

“ ” (1925): “ ”

Catherine Géry

▶ **To cite this version:**

Catherine Géry. “ ” (1925): “ ”. 3 ( ) : “ ” , ( ), VGIK Moscou (V.I. Mildon), Dec 2010, Moscou, Russia. hal-01280023

HAL Id: hal-01280023
https://inalco.hal.science/hal-01280023

Submitted on 28 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ЖЭРИ Катрин
ИНАЛЬКО (INALCO), Париж

«Безумство храбрых» Жермен Дюлак (1925): кинематографическая поэма по рассказу Максима Горького «Макар Чудра»

«Безумству храбрых поем мы славу!
Безумство храбрых — вот мудрость жизни!
Безумству храбрых поем мы песню!»

М. Горький. «Песня о соколе» (1898 г.).

Малоизвестным является фильм «Безумство храбрых» французского кинорежиссера Жермен Дюлак. Эта «кинематографическая поэма» – по словам самого автора – редко демонстрировалася и пока еще не стала предметом сколько-нибудь серьезной попытки интерпретации со стороны киноведов и историков кинематографа. В богатой фильмографии Дюлак более знаменитыми являются фильмы «Испанский праздник», «Улыбающаяся мадам Бёдэ», «Приглашение к путешествию» и особенно «Раковина и священник», который ныне почитается символом сюрреализма в кино несмотря на то, что при выходе фильма в 1928-ом году у Дюлак возникли яростные разногласия с ее сценаристом Антонэном Арто. Последовавший за этим разрыв Дюлак с сюрреалистами немало способствовал тому забвению, в котором на долгие десятилетия оказалась режиссер. Конечно, фильм «Безумство храбрых» нельзя считать сюрреалистическим, хотя мотив безумной любви и визуальная концепция некоторых кадров очевидно восходят к сюрреализму[1].

Творчество Жермен Дюлак в основном экспериментальное. Вместе с Луи Делюком, Абелем Гансом, Марселем Лэрбье и Жаном Эпштейном Дюлак принадлежит к французскому киноавангарду[2], который пытается превратить искусство кино в некоторую особую область, утверждая свое желание разорвать с другими видами искусства; в том числе с литературной моделью (роман, театр), которой кинематограф еще подчиняется на протяжении 10-х – 20-х годов XX века. Автор-создатель тридцати художественных

[1] См. G. Trujilo, Le cinéma de la vie intérieure. Germaine Dulac/Antonin Artaud : éléments théoriques autour d'un différend // Mille huit cent quatre-vingt quinze. Juin 2006, с. 127-138 и R. Kuenzli, « La Coquille et le clergyman : de la critique du narcissisme surréaliste au cinéma comme symphonie de rythmes », там же, с. 139-150.
[2] См. F. Albéra. L'avant-garde au cinéma. Paris : 2005 ; N. Brenez, C. Lebrat. Jeune, dure et pure : une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France. Paris : 2001.

фильмов, такого же числа «кинохроник» и документальных фильмов, Дюлак была и превосходным теоретиком, которая в своих многочисленных статьях и лекциях пыталась определить «кино как таковое» и ратовать за то, чтобы оно было воспринято широкой публикой.

Однако эта ярая поборница автономии киноязыка не раз занималась экранизацией литературных произведений. Противоречие это не более чем кажущееся. Именно экранизируя Гёте, Шарля Бодлера или Максима Горького, Жермен Дюлак закладывает теоретические основы радикального различия языка литературы и кинематографа. Между тем, вопрос экранизации представляет для нее очевидную проблему. Свою позицию она попыталась изложить в беседе с Полем Декло 25 октября 1923 года, где в соответствии с идеологией своего времени она установила уравнение, в котором повествовательное кино равняется коммерческому:

«Я противница экранизаций. Но издательства, прокатчики, хозяева кинозалов требуют знакомых историй. Увы! Экранизация задерживает развитие кино... Это полумера, которая заставляет кинематографистов запастись терпением вплоть до полной реализации их художественного взгляда. Я сама приступаю к произведению де Виньи (повесть «Красная тетрадь» – К. Ж.) с намерением визуально отобразить по-ту-сторонность слов, ведущую мысль, стоящую за поступками»[3].

«Визуально отобразить по-ту-сторонность слов» – похоже, в этой несколько туманной формуле содержится весь художественный замысел Дюлак. Визуально отобразить то, что находится по ту сторону слов, то есть не просто разрушить невыносимое подчинение кинематографа всемогущественному слову, но обнаружить латентные образы, лежащие в недрах слов и *проявить* их.

Просматривая фильм «Безумство храбрых», знакомый с теориями Дюлак зритель может задаться вопросами: почему Горький и почему «Макар Чудра»? Ответить на первый вопрос сравнительно легко. Французское художественное кино с самых первоначал освоилось с экранизацией классики мировой литературы[4]. Хотя в середине двадцатых годов Горький еще не считается писателем-классиком, он тем не менее воплощает определенное количество коллективных и родовых ценностей, которые подготавливают его к будущей канонизации господствующими культурными институциями. К тому же Горький был знаменитым на всю Европу писателем, его сочинения широко переводились на французский и были легко доступны. Дюлак, чья

[3] G. Dulac, Ecrits sur le cinéma (1919-1937). Paris: 1994, c. 28.
[4] См. R. Comtet, Essai de répertoire des adaptations cinématographiques étrangères de la littérature russe // Slavica Occitania. N°13. Toulouse: 2001, c. 51; A. Carou, Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914). Paris: 2006.

социально-культурная ангажированность хорошо известна, наверное, среагировала на политическую и духовно-нравственную значимость Горького, а также на то внимание, которое русский писатель в первых своих произведениях уделял маргиналам, босякам и всем тем, кто отвергает любую установленную коллективную форму общественной жизни. Молодой Горький и Дюлак оба разделяли Ницшеанский взгляд на стремящуюся к полной свободе личность.

Второй вопрос несколько более щекотлив. В заметках Жермен Дюлак, хранящихся в архивах Французского госфильмофонда[5], не содержится никакого указания относительно причин ее выбора рассказа «Макар Чудра» для экранизации. Поэтому нам остается строить догадки и предположения, основываясь на единственно доступных данных. То есть на самих качествах фильма, эстетических концепциях автора, ее интеллектуальном и литературном образовании и, наконец, ее сочинительстве (в самом деле Дюлак была плодовитым писателем, пусть и не издававшимся, автором романов, рассказов, стихов и театральных пьес). Итак можно утверждать, что Дюлак соблазнилась лирической тональностью рассказа Горького, его изображением цыган, вписывающимся в романтическую традицию, и чувствительными, даже чувственными описаниями пейзажа, которыми насыщен текст. Иначе говоря, Дюлак отозвалась именно на образы «Макара Чудры» и на способность Горького вызывать визуальные ассоциации, что как раз и предвосхищает ее собственное стремление осуществить на экране «кинематографическую поэму». Повествовательная канва, сама фабула рассказа, при выборе «Макара Чудры», похоже, оказалась не очень важной для Дюлак, которая утверждала, что «чем больше мы будем избавляться от анекдота, идя к зрительному образу, тем больше мы будем работать на седьмое искусство». В своих поисках свободного от интриги кино, Дюлак стремится развивать поэтический кинематографический дискурс, язык образов и символов, где нарратив (рассказывание) отходит на второй план. Заметно, что нескрываемое презрение к повествовательному и подчиненному литературным условностям кино более характерно для теоретических работ Дюлак, чем для ее кинематографической практики.

Зато литературные условности весьма часто присутствуют в «Макаре Чудре». Мы имеем здесь дело с первым сочинением молодого самоучки, чьи первоисточники достаточно легко распознаются читателем. Прежде чем продолжать анализ, позволю себе вкратце напомнить содержание рассказа Горького.

Однажды вечером повествователь, очутившись в цыганском таборе, слушает Макара Чудру, который ему рассказывает историю трагической любви Радды и Лойко. Радда – молодая цыганка, с красотой которой может сравниться только ее гордость. За ней

[5] Фонд Дюлак – французская синематека, Париж: DULAC 52-B5.

одновременно ухаживают старый магнат, готовый ей преподнести все свои богатства, и Лойко Зобар, молодой красавец-цыган, поэт и музыкант, смельчак, равнодушный к материальным благам и влюбленный лишь в свою свободу до встречи с Раддой. Хотя Радда и любит юношу, она отказывается подчиниться ему и отвечает презрением на предложение пойти за него замуж. Их отношения развиваются со всё нарастающим неистовством. Отказы Радды один за другим возбуждают ярость и отчаяние в Лойко (в фильме Дюлак враждебная стычка оказывается единственным физическим контактом между влюбленными: в первый раз Радда угрожает Лойко ножом; во второй, она рассекает хлыстом ему лицо, когда Лойко требует, чтобы она шла за него; и в третий раз, она угрожает ему пистолетом: держа его под дулом пистолета, она признается ему в любви...). В конце концов, Радда соглашается стать женой Лойко, но при одном условии: он отречется от своей свободы и публично унизится перед ней. «Поклонишься мне в ноги перед всем табором и поцелуешь правую руку мою – и тогда я буду твоей женой»[6]. Лойко принимает уговор, но прежде чем поклониться Радде в ноги, он пронзает ее кинжалом. Тогда отец Радды Данило погружает свой кинжал в сердце Лойко.

Как видно из различных сохранившихся в архивах вариантов синопсиса, Дюлак долго колебалась, какой конец избрать для истории Радды и Лойко. В одном из вариантов кинжал попадает мимо, и Данило, взяв Радду и Лойко за руку, соединяет их и дает им благословение. Дюлак, должно быть, почувствовала, сколь неуместен такой happy end, потому что в окончательном варианте двойная смерть влюбленных оказывается еще более трагической и более эффектной, нежели у Горького:

«Лойко вонзает кинжал в грудь Радды и, прежде чем кто-либо сумел бы вмешаться, втыкает кинжал в землю, острием вверх, совсем рядом с девушкой, и ложится на острие. Его губы касаются губ Радды, пока кинжал медленно проникает до сердца»[7].

Среди прочих очевидных переделок отметим, что выбранное Дюлак название («Безумство храбрых») отсылает не к «Макару Чудре», а к знаменитым стихам «Песни о соколе»:

«Безумству храбрых поем мы славу!

Безумство храбрых — вот мудрость жизни!

Безумству храбрых поем мы песню!»

Это новое название подчеркивает смысл, который Дюлак придает рассказу Горького: речь идет о трагическом и жестоком поединке двух волевых характеров и двух воль, мужской и женской, ни одна не пожелая уступить другой. Чтобы сосредоточить

[6] М. Горький. Макар Чудра // Собрание сочинений в 30-ти томах. Т. 1. М.: 1949, с. 18.
[7] DULAC 52-B5 // GD 259.

внимание на этой единственной драме, Дюлак урезала событийную интригу, уменьшила количество персонажей и упростила декорации. Ее задача – «свести сюжет к предельной простоте линий» и приблизиться к «теориям ритма, духовности, к материализованным неуловимостям»[8]. В рукописных заметках, оставленных Дюлак по поводу «Безумства храбрых», читаем также следующее: «упрощение сюжета, преобладание образного ряда над развитием интриги, сведенной до минимума скомбинированных событий и декораций. На это полагаются все мои усилия в этом фильме. Шаг к обвыканию с визуальной симфонией, где театральное действо – ничто, а *осязательность*…– всё»[9].

«Безумство храбрых», стало быть, «вольная» обработка, основанная на ассоциативных связях (ритмических, поэтических, визуальных) и эмоциональной выразительности. Дюлак использует все приемы, которые позволяют ей смоделировать психологию ее персонажей и ввести неосознанные побуждения в пространство изображаемого – все приемы от самых простых (крупный план лиц с сменами выражений) до самых изощренных, когда на наших глазах с большой скоростью следуют один за другим образы одинокой Радды на морском берегу, скрипки, лица ее возлюбленного и разбивающихся о берег волн. Здесь преобладает резкое движение, одновременно задуманное как поток и как разрыв. Дюлак пойдет еще дальше, позволяя смыслу свободно перерождаться цепочкой визуальных ассоциаций, предлагаемых зрителю, который сам становится средоточием кинематографического высказывания.

Фильм призывает к делу все пять чувств. Очень часто у Дюлак само движение вызывает иллюзию звука. В «Безумстве храбрых» большая часть монтажных приемов является прямым применением теорий Дюлак, касающихся кино как «симфонии ритма», которое обращается больше к чувственным восприятиям, нежели к интеллекту зрителя.

Обладая лиричностью, образностью и даже сексуальностью, фильмы Дюлак кажутся предвестниками теории «эмоционального сценария» советского кинематографиста Александра Ржешевского. В России конца двадцатых – начала тридцатых годов «эмоциональный сценарий» войдет в моду у таких режиссеров, как Эйзенштейн, Пудовкин или Шенгелая, которые будут его использовать с тем, чтобы пересмотреть отношения между словом и образом, то есть сценарием и его кинематографическим воплощением[10]. Такова была цель Эйзенштейна в «Бежином луге» в 1936-ом году. Ржешевский разработал сценарий этого фильма согласно приемам «эмоционального»

[8] DULAC 52-B5 // GD 263.
[9] Там же.
[10] С. Эйзенштейн. О форме сценария // Избранные произведения в 6 т. М.: 1964. Т. 2 ; В. Пудовкин. Творчество литератора в кино: о кинематографических сценариях Ржешевского // А. Г. Ржешевский. Жизнь. Кино. М.: 1982.

письма, отдавая предпочтение поэтическим картинам, ощущениям и образным ассоциациям.[11]

Принципы «образного мышления», основанного на непосредственном восприятии, являются общими для французских и советских кинематографистов-авангардистов, стремящихся обрести новые, зачастую антирационалистические способы представления мира и населяющих его предметов. В этом смысле экранизация рассказа Горького является успешной, поскольку она обращается к тем элементам, которые не подвергаются вербализации (аффекты и желания) и воспринимаются скорее чувством, нежели рефлексируются рассудком (поэтичность, музыкальность, образность). Отдавая предпочтение языку ощущений, Дюлак также заимствует из «Макара Чудры» всё из области стихийного и первичного. Конечно, примитивизм фильма воплощается в первую очередь в цыганском культурном мифе.

Рассказанная Горьким история основана на классическом со времен поэмы Пушкина «Цыганы» (1824)[12] изображении цыган в русской литературе. Если прототипом гордой и вольнолюбивой цыганки Радды является по всей видимости Пушкинская Земфира, в обрисованном Горьким характере мы также узнаём черты, подсказанные «Кармен» Мериме[13]. Что касается фильма Дюлак, он нам напоминает знаменитую оперу Жоржа Бизе по повести Мериме (1875). «Безумство храбрых» обладает той же напряженной динамикой и тем же чувством драматического развития, что и опера. Радда у Дюлак обнаруживает ту же жесткость и ту же чувственность, что и Кармен у Бизе. Мифологизированный в литературе образ цыганки, такой, каким он сложился в первой трети 19-ого века в Европе эпохи романтизма, сделался одной из самых популярных фигур всеобщей культуры[14]. Но помимо привычных клише и дешевой экзотики Дюлак-феминистка использует цыганскую мифологему для того, чтобы изобразить женщину волевой, страстной, чуждой предрассудков и моральных или социальных ограничений цивилизованного мира (Кармен входит в число тех «отрицательных» героинь, которых отстаивает феминизм). Образ «фам фаталь» – роковой женщины – в первом значении слова «женщина, несущая бремя судьбы», приобретает у Дюлак трансгрессивное и почти политическое значение. Будучи маргинальной и до некоторой степени «диссидентской», фигура цыганки устойчиво воплощала ценности ниспровергательства и крамолы, сопротивления власти и существующему законопорядку, но также и прежде всего –

[11] См. C. Géry. L'inscription du sacré dans le cinéma soviétique: l'exemple d'Eisenstein // Slovo. Paris: 2009, c. 230-231.
[12] См. М.Ф. Мурьянов. Пушкин и цыгане // Пушкин и Германия. М.: 1999.
[13] См. D. Maingueneau. Le Mythe de Carmen. Paris: 1984.
[14] См. M. Fucikova. Les images des Tsiganes dans la littérature française du 19e siècle. Les origines de la naissance d'un mythe // Etudes Tsiganes. n°25 (« Images et actualité »). Paris: 2008, c. 10-35.

ценности эротизма. Это в особенности верно для русской литературы 19-ого века, когда писатели допускали для цыганской женщины сексуальную свободу, немыслимую для Татьян и прочих Наташ. Что касается персонажа мужского пола в рассказе «Макар Чудра» и затем в фильме «Безумство храбрых», Лойко представляет собой два других аспекта романтического цыганского мифа: художника-творца (в фильме Лойко одновременно сказитель и музыкант) и скитальца-кочевника, бродячего жизнелюбца, независимого и непокорного, для которого конь составляет всё его достояние и является его лучшим другом. У Горького, как позднее и у Дюлак, миф цыганства иллюстрирует некий фантазм – желание преступить все порядки и законы, желание абсолютной свободы, иначе говоря, радикальный уход от «комплекса цивилизации».

С формальной точки зрения рассказ Горького является сказом, продолжающим традицию Владимира Даля, Гоголя, Вельтмана и Лескова, у которых он заимствует многие признаки: лирико-эпическое повествование, использование фольклора и мифологии в качестве литературного субстрата, разговорная тональность. Рассказчик, Макар Чудра, наделен таким же красноречием и использует те же повествовательные приемы, что и его знаменитые предшественники – Казак Луганский, Рудый Панько или Иван Флягин («Очарованный странник»).

Отсюда понятно, что экранизация «Макара Чудры» является довольно сложной задачей. В самом деле, как переносить сказ на экран *немого* кино? Сказ, то есть повествование в котором занимает центральное место не герой, а рассказчик, иными словами *говорящий* субъект. Не случайно Горький назвал свой рассказ по имени самого рассказчика: он хотел подчеркнуть решительное изменение ракурса, переместив точку опоры с того, что рассказывается, на то, каким образом это рассказывается. Что имеет в сказе значение – это голос рассказчика. Вот почему на первых страницах рассказа «Макар Чудра» Горький как бы предоставляет авансцену этому голосу. В статье «Иллюзия сказа» (1918) Бориса Эйхенбаума, сказ рассматривается как средство введения в литературу слова как «живой, подвижной деятельности, образуемой голосом, артикуляцией, интонацией, к которым присоединяются еще жесты и мимика.»[15].

Опираясь на научные труды русских формалистов, касательно различий языка литературы и кинематографа[16], позволю себе здесь парадоксальное утверждение, а именно: экранизация сказа могла бы осуществиться не иначе как в рамках немого кино. Лишь кинетический язык как «искусство приводить в движение немое слово»[17] в

[15] Б. Эйхенбаум. Иллюзия сказа // Сквозь литературу. Л.: 1924, с. 152.
[16] Б. Эйхенбаум. Литература и кинематограф // Советский экран. №47, 1926; Б. Эйхенбаум. Поэтика кино. М.: 1927; В. Шкловский. Литература и кинематограф. Берлин: 1923.
[17] C. Kihm. Le burlesque, une aventure moderne // Art Press. N°24. 2003, с.12.

состоянии предоставить визуальный эквивалент вербального и звукового материала литературного сказа. Иными словами, в процессе экранизации литературного сказа «жест как таковой» или «образ как таковой» заменяет иллюзию голоса («голос как таковой») внутри другой системы восприятия. Придавая кино статус языка и утверждая, что сказ делает слово физиологически ощутимым, формалисты Юрий Тынянов и Борис Эйхенбаум создали теоретическую возможность транспонирования вербальных процессов и вербального материала в визуальные и пластические. Тынянов постулирует, что элементы вербального дискурса могут быть перераспределены в образ. По словам Эйхенбаума, «называть кино немым искусством неправильно: дело не в немоте, а в отсутствии слышимого слова»[18].

В «Безумстве храбрых» (как и в своем творчестве в целом) Дюлак стремится к чисто визуальным приемам: она умножает монтажные эффекты, виртуозные перемещения камеры, деформации образов и делает ударение на всем, что отсылает к кинетическому (жест, вид, движение, ритм). Режиссер часто прибегает к параллельному монтажу, чтобы порождать символы и смысл. Это, например, происходит, когда кадр с магнатом Тирзой чередуется с кадром цыганской обезьяны; кадр с Лойко, вольно несущемся на коне, – с планом бурного речного потока; или план скрипки Лойко с птицей.

Несмотря ни на что, письмо не отсутствует в «Безумстве храбрых», отнюдь нет, фильм снабжен многочисленными, тщательно отделанными титрами. Но эти титры выполняют функцию в основном поэтическую, чему служит свидетельством отрывок «Песни о Соколе» (диалог сокола и ужа), переданный одновременно и стихами, пропетыми Лойко, и наглядным изображением (титры 17 по 25).

В титрах фильма Дюлак многочисленные игры с типографикой превращают вербальный дискурс в образный: меняющийся размер букв, геометрическая разбивка фразы, ее положение в пространстве экрана – всё это попытка сделать слово *зримым*. Слово выступает как часть так называемого «интегрального кино», смешивающего различные виды искусства, «чтобы подняться до абстракции и дать больше места ощущениям и грезам» (определение интегрального киноискусства, данное Дюлак в связи с ее фильмом «Тема и вариации»). И действительно, «Безумство храбрых» предлагает два уровня прочтения: прочтение «повествовательное», чтение рассказа в картинках; и прочтение «формальное», опирающееся на ряд визуальных приемов, направленных на достижение абстракции и порождение эмоции. Если следить только за фабульной нитью, то подобный подход наносит серьезный урон замыслу режиссера и лишает «Безумство храбрых» всякого интереса с кинематографической точки зрения.

[18] Б. Эйхенбаум. Проблемы кино-стилистики // Поэтика кино. М.: 1927, с. 22.

В 1929 году в таких фильмах, как «Тема и вариации», «Пластинка 957», «Визуальная симфония» (по 5 и 6 Прелюдиям Шопена) и «Фильмографический этюд арабески», Дюлак достигнет своей цели «чистого кино», для которого «Безумство храбрых» было не более чем промежуточным этапом. Эти так называемые «кинематографические этюды» абсолютно лишены всякой интриги. Они воплощают идеал синестезии (это в основном визуальные интерпретации звуков) и иллюстрируют одно из самых твердых теоретических убеждений Дюлак: мысль, что снятое на пленку движение может быть источником эмоций столь же сильных, как те, что вызываются звуками музыки, и может стать причиной «расширения нашего чувствующего существа». По весьма справедливому утверждению историка кино Сергея Комарова (пусть даже высказанному в негативном плане), поиски «чистого кино», способного визуально воплощать состояния души, ведут нас прямиком в область бессознательного, импульсов и их формализованных представлений:

«На примере постановок Ж. Дюлак видно, к чему приводили попытки заменить разум подсознательными эмоционально-биологическими импульсами. Чем больше терялись связи с внешним миром, тем глубже удалялись авангардисты в мир зрительных абстракций»[19].

В «Безумстве храбрых» этого не случилось. В силу того, что сохраняется повествовательная канва и опора на многочисленные и подробные титры, этот фильм берет свое начало от письма, к превеликому нашему удовольствию и вопреки теоретическим положениям, провозглашаемым его автором. Отсюда очевидно, что отношение Дюлак к повествовательному и письменному следует оценивать по ее фильмам, нежели чем по ее принципиальным заявлениям, часто им противоречащим. Несоответствие между замыслом и его воплощением или между фильмом и его толкованием прежде всего характеризует напряженность, органически присущую искусству Жермен Дюлак. Нельзя не согласиться с Лоранс Шифано, когда она говорит, что в «Безумстве храбрых» «динамическое напряжение … рождается из противоречия, из живой неустойчивости, еще не закрепленной и не застывшей в эстетической позе, между повествовательной линией и взаимодействием ритмических и зрительных форм»[20]. За фасадом презрения, необходимого режиссеру-авангардистке дабы утверждать «чистоту» кино, отбросившего всякий литературный мусор, до 1929 года у Дюлак нет настоящего отречения от литературы. Это скорее сопоставление ее с другим эстетическим строем. Из

[19] С. Комаров. История зарубежного кино. Немое кино. М.: 1965, с. 78.
[20] L. Schifano. Trois scènes du féminin (La souriante Madame Beudet, Ame d’artiste, L’Invitation au voyage) : Dulac avant Dulac // Mille huit cent quatre-vingt quinze. Juin 2006, с. 62.

этого «диссонанса» рождается то особенное пространство встречи и обращения, каким является кинофильм.