

ЕЩЕ РАЗ О ЕДИНСТВЕ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ

ПОСТФЕСТИВАЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ



Людмила САЕНКОВА,
кандидат
филологических
наук, доцент

Конец XIX века был ознаменован появлением нового вида творчества – кино. Конец XX века – появлением нескольких видов творчества, объединенных одним понятием – экранная культура, когда к кино, телевидению, видео добавились еще компьютерные технологии. Это говорит о том, что менялись не столько материальные носители этой культуры, сколько качественные характеристики самого экрана. Кино постепенно от эпохи «синема» переходило к эпохе «screenema».

Фильмы начала, середины и даже последней трети предыдущего столетия – не просто фильмы разных временных эпох, это произведения разных экранных параметров. Именно по уровню этих параметров определяется сегодня степень современности, а значит, и востребованности экранного продукта. По сути, «владение» экраном означает владение экранным языком. Самые разные модификации экрана есть не что иное, как эволюция киноязыка. Все художественные прорывы и творческие открытия в экранной культуре совершались в области формы, которая развивалась в зависимости от авторского мастерства владения языком экрана.

Вспомним, что еще в 20-е годы минувшего века переход от коллективно-мифологического подсознания (немого синема) к индивидуально-художественному сознанию предопределил новые эстетические виды авторского кино: С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин, А. Довженко, Б. Барнет. Следующий прорыв в киноискусстве пришелся на 60-е годы, когда вновь обретенной кинотерриторией стали экранные формы, в которых запечатлелось лирическое сознание: М. Хуциев, С. Параджанов, А. Тарковский, А. Михалков-Кончаловский, М. Калик, Г. Данелия, К. Муратова; в белорусском кино – В. Виноградов, В. Туров, В. Четвериков, Б. Степанов. Именно эти десятилетия приравниваются к целым эпохам не только

в советском, но и мировом кино, поскольку новые варианты экранной формы представили почти одновременно не один, не два режиссера, а, можно сказать, поколение либо плеяда авторов с новым мироощущением. В каждой из национальных кинематографий авторское кино приобретало окраску, обусловленную культурной традицией и социально-общественными обстоятельствами. Французский авангардизм, немецкий экспрессионизм, итальянский неореализм, монтажный американский, лироэпический советский кинематограф – это разные признаки одного культурного феномена, а именно: самоопределяющегося индивидуального художественного сознания. Творческое самоопределение воплощается, как правило, в новых киноформах. Фильмы и других, пришедших позже, авторов – Н. Михалкова, А. Сокурова, отца и сына Германов, С. Соловьева, В. Рубинчика, В. Рыбарева – стали достоянием мирового киноискусства именно в силу развития киноязыка, с помощью которого адекватно выражалось авторское мироощущение.

К середине 80-х «вотчинные» земли кино постепенно стали осваивать те, кто был в ладу с новыми «пришельцами» – компьютерами. Кинематографисты поначалу весьма робко «обживали» новую для себя социокультурную территорию. Но уже с конца 90-х в кинопонятийном аппарате активно используется новый термин – «дигитальный экран». Современный киноэкран трудно представить без компьютерных технологий, которые иногда бывают чуть ли не главным не только формообразующим, но и содержательным элементом, как, например, в фильмах «300 спартанцев» З. Снайдера или «Обитаемый остров» Ф. Бондарчука.

Несмотря на то, что новые технологии вносят свою лепту в вечное противостояние «традиционалисты – новаторы», главным остается совсем не тот факт, что блестящий новый инструментариум предполагает принципиально новое содержание. Главным остается то, что всегда таковым считалось, – содержание, предопределенное авторским миропониманием.

Это содержание может быть абсолютно традиционным, насколько «традиционными» могут быть такие понятия, как любовь, дружба, совесть и вообще все, что имеет отношение к человеческой жизни. А может быть и абсолютно «новаторским», как, например, содержание фильма Люка Бессона «Пятый элемент». Но не менее важными остаются «формальные» детали той движущейся картинки, в которой воплощается авторское содержание. Вот уже 15 лет подряд разнообразную панораму кинематографических поисков, авторских эстетических предпочтений представляет Минский международный кинофестиваль «Лістапад». У него вполне камерный формат, и он не претендует на то, чтобы попасть в престижные кинофестивальные группы, не стремится играть роль музея современного кино, диктовать моду в нынешнем кинематографе, на нем даже нет такого важного фестивального сегмента, как кинорынок. Не будучи частью кинобизнеса, фестиваль даже не является частью менеджмент-культуры. Несмотря на то, что во всех сферах современной жизни чувствуется наступление, а то и полное засилье новой идеологии под названием «гламур», «Лістапад» и в этой части выпал из параметров популярной нынче псевдоэстетической категории. Экран Минского фестиваля как будто бросил вызов всеобщей гламурности и тотальной гламуризации всего и вся. Фильмов, привлекающих глянцевою яркостью и имеющих незамысловатый смысл, действительно не было. Было совсем другое: большие смыслы в «старых»-новых формах. Именно в этом плане экран «Лістапада» более всего интересен, а быть может, и более всего нам нужен. Вполне пристойная географическая, тематическая, жанровая, стилевая кинопалитра уже не один год дает возможность осмыслить тенденции современного кинодвижения, ощутить творческие устремления нынешнего поколения кинохудожников, понять их мысли, чувства по отношению к миру, времени, человеку. Из всего увиденного можно сделать вывод, что компьютерные и монтажные навороты чрезвычайно привлекательны для неравнодушных к экрану кинематографистов. Однако технические изыски порой выглядят нелепо в фильмах неискушенных авторов. Чаще всего это бывает тогда, когда самые современные приемы не оправданы смысловой сущностью происходящего в кадре.

Режиссера Романа Балаяна никак не отнесешь к новичкам в кино. Имя этого человека в кинематируется как определенный бренд, как знак Автора, который ищет в реальности настоящие смыслы, имеющие отношение к беспокойной жизни человеческой души. Его фильм «Полеты во сне и наяву» был по-настоящему культовым фильмом 80-х. В картине точно передано мятущееся душевное состояние главного героя в исполнении Олега Янковского, которое проецировалось и вполне совпадало с аутсайдерским состоянием целого поколения, силы и способности которого оказались нереализованными и невостребованными. В новой картине Р. Балаяна «Райские птицы», как в старом, покрытом многочисленными царапинами зеркале, едва угадываются реминисценции «Полетов...». Есть, как талисман, тот же актер О. Янковский, есть та же тема мятущихся героев, вынужденных стать диссидентами, есть тот же сюжет внутреннего предательства, конформизма, наконец, есть тот же мотив полетов. Только эти полеты воспринимаются уже не как образ состояния души, а как нечто искусственное, ненастоящее, с одной стороны – смешное, а с другой – жалкое. Это действительно выглядит нелепо, когда в стиль реалистического повествования вдруг вклиниваются полеты героев. С помощью компьютерных ухищрений они взмывают в поднебесье, летают над домами, над лугами, могут перелететь в другую страну, а потом опять возвращаются на родную грешную землю. Все бы ничего, но обидно за автора, так непосредственно относящегося к новым киноигрушкам. Виртуализация в прямом смысле превратилась в виртуализацию и авторского взгляда, и смыслов. Желание через полеты передать внутреннее состояние героев обернулось тем, что в постмодернистской философии называется симулякром. Вообще, ситуация с фильмом Р. Балаяна напомнила время, когда кинематограф, теряя немоту, становился звуковым. Заметно повлияв на драматургическо-образную структуру экрана, звук оказался неподъемным бременем для многих известных актеров и режиссеров Великого Немого. Пытаясь осилить техническое новшество, многие звезды становились смешными и нелепыми, нереальными и неправдоподобными. Технические, как и всякие другие приемы должны быть оправданы либо всем содержанием фильма, либо внутренней

САЕНКОВА Людмила Петровна.

В 1979 году закончила факультет журналистики Белорусского государственного университета, в 1985 – Всесоюзный государственный институт кинематографии (г. Москва) по специальности «Киноведение, кинокритика». Проходила стажировку в Массачусетском институте технологий и Гарвардском университете. С 1982 года – преподаватель кафедры теории и практики современной журналистики факультета журналистики БГУ. В 1998 году назначена заведующей кафедрой литературно-художественной критики факультета, в настоящее время – Института журналистики БГУ.

Кандидат филологических наук, доцент.

Автор учебных пособий по искусству, культурологии, многочисленных научных и киноведческих статей, 4 монографий.

Сфера научных интересов: массовая культура и журналистика, анализ художественного текста, кинокритика, медиакритика.

логикой поведения героев, либо органичной авторской стилистикой. Все вместе должно представлять единое неделимое целое. Лучше всего, когда авторские уловки вообще незаметны, как узелки на искусно вышитом полотне. Например, мы можем много говорить о ритме, внутрикадровом монтаже, изобразительных вставках в фильмах А. Тарковского, о гиперреалистической фактуре фильмов А. Германа, но все эти элементы – несомненно, обогатившие экранную культуру – не разъединяются, а самое главное – неотделимы как от содержания фильма, так и от авторского «я».

Картину латышских кинорежиссеров Анны Видулеи, Гатиса Шмитса, Яниса Калейса, Яниса Путниньша «Фогельфрай» можно рассматривать как антипод «Райских птиц». Четыре новеллы о разных периодах жизни героя повествуют о способности выйти на высший уровень экзистенциального существования – к ощущению внутренней свободы. Той свободы, которая не дает человеку чувствовать себя пленником социальных условностей, переживать одиночество как тотальное саморазрушение, а проигрыш в азартной

схватке с судьбой воспринимать как поражение. Чтобы обрести это состояние как награду, герою фильма понадобилась целая жизнь. В последней новелле – ощущение обретенного внутреннего счастья, когда герой, вопреки сложившимся непростым обстоятельствам, выпускает на волю редкую птицу, как бы переживая вместе с ней радость свободного парения над землей. А значит – и над тем, что тянет нас вниз.

Если говорить честно, то кино, по умолчанию, может определяться как один большой симулякр, однако в лучших образцах заметна тенденция преодолеть этот особый способ «представления событийности». Как правило, это происходит тогда, когда фильм не выпячивается всеми возможными кинематографическими виньетками, не «озорует» зазывным сюжетом. Ритм таких фильмов спокоен, повествование негромкое и сосредоточенное, изобразительно-образный строй гармоничен, а содержание привлекает своей естественностью, понятностью и осмысленностью. Заметной особенностью нынешнего «Лістапада»

стало немалое количество картин, в которых внимание авторов сосредоточено на экзистенциальных проблемах так называемого маленького человека. Это значит, что авторы исследуют не проблемы бытования этих людей в определенной социальной нише, а существенные особенности их межличностных отношений и взаимоотношений с миром. Воспитанные в традициях великой литературы, мы на интуитивном уровне понимаем, кто такой «маленький человек». Как правило, это скромные, тихие люди, занимающие такие же скромные позиции в социальной иерархии, обладающие несомненным человеческим потенциалом и, что самое главное, в любой ситуации сохраняющие чувство собственного достоинства. Внимание к таким героям в современном кинематографе велико, быть может, потому, что все самые существенные нравственные позиции сохраняются именно в этой среде. По большому счету, возможно, на плечах этих людей и держится еще современный мир. Всем зрителям по сердцу пришла картина израильского режиссера Эрана Колирина «Визит оркестра». Особенностью израильского кино, несмотря на многочисленные военные конфликты, происходящие в этой стране, является очень доброжелательный тон, внимание к повседневной жизни человека, терпеливое приятие, душевное спокойствие и легкий юмор по отношению к любым ситуациям. Все это позволяет говорить о запасе душевной прочности народа. Герои фильма – скромные, интеллигентные музыканты египетского оркестра, приехавшие с концертом в Израиль. Пытаясь самостоятельно добраться до города, где очевидно, есть египетское землячество и где предстоит дать концерт арабской музыки, музыканты вынуждены остановиться на ночлег в небольшом израильском городке. Режиссер не перегружает сюжет необычными событиями. Всё по-житейски просто, лаконично, по-человечески понятно. Люди понимают друг друга лучше, чем политики, потому что главный язык в общении между людьми – язык сердца. И не случайно в фильме возникает цепочка эпизодов как связующих звеньев в едином потоке человеческой жизни: трогательные отношения между молодой еврейской женщиной и немолдым египтянином, концерт, который дают на прощание музыканты тем, кто приютил их на ночлег, и многое другое. Фильм дышит



Кадр из фильма мексиканского режиссера Карлоса Рейгадаса «Безмолвный свет»

энергией добра и любви как к человеку, так и к жизни вообще.

Несмотря на большие возможности визуализации современного экрана, все равно заметна тенденция к минимализации образных средств. Возможно, это связано с желанием показать среду, человека максимально достоверно, но важнее всего – показать правду переживаемых чувств без дополнительных отвлекающих эффектов. Наверное, японский режиссер Кумакаси Идзуру мог показать героиню, атмосферу в своей картине «Асил-парк и отель любви» куда более привлекательно. Однако нет. Ни оригинальные операторские планы и ракурсы, ни завораживающий монтаж, ни многоцветная атмосфера японских улиц, домов не стали важнее и заметнее скромной, тихой героини, которая, пытаясь найти дорогу к себе, ищет путь к другим. Вся женская история героини осталась где-то за кадром. Свою одинокую жизнь Тшияко преобразует тем, что крышу своего совсем недорогого отеля превращает в незатейливый парк. Минуты душевного спокойствия она проводит в этом парке, наблюдая за играющими детьми, разговаривающими посетителями. Этот фильм по методу съемки, по особенностям авторского взгляда можно было бы назвать фильмом-наблюдением. Героиня внимательна ко всему и всем, что и кто происходит перед ее взором. Наблюдая за жизнью других, она начинает больше понимать себя. Сказанная ею фраза: «Я хочу жить для себя, чтобы лучше понять себя...» – как раз в традициях восточного мировосприятия. Фильм нетороплив и созерцателен, героиня внимательна, спокойна и сосредоточенна. Это более всего соотносится со смыслами дзен-буддизма. Надо пройти свой путь, ничего не нарушая в этом мире, познать себя, чтобы лучше понять все окружающее, – это и есть главный путь человека. Именно такой «активной жизненной позиции» придерживаются как главная героиня, так и режиссер-постановщик, получивший за эту картину приз за лучший дебютный фильм на Берлинском кинофестивале.

В какой-то степени картину «О’Хортен» норвежца Берта Хамера можно было бы назвать вообще «скромной», потому как в ней нет завораживающей изобразительной пластики, острой драматургии, зрелищных эффектов. (Кстати, фильм был удостоен приза жюри кинопрессы «Фильм как явление киноискусства».) Однако лента сделана так, что в ней

привлекает всё: и изображение во всех деталях – от бытовой среды до выбранной цветовой гаммы, и драматургия жизни главного героя, и игра всех без исключения актеров. Фильм удивляет своей простотой и естественностью – и одновременно потрясает многообразием смыслов и ощущением того, что они бесконечны и безграничны для познания. Этот норвежский режиссер вполне мог бы сказать так, как в свое время о своем фильме сказал русский режиссер: «Мы делали простой фильм, в который хотели заложить глубокие смыслы».

О’Хортен – сокращенное имя героя, которого зовут Одд Хортен. С ним случилась та же история, которая происходит со многими людьми, подошедшими к определенному возрасту: его, одного из лучших машинистов электропоезда, проводили на пенсию. Наверное, мало людей, которыми это событие воспринимается как радость. Степень переживаемых героем чувств прямо пропорциональна степени его кажущейся отстраненности от всего, что находится вне его. Тем не менее та внутренняя пружина, которая есть, наверное, в каждом из нас, начинает действовать автоматически. Человек продолжает жить совсем в иных «предлагаемых обстоятельствах». И в этой иной жизни внутренняя горечь и растерянность уступили место другим чувствам – терпению, помощи, состраданию, вере, пониманию, любви. Одд Хортен, сойдя с поезда, успеваешь сделать гораздо больше, чем тогда, когда его жизнь отмерялась километрами движущегося поезда. И всё, что он делает – визит к больной матери, помощь споткнувшемуся в жизни человеку, встреча с любимой женщиной, – он делает с терпеливым спокойствием и мудрым пониманием того, что происходит то и так, что и как должно произойти. В фильме нет мотивов страдания, как нет людей, потерпевших жизненную неудачу или проигравших азартную игру с судьбой. В какой-то степени картину можно воспринимать как новый уровень рефлексии по отношению к той самой экзистенции человеческой жизни, которая в прежние времена воспринималась как болезненный компромисс человека с внешней средой, как неспособность найти освобождение ни в бегстве, ни в любви, ни в бунте, ни в творчестве. Мир, быть может, не изменился к лучшему,



Бронзу «Лістапада-2008» получил белорусский режиссер Иван Павлов за картину «На спине у черного кота»

...Не будет произведения как факта искусства, если не будет в наличии классического триединства: авторское «я», предопределяющее не только выбор, но и осмысление темы; стиль, определяющий особенности авторского понимания темы и жизни вообще; безупречное владение киноязыком, определяющим и авторскую позицию, и стиль, и форму в целом.

а человек, пожалуй, всегда будет искать свой выход из безысходности и отчаяния. Возможно, лучше всего это получается у маленького человека. «О’Хортен» – тому подтверждение. Настоящим бриллиантом XV «Лістапада» можно назвать фильм мексиканского режиссера Карлоса Рейгадаса «Безмолвный свет» (в ином переводе – «Тихий свет», некоторые зрители ошибочно называют его «Лунный свет»; наверное, все вариации «света» будут правильными). Впрочем, мы не оригинальны. Таким же бриллиантом он был и на Каннском фестивале. Разница лишь в том, что в Минске фильм был удостоен главного приза кинематографического жюри, а в Канне – поощрительного Prix de jury. Фильм являет собой образец удивительного доверия как к экрану, так и к жизни. Давняя мечта А. Тарковского – чтобы зритель смог доверить себя экрану так, как можно доверить свое тело обжигающей, прохладной воде, когдаходишь в реку, и дальше – плыть, плыть, плыть, – похоже, сбылась. Этот фильм захватывает сразу, вовлекая с первой секунды в мистическую тайну экрана. Темное, наглухо покрытое чернотой южной ночи полотно экрана незаметно и постепенно начинает светлеть, медленно обнажая утреннюю жизнь. Такого рассвета, похоже, не было ни у кого и никогда. Утренняя прохлада, первые шорохи, звуки – осязаемы, ощущаемы почти на метафизическом уровне. Это ключ к пониманию эстетики режиссерского стиля. Для Рейгадаса очень важно показать абсолютную естественность среды. Естественность как удивительную и чудесную данность. «Я верю в реальность, поскольку она и есть чудо» – слова автора вполне сопоставимы со всем, что есть в фильме. Одним из главных персонажей фильма является природа, а точнее пейзажи. Именно они, как камертон, определяют эмоциональное состояние буквально каждого эпизода. Фильм снимался на севере Мексики – в Чихуахуа, который вдохновил автора не только красотой своих окрестностей, но и звуками – ветра, дождя, ночи, рассвета. Именно природная среда, воплотившись в едином звукозрительном образе, была неотъемлемой частью человеческой драмы, истории непростых человеческих чувств. В фильме снимались непрофессионалы, и это опять знак доверия к реальности и желание показать мощь и красоту всего естественного. Сюжетная линия фильма прорисовывается в неклассическом любовном

треугольнике: мужчина любит двух женщин – жену и возлюбленную. Если определить ситуацию как ситуацию с «раздвоенным сердцем», тогда она выглядит вполне классически. Быть может, самый сложный выбор, который может делать человек, – это выбор между долгом и сердцем. Но еще сложнее, почти невозможно, делать выбор между сердцем и сердцем. Уникальность и нетривиальность ситуации в том, что герой любит обеих женщин. Любит любовью плотской, страстной и одновременно – духовной. Любовь – главное эмоциональное и смысловое наполнение всего сюжета. Каждая из женщин готова пожертвовать собой ради любви. Любовь в этом фильме, как и природа и жизнь в целом, показана как великое чудо и красота. Автор нигде, ни разу не перешел на декламацию моральных сентенций. Но в том, как показана реальность, переживаемые героями чувства, взаимоотношения между людьми, отношение к семье, детям, труду, дому, родителям, – и есть «декламация» самой главной ценности. Карлос Рейгадас, объясняя поступки героя, сказал просто: «Им движет любовь». Очень часто можно услышать похожие слова от самых разных режиссеров. Однако правдой они становятся тогда, когда есть искренность в намерениях, талант видеть большие смыслы в повседневном и обыденном, способность отделять настоящее от иллюзорного. Художественную интригу автор разбавляет подробнейшими документальными вставками. Возвышенную софистику он переводит в область земной красоты.

Однако экранная жизнь не имеет ничего общего с повседневностью. Она – фрагмент вечности, запечатленной в статичных планах и плавных тревеллингах в отсутствие музыки и действия как такового. Малое и частное оборачивается вечным и величественным. Не упоминая Бога всуе, К. Рейгадас снял картину, в которой присутствие Бога приняло форму художественного свидетельства. Как заметили критики, «редкий, если не сказать единственный, случай в новейшей истории кино».

Что же касается белорусского кино, то художественная выразительность игрового экрана оставляет желать лучшего. Любая белорусская картина последнего времени, будь то «На спине у черного кота» (режиссер И. Павлов) или «Я помню» (С. Сычѳв), «Рифмуется с любовью» (А. Ефремов) или «Глубокое течение» (М. Касымова), доказывает тот факт,

что техническое оснащение в производстве – вещь важная и необходимая, но не техникой единой живо киноискусство. Не будет произведения как факта искусства, если не будет в наличии классического триединства: авторское «я», предопределяющее не только выбор, но и осмысление темы; стиль, определяющий особенности авторского понимания темы и жизни вообще; безупречное владение киноязыком, определяющим и авторскую позицию, и стиль, и форму в целом. К сожалению, порой не только триединство, но и отдельные элементы этой цепочки полностью отсутствуют в игровых фильмах белорусского производства.

Поиски художественной выразительности в отечественном кино более всего заметны на документальном экране. Потрясающая динамика выразительных экранных средств именно в документалистике – общемировая тенденция. Наблюдается такая особенность, которую можно было бы определить как «экранную конвергенцию» или «экранную диффузию». Для придания глубины и зрелищности двумерному формату экрана документалисты синтезируют анимацию, живопись и документальную реальность, а иногда «ожившие» фотографии становятся драматургической и структурной доминантой в документальном повествовании. Белорусские документалисты больше доверяют естественной среде, извлекая художественный и человеческий смысл из самой что ни на есть реальной жизни с реальными людьми, реальными ситуациями. Фильм «Во все дни» (режиссер М. Ждановский) – о молчаливом художнике-отшельнике, пишущем на камнях иконы. Изюм в день он устанавливает изображения святых вдоль лесной дороги, чтобы обозначить место гибели невинно убиенных людей времен сталинских репрессий. Ничто и никто в картине не отвлекает от личности художника, от его сосредоточенного, напряженного труда: ни расспросы, ни интервью, ни музыка, ни беспорядочно двигающаяся кинокамера. Образ человеческого терпения, высокой нравственности и по-настоящему христианской любви складывается из малейших деталей, которые заполняют, но не разрушают ни один кадр, из неторопливого ритма, атмосферы, наполненной воздухом, светом, чувствами. Но за всем этим фрагментом живой реальности видится мир двух личностей –

художника и автора фильма. Без этого был бы не фильм, а всего-навсего отстраненная констатация какой-то чужой истории.

На абсолютном доверии к реальности построен и фильм «Вальс» (режиссер В. Аслук). Вся история в нем держится на том, что сельский врач в любую погоду и непогоду на своем стареньком велосипеде объезжает деревенские дома, навещая своих подопечных. А подопечные – больные старушки и немощные старики. Но это история внешняя. Настоящая история – это история чувств, эмоций, испытываемых автором и передающихся нам, зрителям. Подчеркнутая почти на уровне художественного приема беспристрастность, некая отстраненность оборачивается своей противоположностью. Фильм заполнен и переполняет нас щемящими нотами сострадания, сочувствия, жалости, которая сродни любви. Режиссер так выстраивает драматургию повествования, что в картине нет одного главного героя. Равнозначны все, кто появляется в кадре: доктор, одинокая бабушка, накануне ограбленная воров, супружеская пара инвалидов и даже та старушка, которая по причине глухоты и слабости не открыла дверь. Единичные, отдельно взятые истории вырастают в повествование мощной драматической силы. А сам фильм, спаянный чувствами и мыслью автора, насквозь проникнутый авторским отношением и глубоким миропониманием, превращается одновременно в проникновенную молитву и жизнеутверждающий гимн человеку.

Разные фильмы, состоявшиеся в художественном плане, игровые и документальные, доказывают одну аксиому: вначале был, есть и будет Автор, всё остальное – вторично. Собственно, кино в этом плане ничем не отличается от других искусств. Разве что технической оснащенностью.

* * *

Как-то у знаменитого реформатора экрана Збигнева Рыбчинского спросили, что является первичным в экранной культуре – эстетика или техника. Мастер ответил: «Мы заговорили о так называемых Форме и Содержании. Содержание – это вечный элемент, нет жизни без Содержания, вообще нет нас, нет мысли, нет разума. То же относится и к Форме. Они неразрывны. История повторяется. Изобретаются лишь новые орудия». ■