



Шведский кинематограф начала XXI века.

Проблема национального стиля

Д.В. Кобленкова

кандидат филологических наук

АННОТАЦИЯ

В работе рассматриваются основные тенденции шведского кинематографа начала XXI века. Анализируются жанровые особенности шведских картин, сформировавшиеся в период «немого кино» и продолжающие оставаться приоритетными в настоящее время. Представлены ключевые темы картин нового века и отмечены особенности их стилистики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

шведская драма,
неоромантизм,
психологический реализм,
экзистенциализм,
полюкультуризм,
молодежь, семья,
иммигранты

Уппсала. Кинотеатр «Filmstaden» – «Город кино». В Уппсале родился И. Бергман



После ухода из игрового кино Ингмара Бергмана (Ingmar Bergman, 1918–2007) шведская кинематография достаточно долгое время уступала достижениям западноевропейских и азиатских режиссеров. Как известно, последняя игровая картина Бергмана «Фанни и Александр» была создана в 1982 году, после чего режиссер сделал несколько телевизионных проектов. В 2000 году он работал над ТВ-пьесой «Создатели образов» (по П.У. Энквисту о встрече Сельмы Лагерлёф с Виктором Шёстрёмом и об их совместной работе над шедевром «немого кино» – фильмом «Возница»). В 2003 году Бергманом был создан его последний фильм – «Сарабанда», являющийся продолжением «Сцен из супружеской жизни».

В середине 90-х годов конкуренцию шведскому кинопроизводству благодаря Л. фон Триеру и его «Догме-95» составило датское кино, вследствие чего, по контрасту с Данией, появилось утверждение, что в Швеции «есть кинематография, но нет имен». Этим еще раз было доказано, что для формирования представления о каком-либо национальном кинематографе требуется появление хотя бы одного узнаваемого имени, за которым стояло бы мировоззрение и индивидуальный стиль.

Однако отношение к картинам Бергмана в шведском кино неоднозначное. Еще в 60-е годы шведские режиссеры утверждали, что притчевая манера его фильмов не от-

меняет существования других тем и другой стилистики. Как известно, основным оппонентом Бергмана выступил Бу Видерберг (Bo Widerberg, 1930–1997), который утверждал значимость социального начала в кинематографе в ответ на «аристократическое», крайне рафинированное кино Бергмана¹. По его убеждению, в картинах Бергмана никогда не было Швеции и реальных людей с их повседневными проблемами. Кроме того, мировая популярность «абстрактных», универсальных бергмановских фильмов приводила к тому, что в тени его известности оставались сильные и самодостаточные режиссеры, которые хотели бы большей востребованности своих картин. К ним, в частности, помимо Видерберга, относятся Вильгот Шёман (Vilgot Sjöman, 1924–2006)², Ян Троэльль (Jan Troell, р. 1931), Чель Греде (Kjell Grede, р. 1936), не говоря о режиссерах так называемого второго плана, о которых знают лишь в пределах Скандинавии.

Видерберг, болезненно относившийся к славе Бергмана, на его взгляд незаслуженной, назвал его в одной из публикаций «нашей лошадкой из Даларны», то есть рекламной игрушкой и не больше.



Мост Кафедрального собора. В Уппсале И. Бергман снимал фильм «Фанни и Александр»

В итоге две эти крайние тенденции послевоенного кино (притчевая философско-психологическая драма бергмановского типа и социально-критическая линия Видерберга, заложенная в его картинах «Детская коляска», «Вороний квартал» и др.) привели к формированию третьего, «синтетического», направления, которое в действительности было возвратом к традиционным приоритетам шведского «немого кино», начиная с Виктора Шёстрёма (Victor Sjöström, 1879–1960)³ и Мауритца Стиллера (Mauritz Stiller, 1883–1928)⁴. В работах этих режиссеров философско-религиозное, экзистенциальное восприятие мира и человека благодаря литературной основе – неоромантической прозе Сельмы Лагерлёф и социально-психологическим романам Яльмара Бергмана – приобрело устойчивую форму. Именно такая шведская драма, сочетающая в себе конкретное и универсальное, имеющая глубокий философско-психоаналитический подтекст, и стала основным жанром национального кинопроизводства⁵.

Со второй половины XX века в Швеции представляют интерес не только полнометражные психологические драмы, но и короткометражки, детское кино, документалистика и мульти-

пликация. В стране проводится достаточно большое количество фестивалей, однако до начала XXI века по-настоящему значительных картин было немного. Кризис переживало и кинопроизводство, требующее государственных дотаций и нового отношения к кинопромышленности.

* * *

К началу этого века шведский кинематограф (во многом благодаря государственной поддержке) вновь обрел черты, которые дали ему возможность выйти за пределы национальных кинофестивалей и стать признанным в Каннах и в Берлине; несколько фильмов были номинированы на «Оскар».



Музей Упланда

Открытие шведского кино началось на новом рубеже веков с первой полнометражной картины молодого режиссера Лукаса Мудиссона (Lukas Moodysson, р. 1969) «Грёбанный Омель» (в нашем прокате – «Покажи мне любовь», 1998), отмеченного на Берлинском международном кинофестивале. Фильм стал лучшей шведской картиной года и лидировал по количеству просмотров. В 2000 году вышел фильм одного

из классиков шведского кино – Роя Андерссона (Roy Andersson, р. 1943) – «Песни со второго этажа»⁶, получивший специальный приз кинофестиваля в Каннах. Затем стали появляться работы вернувшихся в шведское кино Яна Троэлля («Белая, как снег», 2001), Ингмара Бергмана (упоминавшаяся «Сарабанда», 2003) и почти два десятилетия не снимавшего картин Кая Поллака (Kay Pollak, р. 1930) (фильм «Как на небесах», 2003). Об этом режиссере Бергман был очень высокого мнения и говорил, что он не понимает, почему Поллак не снимает фильмы каждый год⁷.

С этих картин начинается новое восхождение шведской кинематографии, которая стремится занять свое высокое место в истории мирового кино. Вместе с тем шведские магазины дисков, равно как и репертуар шведских кинотеатров, свидетельствуют, что сами шведы, несмотря на подъем национального кинематографа, по-прежнему предпочитают американское кино. Ежегодные отчеты Шведского киноинститута (Svenska Filminstitutet) также указывают, что посещаемость шведами американских фильмов в несколько раз превышает посещаемость шведских. Причем уже неудивительно, что этот «американский» показатель

печатаются в шведских фильмографиях, подводящих итог развития кинопроизводства за каждый прошедший год⁸. Иными словами, роль Соединенных Штатов не только во внешней, но и во внутренней жизни Швеции очень велика.

Как отмечалось, одной из особенностей шведских игровых картин является их стабильная приверженность национальным традициям, заложенным еще в эпоху «немого кино». В частности, ключевой темой картин по-прежнему остается внутренний мир индивида, живущего в благополучном обществе, но не находящего стимула для жизни. Отсутствие серьезных социальных или политических проблем резко отличает шведские фильмы от картин других кинематографий. В Швеции человек акцентирует внимание на самом себе или непосредственном окружении. По этой причине типично шведским остается глубокий психологический анализ подсознательных комплексов, явных и неявных страхов, сложных эротических влечений.

В современной шведской прессе уже можно встретить резкую критику столь явной тенденции, обвинения в том, что шведское кино слишком глубоко погрузилось в решение частных вопросов, крайне сузило тематику и ничего не видит вокруг себя. Однако ожидать, что страна кардинально отойдет от своих кинематографических приоритетов, не следует. Это сразу приведет к потере национальной идентичности, к полной унификации и к

исчезновению индивидуального стиля. Для консервативной – в хорошем смысле этого слова – страны подобная интеграция пока неприемлема.

В настоящее время в картинах по-прежнему можно видеть не только сложную рефлексию человека на частные проблемы его замкнутого мира, но и более экзальтированные, патологические мотивы однополрой любви, инцеста, жестокого подавления родителями или учителями детей, в силу чего в зрелом возрасте они переживают дополнительные стрессы. Интерес к патологии, к извращенным наклонностям человеческой природы, к проблеме насилия и психологического садомазохизма является одной из неизменных черт содержательного аспекта шведских картин. Подобный ракурс художественного анализа внутреннего мира человеческой натуры характерен для всего скандинавского кино,



Вид города Уппсала с рекой Фюрисон

а наряду с ним – для кинематографа Германии, поскольку эти страны имеют общую германо-скандинавскую культурную традицию.

* * *

Одной из характерных и актуальных современных тем является тема детства и проблемы подростков, которые живут в замкнутом провинциальном мире, подавляемые семьей или



Главное здание
Уппсальского универ-
ситета

школьным окружением, начиная с одноклассников и заканчивая учителями⁹. Это картины, появившиеся после «Омоля» Мудиссона (1998): его фильмы «Лилия 4-ever» (2002), «Дыра в моем сердце» (2004), «Контейнер» (2006). Большой интерес вызвали экранизация романа Я. Гиллоу «Зло» (2003) Микаэлем Хоффстрёмом (Mikael Häfström, р. 1960), а также

фильмы «Элина, как будто меня не было» (2003) Клауса Херё (Klaus Härö, р. 1971), «Лучшее лето» Ульфа Мальмроса (Ulf Malmros, р. 1965) и др. Кроме того, женский вариант тематики «Омоля» открыто продолжают Тереза Фабик (Teresa Fabik, р. 1976) с картиной «Гип-гип ура!» (2003)¹⁰ и Тува Магнуссон (Tova Magnusson, р. 1968) с фильмом «Мисс Швеция» (2003)¹¹. Последняя картина сразу декларирует себя как «лучший молодежный фильм после “Fucking Åmål”». Главная роль в нем была отдана все той же Александре Дальстрём, чье лицо после фильма Мудиссона появилось во всех антологиях шведского кино последних лет.

Острая полемика в шведской прессе развернулась вокруг двух картин. Первым фильмом стал, разумеется, «Грёбанный Омоль», который задал новую и смелую тематическую линию в шведском кино. Название одной из статей максимально точно отражает внутренний смысл картины – «Дети и революция»¹², в то время как на внешнем уровне сюжета речь шла о провинциальной тоске маленького городка и любви двух одноклассниц. Вторая картина – фильм Микаэля Хоффстрёма «Зло»¹³, который продолжает анализ иррациональной биологической природы человека, представленный в одной из ранних картин Ингмара Бергмана и Альфа Шёберга (Alf Sjöberg, 1903–1980)¹⁴ «Травля» (1944). В мировом кино есть и другие аналогии этой темы («Ноль за поведение» Ж. Виго, «400 ударов» Ф. Трюффо, «Чучело» Р. Быкова).

В шведских фильмах просматривается непреходящая склонность режиссеров к максимальному сужению пространства, к локализации конфликта внутри замкнутого мира семьи или школьного класса. Интерес к природе насилия и бессознательному началу в человеке становится первичным, он актуальнее



Остров Фөрё.
На нем И. Бергман
снял несколько
картин и провел по-
следние годы жизни.
На Фөрё снимал
«Жертвоприношение»
А. Тарковский

анализа внешних факторов жизни в обществе. Таким образом, внутреннее, психологическое, а нередко психоаналитическое вновь, как и в шведских картинах XX века, стоит в этих фильмах выше внешнего, социального.

Психологические проблемы часто объясняются генетической наследственностью или душевной болезнью, ведущими к психологическому вырождению рода (например, фильм Ричарда Хуберта (Richard Hobert, p. 1951) «Дочери

Гарри», 2005). Интерес к исключительности личности, к болезненному сознанию и борьбе с внутренним злом в подтексте картин отражает трагические размышления шведских художников о несовершенстве творения, что свидетельствует об их жесткой полемике с основополагающей протестантской доктриной. Сходную ситуацию можно видеть и в датском кинематографе. Л. Фон Триер, в частности, на вопрос, как он относится к своему католическому Богу, ответил очень характерной фразой: «Я в него не верю, но я его боюсь».

* * *

Особо остро традиционная тема одиночества, переходящего в тоску или истерию, ставится в контексте размышлений о современной шведской семье, изображение которой есть в большинстве картин. Эта тема является сюжетобразующей в фильмах «Вместе» (2000) Лукаса Мудиссона, «Семейные тайны» (2001) Челя-Оке Андерссона (Kjell-Åke Andersson, p. 1949), «Все любят Эллис» (2003) Ричарда Хуберта, «Его и ее» (2001), «Чудак» (2003) Даниэля-Линда Лагерлёфа (Daniel-Lind Lagerlöf, p. 1969), «И наступит завтра» (в оригинале «Если я обернусь», 2003) Бьёрна Рунге (Björn Runge, p. 1961), «Парень с соседней могилы» (2003) Челя Сундвала (Kjell Sundvall, p. 1953), «Детали» (2003), «День и ночь» (2004) Симона Стахо (Simon Staho, p. 1972), «Чертовы далекарлицы» (2004), «Нина Фриск» (2007) Марии Блум (Maria Blom,

р. 1971), «Любимая» (2006) Йохана Брисенгера (Johan Brisinger, р. 1965) и др.

В шведском кино семья воспринимается как мучительное сосуществование в закрытом пространстве, где нет внешней свободы, а внутренняя постоянно подавляется, и на место некогда существовавшему чувству давно пришли презрение или ненависть. Самый нейтральный вариант развития семейных отношений – это постоянные измены и безысходная тоска. Большую роль в утверждении столь драматичного подхода к проблеме сыграли также фильмы и телевизионные сериалы Ларса Мулина (Lars Mohlin, 1942–1999).

У этой темы, конечно, есть свой контекст, который заслуживает отдельного рассмотрения и который связан с принципами жизни в Швеции и так называемой шведской моделью. К



Церковь на Форё

сожалению, социальная стабильность отучает шведов от активности, ответственности, от способности видеть мир более широко и самих себя воспринимать со стороны. Они уходят в частную жизнь, теряют ощущение живой действительности и внутри своего мира страдают от отсутствия перспективы, от невозможности ощутить истинный масштаб жизни. Иными словами, пассивность и депрессия, которые они переживают, – это во многом проблема благополучного общества, которое замкнуто на самом себе. В последнем фильме Марии Блум «Нина Фриск» показано несколько типов семей, где каждый боится одиночества, поэтому вынужден терпеть другого, и сущность общения в семьях сведена

до разговоров о том, купить или нет новый напольный ковер и о необходимости поменять свое «Вольво» на новую модель. Бытовая конкуренция и провинциальная унификация поведенческих моделей оказываются важнейшей составляющей жизни. Не случайно в стране часто используется слово *vardagen* – «каждодневность», обыденность.

Характерно, что в период наибольшего благоденствия Швеция, как известно, лидировала по количеству самоубийств, а сейчас, когда страна утратила свои экономические позиции, болезненно уступив Норвегии, и после поражения социал-демократов

в стране оживилась политическая жизнь, она уже вполне логично этот список возглавлять перестала.

В продолжение темы шведской семьи добавим, что актуальной в картинах последних двух лет является также проблема *домашнего насилия*. Об этом свидетельствуют картины «Когда гущается тьма» (2007) Андерса Нильссона (Anders Nilsson, p. 1963) и «Любить кого-нибудь» (2007) Оке Сандгрена (Åke Sandgren, p. 1965). Тема неприкосновенности личности, ее права на свободный выбор не просто актуализируется, но гипертрофируется в этих фильмах.



Вид на церковь и побережье Балтийского моря

Важной для шведского общества остается и *феминистская* проблематика или, если смотреть на проблему более широко, *гендерный* вопрос¹⁵. Это определяется общей установкой шведского общества, в котором все в первую очередь *для человека*. Все институты власти и социальные службы призваны создавать максимально комфортные условия жизни. Иными словами, не человек для государства, а государство для человека.

В то же время, несмотря на внешний комфорт, человек чаще всего рассматривается в определенной социально-психологической «раме»: семья, школа, офис, ночной клуб. Однообразии жизни, повторяемость событий нередко дополняются изображением церкви и кладбища, что трансформирует линейное время жизни в циклическое. В итоге даже в самых непритязательных картинах просматривается чисто скандинавское экзистенциальное ощущение кратковременности бытия и восприятие частной жизни в природно-космическом, мифологическом континууме.

Еще одна «знаковая» проблема последних лет – духовная оппозиция провинции и столицы. Однако речь идет не столько о разных вариантах «Омоля», удаленного от Стокгольма, сколько вообще о провинциальности Швеции – в той степени, в какой сами шведы это ощущают. Эта тема была отражена уже в картинах 90-х годов «Обитель Ангелов» (1991) и «Обитель Ангелов. Второе лето» (1994) Колина Натли (Colin Nutley, p. 1944), «Мой огромный толстый отец» (1992) Ч.-О. Андерссона, в упоминавшихся фильмах «Гребаный Омоль» (1998) Л. Мудиссона, «Парень с соседней могилы» (2003) Челя Сундвала, «Если я обернусь»

(2003) Бьёрна Рунге, а также в картинах «Популярная музыка из Витуллы» (2004) Резы Багера (Reza Bager, p. 1958), «Дорогая» (2007) Юхана Клинга (Yohan Kling, p. 1962) и др.

* * *

Принципиально новой темой в шведском кино стал в начале нового века лишь «иммигрантский» вопрос¹⁶. Его открыл сериал «Новая страна» (2000) Гейра Ханстена Ёргенсена (Geir Hansteen Yørgensen, p. 1968). Идеология «поликультуризма» и необходимости интеграции представлена в арабских картинах Резы Багера (Reza Bager, p. 1958) «Крылья из стекла» (2000), Отмана Карима (Otman Karim, 1968) «О Сапе» (2005), Юсефа Фареса (Josef Fares, p. 1977) «Ялла! Ялла!» (2000), «Копы» (2003), «Зозо» (2005). Шведский взгляд на эту проблему отражает картина Микаэля Хоффстрёма «Жизнь прекрасна» (2001) с участием Фареса Фареса, а также фильм Ильвы Густавссон (Ylva Gustavsson, p. 1963) и Катти Эдфельдт (Katti Edfeldt) «Дети окраин» (2007).

В большинстве из них открыто проводится идеология ассимиляции арабского населения в Швеции, пропагандируются смешанные браки и особо подчеркивается роль шведских социальных служб. Сюжеты этих картин, большей частью созданных не шведами, крайне тривиальны и в художественном отношении уступают другим картинам. Однако, невзирая на это, такие ленты, как «Ялла! Ялла!» Ю. Фареса, «Крылья из стекла» Р. Багера и «О Сапе» О. Карима, получили немало фестивальных наград и «большую прессу»¹⁷, хотя в некоторых картинах шведское мужское население изображается как ущербное, страдающее психическими и физическими отклонениями, в том числе гомосексуализмом или импотенцией. В других случаях демонстрируется, как карьеризм, финансовое благополучие превращают шведского мужчину в физического вырожденца, поэтому арабские мужчины для шведских женщин оказываются предпочтительнее шведских.

* * *

Доказательством приверженности шведского кино традиционным ценностям стали фильм К. Поллака «Как на небесах», который был номинирован на «Оскар» как «лучший иностранный фильм 2004 года», и философская драма абсурда Р. Андерссона «Ты, живущий», отразившая устойчивые черты шведской ментальности и обошедшая в 2007 году все основные фестивали.



План кладбища на Форё

Фильм Поллака посвящен истории композитора и дирижера, отказавшегося от блестящей светской карьеры и вернувшегося в провинцию руководить местным церковным хором. Его жизнь среди обычных людей и вечной природы, неожиданная социально и психологически неравная любовь, столкновение с местным пастором, жертвенное служение людям и возвышающая смерть свидетельствуют о предпочтении Поллаком сюжета, в котором психологический и любовный конфликты, как и в первых шведских драмах «немого кино», сочетаются с конфликтом философско-религиозным. В жанровом отношении гиперболизация страстей и открытое архетипическое столкновение добра и зла превращают драму в мелодраму. Кроме того, Поллак, как его предшественники начала века, экранизовавшие философско-религиозную прозу С. Лагерлёф и находящиеся под влиянием идей Ф.М. Достоевского, склонен трансформировать драматический конфликт в трагический, делая его неразрешимым и приводя своего героя к гибели. Одна из рецензий, посвященных этой очень значимой для Швеции последних лет картине, называлась «Евангелие от Поллака»¹⁸, поскольку в ней, несмотря на противостояние церковной догматике как отжившей системе подавления естественного начала в человеке, утверждались вечные христианские ценности и необходимость жертвы за любовь к людям. Определенная аналогия есть между духовной позицией К. Поллака и российскими кинематографистами П. Лунгиным, П. Луциком и А. Саморядовым, декларирующим сходные идеи в фильмах «Остров», «Царь» и «Дикое поле».

* * *

Из наиболее значительных особенностей стилистики шведских картин отметим отсутствие постмодернистских приемов. Очевидно, что эстетика игры, столь характерная для искусства XX века, мало

Мои́ла И. Бергмана



отразилась на шведской культуре. Здесь нет переработки классических сюжетов, не появляются римейки. Многоплановость картин создается не за счет синтеза кодов массовой и интеллектуальной культуры, а по причине сосуществования в картине разных типов конфликтов, которые открываются друг за другом, подобно анфиладам, усиливающим роль подтекста. Подобная ситуация характерна и для шведского литературного

процесса, хотя и с определенными уточнениями, поскольку произведения С. Ларссона и П.У. Энквиста, а также авторов XXI столетия внесли в «постмодернистский» вопрос коррективы.



Домик на Форё

По этой причине усложнились нарративные принципы изображения, композиционно предпочтительными стали вставные конструкции, интроспекции, развитие нескольких сюжетных линий, объединенных общей темой. К большим монтажным эпизодам, суггестивным крупным планам и пейзажным панорамам добавились динамизм, цифровая съемка и спецэффекты.

Ощутимо и некоторое влияние датской «Догмы», так как предпочтение ручной камеры, усложнение монтажа и само изменение ритма рассказываемых историй приблизило шведские фильмы к общеевропейским, а иногда и американским стандартам. На смену тяжелой психологической драме все чаще приходит более легко воспринимаемый синтез драмы и комедии, определяемый как *drama/komedi*. Синтез драматического и комического начал смягчает остроту конфликтов, делает ее более доступной зрителю. Однако юмор диалогов почти всегда, как и прежде, содержит в себе глубокий подтекст и выявляет вполне серьезные социальные или психологические проблемы.

Проникают в сюжетную ткань фильмов и элементы жанра детектива, очень популярного в Швеции в силу традиционного интереса к психологическим глубинам поведения человека и природы преступления¹⁹. По этой причине в стране по-прежнему сохраняется интерес к романам Ф.М. Достоевского, прежде всего «Преступлению и наказанию» и «Братьям Карамазовым». Наиболее показательной можно считать экранизацию произведения Х. Нессера – фильм «Ким Новак никогда не купалась в Генесаретском озере» (2005) М. Аспхауга. Исключительной популярностью в Швеции пользуется полицейский сериал о Курте Валландере, созданный Ч.-О. Андерссоном по романам Хенинга Манкеля. В настоящее время его вытесняет экранизация первой части детективной трилогии Стига Ларссона «Мужчины, которые ненавидят женщин» (2009). Вместе с тем, сделав шаг в сторону более массового кино, современные шведские продюсеры в еще большей степени, чем раньше, делают ставку на хорошую литературную основу и новеллистический по характеру сюжет. Почти все лучшие фильмы последних лет созданы благодаря привлечению к работе известных писателей. Шведские исследователи указывают, что с кинематогра-

фистами работают Микаэль Ниemi, Пер Улов Энквист, Катарина Масетти, Петер Бирро, Ханс Гуннарссон, Ян Гийу, Хокан Нессер, Хеннинг Манкель, Хокан Линдэ, Клас Эстергрэн²⁰.

Выбор этого пути связан с позицией современных продюсеров, в частности Анны Крунеман и Ларса Енссона, очевидно убежденных в правильности направления, предложенного еще В. Шёстрёмом. Стоит напомнить, что и такие классики, как И. Бергман²¹ и В. Шёман, также проявили себя как прозаики. Л. Мудиссон известен как поэт, произведения которого переведены на русский в 2003 году²².

Исключительное значение для характеристики шведского кино последних лет имеет искушение датской «Догмой»²³. Благодаря этому знаменитому манифесту и деятельности Ларса фон Триера датское кино заставило весь мир обратить на себя внимание. Но никто из шведских режиссеров не пошел по пути нового авангардизма. Признавая гениальность Триера, Л. Мудиссон, в частности, говорил, что его собственные картины лучше, чем фильмы основателя датской «новой волны». Несмотря на явную спорность и эпатажность этого заявления, интерес к ярким историям и характерам действительно отличает его позицию, равно как и творческие приоритеты А. Крунеман, Т. Фабик и большинства других шведских режиссеров и продюсеров, которые говорят, что «характер в кино – превыше всего». Следовательно, интерес к «среднему» человеку, провинциальной среде и отказ от принципов постмодернистского повествования, которые характерны для некоторых картин датской «Догмы», можно считать еще одной шведской отличительной чертой.

Таким образом, жанр психологической драмы, сопряженный с отсылками к разным мотивам интеллектуальной литературы и кинематографа и вместе с тем использование приемов мелодраматизма, свидетельствуют, что шведское кино к началу этого столетия

выработало определенный «горизонт ожидания», который способен корректироваться, но не изменяться.

Отказываясь от голливудских принципов жанрового кино и крайних авангардистских экспериментов, режиссеры по-прежнему, как и на протяжении всего XX века, нацелены на выражение *чувств* и никогда не служат «action»-началу; иными словами, всегда ставят содержание выше формы. ■

Стокгольм. Шведский киноинститут



ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Widerberg B. *Visjonen i svensk film*. Stockholm, 1962. Эта проблема затрагивалась в исследованиях по истории шведского кино и творчеству В. Видерберга: Björkstén I. *Bo Widerberg. Författaren. Teatermannen. Filmskaparen*. Halmstad. 1971; Суркова О. *Метаморфозы шведского кино. Видерберг и Берман // Искусство кино*. 1975, № 8; Werner G. *Den svenska filmens historia*. Stockholm, 1978; Cowie P. *Swedish Cinema from Ingeborg Holm to Fanny and Alexander*. Stockholm, 1985; Werner G. *Den svenska filmens historia*. Stockholm, 1978; Solia T., Söderbergh Widding A., Iversen G. *Nordic National Cinemas*. London and New York, 1998; Furhammar L. *Filmen i Sverige*. Stockholm, 2003; *The cinema of Scandinavia*. Edited by T. Soila. London and New York, 2005.
- 2 О В. Шёмане см.: *Modern Swedish Cinema*. Vilgot Sjöman. Stockholm, 1974; Björkstén S. *Film in Sweden*. The New Directors. London, 1977, а также диссертационное исследование: Åberg A. *Tabu. Filmaren Vilgot Sjöman*. Lund, 2001. В отечественном киноведении о В. Шёмане и полемике между И. Берманом и В. Видербергом писал В.А. Утилов. См.: Утилов В.А. *Кино Швеции (1945–1990) // Очерки истории мирового кино*. М., 1991. С. 46–93.
- 3 См.: Forslund B. *Victor Sjöström. Hans liv och verk*. Stockholm, 1980; Florin B. *Regi: Victor Sjöström*. Svenska Filminstitutet. Stockholm, 2003.
- 4 См.: Werner G. *Mauritz Stiller. Ett livsöde*. Stockholm, 1991.
- 5 Подробное о шведской драме и особенностях национального стиля см.: Hood R. (B. Idestam-Almquist). *Den svenska filmens drama*. Sjöström. Stiller. Stockholm, 1939; Werner G. *Herr Arnes pengar. En filmvetenskaplig studie och dokumentation av Mauritz Stiller film efter Selma Lagerlöfs berättelse*. Stockholm, 1979; Florin B. *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder*. Stockholm, 1997; Садуль Ж. *Всемирная история кино*. Т. 3. 1961; Комаров С.В. *Кинематография Швеции (1909–1929) // Великий немой*. М., 1994. С. 277–295; Чеснокова Т.А. *Шведское немое кино и экранизация литературных произведений // Литература и искусство Швеции на рубеже веков (конец XIX – начало XX веков)*. М.: РГУ, 2000. С. 28–32; Кобленкова Д.В. *От Шестрёма до Поллака. О национальных приоритетах шведского кино // Svenskar. Швеция. Сущность и метаморфозы идентичности // Отв. редактор Т.А. Тоштендаль-Сальчева*. М., 2008. С. 394–414.
- 6 См., например, журнальные публикации: *Folkhemmet svenesång*. Michael Tapper intervjuar Roy Andersson // *Filmhäftet*. 2000, № 2. S. 70–73; Roos C. *Roy Andersson and blicken // Zoom*. 2001, № 1. S. 20; Roy Andersson. *Songs from the Land of the living // Swedish Film*. 2006, № 8. S. 8–10; Riviera Roy // *Swedish Film*. 2006, № 9. S. 18–20.
- 7 См.: *Bergmans 1900-tal. En hyllning till svensk film, från Victor Sjöström till Lukas Moodysson*. Red. G. Bergdahl. Göteborg Film Festival. 2000.
- 8 См. подготовленные Б. Вредлундом выпуски: *Wredlund B. Film Årsboken 1999–2004*. Svenska Filminstitutet. 2000–2005.
- 9 Эта тема поднималась в шведском киноведении и на более ранних этапах. См.: Bengtsson B. *Ungdom i fara. Ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942–1962*. Stockholms Universitet. 1998; *Svensk barn och ungdomsfilm 1950–2000 // Film och TV*. 2000, № 3. S. 12–15; Janson M. *Bio för barnens bästa? Svensk barnfilm som fostran och fritidsnöje under 60 år. Doktorsavhandling i filmvetenskap vid Stockholms universitet*. 2007.
- 10 См., например: *Langdal P. Hip Hip Hurra // Ingmar*. Mar. 2004. S. 67–69.
- 11 *Dahlbom A. Tova Magnusson – norling // Ingmar*. Sep./okt. 2004. S. 44–46.
- 12 Большое количество материалов появилось в журналах *Ingmar*, *Swedish Film*, *A magazine from the Swedishfilm Institute*, *Filmk*. (*Filmkonst*), *Zoom*, *Film häftet*, *Film and TV*, *Film rutan*, *Teknik and människa*, *Tusen och en film*, *Film Art*. Большой интерес вызвал также фильм Мудиссона *Lilia 4-ever*. См.: *Fucking film*. Den nya svenska filmen / Red. S. Björkman, H. Lindblad, F. Sahlin. Stockholm, 2002; *Fucking Åmål – tre år senare Film Fabriken*. Film i Väst 1992–2002. S. 64–69; *Vad har mitt liv med Lilia att göra? En antologi inspirerad av filmen Lilia 4-ever*. Svenska Filminstitutet. Stockholm, 2004; *Lilia 4-ever på skolbio*. Dokumentation av Svenska Filminstitutets insatser kring *Lilia 4-ever på skolbio i Sverige 2003–2004*. Svenska Filminstitutet. Stockholm, 2005.
- 13 *Taubé L. Förenade i ondskan // Ingmar*. Okt. 2003. S. 36–39; Hoffsten A. *Ondskan snart på duk // Zoom*. 2003, № 2. S. 5; Huss P. *Ondskan en starkt emotsedd premiär // Zoom*. 2003, № 3. S. 10–12; Hoffsten A. *Österholm C. Ondskan // Zoom*. 2003, № 4. S. 52–56; Rehlin G. *The leading boys Swedish film*. 2003. S. 4–5, 12–13; *Langdal P. Ondskan // Ingmar*. Maj 2004. S. 24.
- 14 Об А. Шёберге есть несколько интересных монографий: *Lundin G., Olsson J. Regissörens roller samtal med Alf Sjöberg*. Lund, 1976; *Lundin G. Filmregi Alf Sjöberg*. Lund, 1979; *Sverker R.E. Spelplatsens magi. Alf Sjöbergs regiökst 1930–1957*. Värnamo, 1988.
- 15 *Blackwell M.J. Gender and representation in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia, 1997; *Dialoger. Feministisk filmteori i praktik // Red. T. Soila*. Stockholm, 1997; *Koskinen M. Feministiska provokationer // Film och TV*. 2000, № 4. S. 18–22.
- 16 Эта тема рассматривалась в докладе: Кобленкова Д.В. *Шведский кинематограф начала XXI века: семантика и стилистика // XVI конференция по изучению Скандинавских стран и Финляндии*. Москва, Архангельск. РАН. Часть II. 2008. С. 21–24.
- 17 См.: *Andersson G. Ut i livet! Tankar kring en svensk filmväg // Zoom*. 2001, № 1. S. 18–19; *Ludvigsson B. Jalla! Jalla! // Zoom*. 2001, № 1. S. 28–29; *Tror R. Krönika (om Vingar av glas) // Zoom*. 2001, № 2. S. 5; *Österholm C. Josef Fares tar parti för den misige mannen // Zoom*. 2003, № 2. S. 16–17 и др. Этой теме посвящена диссертация: *Tigervall C. Folkhemsk film med invandraren i rollen som den sympatiske Andre*. Umeå, 2005.
- 18 *Forslund B. Pollak Jantelagen och fariseerna // Filmrutan. Sommaren*. 2005, № 2. S. 2–5. Анализ этого фильма и библиография соедержатся в исследовании: *Solskenslandet. Svensk film på 2000-talet // Red. E. Hedling och A.-K. Wallengren*. Stockholm, 2006.
- 19 О шведских детективах конца XX века см.: *Marklund A. Kriminalfilmer i 1990-talets Sverige // Film häftet*. 2000, № 1. S. 32–35.
- 20 Об этом пишет Я. Олунд: *Новое кино Швеции*. Шведский институт. Стокгольм, 2005. С. 12–13.
- 21 См.: Кобленкова Д.В. *О кинематографичности прозы И. Бергмана // Синтез в русской и мировой художественной культуре*. М., 2007. С. 93–98.
- 22 *Поэзия Л. Мудиссона издана в переводе А. Шеглова*.
- 23 Об этом см. в работах: Кобленкова Д.В. *Датская «новая волна» и кинематограф Ларса фон Триера // XV конференция по истории, экономике, литературе и языку скандинавских стран и Финляндии. Тезисы докладов*. Часть II. МГУ, РАН, М., 2004. С. 305–307 и в указ. раб.: *От Шестрёма до Поллака. О национальных приоритетах шведского кино // Svenskar. Швеция. Сущность и метаморфозы идентичности // Отв. редактор Т.А. Тоштендаль-Сальчева*. М., 2008. С. 394–414.