

О Берлинской школе

Тихая революция в европейском кино



О Берлинской школе. Тихая революция в европейском кино

«Новое издательство»

2014

О Берлинской школе. Тихая революция в европейском кино /
«Новое издательство», 2014

Кино в нулевые годы жило разрозненно. Мейнстрим и авангард разошлись по углам – но разных рингов. Некоторые режиссеры провели эти годы в сознательной аскезе. Их лозунгами стали сосредоточенность, тишина, внимание, точность. Таковы и режиссеры Берлинской школы, строгие летописцы расслабленной эпохи. В книгу вошли их тексты и тексты о них.

, 2014

© Новое издательство, 2014

Содержание

Имена	6
Страна безмолвия и тьмы	7
Фильмы между	10
Конец ознакомительного фрагмента.	12

О Берлинской школе. Тихая революция в европейском кино

Составитель Михаил Ратгауз

Концепция проекта «Берлинская школа в Москве»

Татьяна Кирьянова, Михаил Ратгауз

Фоторедактор Сергей Новиков

Помощь в подготовке книги Данила Липатов

В оформлении обложки использован рисунок Альбрехта Дюрера «Крыло сизоворонки» (1512)

Книга издана по инициативе и на средства Гете-Института в Москве

Руководитель отдела культурных программ Астрид Веге

Координатор кинопроектов Татьяна Чагина

Эта книга была сделана к ретроспективе фильмов Берлинской школы, которая прошла при поддержке Гете-Института с 20 по 28 июня 2014 года на Московском международном кинофестивале (кураторы – Татьяна Кирьянова, Михаил Ратгауз)

Имена

Ангела Шанелек
Кристиан Петцольд
Томас Арслан
Кристоф Хоххойзлер
Валеска Гризебах
Ульрих Кёлер
Марен Аде
Мария Шпет
Доминик Граф
Беньямин Хайзенберг
Хеннер Винклер
Пиа Марэ
Изабелле Штевер
Ян Крюгер
Эльке Хаук

Страна безмолвия и тьмы

Михаил Ратгауз

В нулевые немецкое кино вышло из обморока, в котором оно пробыло двадцать лет с начала восьмидесятых. Заработали индикаторы медицинских приборов, засуетились журналисты, бокс-офис оживился, больной заговорил, встал, пошел. Конечно, после такого перерыва ему нельзя было поднимать тяжести. Впрочем, он и не пытался. Немецкое кино последних пятнадцати лет двигалось осторожно, вежливо, иногда с преувеличенно приветливой улыбкой. Чего оно добилось за прошлое десятилетие и что тормозило его ход?

За 20 лет после смерти Фассбиндера киномир успел практически отвыкнуть от Германии. В 1998-м, на заре нового расцвета, французские прокатчики «Беги, Лола, беги» пытались скрыть от зрителя тот убийственный с точки зрения маркетинга факт, что фильм немецкий. К концу нулевых все изменилось. Место на международной афише было отбито. Около десятка фильмов – среди них «Гуд бай, Ленин!» и «Жизнь других» – увидел практически весь свет. Их поддержала батарея наградных знаков, собранных на фестивалях. Но смущало вот что. За десять лет в немецком кино появился всего один новый режиссер с запоминающимся характером и мировой репутацией: Фатих Акин. Авторы победоносных хитов – Вольфганг Беккер, Оливер Хиршбигель, Флориан Хенкель фон Доннерсмарк – предпочли раствориться в них до основания. Новое немецкое кино не хотело бросаться в глаза. За этим можно угадать и другое желание: не быть слишком немецким.

В течение 60 лет после конца Второй мировой Германия пыталась и не могла отчистить понятие «национальное» от следов национал-социализма. Страна протащила себя через изматывающий цикл отрицания, просвещения, споров и консенсуса. Она вышла из этой мясорубки с тяжелым чувством вины и неприязни к себе, которые стали фоном для восьмидесятых и девяностых. В нулевые настроение наконец стало исправляться. Дюссельдорфский фонд Identity Foundation провел в 2009-м опрос, который показал, что 60 % немцев гордятся тем, что они немцы. Но интересно, как распределилась эта гордость. Выяснилось, что меньше 30 % воодушевлены наследством немецкого духа, зато почти 50 % восхищаются национальным талантом к производству и техническому изобретению. В нулевые экономически немцы чувствовали себя увереннее, чем культурно. Так же ощущало себя и немецкое кино, которое делало ставку на отменное качество по усредненным лекалам, вещь, конечно, хорошую, но безличную. В нулевые в нем и вправду нельзя было заподозрить родовые черты германского гения: метафизику, миф, склонность к иррациональному.

В минувшее десятилетие немецкий кинематограф имел вид гостеприимного ковчега, куда можно было вписаться по квоте. В ковчеге нашлось место для мощной киноволны этнического меньшинства (Акин, Фео Аладаг), для фильмов социальной тревоги (Ханс Вайнгартнер), для штатного еврейского режиссера (Дани Леви). Немецкое кино хотело быть приятным во всех отношениях, и это понятно. Оно делалось в стране под подозрением, которое она хочет наконец с себя скинуть. Конечно, не удивляет, что половина самых успешных немецких фильмов нулевых обращена назад, в XX век: от Рейха через расколотую Германию к «детям Гитлера», террористам семидесятых. Но память, как это было у Фассбиндера, больше не задает вопросов настоящему. Она должна не говорить, а наконец замолчать.

Доминик Граф не так давно снял маленькое кино о массовом сносе в Германии старых домов пятидесятых с их запахами и скрипами и застраивании пустот «эмоциональной архитектурой» из стекла, о превращении прошлого в место, где светло и чисто. Фильмы типа «Бункера» или «Жизни других» занимаются похожей работой: санацией истории.

Они как бы говорят нам вот что. Темное прошлое должно быть резко отделено от равномерно и дружелюбно освещенного настоящего. Прошлое – это то, над чем мы трудились, с чем боролись и что преодолели. Теперь в ясном, очищенном и проветренном виде оно лежит на витрине. Его можно упаковывать и продавать, как в сувенирной лавке при музее. (Отреставрированный Музей немецкой истории был открыт в присутствии Ангелы Меркель в Берлине в 2006 году.) Оно не представляет опасности ни для нас, ни для мира. С другой стороны, мы, конечно, понимаем его ценность. Но внутри своих границ мы предпочли бы переизобрести себя заново. Мы стали всем, чем не было оно, – бальной залой мультикультурализма и толерантности. В остальном мы стремимся к нивелировке. Мы такие же, как все, и даже лучше. А наше прошлое, выдрессированное и обученное, стоит смиренно рядом с нами, и на нем можно покататься и сфотографироваться.

Но заговаривание боли еще не означает ее исчезновения. Как показывает дюссельдорфский опрос, память о XX веке по-прежнему тромбом сидит в кровеносной системе нации, которой не хватает исторического кислорода. И это порождает зону усталости и молчания, которой занималось самое оригинальное и самое честное, что было в немецком кино нулевых, – Берлинская школа.

Берлинская школа находится на обочине немецкой киноиндустрии, которая объявила ее прямым врагом в борьбе за национального зрителя. Отдельно раздражало, что «берлинцев» как группу заметили и воспели во Франции, где ей присвоили ярлык «новой немецкой волны». Но это единственный оригинальный товарный знак, созданный за 30 лет в кинематографе Германии. Это не объединение людей, живущих в Берлине, и даже не компания бывших студентов Немецкой академии кино и телевидения (хотя в ней учились три ее «основателя» – Ангела Шанелек, Кристиан Петцольд и Томас Арслан). Это коллективное эстетическое движение, редкость в Европе нулевых, которая дала кинопобеги такого рода только в Румынии и Греции. Речь идет о полутора десятках режиссеров, из которых главные – Шанелек, Петцольд, Ульрих Кёлер, Кристоф Хоххойзлер, Марен Аде, Валеска Гризебах.

«Берлинцы» снимают медленное, созерцательное кино о жизни европейца, в которой нет больше событий крупнее частных, а растворяющийся в чашке сахар важнее смены правительства. Они почти не рассказывают, а больше наблюдают. Они существуют строго в настоящем, запаянные в него, как муха в янтаре. Их амбиция – уместиться внутри вот этой, текущей минуты.

Для фильмов они почти всегда выбирают лето, вечный день, инкрустированный равнодушным щебетом птиц. В определенном смысле Берлинская школа – это еще и памятник крепкому евро и сонной безмятежности постиндустриальной Европы. Кристиан Петцольд говорит о «меланхолии новой буржуазии», людей, которые «могут положить португальскую плитку, но не справляются с жизнью и с любовью».

«Берлинцы» действуют во времени «пост», после конца большой истории и вообще всех историй. Они целиком погружены в повседневность с ее крошкой из фраз, движений, мелких жизненных катастроф. Собственно, они заняты тем же, чем был занят Чехов, которому присягает Ангела Шанелек в фильме «После полудня», сделанном на основе «Чайки». Как и Чехов, они готовы бесконечно всматриваться в колодец паузы, случайно образовавшейся в разговоре за чашкой кофе.

Если немецкое прошлое объявлено преодоленным и помещенным под стекло, то люди в фильмах Берлинской школы ходят как раз по этому стеклу, как правило, молча. Пока мейнстрим занят зачисткой прошлого, они хранят его, как хранят потерю, без единого слова. Они чувствуют у себя под ногами эти, кажется, уже пустые, отработанные, но все еще гудящие шахты памяти. Они движутся в «тишине после выстрела» (как назывался фильм Шлёндорфа о беглой террористке РАФ). И истинно немецкой становится глубина этой тишины, наступившей

после эйфории пятидесятых, социальной хирургии шестидесятых – семидесятых и покаяния восьмидесятых – девяностых.

В том же году, когда фонд в Дюссельдорфе провел опрос, чтобы выяснить, что это значит – быть немцем сегодня, Том Тыквер инициировал фильм-омнибус «Германия-09. 13 коротких фильмов о положении нации». Он стал документом крайней растерянности. Самое определенное, что могли сообщить его авторы о Германии 2009-го, – это ощущение неопределенности. Фильм начинается с короткой новеллы Ангелы Шанелек, которая снимает предрассветные города и ландшафты – темные квартиры, больничные коридоры, поля, в которых лежит туман. Здесь начало общего для всей Германии дня является ее единственным непреложным основанием для жизни. Альманах заканчивается новеллой Хоххойзлера о последствиях катастрофы, которая выселяет землян на Луну, где они постепенно теряют память. Последняя немка, которая еще помнит об этом, выскребает на лунной поверхности название своей родины. «Но никто уже не знал, что, собственно, могло означать это странное слово: „Германия“».

Сейчас, в середине десятых, как и 40 лет назад, Германия остается страной, которой «не хватает образов себя» (по выражению историка кино Томаса Эльзессера). Возможно, она сумеет найти их, если преодолеет свой страх перед почвой, которая все еще кажется засеянной зубами драконов. Но для всего нужно время.

Немецкий фильм должен снова стать немецким. Даже сейчас об эту формулировку можно обжечь пальцы. Кто первым обожжет, будет в дамках.

Фильмы между Василий Корецкий

Берлинская школа была придумана критиками, не режиссерами. Удобный поначалу способ связать всего трех авторов (Томас Арслан, Кристиан Петцольд и Ангела Шанелек), имеющих общий бэкграунд (учеба в Немецкой академии кино и телевидения у Хартмута Битомски¹ и Харуна Фароки²), вскоре превратился в стигму. Слова «Берлинская школа» висят над немецкими режиссерами, которые, безусловно, имеют что-то общее – и в то же время часто отрицают групповую идентичность, категорически не желают подвергать свои фильмы редукции, неизбежной, когда тебя втискивают в тренд. Но еще больше проблем этот ярлык доставляет каждому, кому приходится писать о немецком параллельном кино двух последних десятилетий.

Попытка уловить и сформулировать общее в фильмах, хронология которых размазана с середины 1990-х до наших дней, жанр варьируется от условного криминального триллера до семейной или любовной драмы, а география простирается от Берлина до Африки с заездом во Францию и Португалию, подобна попытке ухватить за хвост современность или дух времени вообще; удача в этом деле всегда приходит постфактум, настоящее редко соглашается узнать себя в экранном образе. Но именно попытка поймать настоящее – и грустное осознание его неуловимости – и есть та константа, которая присутствует в основном корпусе фильмов, относимых к Берлинской школе. Их авторы снова и снова признают свою печальную растерянность перед немецкой – и даже шире – европейской современностью, гладкой и обтекаемой, как корпус автомобиля. Эта легкая фрустрация чувствуется даже в сентиментальном реализме Валески Гризебах, Марен Аде и Марии Шпет, режиссеров, находящихся на краю «берлинского спектра» и снимающих кино в большей степени женское, чем немецкое.

Меланхолия «берлинских» фильмов сильно выражена, но плохо артикулирована. Эта тоска – по чему-то неназываемому, но безнадежно утраченному. Мир, показанный в этих картинах, поражен нехваткой, недостатком. Он будто качественная копия, мастерская подделка, несущая все формальные признаки оригинала – кроме, разумеется, ауры. Этот мир – общего пользования: автобаны, аэропорты, улицы или парки (излюбленные локации фильмов «берлинцев»). Он предназначен и равно удобен для всех, а потому лишен субъективности и страха. Но не тревоги. «В мире есть что-то ужасное, но мне не говорят, что», – вскрикивала героиня Моники Витти в «Красной пустыне». Смутное подозрение в том, что нечто ужасное – или столь же невыносимо прекрасное – таится под поверхностью замершего мира, есть и в фильмах «берлинцев». Симуляция этой «настоящей вещи» – важный элемент традиции реализма, к которому можно вполне отнести и «берлинцев». Но, в отличие, например, от своих китайских коллег, убежденных в том, что реальность хоть и не раскрывается невооруженному взгляду, но вполне способна явить себя после интервенции искусства, «берлинцы» скептически относятся к возможности откровения в кино. Иногда этот скептицизм воспринимается ими как слабость («Наши фильмы еще не настолько сильны, чтобы сказать о них, что они воплощают в себе время или способны говорить от лица мира» – Кристоф Хоххойзлер в интервью.) Но чаще – как сознательный выбор делать фильмы, не несущие печати личного переживания (так работает, к примеру, Кристиан Петцольд: по его словам, героини-женщины в его фильмах – гарантия того, что персонаж не станет проекцией автора). Эта «неискренность» роднит Берлинскую школу с современным искусством – и, действительно, поэтика таких художников, как Эдвард

¹ Хартмут Битомски (р. 1942) – немецкий режиссер и продюсер, в начале 1990-х преподавал Шанелек, Арслану и Петцольду в Немецкой академии кино и телевидения, с 2006 по 2009 год был ее директором.

² Харун Фароки (р. 1944) – режиссер и сценарист, один из самых важных преподавателей в Немецкой академии кино и телевидения для первого поколения «берлинцев».

Хоппер и Герхард Рихтер, оказала сильное влияние на первое поколение «берлинцев». Камера тут часто обладает субъективностью наблюдателя, вуайериста, но ей не суждено прозреть, – лишь подглядывать, скользя по лицам и предметам, угадывая в жестах и позах переживания и намерения.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.