные фрагменты повседневной жизни.

Основная заслуга фильмов «Берлинской школы» состоит не только в том, что с их помощью можно познакомиться с вековыми традициями немецкого и мирового авторского кино или установить основные нарративные черты эстетики минимализма. Помимо всего прочего, при помощи повествовательного минимализма они заставляют зрителя освоить иной, более интенсивный способ кинематографического восприятия, при помощи которого можно понять особенности той формы, в которой протекает жизнь в эпоху современности.

¹² Nord C. Notizen zur Berliner Schule. New filmkritik. 2007.

¹³ Беккет С. Три диалога // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: Союзтеатр; ГИТИС, 1992.

