Образ дороги в кино

УДК 791.43.01

О.К. Рейзен
доктор искусствоведения, профессор
ORCID: 0009-0007-1941-7892
AuthorID: 420237

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-60-1-56-68

АННОТАЦИЯ

В статье предпринята попытка рассмотреть образ дороги в контексте развития истории кинематографа, определить его место как в метафорическом аспекте, так и с точки зрения формирования жанровых особенностей в первую очередь таких жанров, как road movie и buddy cinema. В финале статьи автор приходит к выводу, что фильмы о дорогах, отринув коммерческий приключенческий потенциал, адаптировали приемы медленного кино, использовали его для создания ложного движения и обнаружили способность к размышлению о человеке в вечности.

ABSTRACT

The article makes an attempt to consider various types of representation of the road in the context of the development of the history of cinema, to determine its place both in the metaphorical aspect and from the point of view of the formation of genre features, primarily such genres as road movie and buddy cinema. In the final part of the article, the author comes to the conclusion that road films, having rejected the commercial adventure potential, adapted the techniques of slow cinema, used it to create false movement and discovered the ability to reflect on man in eternity

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: дорога, символика, образность, фольклор, движение, пространство и время, малый бюджет, тревеллинг, road movie, buddy cinema

KEYWORDS: road, symbolism, figurativeness, folklore, movement, space and time, small budget, traveling, road movie, buddy cinema

Для цитирования: Рейзен О.К. Образ дороги в кино // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 56-68. https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-56-68.

For citation: Reizen, O.K. Representation of Road in Cinema // Vestnik VGIK. 2025. Vol. 17. No. 1. C. pp. 56-68. https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-56-68. (In Russian)

Вряд ли стоит каждый раз начинать «от забора» и напоминать о том, как повезло кинематографу, пришедшему в мир на плечах опыта литературы, музыки, театра и т. п. Однако в разговоре об образе дороги в кино, может быть, все-таки стоит. Ведь не секрет, что непосредственный предшественник кинематографа, театр, не слишком мог себе позволить использование передвижения на сцене: три единства сковывают третью музу не меньше того, как рамка, камера и актеры — десятую. Даже величайший драматург в истории не мог отправлять своих героев в «полноценные» путешествия, хотя, конечно, Лир стал скитальцем, Макбет и Отелло — тоже (ведь встречался же с ведьмами первый, а где-то «за кулисами» второй совершал свои подвиги), Гамлет вообще перемещался во времени и пространстве: его возвращение домой из Виттенберга не более чем анахронизм: университет был основан в 1520 году, тогда как Амлет, принц датский, чьи хроники послужили основой трагедии, жил в XIII столетии. Однако подлинный прорыв в локации дороги совершила даже не литература, а кино, даром что и терминологически она оказалась к нему привязана.

Road movie. Первое, что приходит в голову современному homo sapiens при упоминании дороги. Жанр, позволяющий использовать все преимущества трех единств, наделяя их активностью перемещений и расширений, которое дарует, в отличие от театра, камера. А если добавить значимый аргумент в виде возможности сокращения бюджета за счет превалирования натурных съемок, то разговор о фильме-путешествии неизбежно вырывается в форварды анализа образа дороги в кино. Так и будет. Но позже. Поскольку поэтическое осмысление дороги и пути, так славно отмеченное литературоведами и искусствоведами всех мастей, вплоть до упоминания в ЕГЭ, трудно игнорировать.

Итак, поэтика дороги в кино.

Расщепление театральных единств, по крайней мере двух — пространства и времени, кинематографу дается легко. Более того, оно ему необходимо. Движение — суть фильма, даром что кинематограф стартовал всевозможными выходами (фабрики, храмы), переправами (всадников через реку), прибытиями (по-

езда), отвечая чаяниям человека воплотить движение. И если до открытия кино движение передавала условность — музыка (воображаемые картины), «застывшая музыка» (архитектура, так по Шеллингу), театр (но с сохранением единств), живопись и фотография (условно — стоп-кадр), то кино научило этот стоп-кадр двигаться, преодолевая единства. Однако с единством действия кино расставаться не спешило и не спешит. Груз, накопленный историческим прошлым, провоцирует новую образную систему, доступную разве что кинематографическому языку.

…«Ефим пошел к дверям. И вдруг одним рывком перемахнул избу, очутился возле жены, всей рукой схватил ее за волосы, за самую густую теплоту у затылка, притянул к себе ее голову, поцеловал в губы, горько, твердо:

— Прощай, Александра.

И ушел.

Александра неподвижна. Страшная сила горя в этом не шелохнувшемся лице. И вдруг забыла все на свете, подхватила детей, кинулась к дверям. Раскрыла. Упала поперек порога, прямо на улицу своей осиротевшей головой. Блестит под утро разлив реки. Злой ветер весны треплет ее рубаху, обжигает холодом детей. След Ефима отпечатан на грязи дороги. И вдруг древние дремучие бабки заговорили в крови ее плачем. На этот древний народный плач, нечаянно выговаривающий новую душу Саньки, как мыши, начинают собираться к ее избе все бабы деревни. Пришли и те, кто сочувствует. Всех тянет сюда громадное, неслыханное событие — мужик кинул за взгляды. Об этом будут говорить годы.

След Ефима в грязи дороги твердеет, рассыпается пыль, его прокалывает молодая сильная трава. Трава густеет, зарастая, стирается след» [1, с. 294].

След Ефима на дороге, изобретенный К. Виноградской в сценарии «Члена правительства» (1940), отнюдь не единственный пример образного соединения пространства и времени на экране, отражающий не только течение дней и смену времени года через конкретную деталь, но и передающий многоплановый поэтический посыл: шли годы, след боли, оставленный уходом мужа, зарастал… И т. д. Возможно, стихи передали бы этот образ изящнее, но Виноградская и была поэтом — в кинематографическом ключе. И создала изобразительный ряд для отражения внутреннего состояния в сопряжении с чувствами героини.

Схожий образ сочленения времени и детали можно увидеть и в фильме «Толпа» К. Видора, снятого еще в 1928 году: именно он, по признанию Роберто Росселини, направил его в

кинематограф, поскольку средствами иных искусств передать это не представлялось возможным. На мочке уха героя фильма, поспешившего встречать несимпатичных ему гостей, осталась пена для бритья. И покуда он приветствует в прихожей братьев жены, пена на глазах зрителя испаряется. Нужны ли комментарии этому переломному моменту фильма? «Если нужно объяснять, не нужно объяснять», — говорит героиня фильма Д. Смирновой «Кококо».

Испаряющаяся пена для бритья, зарастающий след ноги — все это из области «копать от обеда до забора», — в транскрипции обывателя. А для подлинного киномана — образ, поэтика, роднящая кино со стихами. Даром, что ли, такой образ привел в кинематограф Росселини?

Образ следа Ефима привязан к дороге, он оставлен на ней. Пена для бритья на мочке — как будто нет. Однако это не совсем так. Внутренний мир персонажа, переданный через трансформирующуюся деталь, — суть элемент кинематографического движения, недоступного прочим видам искусства. Точно так же, как движение дороги похорон героя довженковской «Земли», монтажной параллелью которой идут и кадры цветущих садов, и крещендо титров. Возможности поэтической образности на языке кино обретают объем.

Экранный контрапункт внешней дороги-путешествия с внутренним состоянием персонажей — один из центральных киноообразов. Примеры можно множить бесконечно. Есть и такие, что находятся на грани абсурда. Даром что один из них связан с именем главного сюрреалиста в кино — Луиса Бунюэля. По его картине «Скромное обаяние буржуазии» проходит рефреном эпизод, в котором шесть центральных персонажей повествования идут по дороге неизвестно куда. Ехидный автор словно специально провоцировал критиков, с готовностью бросившихся трактовать «картинку» как символ распада буржуазного общества: сначала восход, потом закат, сначала костюмы аккуратные, потом в пыли, впоследствии прокомментировал съемки, в этот эпизод превращенные: просто был режим, красивое освещение, просто в кассете оставалась пленка, просто оператор снял, просто понравилось, просто использовал в качестве рефрена… Просто получился образ.

Неважно, из какого сора растут стихи.

Наиболее точное определение жанра road movie отражено в лингвистических словарях: перемещение персонажей из одного пункта в другой. Более пространные, уже энциклопедические дефиниции включают элементы опасности, угрозы, познания

себя, изменения характера, поиски, побеги и т. п. — всю многоплановость дорожного пространства, в которое опрокидывала героев еще литература со временем греческой мифологии.

Путешествия могут ведь быть самыми разными: по жизни (био- или автобиографии, становление характера, воспитание чувств и т. д.) — как в «Барри Линдоне», например. Невыносимо длинная сцена дуэли с поистине пасьянсной сменой планов — крупные, общие, средние — не укладывается в безбашенное неприятие нормативов, так присущее Кубрику. Дихотомия его граничащего с анархизмом свободолюбия во всем, что касалось формалистических решений, парадоксально переплетающееся с почти маниакальной приверженностью к аутентичности во всем, что касалось восстановления эпохи (костюмы, утварь, меблировка, ритуалы) в этой ленте, кажется, проявилась с особенной полнотой. Такое решение не то чтобы нивелирует едкую теккереевскую сатиру по отношению к обществу, привычно педалируемую экранными версиями «Ярмарки тщеславия», например, но отстраняет от персонажей, и это смыкающееся с брехтианским решение придает повествованию еще больший смысл.

Кубриковскому решению вторит и, возможно, более буквальная, но оттого не менее эффектная внутренняя «дорога» заглавного персонажа сквозь века, как отражения становления мира через центрального героя, который проживает разные эпохи, меняет костюмы, внешность, судьбы, окружающих и собственную, и даже пол («Орландо»). Структурный акцент на внешней палитре, зашкаливающая яркость костюмов, интер- и экстерьеров, самой внешности Т. Суинтон, исполнившей роль Орландо, парадоксальным образом не противоречит пародийной пастельности биографического жанра, в котором написан одноименный роман В. Вульф, этот нюанс находит кинематографический эквивалент в экранизации С. Поттер. Кажущиеся бесконечными по длительности монтажные периоды, использованные для повествования о Барри Лондоне и Орландо, сообщают внутренним путешествиям их характеров уже не только временную координату, но отправляют героев в вечность, а следовательно, в некое общечеловеческое измерение.

Идеализация дома по Башляру неизбежно ведет к идеализации дороги. А между тем это не только символ свободы, выбора пути, раскрепощения, но и всевозможных не столь позитивных моментов, как то: искательство приключений, авантюризм, версии бегства, начиная от детского — опеки родителей до самых что ни на есть «разношенных», от действительности, опасности,

чувства вины, вплоть до старческого ухода из дома, продиктованного болезнью Альцгеймера, и в отдельных случаях (Толстой) романтизируемого до неузнаваемости.

Разумеется, разные виды бегства диктуют разные дороги. Тут-то и вступает мотив дихотомии внутреннего и внешнего побегов, которые и прокладывают пути, по которым суждено пройти беглецам.

Но есть и производственный момент. Особенно очевиден он в случае «фабричного» потока, то есть кинематографа американского. Как и в случае разных версий европейских «новых волн», от неореализма до бесконечности, в США важным фактором послевоенного обновления киноязыка стало стремление к экономии, претворившееся и в новых технических и технологических формах, и в драматургических приемах. На первом этапе это обновление диктовали пришельцы с телевидения: Д. Манн, С. Люмет, Д. Франкенхаймер, Л. Пирс и др., чей телевизионный опыт позволил им в сжатые сроки и с малым количеством локаций повести рассказ о новом герое, простом человеке и его отношениях с окружающим миром в таких лентах, как «Марти» (1955), «12 разгневанных мужчин» (1957), «Поезд» (1964), «Инцидент» (1967). Не то чтобы эти работы «сорвали кассу», но по крайней мере в момент резкого падения посещаемости они не нанесли урона продюсерам, не разорили студии, принесли кое-какую прибыль и обозначили вектор развития кино в сторону псевдодокументальности (съемки на натуре, естественность освещения, внимание к простому человеку и современности). Это был толчок для появления плеяды независимых американских деятелей кино, чья независимость не только от денег, но и от голливудских шаблонов отразилась в самом названии направления: off Hollywood.

«Скованные одной цепью» (1958), «Беспечный ездок» (1969), «Полуночный ковбой» (1969), «Бони и Клайд» (1967), «Пугало» (1973), «Тельма и Луиза» (1991), «Гомер и Эдди» (1989), «Бумажная луна» (1973), спилберговская «Дуэль» (1971), наконец, не могли не столкнуться в едином жанре buddy cinema (кино приятелей). Соблюдая традиции фабрики грез, разные модификации родом из рыцарского и плутовского романов, пройдя длинный путь, уткнулись в скрещение жанра с дорожным пространством, потому что развитие отношений приятелей за отсутствием любовной интриги расцвечивается движением и приключениями в пути.

Разумеется, не обязательно, чтобы в путь отправлялись двое. Оттолкнувшись от одной новеллы Мопассана, «Пышки»,

М. Ромм и Д. Форд, например, предложили версии диаметрально противоположных «групповых» путешествий: советского режиссера привлекала экспрессионистическая характеристика в духе ФЭКСов, требующая авангардных решений, как изобразительных, так и актерских, тогда как в американской транскрипции история «Пышки» закономерно вывела автора на вестерн, что, помимо прочих смещений акцентов, привело и к изменению названия фильма на «Дилижанс».

В дороге можно оказаться и в одиночку, как это случилось в фильме «Пять легких пьес» (1970), где Роберт Дюпи (Д. Николсон), наследник по прямой представителей «рассерженных» английских героев, работяга, задира и вздорный тип, однако с откорректированным на голливудский манер, настаивающим на утрированный внутренний конфликте прошлым, — он бывший музыкант из интеллигентной среды. В своих скитаниях, застряв в пробке, он забирается на стоящий перед его машиной грузовик, чтобы увидеть с высоты, насколько далеко она простирается. И обнаруживает рояль в кустах. Ну, может, не рояль, а пианино, и не в кустах, а перевозимое на новое место. Но он начинает на нем играть, и, хотя качество его игры оценить трудно за гудками клаксонов и выкриками водителей, он играет, и играет, и продолжает, когда грузовик сворачивает с забитой автомобилями дороги. А потом, предсказуемо, музыка выводится на первый план, когда он с этого грузовика спрыгивает. Только теперь не оценить музыкальные способности Бобби, ведь звучит она за кадром…

Режиссер картины и тезка своего героя, Боб Рафельсон, не скор на откровенность. Он раскрывает подноготную героя мало-помалу: простоватый работяга, связавшийся с совсем уж простушкой официанткой (тут даже внешности актеров, Д. Николсона и К. Блэйк, говорят сами за себя), вдруг неожиданно оказывается обладателем навыков игры на фортепиано, сестры — профессиональной пианистки, которую он навещает в студии звукозаписи и чья ментальная нестабильность подтверждается, помимо прочего, тем, что она, игнорируя микрофоны, подпевает себе под нос; больным отцом, который какое-то время остается за кадром, пока Боб не заявится со своей подружкой-парвеню в отчий дом.

Путешествие от одного легкого «куска» к другому (игра слов, использованная в заглавии Five Easy Pieces, переводится как «Пять легких пьес», так и «Пять легких кусков») оказывается далеко не легким, да и не пять их вовсе, если иметь в виду встречи героя с представителями окружающего мира.

Трудно не сравнить это экзистенциальное road movie с более поздним, в которое отправит своего героя Дэвид Линч в «Простой истории». Из штата в штат. На газонокосилке. Старого человека на газонокосилке. Последний путь для примирения с братом. И напрочь лишенное экзистенциальных обертонов. Потому что в 1990-е годы уже не актуально познавать себя. Куда важнее — окружающий мир, страну. И объясняться в его, Линча, любви к ее чудаковатым обитателям.

А в 70-е-то как раз познавать себя было очень актуально. В американское кино пришел психологизм (не анализ, его как раз, фрейдистски модного, всегда было с избытком), а настоящий классический романный психологизм, освоенный Европой в XIX веке. И здесь «Пять легких пьес» оказались как нельзя кстати.

За пределами США интерес к road movie совпал с «приливами» новых волн по разным, в том числе и бюджетным соображениям. И если американский кинематограф в большинстве картин этого жанра тяготеет к динамичности драматургических коллизий, поддерживаемых агрессивными монтажными склейками, то многочисленные «новые волны» по всему миру, словно работая по правилам Базена, предпочитая подолгу задерживать сцены, погружая героев вглубь, во внутрикадровый монтаж, гипнотизируя зрителя, заставляя его идти след в след за персонажами по пути самопознания. Сопряжения путешествий внешних с погружениями в себя, становление личности многообразно развивались в литературе, сопровождались терминологическими спорами, приводящими к условным формулировкам. Взять хотя бы анализ новеллы «Из жизни одного бездельника», предпринимавшийся исследователями романтизма в разные века в разных странах и возводящий произведение Й. Фон Эйхендорфа то к сказке, то к роману воспитания, то к фольклору, то к пикареске, комедии, «христианской драме», а иные видели в ней даже музыкально-театральное начало, даром, что ли, лирика Эйхендорфа, которую он столь удачно сочленял с прозой, привлекала таких композиторов, как Шуман, Мендельсон, Штраус. Подобная противоречивость, с одной стороны, демонстрирует неоднозначность жестких определений жанров и направлений, заметную уже в период «умирания» романтизма (который, кстати, никуда и не делся), с другой — предоставляет возможность использования комплексного рассмотрения уже экранных произведений, неизбежно повязанных с национальной литературой. И если проекции донкихотов неизбежно преследуют в разных, далеких от экранизаций главного испанского романа, версиях персонажа,

то на родине романа воспитания, в Германии, доминирует путешествие не за подвигами, а вглубь себя. Размеренное и медлительное, как того воспитание и требует.

Новые волны на всех географических координатах поначалу уклоняются от клипового монтажа, здесь гипертрофированно длинные склейки особенно заметны, в кинематографе Германии, быть может, больше, чем в других странах, а «Ложное движение» стало не просто названием одного фильма, но и ключом к методике нового немецкого кино.

…Герой смотрит в окно и возобновляет пластинку (определенно не в первый раз). А затем возвращается к окну и кулаком разбивает стекло. Не только стекло, но и руку. И высасывает кровь. Учитывая германский анамнез фильма (продюсирование, режиссуру, первоисточник, наконец, ведь «Ложное движение» — адаптация романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера»), можно предположить все, что угодно, в том числе и мотивы «Носферату». Но у Вендерса иные интересы и предпочтения. И дорога играет здесь ключевую роль. «Алиса в городах», «Париж, Техас», «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым», «С течением времени» — куда бы ни направлял своих героев Вендерс, они пребывают в постоянном движении. Но движение это — ложное. И дав такое название своей картине, режиссер, кажется, впервые приоткрывает щель над теми «обманками», что он нанизывал от фильма к фильму. Начиная со своего дебюта, в котором, кажется, ложность всех движений представлена воочию.

«Ложное движение», как и многие другие названия фильмов «новой немецкой волны», — говорящее. Оно может служить эпиграфом ко многим картинам, в которых движения, поступки, перемещения персонажей в кадрах бессмысленны, а в «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым» еще и подчеркнуты и озвучены: «Ты все время двигаешься», — говорит подруга вратарю (главный герой фильма по имени Йозеф Блох), перечисляя его действия: взял банку, положил банку, взял яблоко, откусил, не доел, покружил по кухне, оторвал листок календаря, залез в ящик швейного стола, чуть не уронил пепельницу. Снял комнату в гостинице в другом городе, но каждый день приходил в ее гостиницу, где есть свободные номера. И т. д. Так же бессмысленно и убийство кассирши, которое совершает герой. И сам режиссерский прием, который Вендерс, испытывая зрительское терпение, эксплуатирует от эпизода к эпизоду: зачин, разношенный жанровым кино или привычными примерами (ограбление у помойки, беседа с девочкой человека, про которо-

го известно лишь то, что он вратарь-неудачник и убийца, отсылающее к ланговскому «М», само убийство, наконец), — все это не находит в картине Вендерса ожидаемого разрешения: девочку он не тронет, убийство не будет раскрыто, грабителей искать не станут. Режиссер словно испытывает зрительское терпение, дразнит или имитирует «ложное движение» в постановке конфликтов, привычных фабульных форм. И достигает желаемого. Его медлительная кружевная режиссура втягивает аудиторию в орбиту фильма, заставляя на внелогическом уровне ощутить отчуждение персонажа от мира. Ведь застывает он только в моменты, связанные с футболом. Наблюдая деревенский футбольный матч с импровизированной трибуны, за чтением спортивных новостей в газете, в воротах — перед тем самым пенальти. Немногословность Блоха вдруг взрывается в разговоре с пограничником: об утрате концентрации цели, перечислении всех футбольных вратарский навыков: смотреть в глаза, предугадывать движение, куда побежит противник, — потом не догонишь... Гипноз глазами, перенос тела на ногу, противоположную предполагаемому бегству.

Так же условны даже драки, словно на сцене: удар — медленное падение. То же мы видим и у Фассбиндера. Только у Вендерса условность перемежается органическими нюансами: взгляд, едва заметная улыбка разбавляют эту остраненную брехтианскую субстанцию.

В этом мире люди говорят монологами, не слушая друг друга. Это вообще свойственно всем «новым волнам», в «Красной пустыне» М. Антониони доводит прием до апогея: «Хочешь бутерброд?» — «Я не голоден». Но героиня долго основательно его делает, а герой, тщательно разжевывая, ест.

В «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым» с высоты птичьего полета (съемка с вертолета) мир выглядит едва ли не совершенным: идеально правильным, сложенным с учетом геометрических правил. Но чем ближе становится к нему камера, тем явственней начинает проступать его несовершенство, от обшарпанности стен зданий до неопрятности внутренних помещений, несвежести облачения персонажей и — далее: мухи на столе и под подушкой, муравьи в чайнике... Это не дань уважения увлечению Бунюэлем, который всегда находил место насекомым в своих фильмах, это отражение времени. «Страх съедает душу» назывался фильм Р.В. Фассбиндера; сюрреалистическое помещение объекта в неподобающее ему место или обстоятельство, — так по Бунюэлю, — едва ли не лучшее визуальное отражение разъеденной души. При чем тут спорт? Ведь

фильм обещает поведать о страхе вратаря перед одиннадцатиметровым. А при том, что Вендерс поведал о бессмысленности бытия, жизни, смерти, еды, культурных ценностей, автоматизация приобретения музыки за монетку в автомате рефреном проходит сквозь весь фильм, денег — всего на свете. И спорт тут ни при чем. Бесконечное движение Блоха прерывается, кажется, лишь единожды, когда мяч, посланный с одиннадцатиметровой дистанции, летит в ворота. А он и не пытается его поймать.

Ведь и сны его, Блоха, словно слеплены из чужих сновидений, — кассирше привиделся сон про огнетушитель с водой, и вот он уже видит себя на сцене, жонглирующим огнетушителями. Девочка видит сон про мух под подушкой — и он начинает искать их у себя в постели. А они — в голове.

Фильмы в кинотеатре, где работает кассиршей будущая жертва Блоха, представлены афишами, не кадрами: «Красная линия», «Всего 72 часа». Эти названия мало что говорят, разве что из аннотаций кассирши, которая тоже их не видела, становится известно, что один — про ковбоев, другой — про фальшивомонетчиков. Расхожий репертуар. Его, в свою очередь, использует и Вендерс, но по-своему. Привычный зачин эпизода, стилизованный то под гангстерский фильм (эпизод с избиением и ограблением Блоха на помойке в «Страхе вратаря»), то под мелодраму (встреча бывшей семенной пары в борделе, разделенных стеклом, «Париж, Техас»), — примеры можно множить бесконечно, — не находит разрешения, по крайней мере привычного разрешения, диктуемого законами жанра, практически никогда: семья не воссоединится, несмотря на долгий путь, проделанный сквозь излучины road movie к бывшей жене и матери с обретенным общим сыном («Париж, Техас»), а в другом путешествии, тоже buddy cinema, объединившем мужчину и девочку, в «Алисе в городах», искушенного зрителя не ждет ожидаемая встреча с очередной транскрипцией судьбы Лолиты.

Вот боящийся пенальти, но не боящийся убивать герой на какой-то помойке подвергается нападению двух отморозков. Просто так. А потом он возвращается на ту же помойку. И зритель ждет реванша, нового нападения, вызова полиции, чего угодно, только не того, что происходит в это развязке классических структур, драматургической (должно же ружье выстрелить), кинематографической (Вендерс мастерски нагнетает саспенс в хичкоковском масштабе), только не того, что происходит в фильме. А именно — ничего. Буквально ничего. И на протяжение всей картины, до и после этого, казалось бы, проходно-

го эпизода, нарушение всех привычных кинематографических схем, клише и норм становится лейтмотивом повествования. Ни с того ни с сего герой убивает кассиршу кинотеатра, доверчиво впустившую его в свой дом и жизнь на ночь. Все вокруг кричит об убийстве: телевидение, газеты, то и дело взвизгивают сирены проезжающих мимо убийцы полицейских машин. А развязка не наступает. Ложное использование кинематографических приемов. Ложное движение на футбольном поле. Ложное движение бесцельного путешествия героя в пространстве и времени. В собственной душе в том числе. Обнажение пустоты. Эта ранняя работа Вендерса предстает метафорой дороги в кино самого режиссера, здесь он одновременно познает профессию и нарушает все устои оной.

«Ложное движение» — продолжение темы. Если в «Алисе» или «Вратаре» еще хоть эхом просвечивают привычные отголоски road movie, то здесь они растворяются вовсе: отъезд из дома сперва на велосипеде, потом на поезде пролегает через поля и луга, перетекает в прибрежную полосу, но никаких предсказуемых встреч в дороге, знакомств, знаменующих повороты судьбы, олицетворяющих те или иные особенности национального характера или вовсе человеческой природы. То есть встречи-то будут, но совсем иного толка, а непрестанное движение героя его не трансформирует, не позволит узнать о нем не только что-то новое, но и вовсе — ничего.

Когда-то Антониони был представлен на кинематографической авансцене «певцом некоммуникабельности», а его персонажи (впрочем, он и сам-то по жизни был изрядным букой) — людьми, неспособными вступать в отношения и испытывать чувства, да просто разговаривать друг с другом, в конце концов. Этот портрет безвременья стал лейтмотивом его творчества и диагнозом общества, утратившего эмоции. Впрочем, Антониони хотя бы попытался найти лекарство. В «Фотоувеличении» он предлагает творчество как панацею, его герой, фотограф, приняв правила игры мимов, играющих в несуществующий мяч, ухитряется наделить его звуком, потому что воображению доступно все.

Герой же Вендерса, Меснер, читает уже упомянутую повесть Эйхендорфа «Из жизни одного бездельника», сам хочет стать писателем, за тем и уехал из дома. За опытом. За познанием мира. Как и положено персонажу, приступившему к воспитанию чувств. Однако импульса к их проявлению нет. Да и откуда им взяться? Из столкновения отражения лица странной преследующей его попутчицы с лицом другой в окне параллельно

едущего поезда? Бессмысленных разговоров о крови св. Януария или забытом зонтике в день без дождя? Фокусов Миньон, жонглировании, стойке на голове?

Две женщины мастерски разведены на экране, отражение и реальность, актриса и незнакомка, попутчик и проводник не только в эпизоде-представлении. Они встретятся и продолжат путешествие вместе. И разговоры будут длиться, и фокусы повторяться. Только разрешения в чувства не последует.

Так в мировом кинематографе 60–70-х годов фильмы о дорогах, отринув коммерческий приключенческий потенциал, адаптировали приемы медленного кино, использовали его для создания ложного движения и обнаружили способность к размышлению о человеке в вечности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Виноградская К.* Член правительства. М.: Госкиноиздат, 1951. Т. 3. 610 с.
2. *Рябов П.* Экзистенциализм. Период становления. М.: Панглосс, Группа Компаний РИПОЛ классик, 2022. 428 с.
3. *Caparros, Lera J.M.* El cine politico vista despises del franquismo. Barcelona., 1978. 236 p.
4. Directors in Action. Ed.by Thomas B. New York., 1973. 283 p.
5. *Dowdy, A.* The Films of the Fifties. The American State of Mind. New York., 1973. 242 p.
6. *Hedges, I.* Breaking the Frame. Film Language and Experience of Limits. Indiana., 1991. 160 p.
7. *Zunzunegui, S.* La mirada plural. Publisher: Catedra Ediciones, Madrid, 2008. 264 p.

REFERENCES

1. *Vinogradskaya, K.* Chlen pravitel`stva [Member of the government], vol. 3. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1951. 610 p. (In Russ.)
2. *Ryabov, P.* E`kzistencializm. Period stanovleniya [Existentialism. Period of Formation]. Moscow, Pangloss Publ., Gruppa Kompanij RIPOL klassik Publ., 2022. 428 p. (In Russ.)
3. *Caparros, Lera J.M.* El cine politico vista despises del franquismo. Barcelona., 1978. 236 p.
4. Directors in Action. Ed.by Thomas B. New York., 1973. 283 p.
5. *Dowdy, A.* The Films of the Fifties. The American State of Mind. New York., 1973. 242 p.
6. *Hedges, I.* Breaking the Frame. Film Language and Experience of Limits. Indiana., 1991. 160 p.
7. *Zunzunegui, S.* La mirada plural. Publisher: Catedra Ediciones, Madrid, 2008. 264 p

Статья поступила в редакцию 21.03.2024; **одобрена после рецензирования** 20.07. 2024; **принята к публикации** 05.12.2024.

The article was submitted 21.03.2024; approved after reviewing 20.07. 2024; **accepted for publication** 05.12.2024.

CC BY