

СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОТРАЖЕНИИ ТЕМЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В ФИЛЬМАХ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИГРОВОГО КИНО 1990-х гг.

А. В. Харитоненко,

аспирант Белорусской государственной академии искусств

В отечественном кинематографе тема Второй мировой войны долгое время занимала лидирующие позиции, хотя трактовка с годами менялась. Так, можно говорить о монументальности и героике военных фильмов второй половины 1940–1950-х гг., о в большинстве своем лирическом, романтизированном подходе в годы оттепели, более глубоком, неоднозначном взгляде на военные события в 1970–1980-х гг. В постсоветском кинематографе события Второй мировой войны уходят на второй план, немногочисленные фильмы данной тематики отличает чаще всего достаточно жесткая стилистика. Помимо собственно военного времени показываются и последствия войны.

В российском кино в 1990-е гг. происходит замещение данной темы. Появляются фильмы о афганской и чеченской войне. Так, событием в свое время стал фильм «Нога» (1991) режиссера Никиты Тягунова, основой для которого послужил одноименный рассказ Уильяма Фолкнера. Режиссер, несмотря на тенденции времени, сознательно избегает «чернухи», натурализма, вводит мистическую линию. В картине «Мусульманин» (1995) Владимир Хотиненко показывает последствия афганской войны, а Сергей Бодров-старший в фильме «Кавказский пленник» (1996) в достаточно жесткой манере чеченскую войну глазами местного населения и молодых русских пленных. Апофеозом ужаса чеченских событий может служить фильм «Чистилище» (1997) Михаила Ермолова, в котором даже название говорит само за себя. Все действие фильма состоит из интенсивных боевых действий, режиссер стремится к предельному натурализму и псевдодокументальности.

В белорусском кино советского и постсоветского времени военная тема уже не так популярна и также претерпевает некоторые изменения, оставаясь тем не менее в границах Второй мировой войны. Знаковой для военного белорусского кино этих лет по праву считается картина Элема Климова «Иди и смотри» (1985). Режиссер, предельно концентрируя внимание на деталях,

специфически работая со звуком, определенным образом выстраивая мизансцены, идет по пути гиперреализма, где натурализм и прямой показ жестокости оправдан концепцией произведения и не выходит за необходимые рамки. В 1986 г. на экраны выходит еще один военный фильм-экранизация «Знак беды» Михаила Пташука. Автор пользуется экспрессивными приемами и, несмотря на расхождение со стилистикой В. Быкова, создает значимое для белорусского кино произведение.

На волне пересмотра военной и поствоенной истории были созданы картины Александра Мороза «Кукушкины дети» (1991) и «Из ада в ад» (1997) Дмитрия Астрахана. В обоих фильмах прослеживается определенная тенденция к натурализму и несколько надрывная интонация, заметны черты «черного» кино.

В 1989 г. у А. Мороза выходит дебютный полнометражный фильм «Круглянский мост» – экранизация повести В. Быкова, которая выделяется на фоне потока «чернухи» тем, что в ней сохранены незыблемые законы морали и нет ощущения мира как хаоса [1, с. 67]. Следующая картина режиссера «Кукушкины дети» – яркий пример публицистического подхода к военному материалу, где полюса добра и зла зависят от политической конъюнктуры. Речь идет о детях-сиротах, чьи родители были репрессированы. Фашисты отбирают самых крепких детдомовцев, чтобы сделать из них диверсантов. Озлобленные на «своих» за гибель родителей, подростки ненавидят и «чужих», выпадая из традиционной расстановки персонажей. В фильме нет ни одного взрослого, который мог бы защитить детей, взрослые их чаще всего убивают. В финале фильма мальчики, два главных героя, хотят вернуться домой, но не просто так, а героями, захватив фашистский самолет. При полете к аэродрому вражеский самолет с мальчишками на борту сбивают советские зенитчики.

Фильм пропитан пессимизмом, колорит в картине мрачный, в жизни детей нет просвета. Единственные светлые, хотя и черно-белые сцены – сны главного героя, в которых он видит умерших родителей и стремится к ним.

В решении пространства фильма режиссер тяготеет к бытовому правдоподобию, к натурализму, на экране мы видим грязь, нищету, издержки детдомовского быта, тесноту, голод. В то же время создается некое ирреальное апокалиптическое пространство: в начале фильма мы видим горящий детдом, на балконе которого непонятно зачем остаются дети, играющие на музыкальных

инструментах, мечущуюся по двору обезумевшую воспитательницу и странного персонажа, помощника фашистов, которого играет лилипут. Этот персонаж добавляет патологическую окраску всему происходящему, его появление в структуре фильма так же неожиданно, как появление лемура на плече командира зондеркоманды в «Иди и смотри» Э. Климова.

Очень экспрессивно, с надрывом показаны в картине взаимоотношения между героями: грубые разговоры, истошные крики. В детском мире царят жестокие взрослые законы. И мир этот бесприютный, враждебный, холодный, в некоторых эпизодах фильма напоминает кошмарный сон: сцена в общей бане, где начинается драка среди детей, и только один мальчик-еврей, вжавшись в угол, умоляет прекратить драку. После вину свалят именно на него и он станет первой невинной жертвой в картине. Сцена снята субъективной камерой, которая словно мечется в душевной бане, наталкиваясь на спины детей.

В работе со звуком можно провести параллели с находками Э. Климова и В. Морса: в некоторых сценах звучат техногенные шумы или надрывные крики героев, иногда сразу музыка, крики и гул на одной громкости. Режиссер пытается говорить со зрителем метафорами, символами и ищет самые экспрессивные из них, и это тоже в каком-то смысле тенденция времени.

Так происходит и с фильмом Дмитрия Астрахана «Из ада в ад». В основе сюжета картины документальный факт: речь идет о так называемом «последнем погроме в Европе», который произошел в маленьком польском городке Кельце в 1946 г. Однако Астрахан создает очень схематичный мир с достаточно функциональными героями. Центральный кульминационный эпизод фильма – расправа над евреями, остальные события как бы обрамляют этот эпизод, поэтому показаны отрывочно. Мы узнаем историю двух семей – польской семьи Сикорских (Алла Клюка и Геннадий Назаров) и еврейской семьи Гольде (Анна Клинг и Геннадий Свирь). В начале войны поляки спасают еврейскую девочку – дочь Гольде Фелю, и растят ее как свою дочь. После войны евреев репатрируют, родители девочки возвращаются в город в надежде вернуть дочь. Постепенно среди поляков нарастает недовольство политикой репатриации, людьми овладевает ненависть, и бывшие соседи учиняют жестокую расправу над евреями. Опять плюс и минус меняются местами.

Режиссеру близок театр, его условная стилистика, и она проникает в пространство фильма: концлагерь, дома поляков, община евреев напоминают декорации, а некоторые персонажи, возникающие на экране, очень утрированы, как например надзирательница в лагере (Светлана Крючкова).

В кульминационном эпизоде Д. Астрахан воспользовался приемами натурализма: разгром евреев показан очень жестко и надрывно. Все действие разворачивается в замкнутом пространстве – еврейском доме (дом, который был выделен властями вернувшимся евреям как временное пристанище). Одержимые ненавистью поляки ходят по коридорам дома, некоторые с оружием в руках. Во главе их героиня А. Клюки с топором и обезумевшим взглядом. Происходящее становится все страшнее, мы видим, как насилуют еврейскую девушку, замертво падают окровавленные жители дома. Все происходящее похоже на апокалипсис. Режиссер усиливает экспрессию при помощи света – здесь он верхний, что придает лицам убийц зловещее и безумное выражение, и при помощи звука – душераздирающие крики взрослых и детей, плач и страшные слова убийц.

Здесь Д. Астрахан вводит еще двух персонажей – сошедшую с ума старую еврейскую женщину с мужем. Женщина обезумела после того, как фашисты убили ее внука, и обвиняет в этом своего мужа. Она бродит по дому и просит наказать мужа, казнить его. Когда на ее пути встречаются разъяренные поляки, она требует, чтобы ее мужа убили очень жестоко. Поляки убивают и мужа, и безумную жену. В эпизоде погрома режиссер максимально приближается к жанровым приемам хоррора, в котором за героем охотится одержимый убийца, и герой, очевидно, обречен. А в эпизодах, посвященных судьбе девочки Фели, явно видны мелодраматические тенденции.

Таким образом, можно говорить о том, что в постперестроечный период в военном кино теряется привычная система координат. Основные стилевые особенности военных фильмов – мрачная тональность изображения, насыщенный надрывный звуковой мир, не всегда связная драматургия. Большинство фильмов данного тематического направления в 1990-е гг. превращаются в подобие кошмарного сна. Пытаясь повторить успех фильма «Иди и смотри», режиссеры часто избирают жесткую стилистику гипернатурализма и гиперэкспрессии, стремятся воздействовать на зрителя шоковыми методами, оставляя на экране только ужас, жестокость и безумие

войны, не предлагают зрителю катарсиса, а повергают его в состояние тотального пессимизма.

Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. – Мінск : Беларус. навука, 2001–2004. – Т. 4 : 1986–2003 / Л. М. Зайцава (наук. рэд.) [і інш.]. – 2004. – 335 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ