

ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ  
КИНЕМАТОГРАФИИ имени С. А. ГЕРАСИМОВА

На правах рукописи

**Закревская Анна Андреевна**

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ «МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА» В  
ЕВРОПЕЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX  
ВЕКА**

Специальность 17.00.03 «Кино-, теле - и другие экранные искусства»

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

**Москва - 2015**

Работа выполнена на кафедре киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова

**Научный руководитель:**

**Турицын Валерий Николаевич**  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры киноведения ВГИК имени С.А. Герасимова

**Официальные оппоненты:**

**Карасев Леонид Владимирович**  
доктор философских наук, старший научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований РГГУ

**Плахов Андрей Степанович**  
кандидат искусствоведения, кинообозреватель газеты «Коммерсант»,  
почетный президент FIPRESCI

**Ведущая организация:**

Федеральное государственное бюджетное  
научно-исследовательское учреждение  
«Государственный институт искусствознания»

Защита состоится «29» февраля 2016 г. в 13.00 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени С.А. Герасимова по адресу: 129226 г.Москва, ул. Вильгельма Пика, д.3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова и на сайте <http://www.vgik.info/>.

Автореферат разослан «   » \_\_\_\_\_ 2016 г.

Автореферат диссертации размещен на сайтах <http://www.vgik.info/>;

<http://www.vak2.ed.gov.ru/>

Ученый секретарь Диссертационного совета

кандидат философских наук

Ю.В. Михеева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Термин «магический реализм» устоялся применительно к литературе, особенно латиноамериканской. Однако изначально он был предложен немецким критиком Францем Ро для характеристики постэкспрессионистской живописи (Franz Roh. Статья «Nachexpressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. 1925», вошедшая в фундаментальную антологию<sup>1</sup>). Автор считает, что «магический реализм» – это не отдельное направление в искусстве, а особое отношение к реальности, попытка определенным образом выразить присущие ей тайны: здесь, согласно Ро, возникает магия как «обратная сторона реальности – видимая реальность в результате смещения перспективы и трансформации пространственного жизнеподобия приобретает «магическое» наполнение. Это свидетельствует об имманентном стремлении и способности искусства уйти от традиционного, подчас плоского подражания, выразить тайные, неосознанные связи между глубинным постижением объектов и миром обыденного, которому — в упрощенной схеме — нередко отказывали в особой художественной значимости.

На протяжении двадцатого века выражение «магический реализм» использовалось для описания достаточно широкого спектра искусства. При этом основные принципы, укоренившиеся в латиноамериканской литературе этого профиля (скажем, в выдающемся романе Г.Г.Маркеса «Сто лет одиночества»), носили эпический характер, поразительно переданный в словесно-метафорической воплощении движущегося жизненного потока, что представляется трудно выразимым в чувственно-конкретном киноискусстве.

Напротив, принципы «магического реализма», предложенные Ро, ближе кино, способному в осязаемой форме придать «магическому» статус «реального», а «реальному» - черты «магического». В диссертационной работе делается акцент на европейском кинематографе, в том числе практически не изученной, но достаточно плодотворной бельгийской школе.

В экранном воплощении европейский «магический реализм», можно сказать, опирается на определение Ро, относящееся к живописи определенного типа. В нем осязуемая, осязаемая реальность – обязательная и принципиальная составляющая.

---

<sup>1</sup>Magical Realism: Theory, History, Community. Ed. Zamora and Faris, Duke University Press, Durham & London, 1995.

Многие авторы, пишущие о «магическом реализме», разделяют его и сюрреализм, в котором разнородные элементы сочетаются посредством свободной ассоциации (по выражению Андре Бретона), без каких-либо строгих правил, в попытке воссоздать процесс зарождения мысли – в то время как «магический реализм», несмотря на возможную алогичность в сравнении с привычным взглядом на вещи, внутри себя целен и строго структурирован.

«Магический реализм» экрана во многом сопряжен с романтизмом и символизмом, который пытался найти внутреннюю невидимую основу мира. Едва ли «реализм» существует «без берегов», как полемично утверждал французский писатель и философ Роже Гароди в книге «О реализме без берегов». Но разве он исключает, скажем, символику или некую «магию»? Именно «магический реализм» говорит о том, что реальность обладает значениями, которых мы до конца пока не знаем, а можем лишь — по косвенным признакам — предполагать их присутствие.

Применение понятия «магический реализм» создает опасность попадания в зону неопределенности, ведь эстетический и психологический контекст сегодня становится все сложнее и многообразнее. Появилось множество новых - явных и неявных – отражений «подвижного» мира культурой, в случае чего точно определить значение термина еще труднее, чем раньше. И кроме того, изменилось и само восприятие реальности — мы не знаем, где теперь расположены полюса «реальности» — «нереальности», сознаем, что между ними существует множество оттенков.

Сегодняшняя картина мира отличается от основных парадигм недавнего прошлого. В ней многое сместилось, потеряло четкость и устойчивые обоснования. В условиях многослойности картины мира идентификация «магического реализма» представляется сложной задачей. Это понятие носит достаточно зыбкий характер, его едва ли возможно строго и математично обозначить, уложить в прокрустово ложе жестких дефиниций. В работе представляется продуктивным рассматривать «магический реализм» как особую модальность мировосприятия художника; не отдельного направления, а направленности, связанной с углубленным взглядом на реальность, что позволяет увидеть и ощутить мир по-новому. В этом случае понятие «магический реализм», введенное в научный кинооборот, позволит найти объединяющие элементы в фильмах, ранее не рассматриваемых вместе, и таким образом, увидеть их с новой, неожиданной стороны.

Основанная на конкретном киноматериале попытка выявить в диссертационной работе ключевые особенности «магического реализма» позволит, как представляется, раздвинуть границы уже существующих аналитических схем и привнести нечто новое в оценку полифоничной картины киномира.

Само выражение «магический реализм» уже по определению отвечает дуальной природе кинематографа. В нем содержится некая изначальная сущностная двойственность: ведь магия – это то, в чем мы «реальному» как будто априори отказываем. Французский теоретик Андре Базен в своей книге «Что такое кино?», где сформулировал основные онтологические свойства кинематографа, размышляет об иррациональной силе, казалось, далекой от «магии» фотографии. В парадоксальной формуле соединения иррациональности и «фотографичности», которую принято считать идеалом объективности, вероятно, и выражаются уникальные, в определенном смысле магические свойства кино. Чтобы войти в «магическо-реалистичный» мир, в полной мере раскрыть и почувствовать происходящее на экране, нужны оба компонента — максимальная правдоподобность и одновременно суггестивный эффект, позволяющий выйти за ее рамки.

«Магический реализм» экрана обращается к глубинной, в определенном смысле символической картине мира, когда за привычной, как будто обыденной физической реальностью улавливается нечто сверхреалистическое — «магическое» начало.

При этом авторы фильмов, которые можно отнести к произведениям «магического реализма», пытаются объединить кажущиеся принципиально необъединяемыми явления и состояния: приближение к «внешнему» (документальные приемы) отнюдь не противоречит постижению «внутреннего» (своего рода магия).

По замечанию Ю. Лотмана, «вырваться из настоящего бывает вообще очень трудно. И в этом смысле внутреннюю вариативность и скрытые возможности мира нашего ограниченного бытового опыта могут гораздо успешнее раскрыть как раз так называемые реалистические фильмы (но, конечно, хорошие), которые берут реальную бытовую или реальную жизненную ситуацию, но при этом представляют ее как одну из возможностей. И будь то в самой картине или «за картиной», но возникает ощущение бесконечной вариативности мира»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. С. 9.

Именно такая «правда жизни», при помощи воображаемого пространства и кинематографического времени, открывается в картинах, которые представляется возможным отнести к особому, «магическому реализму». Любое произведение подлинного искусства создает свой собственный мир, приближенный или удаленный от того, который мы называем «реальным», а пространство и время, как главные его образующие, всегда строятся и функционируют по своим правилам. В фильмах, обладающих чертами «магического реализма», внешняя «нормальность» и в целом узнаваемость временных и пространственных координат чаще всего сдвигается, изменяется почти незаметными способами (разумеется, не стоит отвергать и более условные, агрессивные решения, свойственные, скажем, экстремальным формам сюрреализма), открывая магическое наполнение кинопространства. Иррациональное и тайна, извлеченные из простого и повседневного, создают одни из самых ценных ощущений, что может дать искусство, – ощущение полноты существования, соприсутствия. На пересечении видимой близости к бытовым координатам, проявленной во внешней организации пространства, и внутренним отходом от знакомой реальности, при условии знания ее особенностей, и рождаются фильмы, в разной степени обладающие чертами «магического реализма».

### **Актуальность темы исследования**

Актуальность темы научного исследования связана с необходимостью поиска новых подходов к анализу киноязыка, расширению представлений о кинематографе как об уникальном инструменте познания мира, а также со значительным ростом интереса к этой проблеме в художественной культуре в контексте общего спора о реализме в искусстве.

Тот факт, что сегодня интерес к проблематике «надреального» очевиден, свидетельствует о том, что мы вступили в новый период развития, связанный со сменой парадигм сознания, трансформацией одних моделей мира и осмыслением других. Понимание кино как особого способа познания мира и его отражения на экране было сверхзадачей творчества выдающихся деятелей кино (от Гриффита и Эйзенштейна до Базена и Тарковского). В наши дни эта идея с особой силой подтверждает свою состоятельность и актуальность.

Новейшие открытия квантовой физики, принципиально отличающиеся от классической физики, радикально меняют постоянно расширяющиеся представления о физическом мире, а достижения современной аналитической психологии – о сознании, что существенно трансформирует ньютоновскую концепцию. Вещественной материальной реальности оказывается явно недостаточно. Нобелевский лауреат В. Гейзенберг говорил: «Оказалось, что мы больше не способны отделить поведение частицы от процесса наблюдения. В результате нам приходится мириться с тем, что законы природы, которые квантовая механика формулирует в математическом виде, имеют отношение не к поведению элементарных частиц как таковых, а только к нашему знанию об этих частицах»<sup>3</sup>. В квантовой механике наряду с объектом исследования и инструментами исследования элементом анализируемой картины становится наблюдатель, каковым в контексте кино становится зритель.

Такая многослойная картина мира предполагает множество форм его творческого отражения и требует поиска новых художественных средств. Новые эластичные звенья позволяют выстроить определенную картину мира, влияя на его образность. Научные поиски строятся на выявлении различий между «реализмом» и «сверхреализмом». Фиксации «внешней реальности» становится явно недостаточно, и определить, что такое «магический реализм» совсем не просто, особенно в контексте возрастающего интереса к глубинным явлениям, выходящим за пределы видимой физической реальности.

Однако новейшие научные открытия (теория множественности миров, принцип неопределенности, переосмысление роли наблюдателя) изменяют наши представления о мире, коррелируют с «магическо-реалистическим» мировосприятием и косвенно подтверждают его принципиальные особенности: одновременное сосуществование противоположных состояний, неопределенность и парадоксальность, балансирование на грани разнородных явлений, попытка их объединения.

Представления о современном мире постоянно меняются, при том, что многое в нем остается неизменным. Он наполнен напряженными смысловыми противоречиями, и полное игнорирование или отрицание какой-то из сторон психологической, эмоциональной, интеллектуальной жизни

---

<sup>3</sup> Цит. по: Quantum Mechanics. The Uncertainty Principle // Aip.org. [Электронный ресурс.] URL: <https://www.aip.org/history/heisenberg/p08.htm/> (дата обращения: 02.11.15).

может привести к печальным последствиям. Бессознательная часть психики неизменно пытается найти способ выразить свое содержание на уровне сознания, где оно сможет актуализироваться и ассимилироваться, таким образом увеличив степень «личностного осознания». Сознание каждого человека обладает врожденным стремлением к интеграции бессознательного, к тому, чтобы свести воедино все составляющие единой личности в его неповторимую и целостную «самость». В этом случае кинематографический «магический реализм» может дать почувствовать — даже и неосознанно — возможность одновременного сосуществования самых разных, иногда активно противоборствующих начал.

Данный термин представляется необходимым и в теории кино, так как малоисследованный «магический реализм» в киноискусстве предполагает один из пока еще в достаточной степени недооцененных способов постижения мира. Он предоставляет возможность увидеть знакомый мир в определенном смысле как «новый», воспринять многие его разнородные части в своеобразном художественном синтезе – как единое целое.

### **Степень научной разработанности проблемы**

Концептуальное определение «магический реализм» распространено в культурологической, в первую очередь в филологической среде, однако к произведениям киноискусства оно — системно и последовательно — не применялось. При этом язык кино непрерывно развивается, и специальное понятие, введенное в киноведческий обиход, позволит не только уточнить, но и расширить существующие аналитические подходы, поможет найти новые ключи к пониманию сложных, многоуровневых художественных произведений.

Теоретическая платформа «магического реализма» в пространстве экрана только начинает складываться. По этой проблеме пока нет сколько-нибудь развернутых исследований, рассматривающих и систематизирующих опыт «магического реализма» в кино.

Нехватка прямых научных источников, фундаментально изучающих специфику «магического реализма» в кино, лишь отчасти компенсируется анализом практики «магического реализма» в других видах искусства — (тексты таких авторов, как М.Астуриас, Х.-Л.Борхес, Г.Гарсиа Маркес, А.Карпентьер, Х.Кортасар, а также зарубежных и отечественных исследователей этого явления – Й.Дэн, Ф.Ро, В.Фарис, А.Флорес, А.Чанади,



М.Флойд, А.Кофман, С.Шаршун). Тем более, что «магический реализм», узаконенный прежде всего в латиноамериканской литературе только что названных крупных писателей, существенно отличается от «магического реализма» в экранном воплощении (в этом плане особенно наглядным представляется нашедший отражение в диссертационной работе сравнительный анализ рассказа Хулио Кортасара «Слюни дьявола» и вдохновленного им фильма Микеланджело Антониони «Фотоувеличение»).

Определенную роль в разработке теоретических вопросов сыграла антология, посвященная феномену «магического реализма» в широком смысле – *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ed. Zamora and Faris, Duke University Press, Durham & London, 1995.

При анализе под заявленным углом зрения фильмов недооцененного бельгийского кинорежиссера Андре Дельво, творчество которого стало одним из главных объектов диссертационного исследования, были использованы немногие русскоязычные источники – тексты статей В.Дмитриева, О.Горяинова, А.Бессмертного.

В базовых вопросах кинотеории, так или иначе стимулирующих рассмотрение заявленной проблемы, были изучены как труды классиков: Л. Деллюка, Ж. Эпштейна, А. Базена, З. Кракауэра, А.Астриюка, М.Бахтина, Ю.Тынянова, так и теоретические разработки современных авторов: Ю.Лотмана, Ю. Цивьяна, М.Ямпольского, Л.Зайцевой, Л.Клюевой, Д.Салынского и других.

В общих киноведческих и исторических вопросах были полезны аналитические и архивные статьи Ф.Джеймисона, А.Дорошевича, Н.Зоркой, Р.Иберта, П.Кейл, Д.Томсона.

В контексте философско-психологических аспектов диссертационной работы свою роль сыграли труды К.Г.Юнга, З.Фрейда, Х.Банцхафа, Л.Грин, Д.Кэмбелла и других. За рамками исследования не остались ссылки на художественную литературу (помимо латиноамериканской — В.В.Набоков, Э.Т.А.Гофман, У. Блэйк, Э.Рэдклифф) и живопись (прежде всего — Поль Дельво и Рене Магритт).

### **Цель и задачи диссертационного исследования**

Цель диссертационной работы — предложить новое в системном для киноискусства плане и специфическом экранном воплощении понятие «магический реализм» для анализа кинематографических произведений. Выявить специальные языковые средства и механизмы, с помощью которых

«магический реализм» проявляется в кино. Исследовать через призму «магического реализма» представляющие киноведческий интерес фильмы, которые малоизучены, а то и вовсе неизвестны в отечественном и зарубежном киноведении (таких режиссеров, как бельгиец Шарль Декёкелер, англичанин Брайан Форбс, француз Мишель Девиль) или не рассматриваемых в таком аспекте киноклассиков (Александр Астрюк, Микеланджело Антониони). Особое внимание при этом уделяется пространственно-изобразительным характеристикам.

Для достижения поставленной цели ставятся следующие научно-исследовательские задачи:

- Опираясь на конкретный анализ, обосновать и ввести в киноведение понятие «магический реализм»;
- Уточнить некоторые черты и особенности «магического реализма» в сфере киноискусства;
- Обозначить место «магического реализма» в кинематографе;
- Предпринять анализ фильмов разного художественного спектра с целью выявления возможных способов выражения «магического реализма» и его диапазона, сделав при этом упор, прежде всего на визуально-изобразительных аспектах рассматриваемых произведений;
- Охарактеризовать разновидности «магического реализма» — в границах короткого метра, в экспериментах А.Астрюка (теория «камера-перо») и других проявлениях.
- Соотнести особенности мировоззрения кинорежиссеров, работающих в парадигме магического реализма, с визуально-изобразительными решениями в их произведениях.
- Выявить способы манифестации «магического реализма» в кинопроизведениях, позволяющие увидеть знакомый мир как новый, воспринять его подчас противоположные составляющие как единое целое.

### **Объект и предмет исследования**

*Объектом* диссертационного исследования является явление «магического реализма» в кинематографе.

*Предметом* исследования — с одной стороны, малоизученные, но в контексте развития киноискусства значительные фильмы: «Человек, который коротко стригся» (*De man die zijn haar kort liet knippen*, 1966, реж. А.Дельво),

«Вечер, поезд» (*Un soir, un train*; 1968, реж. А.Дельво), «Свидание в Брэ» (*Rendez-vous à Bray*, 1971, реж. А.Дельво), «Свистни по ветру» (*Whistle Down the Wind*, 1961, реж. Б. Форбс), «Дурной глаз» (*Het kwade oog*, 1937, реж. Ш. Декёкелер), «Чайки умирают в гавани» (*Meeuwen sterven in de haven*, 1955, реж. Р. Верхаверт, И. Михилс, Р. Кёйперс), «Прибытие Иоахима Стиллера» (*De komst van Joachim Stiller*, 1976, реж. Г.Кюмель), «Сторож склепа» (*De Grafbewaker*, 1965, реж. Г.Кюмель, адаптация единственной пьесы Ф.Кафки) и др.;

с другой, – хорошо изученные, но не рассматриваемые до настоящего времени в предлагаемом аспекте: «Четвертый мужчина» (*De vierde man*, 1983, реж. П.Верхувен), «Фотоувеличение» (*Blowup*, 1966, реж. М.Антониони) и др.

### **Методологическая основа диссертационного исследования**

Цель и задачи исследования предполагают использование специальных искусствоведческих методов.

Методологической основой проведенного исследования выступает комплексный анализ, который включает следующие методы: сравнительный, системно-аналитический и культурно-исторический подходы. При этом особое внимание уделяется конкретному анализу кадра, как основе образной системы фильма.

### **Научная новизна исследования**

1. В диссертационной работе впервые не в отрывочной форме, а на системной основе предложено важное для кинотеории понятие — «магический реализм».

2. Обосновано существование особого, не связанного напрямую с литературой, собственно кинематографического «магического реализма», специфика которого раскрывается, прежде всего, на визуальном уровне: видимая реальность в результате смещения перспективы и трансформации пространственного жизнеподобия приобретает «магическое» наполнение.

3. В связи с системным использованием термина предложен новый взгляд на проблему типологии в киноведении — в контексте с «поэтическим реализмом», «сюрреализмом» и другими проявлениями киноискусства, так или иначе соотносящимися с реалистическими координатами, что позволило

включить «магический реализм» в парадигму ключевых художественных течений, связанных с радикальной рефлексией относительно реальности.

4. Обоснована принципиальная значимость «магического реализма» в кино как специфической формы существования и развития экранной культуры, которая заключается в возможности одновременного изображения и восприятия противоположных состояний.

5. Утверждается мысль о том, что «магический реализм» в киноискусстве не является обособленным направлением или стилем, а представляет собой «направленность», художественную тенденцию, выражает мироощущение художника, постигающего реальность в глубинном смысле. Таким образом, логично искать отдельные элементы и черты «магического реализма» в фильмах.

6. Проведена работа по соотнесению особенностей мироощущения кинорежиссеров магического реализма с визуально-изобразительными решениями в их фильмах.

7. Под избранным ракурсом проанализированы малоизученные, а в ряде случаев совсем не известные в отечественном киноведении фильмы.

8. Прослежен круг обстоятельств, благодаря которым «магический реализм» подталкивает зрителя к восприятию знакомого мира как нового, «другого», предлагая иной, более углубленный взгляд на привычную реальность.

### **Основные положения и результаты, выносимые на защиту**

1. Природе кинематографа отвечает особый, не связанный напрямую с литературой и изобразительным искусством и существенно отличный от нее кинематографический «магический реализм».

2. «Магический реализм» в киноискусстве представляет собой «направленность», художественную тенденцию, выражает мироощущение художника, постигающего реальность в глубинном смысле.

3. «Магический реализм» манифестируется с помощью кинематографических средств (киноритм, монтаж, цветодраматургия, движение камеры, композиция и светопись кадра, на грани документализма и живописной отстраненности), в первую очередь, пространственно-изобразительных характеристик фильма.

4. «Магическому реализму» свойственно создание «знакомо-незнакомого» пространства, которое не уходит за границы осязаемого правдоподобия, но при этом — благодаря часто почти незаметному смещению координат — возникает особый мир, особое ощущение магического соприсутствия.

5. В фильмах «магического реализма», как правило, действует герой, наделенный способностью особого зрения или богатой фантазией; нередко это представитель творческой профессии (писатель, художник).

6. «Магический реализм» помогает уловить и выразить полноту жизни, а шире — мироздания, соединяя, казалось, полярные, но связанные в единое целое элементы: реалистическое — магическое, рациональное — иррациональное, внешнее — внутреннее, видимое — невидимое, документальное — условное.

7. «Магический реализм» в кинематографе стимулирует восприятие знакомого мира как «нового», предлагая иной, более углубленный взгляд на привычную (кино)реальность.

### **Научно–практическая значимость исследования**

Результаты проведенного научного исследования имеют значение для осмысления и разработки определенных теоретических вопросов, касающихся сущности киноискусства и его особого, многогранного восприятия в определенных смысловых контекстах.

Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы (и отчасти уже использовались в процессе педагогической практики) при разработке учебных курсов по дисциплине «История кино» и «Теория кино».

### **Апробация результатов работы**

Основные положения работы отражены в научных публикациях автора, в том числе рекомендованных ВАК, а также были апробированы в дискуссиях и вступительных словах к фильмам кино клуба «Forgotten Silver» (показ и обсуждение, Отдел научного развития ВГИК, 2009–2012), что было продолжено в процессе проведения факультативного курса «Деятели

мирового кино» со студентами киноведческого факультета ВГИК (2013—2015).

### **Структура диссертационного исследования**

Диссертационная работа состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии и фильмографии.

Во **Введении** обосновывается выбор темы, определяется степень разработанности проблемы, формулируются цели и задачи исследования, выдвигается научная гипотеза, уточняются теоретические и методологические основания работы, характеризуется ее научная новизна, практическая значимость хода и результатов исследования, уточняется степень апробации основополагающих положений данной диссертационной работы.

**Первая глава** («Магический реализм» в искусстве») посвящена вопросам, проясняющим происхождение и основные теоретические вопросы, касающиеся понятия «магический реализм».

Термин «магический реализм», появившийся в середине 20-х годов XX века применительно к произведениям живописи, долгое время ассоциировался, в основном, с литературой и особенно с творчеством латиноамериканских писателей.

Выделяются два основных подхода к данному явлению. Первый – это отношение к нему как к соединению в одном, но дуалистическом пространстве реального и фантастического, отчего и рождается некое особое ощущение.

В других случаях авторы связывают «магический реализм» с более пристальным взглядом на *эту*, существующую, будничную реальность. Выбранный угол зрения позволяет увидеть скрытые в ней глубины и тайны, переосмыслить ее границы, выявив более сложную картину действительности.

В первом случае упор делается на собственно магическую, «волшебную», при этом часто привнесенную извне, составляющую. Во втором, – на «реальную». Именно такой взгляд кажется созвучным природе кинематографа, когда фотографическая достоверность парадоксальным образом соседствует с его гипнотическим, иррациональным воздействием на зрителя. Чувственная природа воздействия представляется очень близкой чувственной природе кинематографа с его одновременно практически

осязаемой фактурой и предельной правдоподобностью фотографии, а с другой стороны — возможностью создания иррациональных и обманчивых в своем видимом правдоподобии построений.

В главе анализируются, в основном, именно те картины, которые пытаются нащупать некоторые особые внутренние состояния путем наибольшего приближения к внешнему, знакомому пространству. Магия в таких произведениях заключается именно в том, что их авторы, не прибегая к откровенно искусственным средствам, используют материал «сырой реальности» и поднимают его на иной уровень. В этом смысле эталонными представляются лучшие фильмы А.Дельво («Человек, который коротко стригся», «Свидание в Брэ») и «магические картины реальности», созданные М.Антониони (прежде всего «Фотоувеличение»).

Прослеживаются связи «магического реализма» с романтизмом и так называемым «поэтическим реализмом», которые пытались найти внутреннюю, невидимую подоснову мира; символическим и сюрреальным мировосприятием.

В главе также рассматриваются особенности употребления термина «магический реализм» в отечественной и зарубежной кинолитературе: при этом — применительно к киноискусству — отмечается его несистемное использование для описания произвольно выделенных в один ряд произведений, относящихся к откровенной фантастике, сказочным жанрам и сюрреализму.

Определяются общие критерии и характеристики «магического реализма» в кино (балансирование на грани объективного и субъективного/воображаемого и случившегося; принципиально нераскрываемая загадка; напряжение внутреннего состояния; ощущение иррационального в обыденном, а обыденного в иррациональном).

Утверждается, что черты «магического реализма» имманентно присутствуют практически в любой развитой национальной кинематографии (скажем, в Японии — на примере рассмотренной в диссертационной работе «Женщины песков», реж.Х.Тасигахара, или в Австралии — «Пикник у Висячей скалы», реж. П.Уир), в любой момент исторического развития (от немого кино — на примерах фильмов Д.Кирсанова и В.Шёстрема — до наших дней).

«Магический реализм» в отечественном кино уже был затронут в специальной литературе на примере творчества Андрея Тарковского и Александра Сокурова (ограничиваясь рамками зарубежного киноискусства

автор настоящего исследования ссылается на содержательные работы Ф.Джеймисона – «О советском магическом реализме», Л.Клюевой – «Зеркала и лабиринты», «Трансцендентный дискурс в кино», Д.Салынского – «Киногерменевтика Тарковского»).

Не вдаваясь в анализ, требующий отдельного самостоятельного исследования, автор диссертационной работы фиксирует внимание лишь на одном факте, связанном с периодом так называемой «оттепели» (1960-е годы), когда некоторым режиссерам в период переосмысления старых и открытия новых способов художественной выразительности удалось передать своеобразную «двойственность» кино, его особую полифоничность. Их стиль можно условно охарактеризовать как документально-поэтический — документальная (в широком смысле) составляющая дает возможность *поверить*, а поэтическая (подчас превращающаяся в почти «магическую») — *почувствовать*. Нечто *надреальное*, существующее на грани состояний, действующее на подсознание, в нашем кинематографе появляется из самой что ни на есть бытовой реальности, чуть ли не из документальной фактуры. Внутренние состояния ощущаются далеко не всегда во вспышках субъективного сознания, а словно прорастают в момент максимального приближения к внешнему, узнаваемому пространству (в работе рассмотрены некоторые сцены далекого от выраженного «магического реализма» «Июльского дождя», 1966, реж. М.Хуциев).

**Вторая глава** диссертационного исследования — «Андре Дельво и бельгийский «магический реализм» — посвящена анализу фильмов режиссера в контексте развития искусства и, прежде всего, хотя бы весьма пунктирно, фламандского киноискусства. Именно к творчеству Андре Дельво критики часто применяют выражение «магический реализм». Англоязычные эксперты (Йан Манделл, Филип Мозли, Мария Тразер, Кэти Фоулер) говорят о «магическом реализме», в том числе о «магическом реализме» Дельво, как о методе, при котором с магическими явлениями обращаются как с реальными, отчего рождается особое ощущение. Однако подобным суждениям недостает полифонично-детализированного анализа сложной ткани фильмов бельгийского художника, из-за чего конкретное преломление термина в экранной «расшифровке» практически отсутствует и перенесенное из теории литературы, не в полной мере характеризует его своеобразный визуалистский кинематограф.



«Магический реализм» Андре Дельво – это особое отношение к реальности, в том числе и к реальности фильма, которое не механически сталкивает в пространстве одного произведения элементы обыденного и «волшебного» — в надежде на неожиданный эффект, не просто добавляет к его структуре сновидческие или фантастическо-иллюзорные эпизоды. Бельгийский режиссер скорее проявляет нечто, проступающее сквозь знакомое и обыденное, являющееся одновременно, как это ни парадоксально, их неотъемлемой частью. Он словно балансирует на тонкой грани, где мир реальный, осязаемый причудливо сосуществует с другим, «магическим». С этой точки зрения подробно анализируются, как представляется, главные картины Дельво – «Человек, который коротко стригся» (*De man die zijn haar kort liet knippen*, 1966), «Вечер, поезд» (*Un soir, un train*; 1968), «Свидание в Брэ» (*Rendez-vous à Bray*, 1971), «Бель» (*Belle*, 1973).

При этом в диссертационном исследовании подчеркиваются и различия четырех фильмов.

В первом из них прослежен дуализм существования человека средних лет, который, живя в «пограничной зоне» между романтической мечтой о реально существующей прекрасной молодой женщине и безжалостно холодной действительностью, постепенно погружается в тихое безумие, все более трансформирующее, остраивающее зыбкую реальность.

Второй фильм («Вечер, поезд») куда ближе к сюрреализму: травмированный в катастрофе герой попадает в другой, галлюцинаторный мир, из которого с трудом возвращается в реальность, чтобы узнать о свершившейся трагедии, унесшей его возлюбленную.

Из подобного же субъективного мира так и не выбрался писатель, который, соприкасаясь с реальностью, все более погружается в полуреальную, возможно, существующую лишь в его сознании трагическую историю («Бель»). При анализе фильма рассматриваются изобразительные ассоциации визуального ряда картины с произведениями бельгийского «магического реалиста», однофамильца создателя фильма — живописца Поля Дельво.

Наиболее тонко и совершенно передано сосуществование реальности (причем точно документированной во времени и пространстве — Париж, а затем Брэ в декабре 1917го), воспоминаний об идиллическом предвоенном прошлом и предощущения неясного будущего в картине «Свидание в Брэ». Режиссер создал свой шедевр «магического реализма», который, при всей формальной «задокументированности», во многом

отвечает тезису Кальдерона: «жизнь есть сон», чему, как показывает анализ, способствует звукозрительная и пространственно-временная вязь произведения.

Рассматриваются связи «магического реализма» с французским «поэтическим реализмом», а также общая ситуация в бельгийском кино, национальный менталитет, благодаря чему появилось такое обособленное произведение, как «Дурной глаз» (*Het kwade oog*, 1937, реж. Ш. Декёкелер). Единственный, вероятно, сохранившийся из крайне малого количества полнометражных игровых фильмов 1920-1930-х годов как самого Декёкелера, так и вообще кинематографа Бельгии — «Дурной глаз» — близок духу «магического реализма» и помогает проследить историю бельгийского кино через промежуточные звенья. Так, «Чайки умирают в гавани», (*Meeuwen sterven in de haven*, 1955, реж. Р. Верхаверт, И. Михилс, Р. Кёйперс), в какой-то степени наследуя традиции «поэтического реализма» 1930-х, проникают в бельгийскую послевоенную действительность и намечают пути к кинематографу Андре Дельво. И не только его.

В развернутой форме сравниваются два фильма, близкие друг другу географически и лингвистически, при этом также выражающие особенности «магического реализма», — в сложном соединении ирреального и реалистичного, в том, как герои встречаются с магическим, более того, с мистическим в повседневной жизни: «Прибытие Иоахима Стиллера» (*De komst van Joachim Stiller*, 1976, реж. Г.Кюмель) и «Четвертый мужчина» (*De vierde man*, 1983, реж. П.Верхувен). Оба художника говорят о способах принятия того, что можно называть разными именами — иррациональное, универсум, магия. Если многие фильмы, обладающие чертами «магического реализма», ступают рядом с иррациональным и магическим, внимательно следя, чтобы сохранялся паритет и не было нарушено состояние *на грани*, то «Четвертый мужчина» и «Прибытие Иоахима Стиллера» показывают, что будет, если сделать еще один шаг, приоткрыть «пограничную» дверь чуть шире.

Особое место уделяется творчеству бельгийца Гарри Кюмеля, осуществившего в 1965 году своеобразную экранизацию единственной пьесы Франца Кафки («Сторож склепа»), которая в предложенной интерпретации дает основания говорить о «магическом реализме».

**Третья глава** («Магический реализм» в разных обличьях») открывается рассмотрением его возможностей в коротком метре: подробно

анализируется картина «Совиный ручей» Робера Энрико (*La Rivière du hibou*, 1962) с точки зрения совмещения в ней элементов «будничной» реальности и ее субъективного существования в сознании человека, попавшего в пограничную, экзистенциальную зону между жизнью и смертью.

Энрико, хотя и известен главным образом популярными приключенческими фильмами, время от времени обращался к теме загадочного: скажем, в картине «Деньги от призрака» (*La redevance du fantôme*, 1965, по новелле Генри Джеймса). Более ранний «Совиный ручей» входит в сборник из трех короткометражных фильмов по явно неоднoliniейным рассказам американского писателя Амброза Бирса. Все три истории, созданные в конце XIX века не без влияния Эдгара По, при воплощении на киноэкране тонко размывают границу между реальным и потусторонним. В лирико-трагедийной новелле «Пересмешник» (*L'oiseau toqueur*, 1962) прошлое смешивается с настоящим и будущим. «Чикамауга» (*Chickamauga*, 1962) почти «проваливается» в сюрреализм: война показана с точки зрения глухонемого мальчика, который играет среди хаоса и ужасов на оставленном поле битвы; то, что вокруг, он не видит и не слышит, но чувствует.

«Совиный ручей» особенно подробно анализируется в плане создания в кадре знакомо-осязаемого пространства, а также нюансированной передачи субъективного восприятия времени как элемента, приближающего материю кино к ощущению предельного жизнелюбия.

Автор подробно и тщательно рисует картину происходящего: лучи заходящего солнца слепят глаза, слышны взволнованное дыхание, скрип тугой веревки. Нет никакого дополнительного звукового сопровождения – лишь музыка настоящего. На предельно достоверной ноте режиссер выбирает и предельную ситуацию – передает весь спектр ощущений человека, который должен сейчас умереть. Даже в названии Энрико подчеркивает будничность и важную роль окружающего природного пространства.

Постепенно происходит вчувствование в это пространство и время, которое воспринимается субъективно, постоянно растягивается и сжимается, подчиняясь внутренней жизни героя, приговоренного к смерти. При этом галлюцинаторное действие (со всеми признаками реальности) иллюзорно: нафантазированная фабула побега и спасения целенаправленно идет мимо подлинного сюжета, который завершает неотвратимая смерть главного героя.

Часть главы посвящена английскому фильму «Глубокой ночью» (*Dead of Night*, 1945, реж. Альберто Кавальканти, Бэзил Дирден, Роберт Хэймер, Чарлз Крайтон, по мотивам произведений Г.Дж.Уэллса), состоящему из коротких новелл, скрепленных единым стержнем. Картина также использует все возможности краткости напряженно заостренного фильма-новеллы, а в целом подтверждает одну из существенных особенностей «магического реализма» — балансирование на грани объективного и субъективного, случившегося и воображаемого.

В обоих фильмах оказывается, что «объективной» картины как таковой в них практически нет – это был сон, который заставил нас поверить в его реальность (точно так же, как Энрико заставляет верить в то, что главному герою удалось избежать смерти). Если французский режиссер использует внешне документальные, хотя и поэтизированные, приемы для воплощения своего замысла, то четкая и спокойная манера съемки «Глубокой ночью», как будто априори предполагающая, что никакого сюрреализма и быть не может, не менее убедительно подходит для того, чтобы виртуозно выстроить состояние между объективным и фантазийным.

Далее в главе рассматривается теория Александра Астрюка, который в статье «Рождение нового авангарда: камера-перо» (1948) и среднеметражном фильме «Багровый занавес» (*Le Rideau cramoisi*, 1952) пытался осознать неизученные возможности киновыразительности.

По Астрюку, с помощью нового киноязыка автор-творец может «выразить мысль, сколь абстрактной бы она ни была [...] Существование тех идей и смыслов, которые немой кинематограф порождает посредством символического сопоставления, мы усматриваем в самом изображении, в разворачивании событий на киноплёнке, в каждом жесте персонажей и в каждом их слове, в движении устройств, устанавливающих связи объектов между собой и персонажей с объектами. Всякая мысль, как и всякое чувство, проявляется во взаимоотношениях человека и другого человека или объектов, составляющих часть его мира»<sup>4</sup>.

«Магический реализм» у Астрюка, при минимальной условности, носит характер максимального вчувствования в «зыбкую реальность», но при этом он достаточно активен. Художник не столько фиксирует, сколько

---

<sup>4</sup>Цит. по: Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 694.

создает свой мир заново, творит его всеми возможными способами: подвижная, но не суетливая камера; неакцентированные жесты и чуть замедленная, точно во сне, пластика, освещение с иррациональными оттенками, придающими лицу героини почти потустороннее выражение. Каждый план и ракурс тщательно продуман, вплоть до импрессионистических бликов. Возникает ощущение соприкосновения с чем-то помимо реальности, при полифоничном использовании всех возможностей пространства кадра, словно некоей «пограничной зоны».

Попытка развить принципы «магического реализма» рассматривается на примере картины «Женщина в синем» (*La femme en bleu*, 1973) французского режиссера Мишеля Девилья. Он хоть и не занимался теоретическими разработками, но в некоторых своих фильмах, по возможности, ставил перед собой определенные творческие проблемы, словно пытаясь визуально «сочинять» камерой. «Женщина в синем» дает повод проанализировать, что произойдет, если легкий сдвиг реальности «магического реализма» еще больше сместить в иррационально-формообразующую сторону. Девиль не наращивает условную или жизнеподобную составляющие, его заботит то, как можно внедриться в саму материю кино, чтобы попытаться принципиально изменить ее. При этом в каждом своем решении Девиль опирается на ритм, монтажные построения, а также на цвет, которые обладает исключительной силой иррационального воздействия на зрителя.

В некоторых сценах «Женщина в синем» вполне осознанно выбивается монтажом из жизнеподобных, точнее, привычных для восприятия координат. Для Девилья приоритетен ритм как основа кинопроизведения, его суть – сдвиг именно в монтажно-ритмическом строении — воздействует на зрителя по крайней мере не меньше, чем удивительные повороты сюжета, необычные слова и прочие «литературные» элементы. Сцены еще не произошедшего внедряются парадоксальным монтажом в настоящее. Таким образом, загадка рождается из ритма и монтажа, из самой материи кино, а Девиль, разрушая законы бытовой логики, создает свою чисто кинематографическую логику, которой подчиняется время и пространство, а значит, ход событий.

Герои нередко начинают реплики в одной сцене, а заканчивают в другой. Более того — в другом месте, что выглядит странно, но при этом ритмически действенно и в глубинном смысле, при всей условности, достоверно. Принципиально алогичный монтаж, помимо внешнего эффекта,

дарит знакомое по «магическому реализму» ощущение мерцающей неопределенности.

Таким образом, фильмы Александра Астрыка и Мишеля Девиля демонстрируют разные степени развития возможностей «магическо-реалистической» модальности.

**Четвертая глава** («Магическая координата сквозь документальную фактуру») содержит подробное исследование двух фильмов английских режиссеров — «Свистни по ветру» (*Whistle Down the Wind* (1961) Брайана Форбса и «Невинные» (*The Innocents*, 1961) Джека Клейтона, которые в период взлета, как представляется, порой излишне социализированных так называемых «рассерженных» кинематографистов, предложили ряд оригинальных пространственно-выразительных построений.

Сознавая, что в английском кино существует свой «магический реализм», который, прежде всего, проявляется в абсурдизме и черном юморе, автор диссертационной работы останавливается не на достаточно изученном в этом смысле творчестве Ричарда Лестера или Кена Расселла, а на куда более внешне спокойном Форбсе и малоизвестном фильме Клейтона, поэтика которого становится все более созвучной современному кино (фильмам М.Н.Шьямалана или А.Аменабара).

В картине Форбса на первый план выходят именно визуальные характеристики: создание атмосферы, четкого и законченного художественного образа, попытки передать различные состояния. В картине, повествующей о детях, с первых кадров подчеркивается точка зрения ребенка: оператор снимает чуть снизу, неакцентированно воплощая особое восприятие мира. Почти незаметно автор фильма трансформирует грубую в своем фактурно-материальном проявлении реальность сельского быта в соответствии с детским восприятием, контрастной световой драматургией придает образу реального мира таинственно поэтическую окрашенность «магического реализма». Именно такие пространственно-визуальные характеристики соответствуют замыслу: попытке нетривиальным способом последовательно перенести библейскую историю в наши дни, когда дети пытаются спасти преследуемого человека.

Фильм Клейтона подчинен другим целям. В нем поэтика «магического реализма» выражена более акцентировано. Мастерски созданное пространство «Невинных» дает с особенной остротой ощутить щемящую мысль: а что, если неживые предметы вокруг нас живут своей

жизнью, когда их никто не видит? А что, если мир, который мы знаем, на самом деле иррационален и зыбок, а причинно-следственные связи – лишь иллюзия? «Невинные», с выраженными обертонами магического и ужасного, обращаются именно к этой, вечно загадочной стороне реальной жизни.

Второй раздел главы в основном посвящен картине Микеланджело Антониони «Фотоувеличение» (*Blowup*, 1966). В этом фильме итальянского режиссера, творчество которого в кинологии не соотносилось с «магическим реализмом» в полной мере присутствуют характерные его элементы: принципиально нераскрываемая загадка, напряжение внутреннего состояния, а не событийной канвы, причем на грани документализма и живописной отстраненности. Как следствие возникает ощущение иррационального в обыденном и в то же время — обыденного в иррациональном.

«Фотоувеличение» как явный в этом аспекте лидер ассоциируется с рядом как будто разнородных фильмов, но связанных между собой одной темой: познание окружающего мира с помощью «особого зрения» — через камеры, линзы, фотографии, экраны и аудиозаписи («Разговор», 1974, Ф.Ф.Копполы, «Контракт рисовальщика», 1982, П.Гринуэйя, «Прокол», 1981 Б.де Пальмы и др.).

Важную роль в анализе снятой в Лондоне картины Антониони играет ее сравнение с «Контрактом рисовальщика» англичанина Питера Гринуэйя. Поначалу кажется, что Гринуэй стремится к полному, более того, внешне «сухому» реализму. Все детали продуманы, просчитаны, действие движется размеренно и почти церемониально. Кадр часто поделен на «декартовские квадраты» — специальным приспособлением для более четкого построения, которое использует художник-рисовальщик. В эту строгость, «расчерченность», не должно проникнуть ничего непредвиденного, иррационального. Искусственная, устанавливающая границы рамка, которой пользуется художник, иногда почти равна рамке самого кадра и может даже казаться, что формально они совпадают, но между ними всегда есть расстояние, фиксирующее живую пульсирующую реальность, стремящуюся выйти за расчерченные пределы. Герой фильма вопреки собственной воле передает своеобразный подтекст окружающего пространства — машинально изображая случайные, загадочно возникающие сами собой предметы, он, как «магический реалист», балансирует на грани понятного, знакомого, документального и необъяснимого, почти

потустороннего. Художественная реальность, как и фотореальность — уже совсем другая. Художник Гринуэйя, в отличие от фотографа Антониони, не хочет пристальнее, а точнее, осознанно вглядываться в окружающий мир. Возможно, поэтому он в финале становится жертвой и погибает, а роль того, кто может самостоятельно найти ответ в кадре, переходит зрителю. На первый план выходит наблюдатель — в случае с фильмом Гринуэйя происходит неакцентированное, но радикальное разрушение «четвертой стены».

Герои исследуемых в этой главе картин предпринимают некоторое усилие в попытке проникнуть в реальность — увеличивают фотографии, переслушивают аудиозаписи — и начинают по-другому видеть, слышать, ощущать. Фильмы Антониони, Гринуэйя, Копполы, де Пальмы объединяет мысль о том, как легко можно ошибиться в «документальности», «достоверности», если рассчитывать только на них как на безапелляционную правду. Речь в рассматриваемых произведениях идет как о границах восприятия, так и о том, что эти границы подвижны — чтобы их раздвинуть, нужен магический, художественный акт — фотоувеличение, внимательное вслушивание, воображение, трансформации в рамке кадра и во взгляде на реальность. На саму жизнь, которую не следует воспринимать буквально, на одном единственном, сугубо бытовом уровне.

Таким образом, в главе рассмотрены две основополагающие составляющие «магического реализма». Они обобщают кинематографическую основу такого подхода и выходят (во втором разделе) в пространство метаописания — это возможности пространственно-живописных построений и то особое зрение, одновременно нужное и действующему персонажу, и зрителю. Как особый инструмент, помогающий увидеть внутреннюю подоснову мира — нечто, находящееся *на границе*.

В **Заключении** суммируются основные положения исследования, подводятся итоги работы, определяется общее значение «магического реализма» для кинематографа.

Формулируются новые проблемы, возникшие в процессе написания работы и, с учетом полученных результатов, намечается вектор дальнейших исследований: возможности алогичных элементов в построении фильма, еще более радикальный отказ от следования «бытовой» логике классической пунктуации и орфографии кино. При этом не возникает ощущение хаоса и абсурда — эти алогичные составляющие, явленные через киноэкран, работают



на создание законченного и воспринимаемого художественного образа. Их анализ позволяет еще глубже проникнуть в устройство киноязыка.

### **Список опубликованных по теме работ**

#### **Список опубликованных статей в журналах, рекомендуемых ВАК:**

1. Закревская А.А. Брайан Форбс и Джек Клейтон: недооцененные пространства (английское кино конца 1950-х – начала 1960-х гг.) // Вестник ВГИК. – 2010. – № 6. – С. 118-134. 0,9 а.л.
2. Закревская А.А. Магический реализм Андре Дельво // Вестник ВГИК. – 2013. – № 16. – С. 134-143. 0,5 а.л.
1. Закревская А. Магический реализм Микеланджело Антониони // Обсерватория культуры. – 2015. – № 3. – С. 84-90. 0,75 а.л.

#### **Другие публикации по теме диссертации:**

1. Закревская А. Дебюты классиков. Александр Астрюк // Киноведческие записки. – 2009. – №89. – С. 331-334. 0,25 а.л.
2. Закревская А. Магический реализм. Версия Андре Дельво // Искусство кино. – 2014. – №5. – С. 89-103. 0,95 а.л.

**Всего по теме работы опубликовано 5 работ общим объемом 3,35 авторских листа.**