

DOI 10.18522/2415-8852-2026-1-106-122

УДК 791.3

ОБРАЗ И СМЫСЛ ПРОШЛОГО В ЧЕРНО-БЕЛОМ КИНО. ОПЫТ ТИПОЛОГИИ

Александр Ильич Иваницкий

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия),

ORCID: 0000-0002-1437-3671

e-mail: meisster@mail.ru

Ксения Алексеевна Нагина

доктор филологических наук, профессор Воронежского государственного университета (Воронеж, Россия)

ORCID: 0000-0001-7676-9228

e-mail: k-nagina@yandex.ru

Аннотация. С момента своего зарождения черно-белое кино задало зрителю модель мира, фундаментально схожего с реальным и в то же время неравного ему. Уже в «немую» эпоху монохром был осознан его создателями и зрителями как «рентгеноскопия» жизни и ее образ в сознании героя, в том числе образ его прошлого. Осмысление в 1960-е гг. военных катастроф XX в. как разделивших историю человечества на «до» и «после», раскрыло потенциал черно-белого кино в изображении прошлого – личного и исторического, ставшего личным. Оно явилось в кино предметом эстафеты переживаний; «корнем» коллективного настоящего и его динамики; восполнением его недостаточности («статики») и, следовательно, бытийным измерением настоящего, ставшего «тенью» прошлого.

Двумя основными оптиками «черно-белого» взгляда на прошлое стал его образ в сознании героя, а также образ самого героя, так или иначе неотделимого от прошлого (своего либо коллективного). В радикальных случаях «корневое» личное прошлое, воскрешаемое героем как фундаментальный пласт его сознания, теряет промежуточные серые оттенки. Ими, в свою очередь, может окрашиваться настоящее как лишенное внутреннего содержания и смысла. Ответом на «эпическую» ущербность настоящего может быть воображаемое погружение автора (лирического героя) в историческое прошлое для постижения настоящего и себя в связи с ним.

Эти значения монохрома, сформировавшиеся в 1960-е гг. в активном взаимодействии с цветovým кино, помогли его осознанию себя как самостоятельного искусства в последнюю, «цветовую» треть минувшего века.

Ключевые слова: черно-белое кино, история, «корневое» прошлое, война, погружение в прошлое, революция, принадлежность героя прошлому

Анализ роли и «доли» прошлого в сознании и жизни живущего сейчас представляется весьма плодотворным на материале черно-белого авторского кино (как советского, так и зарубежного). С момента рождения на рубеже XIX–XX вв. кино представило зрителю «остраненную» («редуцированную») картину видимого и знакомого им мира. Постепенно этот киномир опознавался зрителем как «рентгеноскопия» реальности, а следовательно, его собственного сознания – воспринимающего эту реальность и переживающего ее.

Уже в кино 1920-х гг. эти подтексты черно-белого киномира переходили в текст, прежде всего в фильмах немецкого экспрессионизма: «Носферату» Ф. Мурнау, «Кабинете доктора Калигари» Р. Вине, «Завещании доктора Мабузе» и «М-убийце» Ф. Ланга и др.

Звук приблизил немое кино к реалистической повествовательной прозе, косвенно предопределив его темы и проблемы¹. Именно тогда ключевое место в кинорассказе о внутреннем мире героя заняло его прошлое – переживаемое и заново проживаемое им. 1960-е гг., осмыслившие военные катастрофы первой половины века как разделившие историю на «до» и «после», сделали историческое прошлое в авторском кино ключевым

содержанием душевной жизни современника и современности. Именно в постепенном контакте и в то же время конфликте с цветным, прежде всего коммерческим, кино той эпохи монохром постепенно осознавал себя носителем соответствующих тем, проблем, идей и их образного выражения. Поэтому авторское кино 1960-х гг. наиболее полно отразило типологию значений и ролей прошлого в сознании героя и героев в черно-белом кино.

1.

Точкой отсчета видятся в этом плане два определяющих для своих эпох фильма: «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса (“Citizen Kane”, 1941) и «Земляничная поляна» Ингмара Бергмана (“Smultronstället”, 1957). В них прошлое *заполняет собою* настоящее либо, наоборот, *восполняется им*.

Жизнь семидесятивосьмилетнего главного героя «Земляничной поляны», крупного врача Борга (сыгранного знаменитым режиссером Виктором Шёстрёмом) предстает в экспозиции фильма почти исчерпанной. Это задается и главным сюжетным обстоятельством картины: предстоящим чествованием Борга в соборе Лунда, где награду ему вручит сам король, символически завершит

¹ Ср. соответствующую оценку В. Юсова, оператора в фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублёв»: «...некоторые темы могут быть наиболее точно раскрыты именно в черно-белом изображении» [Юсов: 75].

его профессиональный и, по сути, жизненный путь. Сам Борг видит это естественным. Но накануне отъезда в Лунд он видит сон, раскрывающий ему трагизм его настоящей жизни, всецело состоящей из прошлого. Вначале прохожий, стоящий к нему спиной и тронутый Боргом за плечо, оказывается прямоходящим трупом и, падая на землю, тотчас рассыпается в прах. Вслед за этим спящий Борг видит едущий навстречу катафалк; поравнявшись с Боргом, он теряет одно из колес, а в упавшем и раскрывшемся гробу Борг с ужасом видит себя. Живой труп – очевидная метафора самого Борга, еще живущего, но уже давно и целиком состоящего из своего прошлого. И, проснувшись, Борг осознает свою «бытийную» смерть не грядущей или подступающей, а давно наступившей.

В дальнейшей фабуле параллельно развиваются две линии. Первая – автопутешествие Борга в Лунд в обществе случайных спутников: двух молодых людей, претендующих на руку и сердце едущей с ними девушки. Вторая – жизнь самого Борга, раскрывающаяся в его воспоминаниях, а также встречах по дороге. Прежде всего с почти столетней матерью, которая не видела ни одного из своих правнуков и наиболее наглядно воплощает «смертельную» заполненность настоящего

прошлым, ощущаемую ее сыном. А из воспоминаний Борга мы узнаем, что драматическим первоначалом его судьбы (в том числе несчастливого брака и теперешнего одиночества) явилась несчастная любовь далекой юности¹.

Это задает значения черно-белой гаммы картины. Глазами Борга мы видим в монохrome его настоящую (во всех отношениях!) жизнь овеществленным прошлым, в частности, происходящие на глазах Борга ссоры сына с невесткой (исп. И. Тулин и г. Бьёрн-странд), совершенно схожие с его собственным унылым браком, который давно стал прошлым. Сам же Борг предстает зрителям «черно-белым», то есть *физически состоящим* из своего прошлого. В то же время вспоминаемая им «черно-белая» юность предстает «корневым» прошлым, что проявляется усилением контраста черного и белого.

В то же время юная спутница Борга, весьма схожая веселым нравом с первой любовью героя (роли обеих исполняет Биби Андерссон), задает новые потенциалы настоящего в его нынешней жизни. В их легком и почти условном флирте Борг очевидно переосмысляет драматическую первопричину своей жизни и тем самым саму эту жизнь, уже не являющуюся «тенью» далекой драмы. Это

¹ См. об этом в книге И. Бергмана [Бергман: 163–172].

выражается поляризацией значений белого цвета в образе двух блондинок-близняшек. Если в подруге юности он воплощает недоступное и неотступное прошлое героя, то в юной современнице – его самодостаточное настоящее, освобожденное из плена прошлого и приобретшее этим новый, подлинно «настоящий» смысл.

Заглавный герой «Гражданина Кейна», сыгранный самим Орсоном Уэллсом, зеркально противостоит Боргу, поскольку отнятое у него и замененное деньгами детство («корневое» прошлое, символизированное в его сознании санями на снегу), побуждает его с помощью тех же денег компенсировать его настоящим, которое он превращает в картонажные химеры – как для себя, так и для других.

В первой из них Кейн становится героем общественного сознания – сначала издателем бульварной и потому читаемой поголовно всеми газеты, а затем столь же «бульварным» политиком. При этом газета не нужна ему ни как источник прибыли, ни как средство продвижения идей, которые ему так же безразличны, как и читатели его газеты. Политиком Кейн также не становится, а притворяется, создавая абсолютно пародийный образ демагога для толпы, в лице которого высмеивает ее же – толпу, принимающую созданную

им карикатуру «на ура» и за чистую монету. Кейн мстит миру за свое настоящее без прошлого, раскрывая в коллективном образе настоящего («американской мечте») коллективную химеру.

Но на пороге ее триумфального воплощения Кейн становится пленником собственной мечты по тем же лекалам массового сознания – инсценирует не случившуюся в юности любовь к продавщице, которая непременно должна стать звездой сцены¹ (в этом Кейн и правда оказывается гражданином, то есть средним американцем). Уяснив же неспособность своей избранницы к оперному пению, он полностью заменяет реальность химерой в виде чикагской оперы, заставляя избранницу петь (а слушателей слушать) во исполнение этой химеры.

Превращая настоящее в картонажную копию непрожитого прошлого, Кейн стремится убедить в ее реальности других, чтобы убедиться в ней самому. Разгромная рецензия бывшего друга на премьеру оперы ставит на этом крест и ведет Кейна к последней инсценировке себя – таинственного изгнанника в построенном им огромном замке Ксанаду (явно схожем с декорацией фильма) среди собранных шедевров, нужных Кейну не больше, чем читатели его газеты, слушатели его жены

¹ См. об этом подробнее: [Трюффо: 99–107]. Ср.: [Юткевич: 88].

и избиратели его самого. В этот раз герой стремится убедить всех в неведомых (в том числе ему самому, поскольку мнимых) глубинах своей души – опять-таки чтобы поверить в них. Но и образ таинственного изгнанника оказывается созвучен американской «мечте», дополняя ряд ее штампов: мага информации, трибуна, героя-любownika, мецената. Реальность предстает фабрикой снов, Голливудом наяву. Так финал (надпись на воротах замка Ксанаду «Вход воспрещен») проявляет душу любого американца как закрытую книгу для него самого.

Это определяет два подспудных значения монохрома в «Гражданине Кейне». Первое – детское прошлое, обожествляемое Кейном именно в силу того, что не было прожито до конца, став мечтой о прошлом; б) рукотворная и потому серая, бесцветная химера прошлого, заменяющая герою как подлинное прошлое, так и настоящее, но оказывающаяся «всеобщей».

2.

Как уже говорилось, в общеевропейском культурном сознании 1960-х гг. история разделилась на «до» и «после» Второй мировой войны. Отправной сюжетной точкой в киноосмыслении ее духовных последствий стала тема «любви на войне». Особый драматизм этот сюжет обрел в советском кино, поскольку Великая Отечественная война стала всенародной болью.

Фильм Эльёра Ишмухамедова «Нежность» (1967) представляет собою своеобразную эстафету любовных романов как последовательных узнаваний и переживаний печальной правды войны. Главная героиня, 24-летняя Лена (исп. М. Стерникова), с детства живет в Ташкенте, куда ее эвакуировали из блокадного Ленинграда. Последствием блокадного детства стал порок сердца, который она скрывает от влюбленного в нее Тимура (исп. Р. Нахапетов). Из-за этого она отказывается выходить за него замуж, не желая быть ему в тягость. Тимур не знает о ее болезни, но интуитивно догадывается, что ее нежелание их союза как-то связано с ее блокадным детством. Параллельно Тимур привлекает внимание (также безответное) узбечки Мамуры (исп. М. Махмудова). О причине она узнает от Тимура только после трагедии, раскрывшей ему задним числом причину Лениной «неприступности». Пытаясь спасти школьника от короткого замыкания, она взялась за оголенный провод, чего не выдержало ее слабое, «блокадное» сердце. Таким образом, Мамура соединяет в своем переживании трагедии Лены и Тимура – любившего Лену и любимого Мамурой. В финале Мамура встречает на ташкентском карнавале юного Санжара (исп. Р. Агзамов), который когда-то заигрывал с Леной, но отошел в сторону, узнав о Тимуре. Фильм заканчивается в преддверии их разговора, после которого Санжар обречен

стать четвертым в эстафете переживаний трагического прошлого. Монохром отражает их «наслоение»: образно говоря, каждый следующий герой становится более «черно-белым», поскольку суммирует в своем переживании самое историю и все предшествующие переживания ее.

В фильме Алена Рене «Хиросима, моя любовь» (“Hiroshima mon amour”, 1959) трагедия «военной любви» намеренно возрождается пережившей ее *безымянной* героиней-француженкой в масштабе вечного и вселенского мифа. Во время войны и оккупации ее родного Невера немцами Она (исп. Э. Рива) полюбила офицера вермахта. Но при освобождении города ее возлюбленный погибает; ее же, как и других француженок, бывших в связи с немцами, после войны подвергают всенародному позору, обривая голову. Войну, подарившую и затем отнявшую у нее любовь, а вместе с ней и достоинство, Она воспринимает как «Хиросиму» – всеобщую и окончательную катастрофу мира. Мерой трагизма своей потери Она оценивает ее масштаб и ценность, при этом по-особому воскрешает и потерянное, и потерю – соединяя в одной фигуре. Она знакомится с таким же символически безымянным японцем из погибшей Хиросимы (исп. Э. Окада) и превра-

щает его в погибшего немецкого жениха, говоря о нем с новым другом не в третьем лице, а во втором! Но в том же японце Она видит не просто одну из жертв бомбежки Хиросимы, а Хиросиму в целом: «Хиросима – имя твое». Черно-белый спектр фильма воспроизводит логику героини, возвращая и превращая ее частное настоящее во всеобщее и вечно повторяющееся прошлое. То есть в миф.

В фильме Алексея Германа «Двадцать дней без войны» (1976) «военно-полевой роман» (по названию известной киноленты) становится не подлинным, а желанным прошлым лирического героя, служащим разрешению его «мирных» и непреложных жизненных коллизий. Фильм стал первой в советском и одной из первых в мировом кино черно-белой лентой, снятой в цветную эпоху и утвердившей монохром в кино как самостоятельную художественную систему (которую Герман показательно не менял в сравнении с «черно-белой» эпохой)¹. Картина родилась из автобиографического дневникового цикла К. Симонова военной поры «Из записок Лопатина». При этом закадровый текст в фильме читает сам Симонов, превращаясь из его соавтора в главного героя, вспоминающего через чтение своей книги ее предмет. Поэтому именно для Си-

¹ О соответствующей художественной и смысловой мотивации А. Германа см.: [Герман: 70–74].

монова, играющего самого себя, военная история окрашиваются в черно-белые цвета личного воспоминания. Это неизбежно выводит сюжет фильма за пределы его фабулы, включая в него широко известные непростые отношения Симонова с его «музой», Валентиной Серовой, и «сдваивает» значения двух «экранных» фигур фильма.

Фактически себя тридцатипятилетней давности Симонов видит не в главном герое, военном журналисте Лопатине (исп. Ю. Никулин), едущем в краткосрочный отпуск с фронта в Ташкент, а в его вагонном спутнике, летчике Строганове (исп. А. Петренко), который в течение нескольких минут экранного времени перед неподвижной камерой (фиксирующей позицию наблюдателя либо соглядатая) сбивчиво и страстно рассказывает Лопатину об измене жены, особо драматичной в условиях войны. По сути, лирический герой не вспоминает, а воображает себя прежнего: заполняя почти весь кадр, Строганов почти выходит в пространство вспоминающего, удостоверяя свое *нынешнее* тождество ему. В таком контексте фигура Лопатина выступает моделируемым, *желанным* прошлым лирического героя. Как и Строганов, он оставлен женою (исп. Л. Овчинникова), но, в отличие от него, смог отпустить ситуацию, как и жену в ее новую жизнь. А благодаря этому – найти подлинную (военную) любовь (исп. Л. Гурченко) и в ней – новую жизнь для себя.

Сценой того и другого и становится Ташкент. Навещая бывшую жену с ее новым мужем, Лопатин сходу объявляет им: «Сразу условимся: я не потерпевший, вы не ответчики». А вскоре встречается ее. Именно этот короткий отпуск помогает герою честно пройти до конца своей военной путь, на который он возвращается в финале фильма. Таким образом, в сознании лирического героя (рассказчика) черно-белый спектр воплощает «фундаментальное» в его жизни военное прошлое – реальное и желанное, которые в равной мере определяют его духовное настоящее.

3.

В кино советской оттепели (а также в продолжающих ее фильмах эпохи «застоя») прошлое получает для героев двойное историческое и моральное измерение войны и революции. Но их место и роль в жизни героев меняются по мере ухода оттепели в прошлое. Из источника настоящего они постепенно превращаются в его замену.

В главной киносцене оттепели – «Заставе Ильича» Марлена Хуциева (1962) революционное и военное прошлое символически обрамляет картину. Начинают ее три фигуры красновардейского патруля, шагающие по современной Москве, а заканчивает ночной воображаемый разговор двадцатилетнего главного героя Сергея Журавлева (исп. В. Попов) со своим двадцатилетним отцом,

погибшим на фронте и явившемся сыну перед своей последней в жизни атакой¹. Это задает главную проблему фильма: восстановления современностью (в лице главного героя и его двух друзей в исполнении С. Любшина и Н. Губенко) духовных связей с «подлинным», «корневым» прошлым, нарушенных эпохой сталинщины. Черно-белые цвета этого прошлого раскрывают его стержневое место в «черно-белом» настоящем. Развернуто оно проявляется в самой длинной, репортажной сцене фильма – поэтическом вечере в Политехническом музее. Репортаж пронизан революционной и военной героикой, звучащей в авторском исполнении стихов Михаила Светлова, Евгения Евтушенко, Андрея Вознесенского и др. Это делает музей сценой встречи времен – такой же символической, как встреча героя с погибшим отцом в непроницаемой ночи. Черно-белая гамма парадоксально наделяет «трансцендентное» прошлое и «репортажное» настоящее признаками и значениями друг друга.

Однако в фильме Ларисы Шепитько «Крылья» (1966) настоящая и по-советски «правильная» жизнь героини, директора училища Надежды Петрухиной (исп. М. Булгакова),

предстает зрителю и ей самой формализованной рутинной, которую монохром проявляет как *серую и бесцветную*. Идеальное прошлое военной летчицы, соединившее в себе героизм и ту же военную любовь (соратник по эскадрилье погиб в бою), возвращается лишь в финале, когда на учебном аэродроме она, вопреки инструкции, взмывает на аэроплане в небо. Как и в «Заставе Ильича», героическое прошлое заполняет для нее настоящее, но уже не движет им, а заменяет его (конец войны фактически стал для героини концом любви). Небо в финале также выступает пространством встречи времен, но летит героиня назад в прошлое, то есть в никуда². Монохром делает настоящее пространством исчезновения в прошлом.

Дальнейшее «содержательное» «убывание» настоящего в жизни современника в пользу «сверхважного» довоенного прошлого совершается в фильме Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» (1984), снятом вслед за «Двадцатью днями без войны» в эпоху безраздельного господства цвета. Лирический герой – рассказчик – вспоминает о своем довоенном детстве, главным образом впечатлением которого стала жизнь

¹ Именно этот эпизод стал главным цензурным камнем преткновения в выходе фильма на экран, последовавшем лишь три года спустя, под другим названием («Мне двадцать лет») и с полностью переозвученным ночным эпизодом. См. подробнее: [Хлопьянкина: 1990].

² О суммарном значении «Крыльев» в контексте «уходящей» оттепели см. подробнее: [Зархи и др.: 12–30].

милицейского райотдела в маленьком заштатном городе, возглавляемого заглавным героем. Эту жизнь, проходящую перед его глазами и почти на расстоянии вытянутой руки в большой коммунальной квартире, герой-ребенок (и зритель его глазами) ощущает почти физически. Таким образом, авторское воспоминание о прошлом становится двухступенчатым. Он вспоминает себя – ребенка (подспудно сознающего историческую значимость происходящего несмотря его неприглядность), чтобы воскресить его тогдашнее, физическое восприятие как происходящее здесь и сейчас. В свою очередь, настоящее автора (то есть все прошедшее после детства) обнуляется эпилогом: городок выглядит точно так же, как за полвека до этого, а единственной новизной выступает вторая линия автобуса. Монохром выражает трагико-эпический масштаб воскрешаемого и воскресающего прошлого. Оно заполняет собою бессодержательное настоящее, поглощая его и героя.

4.

«Осознанно» черно-белые «Двадцать дней без войны» и «Мой друг Иван Лапшин» подтвердили не только изначальную художественную самодостаточность монохрома, но и его роль в изображении исторического прошлого в сознании и жизни современника. Этот художественный опыт стал отправной точкой для европейского возвращения

к монохромному, где трагедия войны делает современного героя пленником прошлого и его бессознательным рабом. Линия эта последовательно развивается в фильмах «Небо над Берлином, или Крылья желания» Вима Вендерса (“Der Himmel über Berlin”, 1987) и «Европа» Ларса фон Триера (“Europa”, 1991).

«Небо над Берлином...» – своего рода поэтический репортаж о жизни города, где люди, выхваченные из толпы, произносят *про себя* слова о своей повседневной жизни, совершенно схожей с жизнью обитателей любого мегаполиса от Токио до Сан-Франциско. Национально-историческую оптику фильма задает его вторая жанровая линия поэтического эссе автора, олицетворенного в двух ангелах Берлина (исп. Б. Ганц и О. Зандер). Замкнутость Западного Берлина внутри другой страны, разрушенного и разделенного в результате войны, рифмуется в закадровых рассуждениях ангела с природной замкнутостью каждого немца и берлинца в особенности. Поэтому только ангел может, читая мысли берлинца, узнать о нем то, о чем любой южанин непрерывно говорит вслух.

Отсюда черно-белый спектр, сменяющий цветной в изображении берлинца, чьи мысли ангел читает в данную минуту, имеет два подтекста. Применительно к «извечной» природе немца он служит рентгеном внутреннего мира: образ героя предстает образом его сознания. Трагическую историю Берлина в XX в. отражает в первую очередь старик,

который до сих пор по привычке ищет довоенную Потсдамер платц и любимую им тамошнюю пивную. Старик по-прежнему живет в довоенном Берлине и, подобно врачу Боргу, почти состоит из своего прошлого, которое окрашивает его в «черно-белое» в глазах режиссера и зрителя.

В то же время его молодые сограждане о старом Берлине не упоминают, скорее всего, ничего о нем не знают и знать не стремятся. Но именно чтение мыслей молодых горожан, превращающее их цветной облик в черно-белый, проявляет фундаментальную роль драматической истории в их характерах и душевных жизнях. А именно то военное прошлое, которое на сознательном уровне этим немцам почти неизвестно, на уровне подсознания определяет их восприятие мира и себя. Ангелы читают в душах молодых немцев то, о чем они молчат даже про себя. И монохром проявляет «историко-трагическое» ощущение немцами своей сегодняшней повседневности, предстающей своего рода психологической инерцией прошлого.

«Европа» Ларса фон Триера переводит мотив проживания исторического прошлого его «наследником» в новое качество. Герой картины, потомок немецких эмигрантов в США Леопольд Кесслер (исп. Ж.-М. Барр), никогда не бывавший на родине предков и не знающий немецкого языка, проваливается в «котовую нору», оказываясь помощником проводника в железнодорожной компании

«Центропа» в оккупированном послевоенном Франкфурте-на-Майне 1945 г. Этот «провал» можно принять за сон или чей-то гипноз. Неслучайно дядя Кесслера, служащий проводником с кайзеровских времен (исп. Э.-Х. Ярегорд), ничуть не удивляется явившемуся из ниоткуда племяннику. Кроме того, о сне говорят «поляризация» черного и белого цветов, «необъяснимое» замыкание действия на ночном движении поезда (формально заданного тем, что Кесслер работает в ночную смену) и, главное, подспудно сознаваемая героем неизбежность следующих друг за другом событий и своего участия в них.

Однако три обстоятельства не объяснить ни сном, ни гипнозом. Во-первых, в финале картины закадровый гипнотизер объявляет Кесслеру его реальную смерть, которой фильм и заканчивается. Во-вторых, о «теперешней», реальной жизни Кесслера, мы так и не узнаем ничего. То есть для понимания проблемы фильма важно именно то, что эта обычная жизнь у Кесслера есть; что она ничем не отличается от миллионов других жизней вокруг, а сам Кесслер отличается от этих миллионов (и подобен миллионам других эмигрантов в третьем колене!) только своим немецким происхождением. Это наделяет особым смыслом упомянутые выше и следующие друг за другом ситуации «выбора без выбора», с которыми сталкивается Кесслер в своей железнодорожной стажировке. Все они накрепко связаны с недавним нацист-

ским прошлым Германии и представляющими его людьми вокруг Кесслера.

Ключевой здесь является фигура Катарины Хартман (в исполнении Барбары Зуковой), дочери хозяина «Центропы». Она доводит отца до самоубийства напоминаниями о нацистском этапе его жизни и женит Кесслера на себе ради вовлечения в ряды вервольфов. А в конечном счете – для подготовки взрыва поезда, который он сначала успешно готовит, а потом безуспешно пытается отменить и гибнет вместе с пассажирами, пытающимися спастись из воды.

Исторически обратимый характер происходящего символизируется ночным движением поезда по разрушенной Германии, как бы включающей прошлое в себя: если 1-й класс едет в мирной осени 45-го, то задние теплушки по-прежнему везут узников в концлагеря¹. Подобие поезду делает Германию не топосом, а хронотопом исторического движения. Как любой поезд, она не может свернуть и потому неизбежно «приезжает» к нацизму, войне, по-

ражению, оккупации, вервольфам и коллективному самоубийству¹. А современные немцы, где бы они ни жили, и в том числе Кесслер, – пассажиры рухнувшего поезда немецкой истории, стремящиеся выплыть в неведомое будущее.

Эта историческая логика и обуславливает неизбежную причинность всего происходящего в поезде с Леопольдом Кесслером. В черно-белом спектре ему в его инстинктивной памяти однажды открылся национально-исторический и потому «бессознательно-целенаправленный» пласт его современной и обычной американской жизни. Кроме того, в «Европе» мы впервые сталкиваемся со значением черно-белого как «потустороннего» – мира предков, живущих в живущем здесь и сейчас.

5.

Как мы видели, в фильмах В. Вендерса и Л. ф. Триера, трагическая история предстает своего рода духовным роком совре-

¹ Этот мотив отчасти предвосхищается в также черно-белом фильме Марлена Хуциева «Был месяц май...» (1970). Идиллическая ферма, на которую попадают сразу после войны советские солдаты, оказывается по соседству с лишь недавно закрывшимся концлагерем. Хозяин фермы, который служил в этом лагере, в конце фильма исчезает в никуда. Это «нависающее» над сегодняшним днем недавнее нацистское прошлое Германии и проявляет монохром.

² А. Долин* [Долин: 38–39] отмечает, что в «Европе» Германия как бы размыкается на пространство катастрофы / ночи за окнами поезда и сам поезд, движение в котором – единственная защита от этой катастрофы. См. об этом также: [Иваницкий: 210–218].

(* иноагент, в реестре с 14.10.2022. 18+)

менности. В то же время в фильмах «Седьмая печать» Ингмара Бергмана (“Det Sjunde Inseplet”, 1957) и «Андрей Рублёв» Андрея Тарковского (1966) делается попытка осмысления и гармонизации настоящего через его соотнесение и «реинтеграцию» с прошлым, которым в обоих случаях выступает национальное средневековье.

В рамках своей задачи Бергман использует его как *метафору* проблемы, актуальной везде и всегда: поиска человеком смысла жизни в трагическом предчувствии смерти – неизбежной «окончательной» (без «загробного» продолжения). В рамках этой проблемы фильм является притчей. Рыцарь Блок (исп. М. фон Сюдов), который ради обретения смысла жизни (то есть возвращения веры в ее продолжение в ином мире) отправляется в крестовый поход, возвращается, на первый взгляд, ни с чем. Блок, очевидно, эпически воплощает национальный коллектив, но в то же время противопоставляет ему как фигура, «не равная себе», – по слову Пушкина, «И миром, и собой, и жизнью недовольный». Именно в этом контексте его шахматная партия со смертью (исп. Б. Экерут) представляет человеческую жизнь как поиск ее смысла в преддверии неизбежной смерти. Драматизации жизни как преддверия близкого конца и отсюда духовного поиска служит средневековая чума, ставящая жизнь и отношения людей друг к другу и к себе на порог смерти.

«Идеалом» оказывается семья бродячего актера Юфа (исп. Н. Поппе): в повседневной жизни он и его жена Миа (исп. Биби Андерссон) трогательно заботятся друг о друге и ребенке, а на сцене являют смеховой катарсис смерти. Поэтому именно актер получает «видения». В первом Дева Мария является ему абсолютно подобной его супруге. А во втором (совпадающем с финалом фильма) остальные герои, по цепочке взявшись за руки, бегут по склону холма, ведомые смертью. Таким образом, сам поиск жизни вне жизни оказывается болезнью, а лекарством – мудрое и легкое отношение людей к ней и доброе – друг к другу.

Однако шведское средневековье, изображенное в картине Бергмана во всей широте и характерности, предстает «корневым» национальным прошлым, превращаясь тем самым из средства анализа в его предмет и меняя этим проблему фильма. Используя для притчи различные, но неизменно узнаваемые национальные типы, Бергман представляет их в итоге как «исчерпывающий» ряд, то есть народ. В него входит и Смерть – изверившийся в жизни интеллект, мстящий другим за свою потерю веры. Этот свод национальных (и социально обусловленных) характеров предстает в фильме как свод отношений именно к шведской жизни, узнаваемой не только в облике и характерах героев, но и в вечно сумрачном небе, холодном море и скалистых берегах. Соответственно, про-

блема фильма в его национально-эпическом измерении состоит в выборе героями верного, жизнетворного отношения к национальному «со-бытию». В этом контексте смерть и жизнь как предметы сознания героев меняются местами и ролями в сравнении с притчевым: смерть становится частью отношения шведов к шведской же жизни – общей для них. Притчевое обобщение жизни не подчиняет себе национальную характерность и ее историческое бытие, а совершается в его рамках и для его анализа¹.

Это обуславливает «многослойные» значения «черно-белого» спектра в «Седьмой печати». Прежде всего, он проявляет «изначальность» средневековья в духовном формировании народа. Этому довлеют «черные» сигналы драматизма эпохи. В свою очередь, стержневой характер эпохи превращает «всемирное» обобщение ситуаций и характеров в национальное – очевидно актуальное и для современности. Средневековье становится отчасти ее маской и обуславливает разведение «черно-белого» на «черное» и «белое» как полюса морального выбора.

«Внутренним» сюжетом «Андрея Рублёва» становится интуитивное, воображаемое погружение «сегодняшнего» автора в эпоху заглавного героя. Присутствие автора в дей-

ствии проявляет постоянное движение камеры в кадре: автор и в его лице зритель последовательно приближают к себе различные реалии и фигуры начала XV в. и «узнают» их. Такое «сновидчески-сказочное» погружение в легендарное прошлое отчасти уравнивает лирического героя с ребенком, который впервые и потому особенно масштабно и остро воспринимает фундаментальные признаки мира – источники ужаса, скорби, восторга и пр. Неслучайно двумя метафорами Рублёва (исп. А. Солоницын) в начале и конце фильма будут подростки: «летун» и литейщик колоколов Бориска (исп. Н. Бурляев).

«Вчувствуясь» в эпоху Рублёва, автор – лирический герой – безусловно воображает себя им, оставаясь при этом собою. Эта двойная оптика лежит в основе «опознания» ключевых реалий эпохи через приближение и «осознание» их. Вместе со странствующим Рублёвым автор опознает связь ключевых реалий народной жизни с иконописью – и в итоге ее собственный смысл. Содержание двух эпизодов фильма, «Скоморох» и «Праздник», эту иконопись, как будто бы, отрицает. Скоморох (исп. Р. Быков) представляет народно-смеховое «выворачивание» христианской сакры, которое в православии связывалось с бесовством и жестоко

¹ Эту особенность монохрома очень точно выразил Ю.М. Лотман: «Язык черно-белого кино особенно наглядно демонстрирует условность и смоделированность любой экранной реальности» [Лотман: 67].

преследовалось. В то же время купальский «Праздник», подобно греческим Дионисиям, временно снимающий запреты на пьянство и эрос, соотнесен с верой диахронно, как языческий антипод. Но и то, и другое рождается в глазах и на глазах Рублёва народным естеством, его бодрствующим и неравным себе сознанием, приходящим к вере «отрицанием отрицания». Недаром Андрей сам идет к празднующим, а затем за обнаженной девушкой-язычницей и в итоге не препятствует ей уплывать от палачей.

Народность и «природность» самой иконописи утверждается в сцене «потусторонней» встречи Рублёва с усопшим учителем и духовным наставником Феофаном Греком (исп. Н. Сергеев). Явившись Андрею в сожженном монголами Успенском соборе Владимира (где погибли фрески Рублёва), Феофан не только утешает ученика, но дает понять, что «там все совсем не так, как думают здесь». Иными словами, его и Андрея иконопись изображает не Божественный мир, а земные (народные) чувства и верования. Но в конце «визита» подытоживает, оглядывая сохранившиеся части фресок: «А все-таки красиво все это!» Этим иконопись (а с ней и предшествующие ей и предвещающие ее формы народного бытия) опознается Рублёвым, а в его лице автором, как запечатленный опыт духовного поиска народом высшего начала в себе через самопознание и самовыражение.

Финал картины, в котором иконы Рублёва предстают в цвете, суммирует соответствующее их значение для современности и этим утверждает «от противного» черно-белые смыслы: фундаментальную связь «корневой» эпохи с современностью (подобно «Седьмой печати») и принадлежность ее авторскому «воображающему» сознанию. Этим же значением смысловой универсальности наделен и условно «потусторонний» мир, олицетворенный в Феофане Греке.

Идейный перелом конца 1950-х–1960-х гг. по обе стороны «железного занавеса» раскрыл потенциал черно-белого кино в изображении прошлого – личного и исторического, ставшего личным. Оно явилось в кино содержанием исчерпанной индивидуальной жизни; предметом эстафеты переживаний; «корнем» коллективного настоящего и его динамики; восполнением его недостаточности («статик») и бытийным измерением настоящего, ставшего «тенью» прошлого. Двумя основными оптиками «черно-белого» взгляда на прошлое стал, с одной стороны, его образ в сознании героя, а с другой – образ самого героя, который видится зрителю черно-белым, поскольку «состоит» из прошлого. Именно эти значения кинематографического монохрома, сформировавшиеся в 1960-е гг. в активном взаимодействии с цветовым кино, помогли его осознанию

себя как самостоятельного, по сути, искусства в сугубо «цветовую» последнюю треть минувшего века.

Литература

Бергман, И. Картины / пер. с шведского А. Афиногеновой. М.–Таллин: Музей кино, Aleksandra, 1997.

Герман, А.Ю. Правда – не сходство, а открытие // Искусство кино. 2001. № 12. С. 70–74.

Долин*, А.С. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. М.: НЛО, 2004 (*иноагент, в реестре с 14.10.2022. 18+).

Зархи, А., Кардин, В., Макарова, Т., Полянцева, А., Папава, М., Шитова, В., Штейн, А., Лазарев, Л. Крылья // Искусство кино. 1966. № 10. С. 12–30.

Иваницкий, А.И. Фильм Л. ф. Триера «Европа» как анатомия киноанализа национальной травмы // Энергия травмы: сб. науч. ст. / под ред. Т.Е. Автухович. Гродно: ГрГУ, 2023. С. 210–218.

Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973.

Трюффо, Ф. Орсон Уэллс. «Гражданин Кейн, хрупкий гигант» // Трюффо о Трюффо / пер. с фр. К.Э. Разлогова. М.: Радуга, 1987. С. 99–107.

Хлопьянкина, Т.М. Застава Ильича. М.: Киноцентр, 1990.

Юсов, В.И. Поэтика движения // Искусство кино. 1976. № 8. С. 73–86.

Юткевич, С. От Гражданина Кейна до сэра Джона Фальстафа, или краткая история величия и падения мистера Орсона Уэллса // Юткевич, С. Шекспир и кино. М.: Наука, 1973. С. 71–113.

References

Bergman, I. (1997). *Builder* [Images] (A. Afinogenova, Trans.). Moscow–Tallinn: Muzy kino, Aleksandra.

Dolin*, A.S. (2004). *Lars fon Trier: Kontrol'nye raboty. Analiz, interv'yu* [Lars von Trier: control works. analysis, interviews]. Moscow: NLO (*foreign agent, listed in the register since 14.10.2022. 18+).

German, A.Yu. (2001). *Pravda – ne skhodstvo, a otkrytie* [Truth is not similarity, but discovery]. *Iskusstvo Kino* [Art of Cinema], 12, 70–74.

Ivanitskiy, A.I. (2023). *Fil'm L. f. Triera "Evropa" kak anatomiya kinoanaliza natsional'noy travmy* [L. v. Trier's film "Europa" as anatomy of film analysis of national trauma]. In T.E. Avtukhovich (Ed.), *Energiya travmy* [The energy of trauma]. Grodno: Grodno State University, 210–218.

Khlopyankina, T.M. (1990). *Zastava Il'icha* [Ilyich's gate]. Moscow: Kinotsentr.

Lotman, Yu.M. (1973). *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics]. Tallinn: Eesti raamat.

Truffaut, F. (1987). Orson Uells. "Grazhdanin Keyn, khrupkiy gigant" [Orson Welles. "Citizen

Kane, a fragile giant”]. In F. Truffaut, *Truffaut o Truffaut* [Truffaut on Truffaut] (K.E. Razlogov, Trans.). Moscow: Raduga, 99–107.

Yusov, V.I. (1976). Poetika dvizheniya [Poetics of movement]. *Iskusstvo Kino* [Art of Cinema], 8, 73–86.

Yutkevich, S. (1973). Ot Grazhdanina Keyna do sera Dzhona Fal'stafa, ili kratkaya istoriya velichiya i padeniya mistera Orsona Uellsa

[From Citizen Kane to Sir John Falstaff, or a brief history of the rise and fall of Mr. Orson Welles]. In S. Yutkevich, *Shekspir i kino* [Shakespeare and cinema]. Moscow: Nauka, 71–113.

Zarkhi, A., Kardin, V., Makarova, T., Polyantseva, A., Papava, M., Shitova, V., Shteyn, A., & Lazarev, L. (1966). Kryl'ya [Wings]. *Iskusstvo Kino* [Art of Cinema], 10, 12–30.

Для цитирования: Иваницкий, А.И., Нагина, К.А. Образ и смысл прошлого в черно-белом кино. Опыт типологии // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2026. Т. 11. № 1. С. 106–122. DOI: 10.18522/2415-8852-2026-1-106-122

For citation: Ivanitsky, A.I., Nagina, K.A. (2026). The image and meaning of the past in black and white cinema. Attempt at typology. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 11 (1), 106–122. DOI: 10.18522/2415-8852-2026-1-106-122

THE IMAGE AND MEANING OF THE PAST IN BLACK AND WHITE CINEMA. ATTEMPT AT TYPOLOGY

Alexander I. Ivanitsky, DSc in Philology, Senior Researcher at the Meletinsky Institute for Higher Humanitarian Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia); e-mail: meisster@mail.ru.

Ksenia A. Nagina, DSc in Philology, Professor of the Department of History and Typology of Russian and Foreign Literature, Voronezh State University (Voronezh, Russia); e-mail: k-nagina@yandex.ru

Abstract. Since its inception, black-and-white cinema has presented the viewer with a model of a world that is both fundamentally similar to and different from the real world. Even during the silent era of cinema, monochrome was recognized by its creators and viewers as an “X-ray” of life and its representation in the protagonist's mind, including the representation of their past. In the 1960s, the perception of the 20th century's military catastrophes as dividing human history into “before” and “after” revealed the potential of black-and-white cinema to depict the past, both personal and historical. In the cinema, it became the subject of a relay race of experiences; the “root” of the collective present and its dynamics; the filling of void (“stasis”), and thus the existential dimension of the present, which became the “shadow” of the past. The two main lenses of the “black-and-white” view of the past are the image of the past in the hero's mind, as well as the image of the hero himself, who is inseparable from the past (either his own or the collective one). In extreme cases, the personal past, which is resurrected by the hero as a fundamental layer of his consciousness, loses its intermediate grey shades. In turn, the present can be colored as devoid of inner content and meaning. The answer to the “epic” inferiority of the present may be the author's (the lyrical subject's) imaginary immersion in the historical past to comprehend the present and oneself in relation to it. These meanings of monochrome, which were formed in the 1960s in active interaction with color cinema, helped it to become an independent art form in the latter, “colorful” third of the twentieth century.

Key words: black-and-white cinema, history, war, immersion in the past, revolution, belonging to the past

