

Федеральное агентство по культуре и кинематографии  
Федеральное государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Тюменская государственная академия культуры и искусств»  
Кафедра культурологии

## **История и теория кино**

Учебно-методический комплекс

**РИЦ ТГАКИ**

**Тюмень  
2007**

В оформлении обложки использована работа Натальи Леонтьевой.

Рецензент: Т. И. Борко, канд. филос. наук, доцент ТюмГУ.

История и теория кино : учеб.-метод. комплекс / авт.-сост. Н. П. Соколова ; каф. культурологии Тюм. гос. акад. культуры и искусств. – Тюмень : РИЦ ТГАКИ, 2007. – 240 с.

## Оглавление

|   |     |
|---|-----|
| Пояснительная записка   | 4   |
| Тематический план курса «История и теория кино»                                 | 6   |
| Содержание курса  | 7   |
| Конспект лекций   | 11  |
| Введение. Основы киноискусства  | 11  |
| Часть I. Основы теории кино   | 16  |
| Тема 1. Особенности языка киноискусства. Организационная структура кинопроцесса | 16  |
| 1.1. Особенности языка киноискусства  | 16  |
| 2.2. Организационная структура кинопроцесса                                     | 19  |
| Тема 2. Виды и жанры современного киноискусства                                 | 24  |
| Часть II. История кино  | 30  |
| Тема 1. 1895–1919 гг.: Поиски киноязыка   | 30  |
| <i>Раздел 1. Первые шаги европейского кино</i>                                  | 30  |
| Раздел 2. Кинематограф США: 1895–1919 гг.                                       | 33  |
| Раздел 3. Начало кинематографа в России   | 36  |
| Тема 2. 1920-е: Время, вперед!  | 38  |
| Раздел 1. Рождение и взлет советского кино                                      | 39  |
| Раздел 2. Экспериментаторство в Европе  | 43  |
| Раздел 3. Американское кино 20-х годов  | 52  |
| Тема 3. 1930-е: Опасная игра  | 61  |
| Раздел 1. Золотой век Голливуда   | 61  |
| Раздел 2. Европейское кино  | 80  |
| Раздел 3. Веселые дни советского кино   | 97  |
| Тема 4. 1940-е: Глубина резкости. 1950-е: Конец невинности                      | 110 |
| Раздел 1. Европа: Новые реалии и старые традиции                                | 110 |
| Раздел 2. Голливуд: «Охота на ведьм» и широкий экран                            | 126 |
| Раздел 3. СССР: период «малокартинья». Мировой дебют японского кино             | 137 |
| Тема 5. 1960-е: Прекрасный бунт   | 144 |
| Тема 6. 1970-е: Ночи в стиле буги. 1980-е: Роскошь из пластмассы                | 169 |
| Тема 7. 1990-е: Возможно все  | 181 |
| Тема 8. 2000-е: Игра по правилам. Кино XXI века                                 | 199 |
| Литература  | 208 |
| Справочная литература   | 208 |
| Основная литература   | 209 |
| Темы рефератов  | 213 |
| Приложения  | 216 |
| Периоды (этапы) истории киноискусства   | 216 |
| Основные этапы развития киноязыка   | 216 |
| Лучшие фильмы всех времен и народов   | 217 |
| Лучшие фильмы по Сьюзен Зонтаг  | 218 |
| Лучшие мюзиклы  | 220 |
| Лучшие романтические комедии  | 220 |
| Кино в Интернете  | 221 |
| Журналы о кино. Кино в журналах   | 222 |
| Выдающиеся историки и теоретики кино  | 223 |

## Пояснительная записка

Возникновение кинематографа явилось закономерным этапом в истории художественной культуры человечества. Обладая свойствами «зримой литературы», «движущейся живописи», «цветомузыки», кинематограф отвечал потребности в синтетической форме творчества, расширяющей потенциал образной выразительности. Кино – это не только искусство, но и средство информации, документатор, фиксатор событий, своеобразный архив. А также средство массовой коммуникации, являющееся важнейшим фактором социальной жизни. Эти функции кинематографа, проявившиеся с самого раннего периода, стали особенно очевидны в современной культуре XXI века. Кино остается лидирующим видом искусства.

Педагоги, социологи, психологи, культурологи России единодушно отмечают тот факт, что на рубеже XXI века произошла окончательная переориентация молодежной аудитории от печатного текста к аудиовизуальному. Исследователи сравнивают ситуацию, в которую попала современная российская молодежь, с «девятым информационным валом», последствия которого трудно предугадать. Поэтому столь актуальным является решение внедрения в образовательную практику российских школ, колледжей и вузов системы медиаобразования. Под медиаобразованием понимается процесс развития личности с помощью и на материале средств массовой коммуникации (медиа) с целью формирования культуры общения с медиа, творческих, коммуникативных способностей индивида, критического мышления, умений полноценного восприятия, интерпретации, анализа и оценки медиатекстов, обучения различным формам самовыражения при помощи медиатехники.

Повсеместное распространение медиа и появление новых информационных технологий, по мнению теоретиков и практиков медиаобразования, позволяют в современных условиях успешно применять и развивать практически все существующие отечественные модели медиаобразования, интегрировать и синтезировать их. Примером подобной интеграции указанных моделей может служить данный курс «История и теория кино».

В 2005 г. произошел настоящий прорыв в отечественном киноведении. Впервые одновременно вышло два учебника: «История зарубежного кино (1945–2000)» и «История отечественного кино». Основные учебники, написанные ведущими российскими киноведами, в первую очередь адресованы студентам кинематографических вузов, изучающим подобный курс в течение нескольких учебных семестров.

Данный учебно-методический комплекс предназначен для более широкой студенческой аудитории. Более того, в комплексе дана попытка культурологического подхода к истории и теории кино, при котором эволюция кинематографа рассматривается в многообразном культурном контексте. Представленный материал организован исходя из хронологически-исторического принципа. Границы этапов кинопроцесса совпадают с социальными рубежами. Вертикальное хронологическое построение курса дополняется горизонтальными срезами, рассматривающими историю различных национальных кинематографий.

При подготовке комплекса учитывался государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования в области культуры и искусства.

Особое внимание уделено не только специфике кино, но и межпредметным связям – с культурологией, эстетикой, историей театра, изобразительным искусством, музыкой, историей танца.

Курс предусматривает чтение лекций, просмотр видеоматериалов, выполнение творческих работ, подготовку докладов, самостоятельную работу над источниками и литературой. Курс рассчитан на 34 аудиторных часа и завершается зачетом. (Объем курса для студентов заочного отделения составляет 10 часов).

История кино многослойна. Она включает в себя историю развития кинотехники и системы кинопроизводства, становления киноязыка, теории кино и самой концепции искусства экрана. Вряд ли возможно написать абсолютно полную историю кино, поэтому автор-составитель оставляет за собой право отбора материала. Это относится и к отдельным страницам истории кино, и к персоналиям художников кино.

## Тематический план курса «История и теория кино»

| Наименование разделов и тем курса   | Количество часов |             |          |
|---|------------------|-------------|----------|
|   | Всего            | В том числе |          |
|   |                  | Лекции      | Семинары |
| <b>Введение. Основы киноискусства</b>   | 2                | 2           | –        |
| <b>Часть I. Основы теории кино</b>  |                  |             |          |
| Тема 1. Особенности языка киноискусства. Организационная структура кинопроцесса | 2                | 2           | –        |
| Тема 2. Виды и жанры современного киноискусства                                 | 2                | 2           | –        |
| <b>Часть II. История кино</b>   | 2                | 2           | –        |
| Тема 1. 1895–1919 гг.: Поиски киноязыка   |                  |             |          |
| Тема 2. 1920-е: Время, вперед!  | <b>6</b>         | <b>6</b>    | –        |
| Раздел 1. Рождение и взлет советского кино                                      | 4                | 2           | –        |
| Раздел 2. Экспериментаторство в Европе  | 2                | 2           | –        |
| Раздел 3. Американское кино 20-х гг.  | 2                | 2           | –        |
| Тема 3. 1930-е: Опасная игра  | <b>6</b>         | <b>6</b>    | –        |
| Раздел 1. Золотой век Голливуда   | 2                | 2           | –        |
| Раздел 2. Европейское кино  | 2                | 2           | –        |
| Раздел 3. Веселые дни советского кино   | 2                | 2           | –        |
| Тема 4. 1940-е: Глубина резкости. 1950-е: Конец невинности                      | <b>6</b>         | <b>6</b>    | –        |
| Раздел 1. Европа: Новые реалии и старые традиции                                | 2                | 2           | –        |
| Раздел 2. Голливуд: «Охота на ведьм» и широкий экран                            | 2                | 2           | –        |
| Раздел 3. СССР: период «малюкартинья». Мировой дебют японского кино             | 2                | 2           | –        |
| Тема 5. 1960-е: Прекрасный бунт   | 2                | 2           | –        |
| Тема 6. 1970-е: Ночи в стиле буги. 1980-е: Роскошь из пластмассы                | 2                | 2           | –        |
| Тема 7. 1990-е: Возможно все  | 2                | 2           | –        |
| Тема 8. 2000-е: Игра по правилам. Кино XXI века                                 | 2                | 2           | –        |
| <b>Всего по курсу:</b>  | <b>34</b>        | <b>34</b>   | <b>–</b> |

## **Содержание курса**

### **Введение. Основы киноискусства**

Определение кино. Этимология основных терминов. Синонимический ряд. Границы основного объекта курса. Киноискусство в системе координат современной культуры: эстетика, аудиовизуальная (экранная) культура, массовая культура, медиакультура, средства массовой коммуникации, семиотика.

### **Часть I. Основы теории кино**

#### **Тема 1. Особенности языка киноискусства. Организационная структура кинопроцесса**

##### **Раздел 1. Особенности языка киноискусства**

Характеристика основных элементов языка кино: изображение, цвет и звук, композиция, кадр, ракурс, план, виды передвижения съемочного аппарата, монтаж. Виды монтажа.

##### **Раздел 2. Организационная структура кинопроцесса**

Киногруппа. Киностудия. Кинопроцесс. Основные кинематографические профессии: режиссер, продюсер, сценарист, оператор, композитор, художник, актер. Выдающиеся представители кинематографических профессий: сценаристы (Чарли Кауфман, Юрий Арабов, Тонино Гуэрра); операторы (Эдуард Тиссэ, Сергей Урусевский, Павел Лебешев, Вадим Юсов); композиторы (Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Исаак Дунаевский, Андрей Петров, Исаак Шварц, Нино Рота, Мишель Легран, Франсис Лей, Энио Морриконе).

#### **Тема 2. Виды и жанры современного киноискусства**

Виды кино: документальное, художественное, анимационное, научно-популярное. Жанры художественного кино. Жанры документального кино. Жанры анимационного кино.

### **Часть II. История кино**

#### **Тема 1. 1895–1919 гг.: Поиски киноязыка**

##### **Раздел 1. Первые шаги европейского кино**

Кино как дитя научно-технического прогресса. Рождение кино. Первый публичный киносеанс. Братья Огюст и Луи Люмьер. Жорж Мельес.

## **Раздел 2. Кинематограф США: 1895–1919 гг.**

Томас Алва Эдисон. Дэвид Уорк Гриффит. Организационная структура американского кинематографа. Голливуд как новый центр кинопромышленности. Крупнейшие голливудские киностудии. «Кино-моголы». Система «звезд».

### **Раздел 3. Начало кинематографа в России**

Три этапа раннего периода истории отечественного кино. Александр Ханжонков. Яков Протазанов. Звезды российского немого кино. Начало государственного строительства в области кино.

## **Тема 2. 1920-е: Время, вперед!**

### **Раздел 1. Рождение и взлет советского кино**

Русский революционный киноавангард. Творчество Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Льва Кулешова, Абрама Роома, Дзиги Вертова. ФЭКС (Григорий Козинцев, Леонид Трауберг).

### **Раздел 2. Экспериментаторство в Европе**

Французское кино 20-х годов: Луи Фейад, Карл Дрейер, Абель Ганс. Два этапа французского киноавангарда. Сюрреализм в кино. Творчество Луиса Бунюэля и Карлоса Сауры. Немецкий киноэкспрессионизм. Творчество Фридриха Вильгельма Мурнау.

### **Раздел 3. Американское кино 20-х годов**

Творчество Р. Флаэрти и визуальная антропология. Эрих Штрогейм и его фильм «Алчность». Чарльз Спенсер Чаплин и Джеральдина Чаплин. Великие комики американского кино: Макс Линдер, братья Маркс, Гарольд Ллойд, Бастер Китон. Первый звуковой фильм.

## **Тема 3. 1930-е: Опасная игра**

### **Раздел 1. Золотой век Голливуда**

Начало эры звукового кино. Цветное кино. «Производственный кодекс» (Кодекс Хейса). Новая жизнь вестерна. Мюзикл. Фильм «Унесенные ветром». Режиссеры: Джон Форд, Фрэнк Капра. Звезды американского кино: Фред Астер, Грета Гарбо, Джуди Гарленд, Кларк Гейбл, Кэри Грант, Марлен Дитрих, Дина Дурбин, Бетт Дэвис, Лайза Миннелли, Вивьен Ли, Джон Уэйн, Генри Фонда, Джин Харлоу.

### **Раздел 2. Европейское кино**



Французское кино. Поэтический реализм. Режиссеры: Жан Ренуар, Жан Виго, Рене Клер, Марсель Карне. Жан Габен. Кинематограф Великобритании. Режиссеры: Александр Корда, Альфред Хичкок. Лоренс Оливье. Фриц Ланг. Немецкое кино Третьего рейха. Лени Рифеншталь. Эмиль Яннингс. Марика Рёкк.

### **Раздел 3. Веселые дни советского кино**

Система жанров. Историко-революционный фильм. Музыкальная комедия. Режиссеры: Григорий Александров, Иван Пырьев. Актеры: Николай Крючков, Марина Ладынина, Любовь Орлова, Фаина Раневская, Валентина Серова, Сергей Столяров, Людмила Целиковская.

### **Тема 4. 1940-е: Глубина резкости. 1950-е: Конец невинности**

#### **Раздел 1. Европа: Новые реалии и старые традиции**

История Международного кинофестиваля в Каннах. Итальянский неореализм. Авторский кинематограф. Творчество Федерико Феллини, Лукино Висконти, Микеланджело Антониони, Пьер Паоло Пазолини. Творческий путь братьев Витторио и Паоло Тавиани. Авторское кино Франции: Жан Кокто, Робер Брессон, Жак Тати. Ингмар Бергман.

#### **Раздел 2. Голливуд: «Охота на ведьм» и широкий экран**

«Гражданин Кейн» Орсона Уэллса. Начало телевизионной эпохи. Широкоэкранный фильм. «Черный» фильм (нуар). Режиссеры: Билли Уайлдер, Элиа Казан. Революция в актерской игре: Джеймс Дин, Марлон Брандо, Хамфри Богарт, Кэтрин Хепберн, Одри Хепберн, Ингрид Бергман.

#### **Раздел 3. СССР: период «малюкартинья». Мировой дебют японского кино**

Постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. «О журналах «Звезда» и «Ленинград» и его влияние на развитие кинематографа. Начало международного признания японского кино. Творчество Акиры Куросавы, Кэндзи Мидзогути, Ясудзиро Одзу, Нагисы Осимы.

### **Тема 5. 1960-е: Прекрасный бунт**

Андре Базен и «Кайе дю синема». «Новая волна» (1958–1968). Творчество Франсуа Трюффо, Жан-Люка Годара, Алена Рене. Актеры: Жанна Моро, Жан-Луи Трентиньян. СССР: кинематограф оттепели. «Новая волна» грузинского кино. Творчество Михаила Ромма, Марлена Хуциева, Андрея Тарковского, Отара Иоселиани.

Кино стран Центральной, Восточной Европы и Балканского полуострова. Творчество Кшиштофа Кесьлевского, Золтана Фабри, Веры Хитловой.

## **Тема 6. 1970-е: Ночи в стиле буги. 1980-е: Роскошь из пластмассы**

«Третья электронная – видеокассетная – революция» и ее влияние на кинематограф. Блокбастер. Творчество Вуди Аллена, Вима Вендерса, Алексея Германа, Сергея Параджанова, Райнера Вернера Фасбиндера, Вернера Херцога.

## **Тема 7. 1990-е: Возможно все**

Транснациональный характер кинопроизводства. Усиление восточного влияния в сфере развлечений, в том числе кинематографических. Цифровые технологии. Эстетическая революция в кино, инициированная постмодернистскими идеями. «Догма-95». Французское «необарокко»: Жан-Жак Бенекс – Люк Бессон – Леос Каракс. Британский новый авангард: Питер Гринуэй, Дерек Джармен. Творчество Педро Альмодовара, Дэвида Линча, Киры Муратовой, Александра Сокурова, Ларса фон Триера. Символ кино 90-х: Квентин Тарантино.

## **Тема 8. 2000-е: Игра по правилам. Кино XXI века**

Электронный кинематограф. Триумф кинематографа Юго-Восточной Азии. Фестивальное движение в российском кино. Процессы глобализации и их влияние на кинопроцесс. Творчество Алексея Балабанова, Вонг Карвая, Ким Ки Дука, Такеси Китано, Франсуа Озона, Михаэля Ханеке.

## Принятые сокращения

**А/ф** – анимационный фильм  
**Д/ф** – документальный фильм  
**Х/ф** – художественный фильм

### Конспект лекций

#### Введение. Основы киноискусства

##### Основные тезисы

#### 1. Определение. Этимология основных терминов. Синонимический ряд.

✓ **Синонимический ряд:** кино; киноискусство; кинематограф; синематограф; кинематография; кинопроцесс; кинофестиваль и т. п.

✓ **Этимология основных терминов:** в основе греческое слово «ксинема» – движение.

✓ **Определение** из самого авторитетного источника: **Кино: энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 640 с., 96 л. ил.**

– **Кино** – широко распространенное сокращенное название киноискусства, кинематографии или кинотеатра.

– **Кинематография** – отрасль культуры и экономики, осуществляющая производство фильмов и показ их зрителю.

– **Киноискусство** – вид художественного творчества, сформировавшийся на технической основе кинематографии. Важнейшая составная часть искусства экрана, включающая производство, основанное на средствах аудиовизуальной коммуникации: ТВ, видеокассетах, CD, DVD и др. носителях, которые могут служить формами распространения фильмов.

#### 2. Границы основного объекта курса.

Из тысяч произведений кинематографа: 95% – визуальные продукты; 5% – кинофильмы, заслуживающие внимания, из них 1% – произведения **киноискусства**. 95% фильмов относятся к **мейнстриму**. Мейнстрим (от англ. – *основной поток, основное течение*) – набор принятых, широко употребляемых, официальных культурных стандартов. Это понятие применяется к наиболее массовым сегментам культуры – кино и поп-музыке. К мейнстриму относятся фильмы категории «**А**».

В России, по мнению одного из ведущих российских культурологов и киноведов **К. Э. Разлогова** «лишь 3-4 процента населения воспринимают кино как искусство, – так во всем мире. Большинство же видит в кинематографе в первую очередь модели поведения, опыт и образцы жизни. Сегодня зрители получают эти модели из сериалов, которые идут параллельно – по четыре-пять – в одно и то же время в прайм-тайм. Добавьте к этому, что качественный негламурный кине-

матограф практически ушел и из кинотеатров. У нас ведь, можно сказать, нет альтернативной системы кинопоказа. И это в одной из самых образованных стран мира! Интеллектуальное кино можно посмотреть только после позднего прайм-тайма, глубокой ночью.

Темы и проблемы, которыми реально живут люди, на экраны не попадают. В упрощенном виде, в обертке комикса они сейчас переключались даже не в сериалы, а в ситкомы: там непростые отношения с работодателями, издержки успеха, сильнейшее переживание чувства несправедливости. А где в кино обсуждение целого ряда вещей, связанных с теми ценностными драмами, что разъедают наше общество? Например, недоверие всех ко всем, или острейшим образом переживаемое социальное неравенство, или межнациональная неприязнь?» (Разлогов, К. Э. Вывозу не подлежит : отечественное кино и мировой контекст // Искусство кино. – 2006. – №7. – С. 64–70).

### **3. Киноискусство в системе координат современной культуры**

**3.1. Эстетика** – философская наука о сущности общечеловеческих ценностей, их рождении, бытии, восприятии и оценке, о наиболее общих принципах эстетического освоения мира в процессе любой деятельности человека и прежде всего в искусстве, о природе эстетического и его многообразии в действительности и в искусстве, о сущности и законах творчества, о восприятии, функционировании и развитии искусства (Борев, Ю. Б. Эстетика : учеб. – М. : Высш. шк., 2002. – С. 13).

✓ **Искусство** – художественное творчество как особая форма общественного сознания, вид духовного освоения действительности. Искусство вторично в Универсуме. Его произведения – не продукт непосредственного божественного творения и не создания природы, но дело рук человеческих. Они сотворены по принципу «подражания» (выражение, отображение, отражение, изображение, копирование) объективно существующей реальности (божественной, метафизической, духовной, природной, материальной, рукотворной, социальной, психической и т. п.) **в художественных образах** (от зеркальных копий до символов и почти условных знаков), позволяющих проникнуть в существенные глубины отображаемого предмета, не доступные для познания и постижения никакими другими средствами.

✓ **Классификация видов искусства.** Единой классификации в эстетике не создано.

– **Виды искусства** – наиболее крупные классификационные группы исторически сложившихся форм художественно-творческой деятельности, различающиеся неповторимой спецификой и особым художественным языком.

– Виды искусства членятся по многим **признакам (основаниям)**.

**По материально-предметному способу воспроизведения действительности (по отношению к пространству и времени):**

– **временные (динамические):** музыка, литература;

– **пространственные (статические):**

– **изобразительные:** живопись, скульптура, графика, фотография;

– **архитектонические:** декоративно-прикладное искусство, дизайн, архитектура.

– **пространственно-временные (синтетические):** хореография, театр, эстрада, пантомима, цирк, **телевидение, кино,** видео-арт, медиа-арт, нет-арт.

**Все классификации предельно условны.**

**Традиционные искусства:**

– **мусические** (в качестве материала – сам человек): литература, музыка, пение, танец, театр, цирк, пантомима);

– **технические** (в качестве материала – естественные, природные материалы): живопись, скульптура, архитектура, ДПИ, дизайн.

**Техногенные искусства:** фотоискусство, радиоискусство, **телевидение, кино,** видео-арт, медиа-арт, нет-арт.

**Экранные искусства:** **телевидение, кино,** видео-арт, медиа-арт, нет-арт.

**Зрелищные (игровые) искусства:** хореография, театр, эстрада, цирк, **кино, телевидение.**

**Выводы:** **1.** В отличие от других видов искусства кино имеет доподлинно известные место и дату рождения. **2.** С самого своего рождения кино обладало такими качествами, как демократичность и доступность. **3. Практически все существующие виды искусства связаны с кино: кино – синтетический вид искусства. Практически каждый вид искусства так или иначе повлиял на развитие кино, «поделился» своими выразительными средствами, приемами. Но эта связь не только односторонняя.**

**3.2. Аудиовизуальная (экранная) культура** – область культуры, связанная с получившими широкое распространение современными техническими способами записи и передачи изображения и звука (**кино, телевидение,** видео, системы мультимедиа). Аудиовизуальная культура – способ фиксации и трансляции культурной информации.

**3.3. Кинематограф – составная часть массовой культуры.** Массовая культура – это культурная ситуация, соответствующая определенной форме социального устройства. Одно из основных направлений массовой культуры – индустрия досуга, включающая массовую художественную культуру («развлекательные» жанры **кино; телевидение;** шоу-индустрия и т. д.), массовые постановочно-зрелищные представления. **Кино как зрелище.** В своей вековой эволюции киноискусство разрывалось между противоположными началами – зрелищностью и повествовательностью. Кино в начале своей истории – массовая ярмарочная забава, балаганное зрелище. В XXI веке возрождение зрелищности кино (электронные средства монтажа, техническое переоснащение кинозалов). Повествование – территория телевидения (серии).

**3.4. Кинематограф – составная часть медиакультуры** (от лат. media – средство, посредник). Медиакультура – это совокупность информационно-коммуникативных средств, выработанных человечеством в

ходе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности. Все виды **медиа** (аудиальные, печатные, визуальные, аудиовизуальные) включают в себя культуру передачи информации и культуру ее восприятия; медиакультура может выступать и системой уровней развития личности, способной «читать», анализировать и оценивать медиатекст, заниматься медиаторством, усваивать новые знания посредством медиа и т. д.

**3.5. Кинематограф – одно из средств массовой коммуникации. Массовая коммуникация** – это процесс распространения **информации** (знания, духовных ценностей, моральных и правовых норм и т. д.) с помощью средств печати, радио, **кино, телевидения**, Интернета на большие рассредоточенные аудитории. Массовая коммуникация – это социально-ориентированный опосредованный вид **общения**; его главной функцией является не просто информирование, но и соединение рассредоточенных индивидов в социальной среде.

Информация, которая содержится в художественном произведении, – это не бытовая информация. У **художественной информации** своя специфика. В ее рамках коммуникация – не просто общение, но и получение сообщения, а в искусстве это сообщение особого рода. Его **особость** связана с тем, что существует возможность рассмотрения художественного произведения как знака. Основное качество художественной информации, которое выделяет российский философ *М. С. Каган*: «непереводимость в любую другую знаковую систему, невозможность ее «перекодирования» даже на другой художественный язык». Действительно, если научная информация легко переводится в любую другую систему, то художественная на это не способна.

Для выражения всего богатства художественного содержания искусству недостаточно одного языка. Ему необходим и музыкальный, и пластический, и живописный, и другие языки, позволяющие раскрыть разные стороны поэтической действительности. А отсюда выводится необходимость в целой серии **знаковых систем**.

**3.6. Семиотика – это наука о знаках и знаковых системах.**

Предметом семиотики являются любые объекты, которые могут рассматриваться в качестве *языка*. «Язык – это знаковая система, посредством которой осуществляется человеческое общение на самых различных уровнях, включая мышление, хранение и передачу информации и т. п.». У истоков семиотики – труды философов начала XX века *Ч. Пирса* и *Ф. де Соссюра*, первыми исследовавших природу языка, в результате чего начинает складываться новая научная дисциплина, изучающая все знаковые системы. Как самостоятельная наука семиотика возникла в 50-е годы на пересечении структурной лингвистики, кибернетики и теории информации. Это был период, когда интенсивно развивались массовые средства коммуникации, особенно печать, радио, кино и телевидение. Большой вклад в развитие науки о знаковых системах культуры внесли многие отечественные и зарубежные исследователи: *А. Базен, Р. Барт, М. Бахтин, В. Библиер, Ж. Бодрийяр, Л. Выготский, К. Леви-Строс, Ю. Лотман, Ю. Кристева, Ж. Пиаже, Ю. Тынянов, У. Эко, Р. Якобсон, М. Ямпольский* и др.

«Всякая система, служащая целям коммуникации, – утверждает культуролог Ю. М. Лотман, – может быть определена как язык».

Содержание культуры находит выражение в языке. Всякий разговорный язык – система знаков, или код, с помощью которого люди общаются, выражают или передают друг другу информацию. Существуют и другие знаки и системы знаков: язык жестов, дорожные знаки. **Языком** в широком смысле называют не только разговорный вербальный язык, но любую систему знаков, которая может использоваться людьми в информационно-коммуникативных целях.

Культура – мир знаков, с помощью которых в человеческом обществе сохраняется и накапливается социальная информация. Явления культуры – это знаки и совокупности знаков (тексты; например, **кино-текст**), в которых закодирована социальная информация, т. е. вложенное в них людьми содержание, значение, смысл. Основные типы знаков и знаковых систем: естественные (дым, приметы погоды, следы зверей); функциональные знаки (очки, поступки); иконические знаки (знаки-рисунки); конвенциональные знаки (сигналы и индексы); вербальные знаковые системы (естественные языки); знаковые системы записи.

**Естественные языки** и другие типы знаков – **первичные** знаковые средства культуры. **Вторичные** моделирующие системы, вторичные знаковые системы, вторичные языки культуры обладают более сложной структурой, с их помощью строятся модели мира или его фрагменты. Вторичные моделирующие системы многочисленны и разнообразны: мифология, религия, философия, наука, спорт, реклама, Интернет, **искусство**.

**Языки искусства – художественные языки.** Создают многозначные тексты. Применяя методы лингвистики в исследовании языка произведений искусства, культуролог Ю. М. Лотман доказал, что любые культурные явления следует рассматривать как **тексты**, содержащие информацию и смысл.

### **Литература**

1. Аронсон, О. Изобретение чуда // Синий диван / под ред. Елены Петровской. – М. : Три квадрата, 2004. – №4. – С. 39–58.
2. Аронсон, О. Кино, кинематография // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : Российская политич. энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – С. 233–235.
3. Боров, Ю. Кино // Эстетика : учеб. / Ю. Боров. – М. : Высшая шк., 2002. – С. 200–203.
4. Грэм, Г. От живописи к кинематографу // Философия искусства : введение в эстетику / Гордон Грэм ; пер. с англ. М. О. Васильевой. – М. : Слово/Slovo, 2004. – С. 120–153.
5. Жабский, М. Кино и общество : глобализация функционального взаимодействия // Кино в мире и мир в кино. – М. : Материк, 2003. – С. 48–64.
6. Зонтаг, Сьюзен. Век кино / пер. с англ. Д. В. Кружковой // Киноведческие записки. – 2005. – №74. – С. 58–62.
7. Изволов, Н. Феномен кино : история и теория / Николай Изволов. –

- 2-е изд., доп. и перераб.– М. : Материк, 2005. – 164 с., ил.
8. Михалев, В. Определение кино как искусства // Статьи. Интервью. Лекции. Пьесы / Вадим Михалев. – М. : Типография Новости : Театральная жизнь, 2006. – С. 159–207.
9. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства : учеб. пособие / науч. ред. И. В. Вайсфельд. – М. : Просвещение, 1989. – 288 с.
10. Паркинсон, Д. Кино / Дэвид Паркинсон ; пер. с англ. Е. В. Комисарова. – М. : РОСМЭН, 1996. – 160 с. – (Оксфордская библиотека).
11. Шеметова, М. Н. Искусство кино // Основы теории художественной культуры : учеб. пособие / под общ. ред. Л. М. Мосоловой. – СПб. : Лань, 2001. – С. 190–216. – (Мир культуры, истории и философии).
12. Экранная культура в генезисе смыслообразования / ред. М. Н. Щербинин. – Тюмень : Вектор Бук, 2004. – 168 с.

## **Часть I. Основы теории кино**

### **Тема 1. Особенности языка киноискусства. Организационная структура кинопроцесса**

#### **1.1. Особенности языка киноискусства**

##### **Основные тезисы**

Достаточно быстро кинематограф включил в диапазон своего языка практически все остальные языки: театр, пластику, цирковые трюки, изобразительные искусства, а чуть позднее мир звуков, в том числе естественную речь и музыку, превратившись в наиболее **интегративный** и, тем самым, наиболее универсальный и сильнодействующий язык двадцатого столетия.

**1. Изображение** – основной элемент кинофильма – чрезвычайно выразительно и значимо. Живые существа и неодушевленные предметы предстают перед зрителем фотографически точно и недвусмысленно в своем узнаваемом зримом воплощении. Кино в высшей степени достоверно передает ощущение реальности, воссоздавая на экране ее черты. Казалось бы, кинокамера – аппарат механический – приковывает режиссера, а вслед за ним и зрителя к этой видимости. Но всякая действительность в какой-то степени символична, у каждой вещи есть внутренний смысл. И кинематограф, быть может, более, чем другие искусства, позволил человеку всмотреться в этот облик привычного, проникнуть в его глубь, явился, по сути, феноменом поэтическим – самым реалистичным и прямым средством передачи стоящего за внешним смысла. Изображение в кино – первичный материал и в то же время чрезвычайно сложная реальность, организованная художником с определенной эстетической целью. А главное – эта реальность дана в **движении**. Всякое изображение на экране является фрагментом последовательного действия и развивается во времени. И потому любой отдельно взятый кадр представляет собой лишь нечто незавершенное, открытое для развития, дальнейшего **движения**, передача которого и есть «смысл существования кино, его основное свойство, главное вы-



ражение его сущности» (Ж. Эпштейн).

**2. Цвет и звук** придают нашему восприятию изобразительного пространства живой, осязаемый объем. Передача этих, наиболее характерных, черт реальности и определяет особую достоверность и правдивость киноизображения. Этим объясняется эффект сопричастности зрителя экранному действию, веры в его подлинность. Изображение воспринимается нами как возникшее в данный момент, усваивается нашим сознанием как «настоящее время», даже если речь идет, допустим, о событиях, произошедших «в прошлом». И лишь рассудочный охват целого позволяет зрителю «разместить» действие фильма в разных временных пластах.

**3.** Как всякое искусство, кино основано на отборе и построении материала. Законы **композиции** здесь остаются теми же, что и в живописи. С той лишь разницей, что статичность композиций преодолевается в кино сменой планов, движением камеры и т. д. Однако если рамка живописной картины «вырезает» фрагменты внешнего мира, как правило, исключая все остальное, то рамка экранного изображения, напротив, не должна вовсе восприниматься зрителем.

**4.** Кино владеет особыми приемами погружения зрителя в экранный мир, создания иллюзии пространства. Едва ли не главную роль здесь играет **камера**. Творческая роль съемочной камеры в создании киноизображения чрезвычайно многообразна. Давно утвердилось мнение, что кино как искусство стало существовать с тех пор, как режиссерам пришло в голову перемещать кинокамеру во время съемки одной сцены.

Так была изобретена **смена планов**, а вместе с ней появился и **монтаж – основа кино**. Поначалу камера использовалась для рассмотрения декорации или движения в кадре. Но со временем камера начинает занимать все более субъективные точки зрения, осваивать все более смелые перемещения. Различные типы движения аппарата могут выполнять многочисленные выразительные функции. Чисто «описательные», когда движение камеры само по себе не имеет значения, оно лишь дает зрителю возможность как можно лучше рассмотреть содержание кадра. Камера как бы сопровождает движущегося человека или предмет. Или же показывает пространство действия. Однако движение аппарата может иметь значение и само по себе, неся драматургическую нагрузку. В таких случаях оно определяет пространственные отношения между элементами действия – персонажами или между персонажем и предметом. Может выделить героя или предмет, которым в дальнейшем суждено сыграть важную роль. Может послужить выражением субъективной точки зрения персонажа или его внутренних переживаний.

✓ Принято различать **три основных вида передвижений съемочного аппарата:**

– **трэвеллинг** – движение камеры, при котором угол между оптической осью аппарата и плоскостью, по которой он двигается, остается неизменным. Камера может перемещаться горизонтально, вертикально, порой используется боковое ее движение, но наиболее распространенными приемами стали **наезд** – движение вперед, и **отъезд** – движение назад, которое читается как удаление в пространстве, некоторое **заключение**, когда камера физически и символически все дальше отодви-

гается от происходящего;

– **панорамная съемка** осуществляется с помощью вращения камеры вокруг ее вертикальной или горизонтальной оси. Такой вид съемки может быть как описательным, представлять зрителю всю панораму действия, расстановку персонажей; так и своего рода трюком, передающим, к примеру, ощущения кружащихся в вальсе;

– **траекторная съемка** представляет собой различные сочетания наездов и отъездов с панорамированием и предполагает порой виртуозно сложный рисунок движения камеры.

**5. Кадр** – отрезок пленки, который снят непрерывно, от включения камеры до ее остановки. Нужно различать понятия «кадр» и «кадрик» – одно из 24 изображений, проходящих в секунду. Размер кадра может быть различным. К примеру, фильм А. Сокурова «Русский ковчег» (2002) весь состоит из одного кадра, а продолжается фильм около 2 часов.

**6. План** – степень приближения камеры к объекту съемки. Первоначально съемки состояли из одного плана, но со временем, когда камера стала более динамичной, появилась возможность использовать различные планы. За меру была взята фигура человека на экране. **Каждый тип плана призван решать свои художественные задачи.** Выделяют **6 видов крупности плана**: 1) дальний (человек и окружающая его среда) – передает ощущение пространства; 2) общий (человек во весь рост); 3) «средний итальянский» (человек до колен) и «средний американский» (победренная съемка человека) фиксируют явления внешнего мира без углубления во внутренний; 4) поясной или первый; 5) крупный (голова человека) – дает эмоциональную окраску, подчеркивает значимость показываемого объекта; 6) деталь (напр., глаз) концентрирует внимание зрителя, способствует ассоциативному восприятию.

**7. Ракурс** – точка зрения кинокамеры. Это одно из активных и эффективных средств операторского искусства, позволяющих верно донести замысел режиссера. С помощью неожиданного ракурса возможно указать на наиболее важные моменты объекта съемки, менять соотношение между предметами, а следовательно, усилить эмоциональное содержание кинокартины.

**8. Кинокадры, склеенные между собой, составляют киноленту,** которая как бы «собирается» из них с помощью **монтажа**. Слово «монтаж» в переводе с французского – «сборка». **Значения термина «монтаж»:** 1. Принцип и закономерности построения художественного образа (общий монтажный принцип в искусстве); 2. Система специфических выразительных средств экрана, создающих кинематографическую образность; 3. Технологический и творческий процесс **соединения** отдельно снятых кадров (фрагментов) в единое идейно-художественное целое – фильм; **4. Расстановка кадров в определенной последовательности.**

#### **8.1. Два вида монтажа:**

– **внутрикадровый** – построение единого выразительного пространства-времени кадра. Выразительный арсенал: ракурс, план, длина кадра, движение камеры и т. д. Композиция кадра объединяет все его выразительные средства в новое художественное целое – **мизанкадр** (термин *Сергея Михайловича Эйзенштейна*) – элемент монтажного ряда

(контекста). Мизанкадр – это минифильм со своими мини-темой, мини-действием, мини-драматургией. **Суть внутрикадрового монтажа – он суммирует различные творческие приемы и соединяет в единую изобразительную композицию все компоненты.**

– **межкадровый** – сочетание (склейка) мизанкадров на основе их содержания, ведущее к созданию единой монтажной системы фильма. После склейки двух кадров у зрителей рождается третий смысл ( $1+1=3$ ).

### **8.2. Теоретики и практики монтажа:**

– Дэвид Уорк Гриффит;

– Лев Владимирович Кулешов: «эффект Кулешова» (Иван Мозжухин);

– Сергей Михайлович Эйзенштейн: монтажная фраза; монтаж аттракционов: эффект сильного эмоционального толчка, сближение ударных изображений, не относящихся прямо к сюжету (примеры: «Часть 4. Одесская лестница» из фильма «Броненосец Потемкин»; сопоставление сцены избиения рабочих полицией со сценой убийства скота на бойне из фильма «Стачка»);

– Дзига Вертов: «киноглаз» – выразительное средство, помогающее видеть мир глазами художника, монтажно остро и неожиданно; главное в киносъемке – умение схватывать живую, текучую действительность; виртуозный вычурный монтаж.

## **2.2. Организационная структура кинопроцесса**

### **Основные тезисы**

**1. Киногруппа** – это тот коллектив, который, выражаясь языком физиков, необходим и достаточен для создания фильма.

**2. Киностудия** – это организационная структура для одной или нескольких киногрупп. Раньше это название включало в себя представление о съемочных павильонах, гримерных, костюмерных, и, несомненно, с точным городским адресом. Как это ни парадоксально и трудно для понимания, но теперь понятие «киностудия» сузилось до почти абстрактной цифры, которая обозначает номер счета в банке. Только это обстоятельство выражает жизнеспособность киностудии, которая может не иметь даже своего офиса – все арендуется или строится на время реализации проекта. А после окончания съемок все – вплоть до великолепных, порой почти реальных дворцов, – просто строительный хлам, подлежащий немедленному уничтожению, так как каждый день его существования тянет за собой колоссальные расходы на аренду земли, пожарную охрану, экологическую и прочую безопасность.

**3. Киногруппа состоит из продюсера, сценариста, режиссера, кинооператора, звукооператора, художника, технических служб.**

✓ **Режиссер-постановщик** несет личную ответственность за адекватное воплощение замысла, выраженного в киносценарии. Мало того, сюжет, выраженный в словах, должен существенно обогатиться в гото-

вом фильме. Сценарий, как бы талантливо он ни был написан, по существу только «полуфабрикат» кинопроизведения, и чтобы он стал «живым», нужно вложить еще много труда большому съемочному коллективу.

На раннем этапе создания фильма режиссер участвует в формировании киносценария, тесно работая с кинодраматургом, иногда выступая в формальном соавторстве. Довольно часто в роли кинодраматурга выступает сам режиссер, и тогда речь идет о так называемом «авторском кино». Авторское кино зачастую выделяется среди прочих кинопроизведений особой степенью доверительности и оригинальности.

✓ **Киносценарист**, как особая кинопрофессия, всегда стоит в самом истоке будущего фильма. Существует общепризнанное положение, что по плохому сценарию снять хороший фильм невозможно. Киносценарист чаще всего формально не участвует в съемке или монтаже фильма, но он всегда настороже, чтобы каким-либо образом не была извращена концепция фильма, и на его стороне всегда находится авторское право – юридическая норма защиты, гарантируемая государством.

**Киносценаристы:** *Чарли Кауфман* («Быть Джоном Малковичем»; «Адаптация»; «Вечное сияние чистого разума»); *Юрий Арабов* (фильмы *Александра Сокурова*: «Телец»; «Солнце» и др.); *Тонино Гуэрра* (фильмы *Федерико Феллини*: «Амаркорд»; «И корабль плывет»; фильмы *Микеланджело Антониони*: «Ночь», «Блоу-ап» и др.; фильм *Андрея Тарковского* «Ностальгия»).

✓ Процесс кинопроизводства состоит из подготовительного периода, съемочного и монтажного периодов. В подготовительном периоде режиссер-постановщик формирует киногруппу, отбирает артистов на роли, находит места отдельных сцен: павильон, естественный интерьер, натура и совместно с **художником фильма** создает среду для кинодействия. Художнику поручается соответственно сценарию обустроить павильоны или возвести на натуре необходимые, иногда циклопические, достройки. Художник должен разработать внутренний изобразительный стиль фильма, придумать цветовые и световые решения всего фильма и отдельных сцен, и, создавая свою концепцию и воздвигая достройки, он совместно с кинооператором должен подумать об удобстве для киносъемок, о возможностях сложных движений кинокамеры, о достаточно хорошем освещении снимаемых сцен, об удобстве и безопасности актеров и массовки, о противопожарной безопасности и пр. Художник фильма совместно с **художником по костюмам** должен придумать концепцию костюмов для артистов, а затем добиться, чтобы все придуманное было выполнено, да так тщательно, словно это не киносъемка, а реальная жизнь, притом, что в фильме могут участвовать сотни, тысячи артистов и членов массовки. У каждого из них свой костюм, сшитый по конкретному размеру, тщательно сохраненный и выданный исполнителям быстро и целиком во всех своих «мелочах» за считанные минуты или часы перед съемкой нужного кадра.

✓ **Кинооператор** – важнейшая фигура кинопроцесса. Все задуманное сценаристом, все созданное режиссером, артистами, художниками и еще многими-многими людьми, может превратиться в ничто, а еще хуже – в нечто, противоположное задуманному, в руках бездарного опера-

тора. Его обязанности очень сложны, ибо требуют высочайшей художественной культуры, технической компетенции, изобретательности, физической выносливости, психической уравновешенности в сочетании с искрометным азартом. Кинооператор еще в подготовительном периоде готовит свое «оружие» и взвод единомышленников, которые будут его понимать еще до слова, а в съемочном периоде это – многомесячная жизнь на съемочной площадке вне сферы любых других интересов.

**Кинооператоры:** *Эдуард Тиссэ* (фильмы *Сергея Эйзенштейна*); *Сергей Урусевский* (фильм *М. Калатозова* «Летят журавли»); *Павел Лебешев* (фильмы *Никиты Михалкова*); *Вадим Юсов* (фильмы *Андрея Тарковского*: «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Зеркало»).

✓ В съемочном периоде визуально главным на съемочной площадке становится **артист**. Все подчиняется сфере его интересов, его удобству, его самочувствию, даже его прихотям. Он должен делать то, что от него ждут. Когда фильм уже готов и демонстрируется на экране, то все остаются за кадром, часто безымянные, только артист живет на светлом экране перед теми, кто вынесет окончательный вердикт фильму. Кинорежиссер лепит из артиста образ и помогает ему раскрыть свои природные дарования и благоприобретенный опыт.

✓ В монтажном периоде (иногда его называют монтажно-тонировочным периодом) из отдельных кадров и реплик создается готовый фильм. Могучим средством для выражения концепции фильма является **музыкальное** решение. Иногда музыка создается специально для этого фильма **кинокомпозитором**, иногда используются готовые музыкальные произведения.

#### **Кинокомпозиторы:**

**Российские:** *Дмитрий Шостакович* («Броненосец «Потемкин»»; «Юность Максима» и др.); *Исаак Дунаевский* (фильмы *Г. Александрова*: «Веселые ребята», «Весна»; «Дети капитана Гранта»); *Сергей Прокофьев* («Александр Невский»; «Иван Грозный»); *Исаак Шварц* («Белое солнце пустыни»); *Андрей Петров* (фильмы *Эльдара Рязанова*).

**Зарубежные:** *Франсис Лей* («Мужчина и женщина»); *Мишель Легран* («Шербурские зонтики»); *Энио Морриконе* (фильмы *Серджио Леоне*); *Нино Рота* (фильмы *Федерико Феллини*, *Фрэнсиса Копполы*).

✓ Монтирует фильм **монтажер** при активном участии режиссера-постановщика, он, и только он, может решить, что фильм закончен и его можно показывать в кинотеатре. Это костяк и постоянный состав киногруппы.

✓ Перечислить всех участников создания фильма очень сложно – их очень много, и от случая к случаю степень участия каждого из них сильно меняется. Принято считать, что кинематограф – **искусство коллективное**, но управляет этим коллективом один человек – режиссер-постановщик, он и является общепризнанным **автором фильма**.

Все зависит от целей киногруппы. Если планируется художественный фильм, то необходимо пригласить нужных актеров. Этим занимается специальный штат ассистентов и помощников по актерам, которые обращаются в специальные актерские отделы и начинают слож-

нейшую работу с очень занятыми, психологически тонкими и ранимыми людьми. Если предполагаются трюковые сцены, готовится штат **дублеров и каскадеров**. Если ожидаются спецэффекты, то начинают трудиться **инженеры, пиротехники**, специалисты различных редких профессий. Работа с животными предполагает предварительную и очень серьезную работу с владельцами животных и с самими животными – приглашаются опытные **дрессировщики** и т. д.

Начинается же вся работа над фильмом из необыкновенно сложных взаимоотношений между **продюсером**, режиссером и сценаристом. В самом начале пути значительная полнота власти в руках продюсера, готового финансировать фильм, но его истинные намерения могут коренным образом расходиться с намерением режиссера, хотя они порой уже и оговорили жанр, сюжет, стиль, артистов и многое-многое другое. Но у режиссера могут быть оригинальные решения, непонятные для продюсера, ибо они новаторские по своей сути и ему не хочется идти на финансовый риск, а у продюсера могут быть неприемлемые требования по срокам или ограничения по объектам съемок – все эти внешне второстепенные проблемы могут привести к успеху или краху намеченного мероприятия. На этом этапе продюсер – фигура ключевая.

Когда все стороны приходят к согласию, подписывается соглашение о запуске фильма в производство. С этой минуты и до выхода фильма на экраны вся полнота власти и ответственности переходит к режиссеру.

Предполагается, что к этому моменту киносценарий уже написан, но это не всегда так. Идет усовершенствование и окончательная отделка сценария, и понятно, что никакие диктаторские полномочия тут помочь не могут; необходима чуткость к тончайшим проявлениям авторской психологии, а автор может оказаться далеко не ангелом.

Далее, нужно найти кинооператора, который стал бы «альтер-эго», т. е. точнейшим выразителем режиссерской, авторской и продюсерской концепции, найдя единственно возможную «картинку». Приказами ничего добиться нельзя, нужна тщательная работа с человеком другой душевной организации до самого конца съемок. Парадокс в том, что режиссер набирает сам себе всю группу, он обладает неограниченными полномочиями, но при всем том становится заложником любого недобросовестного человека или непредвиденного обстоятельства. Отсюда и понятны его задачи – любыми путями, кнутом ли, пряником, дипломатией, великодушием, личным примером и как угодно иначе – реализовать свой талант в конкретном фильме и в конкретное время. Некоторые авторы увлекают всю киногруппу своим порывом – другие увязают в постоянно действующей дисциплине; одни импровизируют на площадке перед восхищенной толпой – другие тщательно прорабатывают все сцены у себя дома в одиночестве или с ближайшими соратниками, но это все внешняя сторона творчества – важен результат.

### **Литература**

1. Агеев, В. Семиотика театра, кино и телевидения. // Семиотика / Владимир Агеев. – М. : Весь мир, 2002. – С. 123–137.
2. Арижон, Даниэль. Грамматика киноязыка. Энциклопедия постанов-

- щика = Arijon, Daniel. La grammaire du langage filme. Encyclopedie de la mise en scene [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.film.risunok.com>.
3. Базен, А. Что такое кино? : сб. ст. / Андре Базен ; пер. с фр. – М. : Искусство, 1972. – 383 с. – В Интернете: <http://www.film.risunok.com>; <http://subscribe.ru/archive/rest.cinema.muzeikino>.
  4. Долинин, Д. Киноизображение для «чайников» // Искусство кино. – 2002. – №5. – С. 94–116. – №6. – С. 100–113.
  5. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Зигфрид Кракауэр; сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой; вступ. ст. Р. Н. Юренева. – М. : Искусство, 1974. – 424 с. – В Интернете : <http://www.film.risunok.com>.
  6. Левин, Е. С. Монтаж // Кино : энцикл. слов. / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – С. 274–276.
  7. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2005. – С. 288–373.
  8. Лоусон, Г. Д. Фильм – творческий процесс, или Язык и структура фильма / Говард Джон Лоусон; пер. с англ. И. Эпштейн – М. : Искусство, 1965. – 468 с.
  9. Медынский, С. Е. Компонуем кинокадр / С. Е. Медынский. – М. : Искусство, 1992. – 239 с.
  10. Медынский, С. Е. Оператор. Пространство. Кадр : учеб. пособие / С. Е. Медынский. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 111 с.
  11. Мечковская, Н. Б. Семиотика художественного изображения : скульптура, графика, живопись, архитектура, фотография, кино // Семиотика : Язык. Природа. Культура : курс лекций : учеб. пособие / Н. Б. Мечковская. – М. : Академия, 2004. – С. 340–365.
  12. Петровская, Е. От абстрактного к запретному : киносемиотика в России // Авто-био-графия. К вопросу о методе : тетради по аналитической антропологии / под ред. В. Подороги. – М. : Логос, 2001. – №1. – С. 413–427.
  13. Разлогов, К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности / К. Э. Разлогов. – М. : Искусство, 1982. – 158 с.
  14. Руднев, В. Кино // Энцикл. слов. культуры XX века : ключевые понятия и тексты / Вадим Руднев. – М. : Аграф, 2003. – С. 178–183.
  15. Строеение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана : сб. ст. / сост. К. Э. Разлогов; ред. Н. Осколков. – М. : Радуга, 1984. – 277 с.
  16. Тарковский, А. Лекции по кинорежиссуре [Электронный ресурс] / Андрей Тарковский. – Режим доступа: <http://www.kinocenter.ru/library.html>.
  17. Филиппов, С. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства / С. Филиппов. – М. : Клуб «Альма Анима», 2006. – 208 с.
  18. Фрейлих, С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – 2-е изд. – М. : Академический Проект, 2002. – 512 с.
  19. Эйзенштейн, С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. – М. : Эйзенштейн-центр, 2005. В Интернете : <http://www.kinocenter.ru/library.html>.
  20. Ямпольский, М. Б. Память Тиресия : интертекстуальность и кине-

матограф / М. Б. Ямпольский. – М. : РИК Культура, 1993. – 456 с. В Интернете : Дневник кино : авторский сайт Алексея Дубинского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Дневник кино : авторский сайт Алексея Дубинского : [http //www.dnevkino.ru/library.html](http://www.dnevkino.ru/library.html).

21. Ямпольский, М. Б. Семиотика кино // Кино : энциклопедический слов. / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – С. 384–385.

### **Видеопрактика**

1. Отрывок из передачи цикла «**Легенды мирового кино**» (Телеканал «Культура», 2004): Дзига Вертов.
2. Фрагмент из д/ф «На одном дыхании» (фильм посвящен съемкам х/ф «Русский ковчег» (2002) / *Александр Сокуров* (Телеканал «Культура», 2004).
3. Отрывок из передачи цикла «Легенды мирового кино» (Телеканал «Культура», 2005): Исаак Дунаевский.
4. Отрывок из передачи цикла «**Острова**» (Телеканал «Культура», 2005) : С. Урусевский: оператор легендарного фильма *М. Калатозова* «Летят журавли» (1957).
5. Отрывок из передачи цикла «**Кино, которое было...**» (Телеканал «Культура», 2006): «Павел Тимофеевич Лебешев. Неоконченная пьеса...»
6. Отрывок из передачи «Магия кино» (Телеканал «Культура», 2007): 110 лет со дня рождения Э. К. Тиссэ.
7. Фрагмент из д/ф «Тонино Гуэрра. Лики любви» (Россия: СКИП-ФИЛЬМ, 1995 / П. Джорджевич).
8. Фрагменты из х/ф: «Любовное настроение» (2000) / *Вонг Кар-Вай*; «За пригоршню долларов» (1964) / *Серджио Леоне*.
9. Фрагмент телеверсии концерта «Мишель Легран в Брюсселе» (Телеканал «Культура», 2007).

## **Тема 2. Виды и жанры современного киноискусства**

### **Основные тезисы**

**1. По предмету, воплощенному на экране, по способу этого воплощения и ориентации на потребности зрителя выделяют следующие виды кино:**

✓ **Документальное кино** (non fiction) – прародитель всех видов кинематографа – вид киноискусства, материалом которого являются съемки **подлинных** событий и лиц. Первые документальные съемки провели **братья Луи и Огюст Люмьер** в **1895 г.** (Франция). **Братья Люмьер** положили начало **реалистическому** направлению в кинематографе. Документальное кино – основа эстетики кинематографа. Оно – залог **доверительного** отношения зрителя ко всему. Самый авторитетный международный фестиваль документального кино проходит в Амстердаме. Этот фестиваль называют Каннами документалистики.



✓ **Художественное кино** (игровое, постановочное) – вид киноискусства, создаваемый на основе сценария и воплощаемый режиссером-постановщиком средствами актерской игры, операторского мастерства, монтажа, озвучивания и т. д. Основатель – французский режиссер **Жорж Мельес**. Он является родоначальником таких киножанров, как киносказка, фильмы ужасов и научная фантастика. Самые престижные международные кинофестивали группы «А»: Венецианский, Каннский и Берлинский.

✓ **Научное кино: научно-исследовательское, научно-популярное, учебное;**

✓ **Анимационное кино** (от лат. animatus – *одушевленный*) – особый вид киноискусства, в основе которого лежит оживление на экране различных неодушевленных объектов. Синоним термина – мультипликация (лат. multiplikatio – *умножение*).

**2. Внутри каждого вида кино** сложилась своя система жанров. **Жанр** (фр. genre – *род*) – **действие по определенным законам. Система жанров** в кинематографе в целом позаимствована из литературоведения, но нельзя сказать, что литературные и кинематографические жанры идентичны, поскольку **у кино свои способы построения произведения и воздействия на зрителя.**

**3. Жанры художественного кино** можно объединить **в три группы:**

- **драматические;**
- **эпические;**
- **лироэпические.**

✓ **Драматические жанры**, в свою очередь, включают в себя кинокартины:

- **психологические;**
- **комедийные;**
- **приключенческие.**

Общей их особенностью является **динамическое развитие конфликта в сюжете, упор на действие.** Однако **акценты в них расставлены по-разному:** в психологических – на исследовании характера, личности героя; в комедийных – сатирический или юмористический подход к характеру и явлениям; в приключенческих главное – острое и напряженное развитие события, неожиданные повороты действия.

Среди картин **психологического жанра** можно назвать такие разновидности:

- психологическая драма;
- трагедия;
- мелодрама.

В кино **комической направленности (комедия – мегажанр) выделяют:**

- эксцентрическая комедия;
- романтическая комедия;
- трагикомедия;

- трагифарс;
- сатирическая комедия.

Выдающийся российский кинорежиссер, мастер комедийного жанра – *Леонид Гайдай*: «Операция «Ы», «Бриллиантовая рука», «Кавказская пленница», «Иван Васильевич меняет профессию».

Большое разнообразие форм имеет **приключенческое кино**:

- фильм-путешествие (роуд-муви, фильм дорог): экранизации произведений мастеров приключенческого жанра – *Ж. Верна*, *Ф. Купера*;
- кинофантастика: «2001 год: Космическая Одиссея» / *С. Кубрик*, «Солярис» / *А. Тарковский*, «Муха» / *Д. Кроненберг*;
- фильм-катастрофа: «Армагеддон»; «Столкновение с бездной»;
- вестерн: спагетти-вестерн: фильмы *Серджио Леоне*: «За пригоршню долларов», «Хороший, плохой, злой». «Однажды на Диком Западе»; самурай-кэнгэки: «Семь самураев» / *Акира Куросава*;
- кинодетектив (гангстерский фильм; криминальная драма: экранизации *А. Кристи*, *Ж. Сименона*, *А. Конан-Дойля*);
- триллер (от англ. thrill – *нервная дрожь, волнение; отсроченное ожидание*): **50 жанровых определений**: кибер-триллер, эротический, маньячный, полицейский, семейный, мистический и т.д.; «черный» (**нуар**) фильм; боевик; термины: **саспенс** и **экшн**; классика жанра – фильмы *Альфреда Хичкока*;
- фильм ужасов (хоррор): «Носферату» / *Ф. Мурнау*;
- **трэш**;
- героико-приключенческий фильм: «Семнадцать мгновений весны» / *Т. Лиознова*; «Бондиана».

✓ **К эпическим жанрам** относятся:

- киноэпопея: «Александр Невский» / *С. Эйзенштейн*; «Война и мир» / *С. Бондарчук*;
- кинороман: «Унесенные ветром» / *Виктор Флеминг*; «Тихий Дон» / *С. Герасимов*;
- киноновелла: «Пышка» / *М. Ромм*; «Рим» / *Ф. Феллини*.

Жанров эпического кино немного, но именно они способны воплотить наиболее монументальные и крупные литературные формы. Среди **основных признаков эпических картин**: повествовательное начало; многостороннее отражение исторических событий в связи с человеческими судьбами; глубокое проникновение во внутренний мир главных героев.

В особую группу выделяют жанры **исторического кино** (реконструкция прошлого):

- пеплум;
- «фильм плаща и шпаги»;
- суперколосс;
- байопик (биографический фильм).

✓ **Лирикоэпические жанры** характеризуются особой эмоциональностью повествования, в них активно именно авторское лири-

ческое проявление как склад мировосприятия. К таким жанрам относятся:

- кинобаллада: «Баллада о солдате» / В. Ежов и Г. Чухрай;
- кинопоэма: «Земля» / А. Довженко;
- киносказка: фильмы первого киносказочника России А. А. Роу («Марья-искусница», «Королевство кривых зеркал», «Морозко», «Огонь, вода и... медные трубы», «Варвара-краса, длинная коса»);
- кинопритча: фильмы С. Параджанова («Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости», «Ашик-Кериб»).

✓ В особую группу выделяют **жанры музыкального кино**:

- музыкальная комедия;
- фильм-ревю;
- фильм-опера;
- фильм-балет;
- фильм-оперетта;
- киноводевиль;
- киномюзикл.

✓ Особую группу составляют **жанры на пересечении**:

- мокьюментари (mocumentary – буквально: «насмешка над документальным кино») – псевдо-документальный фильм: «Первые на Луне» / А. Федорченко, Россия, 2004.
- кинокомикс;
- кинопародия;
- кино о кино.

✓ Современные **формы бытования** фильмов различных жанров:

- ретро фильм;
- римейк;
- сиквел, приквел;
- блокбастер;
- арт-хаус (арт-синема, авторское кино) и **коммерческое кино**.

#### **4. Жанры документального кино можно разделить по содержанию и по методу создания:**

- **по содержанию**: очерк, проблемный фильм, событийный фильм;
- **по методу создания**: иконографический, перемонтаж, хроникальный сюжет.

#### **5. Жанры мультипликации** весьма разнообразны и практически могут дублировать жанровые системы других видов к/и, поэтому **мультипликационные фильмы легче разделить по технике создания:**

✓ **рисованная** мультипликация (создается способом покадровой съемки рисунков): **Уолт Дисней**: первый звуковой и цветной полнометражный фильм «Белоснежка и семь гномов» (1938); **В. Котеночкин**:

«Ну, погоди!..»; *Б. П. Степанцев*: «Малыш и Карлсон»; *Ф. С. Хитрук* «Винни-Пух»; *В. И. Попов*: «Трое из Простоквашино»; техника «эклер» («ротоскоп»): «Белоснежка и семь гномов», «Аленький цветочек».

**Япония**: «аниме»; **Хайяо Миядзаки**: «Принцесса Мононоке», «Унесенные призраками».

✓ **объемная** (кукольная) мультипликация (в ее основе – покадровая съемка объемных фигур и предметов). Основатель – **Владислав Старевич**.

*Роман Качанов*: «Чебурашка»; **Гарри Бардин**: «Чуча», «Адажио»; *Александр Татарский*: «Пластилиновая ворона».

Гений кукольной анимации – британский режиссер **Ник Парк**: «Побег из курятника», «Уоллес и Громит: проклятие кролика-оборотня» (4 «Оскара»).

✓ **перекладная** мультипликация: **Юрий Норштейн**: тотальная анимация (действие на 8 слоях-планах): «Ежик в тумане», «Сказка сказок» (1979) – носит звание «**лучший мультфильм всех времен и народов**».

✓ **другие техники** мультипликации: теневая; графическая; игольчатый экран (изобретатель – **А. А. Алексеев**, вошедший в историю мировой анимации под именем **Альфеони**); техника «черного порошка»; бескамерная; синтетическая; «анимированная живопись» (маслом по стеклу): *Александр Петров* «Старик и море» (**премия «Оскар» в 2000 г.**).

✓ **компьютерная анимация (с 1982 г.)**: интерактивная; программная; спрайтовая; процедурная; морфинг; 3D-анимация («трехмерная»): «Шрек»; flash-анимация: *Олег Куваев*, «Масяня» и др.

## **6. Соединение игровой и анимационной техник.**

Чешский аниматор (художник и кукольник) *Ян Шванкмайер*: «Алиса» (1988). *Роберт Земекис*: «Кто подставил кролика Роджера» (1988). *Чарлз Рассел*: «Маска» (1994).

*Тим Бертон*: «Ужасы накануне Рождества» (1994), «Труп невесты» (2005).

Фильмы «**Куда приводят мечты**» (1999) и «**Матрица**» (2000): невиданный ранее уровень достоверности в соединении живого персонажа с анимационным фоном (техника «анимированного рисования»).

## **Литература**

1. Артюх, А. Нуар : голос из прошлого // Искусство кино. – 2007. – №5. – С. 93–101.
2. Багдасарова, Н. Определение жанра // Киноведческие записки. – 2001. – №51. – С. 99–105.
3. Великие мюзиклы мира / науч. ред. И. Емельянова. – М. : ОЛМА-Пресс, 2002. – 704 с.
4. Голикова-Пошка, Е. В. Компьютерное и рисованное кино // Вестн. МГУКИ. – 2007. – №2. – С. 235–238.

5. Голынкин-Волфсон, Д. Тело оборотня, или Бремя запретной сексуальности : история и эстетика кинокомикса // Искусство кино. – 2003. – №3. – С. 100–107.
6. Добренко, Евгений. Ордена, они же люди, или История с биографией [история советского биографического фильма] // Киноведческие записки. – 2005. – №74. – С. 18–56.
7. Добротворский, С. Ужас и страх в конце тысячелетия : очерк экранной эволюции // Кино на ощупь : сб. ст. 1990–1997 / Сергей Добротворский. – СПб. : Сеанс, 2005. – С. 58–75.
8. Комм, Д. Готика : больше. чем кино. История жанра // Искусство кино. – 2006. – №7. – С. 71–81.
9. Комм, Д. Eurohoror : британский канон // Искусство кино. – 2001. – №5. – С. 82–90.
10. Комм, Д. Eurohoror : латинская школа // Искусство кино. – 2000. – №9. – С. 99–108.
11. Куренной, В. Философия боевика // Логос. – 1999. – №4. – С. 96–103. В Интернете: на сайте журнала «Логос». Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/logos/>
12. Малькова, Л. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино / Лилиана Малькова. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Материк, 2006. – 224 с.
13. Нив, Стив. Арт-синема как институция // Логос. – 2002. – №5–6 (35). – С. 292–32. В Интернете : на сайте журнала «Логос». Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/logos/>
14. Паркинсон, Д. Темы и жанры // Паркинсон, Д. Кино / Дэвид Паркинсон ; пер. с англ. Е. В. Комисарова. – М. : РОСМЭН, 1996. – С. 72–129.
15. Подорога, В. Блокбастер // Искусство кино. – 1999. – №1. – С. 65–75. На сайте журнала «Искусство кино». Режим доступа: [www.kinoart.ru](http://www.kinoart.ru).
16. Самутина, Н. Культовое кино : даже зритель имеет право на свободу // Логос. – 2002. – №5–6 (35). – С. 322–330. В Интернете : на сайте журнала «Логос». Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/logos/>
17. Страницы истории отечественного кино : Детское кино. Анимация. Документальное кино. Кинематограф русского зарубежья. – М. : Материк, 2006. – 282 с.
18. Толстяков, Г. Цвета нуара / Г. Толстяков, Е. Петровская // Синий диван. – М. : Три квадрата, 2004. – Вып. 4. – С. 238–246.
19. Фантастическое кино. Эпизод первый : сб. ст. / сост. и науч. ред. Н. Самутина. – М. : Новое лит. обозрение, 2006. – 408 с. – (Кинотексты).
20. Философия боевика // Архив программы Александра Гордона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ntv.ru/gordon/archive/200109/>
21. Фрейлих, С. И. Жанры // Теория кино : от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – 2-е изд. – М. : Академический Проект, 2002. – Раздел 2. – С. 37–176.
22. Харли, К. Алфубка нуара / Кевин Харли, Андрей Бердин // Total Film. – 2006. – №3 (25). – С. 54–61.
23. Хроника развития анимационных технологий // Киноведческие

- записки. – 2001. – №52. – С. 6–26.
24. Шеметова, М. Н. Искусство кино // Основы теории художественной культуры : учеб. пособие / под общ. ред. Л. М. Мосоловой. – СПб. : Лань, 2001. – С. 190–216. – (Мир культуры, истории и философии).
25. Ямпольский, М. Кинематограф аллегории : о Владимире Кобрине и его фильмах // Киноведческие записки. – 2001. – №50. – С. 103–110.

### **Видеопрактика**

1. Фрагменты из д/ф: «Человек с киноаппаратом» (1929) / *Дзига Вертов* ; «Олимпия» (1936) / *Лени Рифеншталь*; «Коянискацци» (1983) / *Годфри Реджио*.
2. Фрагменты из х/ф: «Весь этот джаз» (1979) / *Боб Фосс*; «Мужчина и женщина» (1966) / режиссер – *Клод Лелуш*; композитор – *Франсис Лей* (2000); «К северу через северо-запад» (1959) / *Альфред Хичкок*.
3. А/ф «Адажио» (2000) / *Гарри Бардин*.
4. Отрывок из передачи «Выкрутасы : Гарри Бардин» цикла «**От киноавангарда к видеоарту**» (Телеканал «Культура», 2002).
5. Фрагменты из а/ф: «Унесенные призраками» / *Хайо Миядзаки*; «Старик и море» (2000) / *А. Петров*; «Ежик в тумане» (1975), «Сказка сказок» (1979) / *Юрий Норштейн* ; «Трио из Бельвилля» (2003) / *Сильвен Шомэ* ; «Властелины времени» (1982) / *Рене Лару*.
6. Отрывок из передачи «**Магия кино**»: «Жанр киноутопии» (Телеканал «Культура», 2006).
7. Отрывки из передач цикла «**Киножанры**»: «Гангстерский боевик», «Фильмы о 2-й мировой войне», «Эпические фильмы», «Романтическая комедия», «Комедия» (5-й телеканал, 2006).
8. Отрывок из передачи «**Сферы**»: «Новые жанры кино» (Телеканал «Культура», 2005).
9. Отрывок из передачи «Хиты и провалы документального кино» цикла «**Документальная камера**» (Телеканал «Культура», 2005).
10. Фрагмент научно-популярного ф. «GraviDance» (1999) / *Владимир Кобрин*.
11. Фрагмент из д/ф «Сны об Альфеони» (2001) / *В. Непевный*.

## **Часть II. История кино**

### **Тема 1. 1895–1919 гг.: Поиски киноязыка**

#### **Раздел 1. Первые шаги европейского кино**

##### **Основные тезисы**

###### **1. Дитя научно-технического прогресса**

История кино – череда разрозненных открытий, к которым свои усилия приложили многие ученые:

✓ **Ж. Л. М. Дагер**: изобретение фотографии (**1839**). Изобретенный *Дагером* и *Ж. Н. Ньепсом* способ получения фотографического изображения был назван **дагеротипией**;

✓ **Петер Роже (1824)**: феномен **инерции** зрительного восприятия. Инерция зрительного восприятия позволяет нам видеть последовательность отдельных неподвижных изображений как единое непрерывное действие. Этот принцип лежит в основе всего процесса создания и просмотра фильмов;

✓ **Джордж Истмен (1885 г.)**: изобретение прочной и гибкой целлулоидной пленки;

✓ **Уильям Диксон (1881)**: перфорация; (1894): первая кинокамера – кинетограф;

✓ **Уильям Диксон, Томас Эдисон (1894)**: **кинетоскоп** (греч. kinetos – «подвижный») – аппарат для рассматривания быстро сменяющихся фотографических снимков, при котором создается впечатление движения снятых объектов;

✓ **Луи и Огюст Люмьер (1895)**: братья запатентовали первый киноаппарат и дали ему название «**КИНЕМАТОГРАФ**» (от греч. kinema, род. п. kinematos – «движение» и grapho – «пишу»). Кинетограф – аппарат для съемки на кинопленку движущихся объектов и для последующего воспроизведения получаемых снимков путем **проецирования** их на экран, а также комплекс устройств и методов, обеспечивающих съемку и демонстрацию фильма. Технологически базируется на идее **световой проекции**. Термин «кинематограф» впервые появился и стал общепринятым в его французском варианте – «синематограф».

**Вывод.** Технологические истоки указывают на две принципиальные составляющие кинематографа: **фотография** (фиксация световых лучей) и **движение** (динамика визуальных образов). **Фотография** связывает кино с изобразительной традицией, идущей от живописи, т.е. **с идеей искусства**. «**Движущаяся картинка**» отсылает к балаганам, райкам, ярмарочным аттракционам, иллюзиям, т. е. **к традициям массового, развлекательного зрелища**.

**2. Историю кино** принято отсчитывать **от первого публично-го платного киносеанса**, организованного братьями *Люмьер* в Париже в «Гран кафе» на бульваре Капуцинок **28 декабря 1895 г.**

✓ Первая «**программа Люмера**» включала сцены, снятые с натуры: «Выход рабочих с завода Люмер», «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота», «Разрушение стены», «Политый поливальщик» и т. п. *Люмеры* первыми начали систематический выпуск фильмов.

✓ **Жорж Мельес (1861–1938)** – французский режиссер, основоположник игрового кино. Организовал первое профессиональное объединение производителей фильмов. Первый кинорежиссер, по-настоящему превративший фильм в эффектное зрелище. В 1902 – 1906 гг. создал свои наиболее значительные фильмы – фантастические и сказочные феерии. Известен как изобретатель трюков: стоп-кадр, ускоренная и замедленная съемка и т. д. Лучшая работа – «Путешествие на Луну» (1902).

✓ В 1896 г. к выпуску и продаже фильмов приступили фирмы «Пате фрер» и «Гомон».

**Вывод.** Со времен фильмов братьев Люмьер и Ж. Мельеса внутри кинематографа, по определению немецкого историка кино З. Кракауэра, существуют две противоборствующие тенденции: «реалистическая» («линия Люмера») и «иллюзионистская» («линия Мельеса»). Выдающийся французский кинорежиссер Ф. Трюффо, предлагая свою диалектику кино, также связывает ее оппозиционные элементы («исследование» и «зрелища» с именами Люмера и Мельеса (см. Приложение №2).

### **Литература**

1. Бажак, К. История фотографии. Возникновение изображения / Кантен Бажак ; пер. с фр. А. Кавтаскина. – М. : ООО АСТ : ООО Астрель, 2003. – 159 с. : ил.
2. Картужанский, А. Л. Фотография // Большая советская энцикл. : в 30 т. Т. 27. – Изд. 3-е. – М. : Сов. энциклопедия, 1977. – С. 576–580.
3. Первый век кино : попул. энцикл. / автор проекта Давид. С. Хубларов ; отв. ред. Лариса Дирика, Елена Хван; редкол. К. Разлогов, С. Лаврентьев, Е. Марголит. – М. : Локид, 1996. – 712 с. : ил.
4. Разлогов, К. Э. Французская кинематография // Кино : энцикл. слов. / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – С. 455–459.
5. Филиппов, С. 11 важнейших событий в истории кинотехники с точки зрения их влияния на киноэстетику // Киноведческие записки. – 2006. – №78. – С. 21–48. – №80. – С. 252–299.
6. Филиппов, С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино [Электронный ресурс] С. Филиппов. – Режим доступа: <http://kinocenter.rsuh.ru/lib.htm>.
7. Филиппов, С. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства / С. Филиппов. – М. : Клуб «Альма Анима», 2006. – 208 с.
8. Ханютин, А. «Театр» Люмера и Мельеса: пионеры кино в свете театральской традиции // Ракурс. – М. : ГИИ, 2001. – Вып. 3. – С. 66–84.
9. Цивьян, Ю. Г. Киноведение / Ю. Г. Цивьян, М. Б. Ямпольский // Кино: энцикл. слов. / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – С. 179–187.

### **Видеопрактика**

1. Отрывок из передачи цикла «**Легенды мирового кино**» (Телеканал «Культура», 2005) : Братья Люмьер.
2. Отрывок из передачи «Магия и ее магистр» [Жорж Мельес] цикла «**От киноавангарда к видеоарту**» (Телеканал «Культура», 2003).
3. Фрагмент из х/ф : «Путешествие на Луну» (1902) / Жорж Мельес.



## Раздел 2. Кинематограф США: 1895–1919 гг.

### Основные тезисы

**1.** Лаборатория **Томаса Алвы Эдисона**: кинетоскоп (аппарат с глазком); витаскоп (проекционный аппарат). Первый коммерческий сеанс кинетоскопа *Томаса Эдисона* состоялся 14 апреля 1894 г.

**2.** Этапный для развития кинематографа фильм **«Большое ограбление поезда»** (1903) *Эдвина Портера*. **Это фильм явился отправной** точкой в развитии жанра «вестерн», который, представляет собой довольно редкое сочетание вестерна и гангстерского фильма. В фильме использован метод параллельного монтажа.

**3.** Главная фигура, самый выдающийся мастер, наиболее последовательный новатор **Гриффит (Griffith) Дэвид Уорк** (1875–1948), американский режиссер, сценарист, продюсер и актер.

✓ Выдающиеся фильмы (шедевры мирового киноискусства): **«Рождение нации»** (1915); **«Нетерпимость»** (1916).

✓ Фильм «Много лет спустя» (1908): психологически мотивированный, привлекающий внимание зрителя к лицу героини и, следовательно, к происходящему у нее в душе, – **крупный план**.

✓ Вклад *Гриффита* в развитие киноискусства: с него началось признание кинематографа **как полноценного, полноправного искусства, равнозначного литературе, театру, музыке, живописи и т. д.**; **создал профессию кинорежиссера**; реформа **актерской игры**; **превращение кинокамеры в активного участника действия**.

**4. Организационная структура американского кинематографа**

✓ **1896** (апрель): первый публичный киносеанс в мюзик-холле в Нью-Йорке;

✓ **1905**: первый **«никельодеон»** в Питсбурге (никельодеон = никель (*монетка в 5 центов*) + одеон (греч. *театр*));

✓ Центры кинопроизводства: Нью-Йорк, Чикаго;

✓ Ведущие кинокомпании (со своими киностудиями): **«Эдисон»**, **«Байограф»**, **«Вайтограф»**;

✓ Система: производитель, прокатчик, владелец кинотеатров;

✓ Атмосфера острой конкурентной борьбы. **Киновойны**;

✓ **1909**: 10 ведущих кинофирм объединились в **Патентный трест** с целью монополизации производства и проката.

**5. Голливуд: начало великой истории**

**Независимые** компании: сопротивление тресту; перенос производства фильмов в Калифорнию;

✓ **1907**: начало кинопроизводства в Лос-Анджелесе;

- ✓ Пригород Лос-Анджелеса – **Голливуд** – новый центр кинопромышленности;
- ✓ **1913**: начало кинопроизводства в Голливуде;
- ✓ 1915: 60% американского кинопроизводства в Голливуде;
- ✓ Система киностудий (кинофабрик);
- ✓ 5 крупнейших киностудий основаны «киномоголами» (иммигрантами-евреями из Восточной Европы):

| <b>Киностудии</b>                    | <b>«Киномоголы»</b>              |
|--------------------------------------|----------------------------------|
| Юниверсл пикчерз                     | Карл Леммле                      |
| Парамаунт пикчерз                    | Адольф Цукор                     |
| Фокс филм корпорейшн (XX век – Фокс) | Уильям Фокс                      |
| Метро – Голдвин – Майер (МГМ)        | Луис Б. Майер                    |
| Уорнер бразерс                       | Гарри, Сэм, Алберт и Джек Уорнер |

- ✓ Другие голливудские студии: «Коламбия», «Юнайтед артистс»;
- ✓ Ведущие жанры: мелодрама, вестерн, «комическая»;
- ✓ **1922**: Американская ассоциация продюсеров и прокатчиков во главе с У. Хейсом. Функция внутренней цензуры.

### **6. Система «звезд»**

**Кинозвезда:** очень популярный актер; высокооплачиваемый актер; кумир публики, выступающий в одном из полюбившихся зрителю **амплуа** (тип актерских ролей) множество раз; залог кассового успеха фильма:

| <b>Амплуа</b>  | <b>Имена актеров</b>                      |
|--|---|
| Обольстительница (женщина-вамп)                      | Теда Бар, Пола Негри                      |
| Легкомысленные девицы из высшего общества (вертушки) | Колин Мур, Луиза Брукс                    |
| Простые земные женщины                               | Глория Свенсон, Грета Гарбо               |
| Невинные девушки                                     | Лилиан Гиш, Мэри Пикфорд                  |
| Герои-любовники                                      | Рудольф Валентино, Роман Новарро          |
| Румяные «соседские парни»                            | Джон Гилберт                              |
| Отважные герои                                       | Дуглас Фэрбенкс                           |
| Комики   | Чарли Чаплин, Бастер Китон, Гарольд Ллойд |

**1914 г.:** роскошные кинотеатры – **кинодворцы** («дворцы мечты»); Китайский театр Граумана.

### **Литература**

1. Васильев А. История моды. Вып. 4. Звезды мирового немого кино / Александр Васильев. – М. : Этерна, 2006. – 64 с. : ил. – (Carte postale).
2. Звезды немого кино : сб. / сост. В. Головской. – М. : Искусство, 1968. – 238 с. : ил.
3. Великий немой / подгот. материала Е. Хилькевич; фото из коллекции А. Васильева // Киносценарии. – 2006. – №2–3. – С. 2–21.
4. Гиш, Л. Кино, Гриффит и я / Лилиан Гиш; пер. с англ. З. Гинзбург; под ред М. Блеймана. – М. : Искусство, 1974. – 183 с. : ил. – (Мемуары кинематографистов).
5. Голливуд эпохи немого кино // [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: [http://www.referat.ru/refs\\_new/30641/ref\\_part\\_2.shtml](http://www.referat.ru/refs_new/30641/ref_part_2.shtml), свободный.
6. Гэблер, Н. Собственная империя: как евреи изобрели Голливуд / пер. с англ. М. Теракопьяна // Искусство кино. – 1999. – №8. – С. 129–144. – №9. – С. 123–135. – №12. – С. 128–149.
7. Добротворский, С. Сказки калифорнийского леса // Кино на ощупь: сб. ст., 1990–1997 / Сергей Добротворский. – СПб. : Сеанс, 2005. – С. 431–438.
8. Кушниров, М. Гриффит // Искусство. – 2002. – №11 (25). – С. 5–7.
9. Опрышко, Н. Возлюбленная Америки : Мэри Пикфорд // Любовь к звездам : любовные истории самых знаменитых актрис. – М. : Олма-Пресс, 2003. – С. 7–38.
10. Рейзен, О. Звезда как зеркало эпохи // Кино в мире и мир в кино : сб. ст. / отв. ред. Л. Будяк. – М. : Материк, 2003. – С. 205–211.
11. Шатерникова, С. Соединенных Штатов Америки кинематография // Кино : энцикл. слов. / гл. ред. С.И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – С. 394–399.
12. Ямпольский, М. Б. Гриффит и поэтическая традиция // Западное искусство. XX век. Классическое наследие и современность. – М. : Наука, 1992. – С. 232–267.

### **Видеопрактика**

1. Отрывок из передачи цикла **«Легенды немого кино»** (Телеканал «Культура», 2004) : Дэвид Уорк Гриффит.
2. Фрагмент из х/ф : «С добрым утром, Вавилон!» (1987) / *Братья Паоло и Витторио Тавиани*.
3. Отрывок из передачи «Эпические фильмы» цикла **«Киножанры»** (США) : фильм Д. У. Гриффита «Нетерпимость».
4. Фрагмент из д/ф «История американского кино от Мартина Скорсезе» (1995) / режиссура и сценарий: Мартин Скорсезе, Майкл Генри Уилсон.

## **Раздел 3. Начало кинематографа в России**

### **Основные тезисы**

**1.** В отечественной истории кино раннего периода принято выделять три этапа:

- ✓ **1896–1907: появление кинематографа в России;**
- ✓ **1908–1913: начало отечественного производства фильмов;**
- ✓ **1914–1919: кинематограф периода Первой мировой войны.**

#### **2. Первый этап. 1896–1907.**

✓ **1896 (май):** первый публичный киносеанс в Санкт-Петербурге: гастроль иностранного аттракциона «Синематограф братьев Люмьер».

✓ 1896–1907: прокат иностранных фильмов (фирмы: Люмьер, Пате, Гомон).

✓ **1907:** начались регулярные съемки документальных серий о русской жизни.

Открытие торгового дома «Александр Ханжонков и К<sup>о</sup>» – первой Российской фирмы по продаже кинематографических лент. Первая российская кинофабрика в Москве, фабрика Ханжонкова, была одной из крупнейших в Европе и по праву считалась лучшей в дореволюционной России.

**Александр Алексеевич Ханжонков (1877–1945), первый и самый крупный отечественный кинопредприниматель (кинопромышленник).**

На фабрике Ханжонкова:

- ✓ кинорежиссеры: Василий Гончаров, Евгений Бауэр;
- ✓ первые кинозвезды: Вера Холодная, Иван Мозжухин, Витольд Полонский;
- ✓ первый российский полнометражный фильм «Оборона Севастополя» (1911);
- ✓ **первые объемные анимационные фильмы Владислава Старевича.**

#### **Второй этап. 1908–1913.**

✓ **1908:** первый российский игровой фильм «**Понизовая вольница**» («**Стенька Разин**»): киноателье *Александра Дранкова* (СПб.).

✓ **1912:** построена на Житной улице в Москве первая профессионально оснащенная кинофабрика (киностудия) *Ханжонкова*.

✓ **1914:** начало выпуска российских полнометражных фильмов.

## Третий этап. 1914–1919.

### Другие кинодеятели:

✓ **Иосиф Николаевич Ермольев** (1889–1962), один из первых русских кинопредпринимателей. В 1915 г. создал кинопредприятие в Москве. В фирме *Ермольева* работали режиссер *Я. Протазанов*, актер *И. Мозжухин*.

✓ **Протазанов Яков Александрович** (1881–1945), режиссер, сценарист, актер.

В 1900 г. окончил коммерческое училище и работал продавцом в московском АО «Шрадер и К<sup>о</sup>». В 1904–1906 гг. занимался самообразованием во Франции и Италии.

С 1906 г., сменив ряд профессий (был конторщиком, бухгалтером, переводчиком), стал помощником режиссера московской кинофирмы «Глория». В кино с 1907 г., сначала как сценарист, потом режиссер (дебют – «Бахчисарайский фонтан», 1909). С 1910 г. работал в кинофирме *П. Тимана* и *Ф. Рейнгардта*. В 1914 г., завоевав репутацию наиболее культурного режиссера-профессионала, перешел в кинофирму *И. Ермольева*.

В дореволюционном кино снял около 80 фильмов, среди них экранизации «Войны и мира» *Л. Н. Толстого*, «Бесов» («Николай Ставрогин») *Ф. М. Достоевского* (оба – 1915), «**Пиковой дамы**» *А. С. Пушкина* (1916), «**Отца Сергия**» *Толстого* (1918). Две последние ленты признаны лучшими ранними работами режиссера, отличаются высокой культурой, психологической глубиной актерской игры, прежде всего *И. И. Мозжухина*.

В 1918 г. вместе с группой актеров и режиссеров кинофирмы *И. Ермольева* эмигрировал и работал во Франции и Германии, в кинофирмах «Пате», «Гомон», «УФА», где в период 1920–1923 гг. снял ряд фильмов: «За ночь любви», «Правосудие прежде всего», «Тень греха», «Смысл смерти», «Паломничество любви», «Страшное приключение» и др.

В 1923 г. вернулся в СССР. Первый фильм после возвращения – «**Аэлита**» по *А. Н. Толстому* (1924). На студии «Межрабпром-Русь» поставил комедии «**Закройщик из Торжка**» (1925), «Процесс о трех миллионах» (1926), «Дон Диего и Пелагея» (1928), «**Праздник святого Йоргена**» (1930), которые пользовались большим успехом у зрителей и долгие годы не сходили с экрана.

Внимание *Протазанова* к характеру на экране и принципиальная ориентация на актера дали в его фильмах целый ряд ярких образов, созданных *И. В. Ильинским*, *А. П. Кторовым*, *М. М. Климовым*, *И. М. Москвиным*, *М. М. Тархановым*, *М. М. Блюменталь-Тамариной* и др. В его картинах впервые раскрылись дарования *В. П. Марецкой*, *А. И. Войцик*, *Н. П. Баталова*, *М. И. Жарова*, *Н. У. Алисовой*.

Среди его немых фильмов: «Сорок первый» (1927), «Белый орел» (1928) – с *В. И. Качаловым*, *В. Э. Мейерхольдом* в главных ролях. В звуковом кино режиссер впервые осуществил экранизацию «**Беспреданницы**» *А. Н. Островского* (1937), вошедшую в киноклассику благодаря реалистической режиссерской трактовке, великолепному актер-

скому ансамблю. Режиссер не побоялся снять в главной роли молоденькую дебютантку *Нину Алисову*, свою будущую жену.

### **Литература**

1. Арлазоров, М. С. Протазанов / М. С. Арлазоров. – М. : Искусство, 1973. – 280 с. : ил. – (Жизнь в искусстве).
2. Бёрд, Роберт. Русский символизм и развитие киноэстетики / пер. с англ. // Новое лит. обозрение. – 2006. – №5 (81). – С. 67–98.
3. Великий Кино: кат. сохранившихся игровых фильмов России 1909–1919 / [сост. В. Иванова и др.] – М. : Новое лит. обозрение, 2002. – 568 с.
4. Гращенкова, И. Серебряный век. В поисках лица [Евгений Бауэр] // Искусство кино. – 2007. – №4. – С. 106–114.
5. Зоркая, Н.М. Увертюра. Серебряные девятьсот десятые // История советского кино / Н. М. Зоркая. – СПб. : Алетейя, 2005. – Гл. 1. – С. 7–74.
6. Кинематограф дореволюционной России // История отечественного кино: учеб. / отв. ред. Л. М. Будяк – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – Гл. 1. – С. 13–42. – (Academia XXI).
7. Разлогов, К. Э. Артистизм в массовой культуре (на материале русского немого кино) // Вопр. философии. – 1997. – №7. – С. 63–73.
8. Рогова, В. Ханжонковское дело: к 125-летию со дня рождения А. А. Ханжонкова // Ракурсы. – М. : ГИИ, 2002. – Вып. 4. – С. 33–68.
9. Страницы истории отечественного кино. Детское кино. Анимация. Документное кино. Кинематограф русского зарубежья / отв. ред. Л. М. Будяк; сост. Дл. Караваев. – М. : Материк, 2006. – 284 с.
10. Ямпольский, М. Россия : кино и культура современности, или Регресс в роли прогресса // Киноведческие записки. – 2006. – №78. – С. 4–20.

### **Видеопрактика**

1. Отрывки из передач цикла **«Легенды немого кино»** (Телеканал «Культура», 2004): А. А. Ханжонков; Я. Протазанов.
2. Отрывок из передачи «Яков Протазанов» цикла **«Острова»** (Телеканал «Культура», 2006).
3. Фрагменты из х/ф режиссера *Евгения Бауэра* с участием *Веры Холодной*: «Дети века» (1915), «Жизнь за жизнь» (1916).
4. Фрагменты из х/ф: «Бесприданница» (1936–37) / *Я. Протазанов*; «Раба любви» (1975) / *Н. Михалков*.
5. Отрывок из д/ф «Раба любви. Елена Соловей» (2006).
6. Отрывок из д/ф «Иван Мозжухин, или Дитя карнавала» (2004).
7. Фрагмент из д/ф «Русская идея: история русского кино от Сергея Сельянова» (1995) / режиссер – *Сергей Сельянов*; текст – *О. Ковалов*.

## **Тема 2. 1920-е: Время, вперед!**

## Раздел 1. Рождение и взлет советского кино

### Основные тезисы

**Первые творческие взлеты советского кино.** Фильмы: «**Красные дьяволята**» (1923) / *Иван Николаевич Перистиниани*; (Это интересно: в 1967–1971 гг. три фильма о «неуловимых мстителях» / Э. Г. Кеосаян); «**Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков**» (1924) / *Лев Владимирович Кулешов*. В обоих фильмах – влияние американских вестернов.

✓ **Лев Владимирович Кулешов** – режиссер и теоретик киноискусства; фильм «Необычайные приключения...» – манифест кулешовской киношколы: динамичный монтаж и акробатическая выучка актеров; из его школы вышли знаменитые актеры и режиссеры: *Александра Хохлова, Всеволод Пудовкин, Борис Барнет, Леонид Оболенский*.

**Русский революционный киноавангард: «Большая пятерка советского кино:** *С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин, Л. Кулешов, Д. Вертов, А. Роом*.

**Авангард** (фр. *avant-garde* = *передовой отряд*) – течение в кинематографе, тесно связанное с новаторскими тенденциями, получившими развитие в европейском театре, живописи и литературе 1920-х гг. во Франции, Германии и России. Русский авангард был тесно связан с общим подъемом искусства после Октябрьской революции и отличался разноплановостью. Поиски велись как в сфере кинодокументализма (фильмы *Дзиги Вертова*), так и в игровом кинематографе, явно отмеченном влиянием театра (ФЭКС, фильмы *Г. Козинцева* и *Л. Трауберга*).

Многие видные режиссеры снимали подчеркнуто политически ангажированные ленты, причем в самых разных жанрах – историко-революционном (*С. М. Эйзенштейн, А. Довженко*), комедийном (*Л. Кулешов*). Деятели русского авангарда, в дальнейшем выросшие в крупнейших советских кинохудожников, оставили неоценимое теоретическое наследие.

✓ **Сергей Михайлович Эйзенштейн** (1898–1948) – флагман русского революционного киноавангарда; кинорежиссер и теоретик киноискусства.

#### **Вехи биографии:**

- ✓ 1915: окончил Рижское реальное училище;
- ✓ 1915–1917: учеба в Институте гражданских инженеров в Петрограде;
- ✓ 1917: призван на военную службу;
- ✓ 1918: вступает в ряды Красной Армии;
- ✓ 1921–1922: слушатель и режиссер-стажер Государственных высших режиссерских мастерских под руководством **В. Э. Мейерхольда**;
- ✓ 1922–1923: руководитель театральных мастерских Пролеткульта;
- ✓ 1923: первый фильм «Дневник Глумова»; творческий манифест «**Монтаж аттракционов**»: обоснование метода воздействия на публи-

ку с помощью цирковых, эстрадных приемов, а также плаката и публицистики;

✓ 1924–1927: условная революционная кинотрилогия: «Стачка», **«Броненосец Потемкин» (1925)**, «Октябрь»; складывается собственный стиль, характерные черты которого: метафоричность, экспрессия, тяга к символической образности; благодаря монтажно-образному кинематографу кино стало искусством; в центре картин – революционные массы; **«кинематограф масс»**;

✓ фильмы: «Старое и новое» (1929) и «Бежин луг» (1935–1937) – переход от идеи «монтажа аттракционов» к «монтажу мыслей», оформленной в теории **«интеллектуального кино»**;

✓ 1929–1932: командирован за границу (вместе с **Г. Александровым** и **Э. Тиссэ**), сначала в Западную Европу, а затем в США;

✓ в рамках **социалистического реализма**: фильм **«Александр Невский» (1938)**: жанр биографического патриотического фильма (оператор – **Эдуард Тиссэ**; композитор – **С. С. Прокофьев**);

✓ 1938–1948: «новое кино»: интеллектуально и философски показывать реальность не во внешнем, а во внутреннем измерении; **«Иван Грозный» (первая серия – 1945, вторая серия – 1958)**.

✓ **Всеволод Илларионович Пудовкин** (1893–1953) – режиссер, актер, сценарист, художник; создатель, как и **С. М. Эйзенштейн**, историко-революционного эпоса; условная революционная трилогия (вершина творчества): **«Мать» (1926)**; **«Конец Санкт-Петербурга» (1927)**; **«Потомок Чингис-хана» (1928)**; **«эпос с человеческим лицом»**: отличие **Пудовкина** от других мастеров монтажно-поэтического кинематографа 1920-х гг. – в индивидуализированном (а не только типажном) показе героев на экране, внимательной работе с актерами, тщательной проработке деталей в кадре. (**Это интересно**: еще одна экранизация романа **А. М. Горького «Мать»**: режиссер **Глеб Панфилов**, 1990).

✓ **Александр Петрович Довженко** (1894–1956) – сценарист, режиссер, актер, художник; в кино пришел из живописи; драма взаимоотношений человека с природой – определяющий мотив творчества; создатель **«поэтического кино»**; первая авторская работа – кинопоэма **«Звенигора» (1928)**; фильм **«Арсенал» (1929)**; вершина творчества – **«Земля» (1930)**: пафос сотворчества человека и природы, действия по ее законам, а не насилия над ней определил внутреннюю гармонию фильма.

✓ **Дзига Вертов** (**Денис Аркадьевич Кауфман**) (1896–1954): игровое кино – фикция; идеи и формулы: «киноглаз» (с помощью оптических и технических возможностей «киноглаз» видит жизнь глубже и точнее, чем глаз невооруженный), «жизнь врасплох», «мир без игры»; группа «киноков»; фильмы: «Кино-Глаз» (1924), **«Человек с киноаппаратом» (1929)**, «Симфония Донбасса» (1930), «Три песни о Ленине» (1934).

### **Советское кино после Гражданской войны:**

Два главных киноцентра: **Москва** (две кинофабрики «Совкино» и «Межрабпом»); **Ленинград** («Севзапкино», ныне – «Ленфильм»);



фильмы на современную тематику; главные враги в картинах – буржуи-нэпманы;

✓ **Борис Васильевич Барнет** (1902–1965) – режиссер, актер; мастер сатирической комедии со склонностью к буффонаде, с проявлением лиризма и мягкого юмора; фильмы: «**Девушка с коробкой**» (1927); «**Дом на Трубной**» (1928); «**Окраина**» (1933); «**Подвиг разведчика**» (1947).

✓ **Абрам Матвеевич Роом** (1894–1976) – режиссер, сценарист, актер, композитор; свое направление в кино: главное – актер (театральный), психологизм, бытописание = гиперреализм; родоначальник эротического кино и предтеча итальянского неореализма; фильмы: «**Третья Мещанская**» (1927), автор сценария – *Виктор Шкловский* (**Это интересно:** римейк «Третьей Мещанской» – фильм *Петра Тодоровского* «Ретро втроем», 1998); «**Привидение, которое не возвращается**» (1929); «**Строгий юноша**» (1936), автор сценария – *Юрий Олеша*; «**Гранатовый браслет**» (1969).

✓ Ленинград: **КЭМ** (Киноэкспериментальная мастерская): **Фридрих Маркович Эрмлер:** (1898–1967) фильмы о криминальном дне северной столицы;

✓ **Григорий Михайлович Козинцев** (1905–1973), **Леонид Захарович Трауберг** (1902–1990): **ФЭКС** (Фабрика эцентрического актера): *Янина Жеймо, Сергей Герасимов. Олег Жаков*; **фильмы:** (совместно): шедевр «**Шинель**» (1926); «**Новый Вавилон**» (1929); «**Одна**» (1931); историко-революционная эпопея = трилогия о Максиме – «**Юность Максима**» (1935), «**Возвращение Максима**» (1937), «**Выборгская сторона**» (1939);

*Козинцев Г. М.* (один): «**Дон-Кихот**» (1957), «**Гамлет**» (1964), «**Король Лир**» (1970);

*Трауберг Л. З.* (один): «**Мертвые души**» (1960), «**Вольный ветер**» (1961), «**Крепостная актриса**» (1963).

## Литература

1. «Арсенал» : [кн.-альбом о фильме А. Довженко] / сост. Ю. И. Солнцева и Л. И. Пажиткова. – М. : Искусство, 1977. – 247 с. : ил. – (Шедевры советского кино).
2. Аронсон, О. Эйзенштейн // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : Российская политич. энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – С. 507–509.
3. Багров, П. Киномастерская ФЭКС // Киноведческие записки. – 2003. – №63. – С. 226–242.
4. Безелянский, Ю. Броненосец «Эйзенштейн» // Прекрасные безумцы : литературные портреты / Юрий Безелянский. – М. : Радуга, 2005. – С. 177–216.
5. Босенко, В. Эйзенштейн // Искусство. – 2002. – №16 (256). – 16–31 августа. – С. 4–7.
6. Виноградов, В. Теория Эйзенштейна в контексте постмодернистской стратегии // Киноведческие записки. – 2004. – №68. – С. 109–116.

7. Витте, Г. Проза теории : о биографии Сергея Эйзенштейна, написанной Виктором Шкловским / пер. с нем. О. Штокмайер // Советское богатство : ст. о культуре, литературе и кино : к шестидесятилетию Ханса Гюнтера / под ред. М. Балиной, Е. Добренко и Ю. Мурашова. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 328–341.
8. Гращенкова, И. Двойной портрет: Борис Барнет – Абрам Роом // Киноведческие записки. – 2002. – №61. – С. 102–105.
9. Гращенкова, И. Абрам Роом / Ирина Гращенкова. – М. : Искусство, 1977. – 246 с. : ил. – (Мастера советского театра и кино).
10. Громов, Е. Лев Владимирович Кулешов / Е. Громов. – М. : Искусство, 1984. – 321 с. : ил. – (Жизнь в искусстве).
11. Двадцатые годы // История отечественного кино : учеб. / отв. ред. Л. М. Будяк. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – Гл. 4. – С. 63–204.
12. Довженко, А. П. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...» : ст., выступления, заметки / А. П. Довженко ; сост. Ю. И. Солнцева. – М. : Сов. писатель, 1967. – 404 с. : ил.
13. Зоркая, Н. М. Черно-белые, с красным флагом двадцатые. Пестрые комсомольские двадцатые: новый быт // История советского кино / Н. М. Зоркая. – СПб. : Алетейя, 2005. – Гл. 2. – С. 133–180.
14. Зоркая, Н. Брак втроем – советская версия : «Третья Мещанская» / А. Роом [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://old.kinoart.ru/1997/5/28.html>.
15. Иванов, Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т.1 / Вяч. Вс. Иванов. – М. : Языки русской культуры, 1999. – С. 143–378.
16. Караганов, А. В. Всеволод Пудовкин / А. В. Караганов. – М. : Искусство, 1973. – 232 с. : ил.
17. Кукуй, И. «Жестокий талант» Сергея Эйзенштейна : три источника и три составные части // Советское богатство : ст. о культуре, литературе и кино : к шестидесятилетию Ханса Гюнтера / под ред. М. Балиной, Е. Добренко и Ю. Мурашова. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 295–315.
18. Кулешов, Л. В. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Теория. Критика. Педагогика / Л. В. Кулешов. – М. : Искусство, 1987. – 448 с. : ил.
19. «Мать» : [кн.-альбом о фильме Вс. Пудовкина] / сост. Н. А. Глаголева. – М. : Искусство, 1975. – 263 с. : ил. – (Шедевры советского кино).
20. Марголит, Е. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития : краткий очерк истории художественного кино // Киноведческие записки. – 2004. – №66. – С. 125–208.
21. Мусский, И. А. 100 великих отечественных кинофильмов / И. А. Мусский. – М. : Вече, 2005. – 480 с. – (100 великих).
22. Подорога, В. Материалы к психобиографии С. М. Эйзенштейна // Авто-био-графия. К вопросу о методе : тетради по аналитической антропологии / под ред. В. Подороги. – М. : Логос, 2001. – №1. – С. 11–140.
23. Рошаль, Л. Дзига Вертов / Л. М. Рошаль. – М. : Искусство, 1982. – 264 с. – (Жизнь в искусстве).
24. Садуль, Ж. Броненосец «Потемкин» // Садуль, Ж. Всеобщая исто-

- рия кино. Т. 4 (Первый полутом) : Послевоенные годы в странах Европы 1919–1929 / Жорж Садуль; пер. с фр. – М. : Искусство, 1982. – С. 348–388.
25. Садуль, Ж. Начало творчества Пудовкина и Довженко. Фильмы 1926–1930 годов // Садуль. Ж. Всеобщая история кино. Т. 4 (Второй полутом) : Голливуд и конец немого кино 1919–1929 / Жорж Садуль; пер. с фр. – М. : Искусство, 1982. – С. 437–475.
  26. Уленбрух, Б. Инсценировка мифа : о фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский» / пер. с нем. И. Кукуя // Советское богатство : ст. о культуре, литературе и кино : к шестидесятилетию Ханса Гюнтера / под ред. М. Балиной, Е. Добренко и Ю. Мурашова. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 316–327.
  27. Шкловский, В. Эйзенштейн / В. Шкловский. – М. : Искусство, 1976. – 296 с. – (Жизнь в искусстве).
  28. Эйзенштейн, С. М. Психологические вопросы искусства / С. М. Эйзенштейн; сост. Е. Басин. – М. : Смысл. 2002. – 335 с. : ил.
  29. Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919–1945 / сост. В. В. Забродина. – М. : Новое лит. обозрение, 2005. – 352 с. : ил.
  30. Энциклопедия для детей. Т. 7. Ч. 3 : Музыка. Театр. Кино / гл. ред. В. Володин. – М. : Аванта+, 2004. – С. 416–599.

### **Видеопрактика**

1. Отрывок из передачи «Эксперимент, понятый миллионами» цикла **«От киноавангарда к видеоарту»** (Телеканал «Культура»).
2. Фрагмент из д/ф «Горе уму, или Эйзенштейн и Мейерхольд: двойной портрет в интерьере эпохи» (2003) / режиссер – *Галина Евтушенко*; текст – *Лев Рошаль*.
3. Фрагмент из д/ф «Русская идея: история русского кино от Сергея Сельянова» (1995) / режиссер – *Сергей Сельянов*; текст – *О. Ковалов*.
4. Фрагменты из х/ф: «Броненосец «Потемкин»»; «Александр Невский»; «Иван Грозный» / *С. М. Эйзенштейн*; «Земля» / *А. Довженко*; «Интервенция» (1968); «Возвращение «Броненосца» (1996); / *Г. Полока*; «Гамлет» / *Г. Козинцев*.
5. Отрывки из передач цикла **«Легенды мирового кино»** (Телеканал «Культура», 2004–2005): Абрам Роом; Дзига Вертов; Николай Черкасов; Ольга Жизнева; Борис Чирков; Серафима Бирман.
6. Отрывок из передачи «Н. Черкасов – любимый актер Сталина» цикла **«Культурный слой»** (Телеканал «5», 2007).
7. Отрывки из передач цикла **«Острова»** (Телеканал «Культура», 2004–2005): Вс. Пудовкин; Г. Козинцев.
8. Фрагменты из д/ф: «Человек с киноаппаратом» (1929) / *Дзига Вертов*;
9. Фрагмент из д/ф «Все Вертовы» (2002) / *В. Непевный*.
10. Фрагмент из д/ф «Борис Барнет: легенда о режиссере» (2006) / *А. Разумовский-мл.*

## **Раздел 2. Экспериментаторство в Европе**

### **Основные тезисы**

**1. Франция:** В первой четверти XX века Париж был центром мирового искусства. В начале 20-х гг. Франция становится одним из законодателей кинематографической моды.

✓ Киносериалы: **Луи Фейад**: «Фантомас» (1913–1914). (**Это интересно:** современные три фильма о Фантомасе (1964–1966) режиссера *Андре Юннебея*; в главных ролях *Жан Марс* и *Луи де Фюнес*).

✓ Компания «Фильм д'ар»: экранизация известных пьес с участием лучших театральных актеров.

✓ **Карл Дрейер** (1889–1968), датский кинорежиссер, сценарист.

После безрадостного сиротского детства зарабатывал на жизнь пианистом в кафе, писал газетные статьи, а с 1912 г. – титры для компании «Нордиск». Заинтересовавшись всерьез кинематографом, создает сценарии (по ним поставлено 22 фильма), работает монтажником.

В 1918 г. выпускает первую режиссерскую работу – мелодраму «Президент». В 1919 г. появляется его монументальный постановочный фильм «Страницы из книги сатаны». Следуя примеру гриффитовской «Нетерпимости», *Дрейер* объединяет в своем повествовании разные эпизоды (Голгофа, испанская Инквизиция, Великая французская революция, события 1918 г. в Финляндии), которые, по его мнению, складываются в модель истории человечества, разделенного политическими интересами и религиозной нетерпимостью. В этой «реакционной» (с точки зрения одних критиков) картине проявились, по мнению других, не только творческие амбиции *Дрейера*, но и его интерес к изобразительным возможностям композиции кадра, освещения, монтажа и ритма.

Кризис датского кино заставляет режиссера искать продюсеров за границей. Следующий его фильм, «Вдова пастора» (1920), где уже обнаруживается интерес *Дрейера* к человеческой психологии и очевидно его умение передавать ее на экране средствами немного кинематографа, поставлен в Швеции. Обращаясь к различному материалу (крестьянская жизнь во «Вдове пастора»; Россия 1905 г. в «Возлюби ближнего своего» (1922); лицемерие семейной жизни в «Уважай свою жену» (1925)), режиссер добивался максимальной достоверности атмосферы, декораций, деталей быта и игры актеров, придавая огромное значение выразительности крупного плана и монтажу. Время от времени возвращался в Данию, где снял свою любимую оперетту «Однажды» (1922), но чаще выступал независимым режиссером, вступая в постоянные конфликты с продюсерами.

Интерес к внутренней жизни человека, раздираемого противоречиями и стоящего перед выбором, проявился в поставленной в Германии ленте «Михаэль» (1924) и в главной картине всей его творческой жизни – «**Страсти Жанны д'Арк**», снятой в 1928 г. во Франции. История постановки превратилась в легенду: *Дрейер* отверг сценарий, основанный на известной биографии своей героини и обратился к под-

линым протоколам допросов; был воссоздан замок в Руане; съемки шли в порядке хронологии и продолжались полтора года; от актеров требовалось внешнее сходство и готовность играть без грима. Оператор *Р. Матэ* использовал жесткорисующую оптику, которая на крупном плане передавала все неровности кожи, а также применял нижние ракурсы, для чего во дворе замка появилось множество ям. В результате фильм превратился в монументальный крупный план изуверского процесса и, одновременно, в немой монолог Жанны д'Арк (актриса *Рене Фальконетти*), чьи переживания и даже ход мысли воплощались на экране с помощью крупных планов, виртуозного монтажа и драматургии света и тени. В одной из центральных ролей снялся французский поэт, прозаик, драматург, сценарист, актер, новатор театрального языка, создатель «театра жестокости» *Антонен Арто*.

После провала картины в прокате *Дрейер* нашел продюсера для своего нового фильма «Вампир» лишь в 1932 г. Будучи удивительным экскурсом в мир подсознательных грез, сновидений и галлюцинаций, «Вампир» остался примером творческого использования изображения, музыки, шумов и монтажа для создания экспрессивной атмосферы, выражающей субъективный взгляд личности. После очередного неуспеха фильма в прокате *Дрейер* вернулся в журналистику, и его следующая игровая лента – монументальная драма «День гнева» об «охоте на ведьм» в Норвегии Средних веков – была поставлена только в 1943 г.

После войны он снимает серию документальных картин, а также религиозно-философский фильм «Слово» (1955, главный приз МКФ в Венеции) и стилистически изысканную ретро-ленту «Гертруда» (1964), которые стали общепризнанными шедеврами.

✓ **Абель Ганс** (1889–1981), французский режиссер. Настоящие имя и фамилия – *Эжен Александр Перетон*. Один из родоначальников французского кино, которого иногда сравнивали в кинематографе с великим *В. Гюго* и называли «французским Гриффитом».

Дебютировал в 1909 г. как актер в фильме *Л. Перре* «Мольер». Сам поставил первую картину «Плотина» в 1911 г. Все дальнейшее творчество *Ганса* сочетало величие замыслов и – часто – исполнения, гениальные технические находки – с дурновкусием и слабой художественной стороной.

**В центре всего его творчества стоит фильм о Наполеоне (1926)**, к которому он возвращался не раз. Сначала он длился 195 минут, потом был выпущен в четырех сериях по 90 минут. В 1935 г. *Ганс* сделал звуковой вариант под названием «Наполеон Бонапарт». Первый вариант «Наполеона» демонстрировался на тройном экране, вызвавшем в 1925 г. сенсацию. Потом был показан как триптих *Клодом Лелушем* в 1970 г., перемонтировавшем картину и включившим новые сцены в четырехчасовой фильм. В 1981 г. англичанин *Кевин Бранлоу* сделал наилучший вариант картины, прокатом которой занимался *Фрэнсис Коппола*, музыку к нему написал *Кармине Коппола*.

*Ганс* первым использовал в кино полиэкран, двойную экспозицию,

деформатирующую оптику, которая превратилась в синемаскоп, пиктограф для стереозвука. Не случайно он получил в 1954 г. национальный приз как изобретатель.

✓ После 1919 г. новое поколение французских кинематографистов сплотилось под лозунгом борьбы за превращение кино в новое, подлинно современное искусство, за осознание своей художественной специфики. Это течение стали именовать «Первым Авангардом».

«**Первый Авангард**» (также «ранний», до 1924) или «киноимпрессионизм». Представители: **Луи Деллюк, Жан Эпштейн, Жермена Дюлак и др.** Под знаком концепции **фотогении**. **Фотогения** – термин, введенный в кинотеорию *Л. Деллюком*, – особое эстетическое качество людей и предметов, которое обнаруживается и раскрывается средствами кино. Для произведений «Первого Авангарда» характерна установка на поэтическое самовыражение, лиризм, использование зрительных метафор и аллегорий. Деятельность группы «Дада»: *Мэн Рэй* «Возвращение к разуму»; *Фернан Леже* «Механический балет» (1923–1924).

«**Второй Авангард**» («поздний», начиная с 1924 г.). Первым фильмом этого направления стал абсурдистский «Антракт» (1924) *Рене Клера*, не вызвавший у обычной публики ничего, кроме недоумения и массы вопросов. Довольный произведенным эффектом режиссер заявил тогда: «Кино – это то, что нельзя рассказать и объяснить! Вот только попробуйте растолковать это людям, искалеченным тридцатилетней болтовней о фильме, как о романе! Надо бы снова сделать зрителей примитивными дикарями!»

Три основные направления: импрессионизм, «чистое кино» и **сюрреализм** (фр. *surrealisme*, букв. – *сверхреализм, надреализм*) – течение, направленное на автоматическое воспроизведение образов сознания и подсознания, что порождает самые причудливые формы. Развивает на художественно-эстетической почве идеи *интуитивизма, фрейдизма*.

Источником и главной сущностью искусства сюрреализм признает сферу подсознания – неосознанные инстинкты и фантазии, сновидения, галлюцинации, смутные воспоминания детства. **Вера в высшую реальность произвольных ассоциаций, во всемогущество сновидения и в незаинтересованную игру мысли.** Шок, эпатаж, развлечение.

Лидеры французского сюрреализма: **Андре Бретон, Поль Элюар**. Сюрреалистические киношедевры: **Луис Бунюэль, Сальвадор Дали**: «**Андалузский пес**» (1928); «Золотой век» (1930).

✓ «**Андалузский пес**» (**Un chien andalou**), Франция, 1928, 27 мин.

«Пощечина кинематографическому вкусу» – такое определение могли бы дать своему короткометражному фильму-манифесту молодые французские сюрреалисты *Луис Бунюэль* и *Сальвадор Дали*, если бы были знакомы с декларациями русских футуристов. В манифестах и декларациях недостатка не было и полтора десятка лет спустя в среде

самых новых авангардистов так же, как, впрочем, и в монтаже, почти по *Эйзенштейну*, новых аттракционов с шокирующими кадрами в самом «Андалузском псе». Вот уже добрых три четверти века высоколобые умы от киноведения и культурологии тщатся их дешифровать, тогда как расшифровке они заведомо не подлежат – не для этого они были выстроены и смонтированы их авторами. Название фильма представляет собой скрытую реминисценцию из испанской поговорки: «**Андалузский пес воет – кто-то умер!**».

По убеждению молодых сюрреалистов, умер буржуазный порядок вещей, присущие ему благополучие и незыблемость. Недаром именно буржуа были столь скандализированы фильмом, на что авторы и делали ставку. И неважно, что вчерашние идейно-художественные соратники и единомышленники, *Бунюэль* и *Дали* вскоре разошлись навсегда в искусстве и стали едва ли не антагонистами, но именно *Бунюэль* пронес «великолепное презренье» к «скромному обаянию буржуазии» через всю свою долгую творческую жизнь, оставаясь верным столь хлестким и шокирующим заветам «Андалузского пса», иными словами – собственной бурной юности.

В ролях: *Симона Марей, Пьер Бачев, Сальвадор Дали, Жем Миравиль, Луис Бунюэль.*

✓ **Луис Бунюэль** (1900–1983), испанский кинорежиссер, сценарист, международно-признанный лидер «**авторского**» **направления** в мировом киноискусстве.

Воспитывался в иезуитском колледже в Сарагосе, где испытал первые сомнения в истинности религиозного вероучения. Эти сомнения сменились решительным выбором в пользу атеизма в пору духовного формирования в студенческой резиденции в Мадриде (1917–1924), где в нелегких поисках будущей профессии юноша сблизился с литераторами *Ф. Гарсия Лоркой, Р. Альберти, Х. Гильеном* и другими.

Существенным фактором в определении творческого лица будущего режиссера явилось для *Бунюэля* пребывание в Париже в середине 20-х гг., где он познакомился и солидаризировался с эстетической и общественной программой **группы художников-сюрреалистов** (*А. Бретон, С. Дали, М. Эрнст, И. Танги*), лозунгом которых был скандальный разрыв с буржуазными условностями в нравственности и искусстве. Прокламируемая сюрреалистами **эстетика шока** нашла яркое выражение в совместном дебюте *Бунюэля* и *С. Дали* в немом кинематографе – в ставшей с годами хрестоматийной ленте «Андалузский пес» (1928), построенной по методу автоматического письма.

Еще больший скандал вызвала премьера их следующего фильма «Золотой век» (1930), отмеченного предельным натурализмом зрительного ряда и «кощунственными» ассоциациями с творчеством маркиза *де Сада*; вызвавший общественное замешательство фильм был запрещен к публичному показу на протяжении 50 лет. Аналогичная участь постигла

снятый *Бунюэлем* уже в Испании документальный фильм «Лас Урдес. Земля без хлеба» (1932), демонстрировавший удручающую нищету этого крестьянского края. В годы Гражданской войны режиссер, решительно ставший на сторону республиканцев, активно пропагандирует национальную культуру за рубежом, участвует в создании антифашистских и антифранкистских лент (в частности, «Испанской земли», 1937, *Й. Ивенса*), работает во Франции, а с 1938 г. по 1946 г., пребывая в политической эмиграции, в США. В 1946 г. *Бунюэль* возобновляет режиссерскую деятельность в Мексике; в 1949 г. принимает мексиканское гражданство.

К началу 60-х гг. он создает около 20 фильмов, работая по преимуществу в рамках канонических коммерческих жанров – мелодрамы, комедии, детектива. О беспощадности жестокого реализма раннего *Бунюэля* напоминает рисующий страшную участь подростков-беспризорников в Мехико фильм «Забытые» (1950, приз за режиссуру МКФ в Каннах, 1951), о демократических симпатиях режиссера – создаваемые с участием Франции фильмы «Это называется зарей» (1956), «Смерть в этом саду» (1956), «Лихорадка приходит в Эль-Пао» (1960). Однако подлинная мощь его дарования раскрывается лишь в лентах, сочетающих острую критику социальных основ современного буржуазного мироустройства с нелицеприятным видением евангельских заветов, таких как «Назарин» (1959, по роману *Б. П. Гальдоса*; специальная премия жюри и приз ФИПРЕССИ в Каннах) и «Виридиана» (1961, Гран-при МКФ в Каннах), после долголетней разлуки снятая на родине автора и тут же запрещенная по обвинению в оскорблении религиозных ценностей.

Отмеченные жесткой экспрессивностью образного решения и виртуозностью актерского исполнения, оба фильма демонстрировали несостоятельность попыток социальной утопии в перегороженном кастовыми и классовыми барьерами мире. В 60-е гг. библейская тема еще дважды звучит в кинематографе *Бунюэля* – в фильмах-притчах «Симеон-столпник» (1965, специальный приз жюри МКФ в Венеции) и «Млечный путь» (1969). Однако фокус гротескно-сатирического видения режиссера все больше смещается в сторону этико-психологических аспектов современного ему общества, пронизанного своекорыстием, лицемерием и расчетом. Разные, но в равной мере неутешительные варианты деградации личности в этом обществе предстают в «Дневнике горничной» (1964, по роману *О. Мирбо*), «Дневной красавице» (1967, по роману *Ж. Кесселя*; Гран-при на МКФ в Венеции) и «Тристане» (1970, по роману *Б. П. Гальдоса*). А лелеемый со времен «Андалузского пса» и «Золотого века» **сюрреалистический вызов** унылой действительности вносит ноту озорного **абсурда** в симметрически выверенную фабулу «Ангел-истребителя» (1962, премия ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах) и последних блестящих картин *Бунюэля*: **«Скромное обаяние буржуазии»** (1972,



премия «Оскар», 1973), «Призрак свободы» (1974) и «Этот смутный объект желания» (1977, по роману *П. Луиса*; премия «Оскар», 1977).

✓ **Карлос Саура** (р. 1932) – один из самых интересных современных режиссеров Испании.

Первый значительный фильм *Сауры* – «Плач по бандиту» (1963), в котором проявилось влияние неореализма и в то же время национального испанского жанра – плутовского романа, был изуродован цензурой. Однако и в следующей картине «Охота» (1965) режиссер, рассказывая историю нескольких испанцев, отправившихся поохотиться на уик-энд, умудрился затронуть самые болезненные общественные темы – последствия гражданской войны в национальном сознании, разрешающиеся в виде кровавого конфликта.

Лучшие же фильмы *Сауры*, которыми он прославился как своеобразный режиссер-новатор, смело применяющий новые приемы построения кинематографического времени, композиции и сюжетики, были сделаны в 70-е гг. в сотрудничестве с актрисой **Джеральдиной Чаплин** и сценаристом *Рафаэлем Асконой*, добавившим в палитру *Сауры* – трагического аналитика испанского общества – краску язвительной и печальной насмешливости. Такие ленты, как «Сад наслаждений» (1970), «Анна и волки» (1972), «Кузина Анхелика» (1973), «Выкорми воронов» (1975), «Элиса, жизнь моя» (1977) не только принесли режиссеру славу и призы международных кинофестивалей, но и способствовали становлению испанского демократического постфранкистского общества.

В 1979 г. снял фильм «Маме исполняется сто лет», как бы подводящий итог скрупулезному метафорически-поэтическому исследованию последствий франкизма. Затем поставил музыкально-хореографическую трилогию **«Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1983), «Колдовская любовь» (1986)**. Во всех трех фильмах главную роль исполнил знаменитый танцовщик фламенко **Антонио Гадес**.

Поздние работы режиссера лишены киноноваций, свойственных ему в 70-е гг., они отличаются крепким профессионализмом и серьезной тематикой: «Стреляй!» (1993), **«Фламенко» (1995), «Танго» (1998)**. Особое место в творчестве *Сауры* занимает наследие величайшего кинорежиссера XX столетия *Луиса Бунюэля*. *Саура* был ассистентом *Бунюэля* на съемках «Виридианы». Посвященный **Луису Бунюэлю** фильм **«Мятный коктейль со льдом» (1967)** закрепил за *Саурой* репутацию исследователя современных испанских нравов, склонного к гротеску и трагической сатире. В философской притче **«Луис Бунюэль и стол царя Соломона» (2001)** режиссер вновь обращается к личности *Луиса Бунюэля*. Сам режиссер и исследователи его творчества неоднократно обращали внимание на значимость для него таких фигур национальной культуры, как *Гойя* и *Кеведо*.

*Карлос Саура* – всемирно знаменитый фотограф, чьи работы экспонируются по всему миру.

**2. Германия:** Создание кинофирмы «УФА». **Эрнст Любич:** монументальные исторические эпопеи. Поражение в войне, экономическая депрессия: возникновение новых творческих коллективов, пытавшихся отразить в кино это общее чувство горечи и отчаяния.

✓ **Экспрессионизм** (лат. *expressio* – *выражение*). Суть – в обостренном выражении с помощью художественных средств и приемов чувств и переживаний художника, иррациональных состояний его души: тревоги, страха, безысходности, тоски, нервозности, разобщенности, повышенной эмоциональности, болезненной страстности, глубокой неудовлетворенности. Искажённые, парадоксальные зрительные образы. Предельная условность. Стремление ощутить несоответствие внешнего поведения персонажа и его внутренних устремлений. **Пауль Вегенер:** «Голем» (1914). **Роберт Вине:** «Кабинет доктора Калигари» (1919), авторы сценария: **Ганс Яновиц и Карл Майер.** «Галерея тиранов». **Фриц Ланг:** «Доктор Мабузе, игрок»; «Завещание доктора Мабузе» (1933). **Фридрих Вильгельм Мурнау:** «Носферату, симфония ужаса» (1922); **Пауль Леви:** «Кабинет восковых фигур» (1926). **Каммершпиле** (нем. *Kammerspiele* – *камерная игра*): фильмы о простых людях. «Последний человек» (1924), режиссер – **Фридрих Вильгельм Мурнау;** автор сценария – **Карл Майер:** «субъективная камера».

**Вывод.** Авангардистские течения в европейском кинематографе ориентированы не на театр и литературу, а на живопись. Задачей авангардистских произведений является запечатление не реальности, а субъективных переживаний.

### Литература

1. Аронсон, О. Бунюэль // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : Российская политич. энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – С. 99–100.
2. Босенко, В. Дрейер // Искусство. – 2002. – №12 (252). – 16–30 июня. – С. 5–7.
3. Бунюэль, Л. Мой последний вздох [Электронный ресурс] / Луис Бунюэль ; пер. с фр. А. Брагинского. – Режим доступа: <http://reliquarium.by.ru/html/fiction/bunuel/remem.shtml> или <http://kinocenter.ru/lib.html>.
4. Бунюэль о Бунюэле / пер. с фр., предисл. К. Долгова. – М. : Радуга, 1989. – 384 с. : ил.
5. Вайль, Петр. В сторону рая : Барселона – Гауди ; Сантьяго де Компостела – Бунюэль // Гений места / Петр Вайль ; послеслов. Л. Лосева. – М. : Независимая газета, 2000. – С. 279–304. – (Эссеистика).
6. Галлеев, Б. Абстрактное кино // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : Российская политич. энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – С. 16–18.
7. Гусев, А. Субъективная камера в постклассическом зарубежном кинематографе (1960–2000) // Киноведческие записки. – 2006. – №79.

- С. 217–248.
8. Добротворский, С. Киноавангард – нарушитель конвенции // Кино на ощупь: сб. ст. : 1990–1997 / Сергей Добротворский. – 2-е изд., доп. – СПб. : Сеанс, 2005. – С. 167–179.
  9. Дуларидзе, Л. Бунюэль // Искусство. – 2002. – №18 (258). – 16–30 сент. – С. 5–8.
  10. Кракауэр, З. От Калигари до Гитлера : Психологическая история немецкого кино / Зигфрид Кракауэр ; пер. с нем. ; вступ. ст. Р. Юренина. – М. : Искусство, 1977. – 320 с. : ил.
  11. Куликова, И. С. Экспрессионизм в искусстве / И. С. Куликова. – М. : Наука. 1978. – 184 с.
  12. Петровская, Е. Фотогения и фотографичность // Киноведческие записки. – 2000. – №47. – С. 144–148.
  13. Ришар, Л. Кино // Энциклопедия экспрессионизма : живопись и графика ; скульптура ; архитектура ; литература ; драматургия ; театр ; кино ; музыка / Лионель Ришар ; пер. с фр. ; науч. ред. и авт. послеслов. К. М. Толмачев. – М. : Республика, 2003. – С. 299–338.
  14. Руднев, В. «Золотой век» // Энциклопедический словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты / Вадим Руднев. – М. : Аграф, 2003. – С. 145–148.
  15. Садуль, Ж. Луи Деллюк и французский импрессионизм // Садуль. Ж. Всеобщая история кино. Т. 4 (Первый полутом) : Послевоенные годы в странах Европы 1919–1929 / Жорж Садуль; пер. с фр. – М. : Искусство, 1982. – С. 52–155.
  16. Садуль, Ж. Французское кино 1925–1929 годов // Садуль. Ж. Всеобщая история кино. Т. 4 (Второй полутом) : Голливуд и конец немого кино 1919–1929 / Жорж Садуль; пер. с фр. – М. : Искусство, 1982. – С. 281–340.
  17. Садуль, Ж. Открытие немецкого кино // Всеобщая история кино. Т. 4 (Первый полутом) : Послевоенные годы в странах Европы 1919–1929 / Жорж Садуль; пер. с фр. – М. : Искусство, 1982. – С. 427–527.
  18. Сириля, Н. «Кашей Бессмертный» и «Нибелунги» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://old.kinoart.ru/1997/3/15.html>.
  19. Шенье-Жандрон, Ж. Сюрреализм / Жаклин Шенье-Жандрон ; пер. с фр. С. Дубина. – М. : Новое лит. обозрение, 2002. – 416 с. : ил.
  20. Kracauer, S. Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films / Siegfried Kracauer. – Frankfurt am Main Suhrkamp, 1993. – 479 s.
  21. Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933 / Gunther Dahlke, Gunter Karl. – Berlin: Henschel Verlag, 1988.

### **Видеопрактика**

1. Фильм «Андалузский пес» (1928) / Л. Бунюэль, С. Дали.
2. Фрагменты из х/ф «Кабинет доктора Калигари» (1919) / Роберт Вине; «Носферату, симфония ужаса» (1922); «Последний человек» (1924) / Фридрих Вильгельм Мурнау; «Носферату, призрак ночи» (1978) / В. Херцог.

3. Фрагменты из х/ф «Скромное обаяние буржуазии» (1972) / Луис Бунюэль; «Бунюэль и стол царя Соломона» (2001), «Фламенко» (1995), «Танго» (1998) / Карлос Саура.
4. Отрывок из передачи цикла «**Легенды мирового кино**» (Телеканал «Культура», 2005): Луис Бунюэль.
5. Отрывки из передач цикла «**От киноавангарда к видеоарту**» (Телеканал «Культура», 2002): «Страх»; «Глаз в кино»; «Время изображения пришло!»: хроника первого французского авангарда»; «Авангардисты поневоле».
6. Отрывок из д/ф «Дали и кино».
7. Отрывок из передачи «Три цвета французского авангарда» цикла «**Документальная камера**» (Телеканал «Культура», 2006).

### **Раздел 3. Американское кино 20-х годов**

#### **Основные тезисы**

##### **1. Крупнейшие режиссеры:**

- ✓ **Флаэрти (Flaherty) Роберт** (1884–1951), американский режиссер.

Родился в одном из маленьких городов штата Мичиган на границе США и Канады. Его отец, горняк и золотоискатель, часто уходил в длительные экспедиции и брал маленького Роберта с собой. В 1910 г., окончив колледж и начальные курсы горной школы, *Флаэрти* участвует в поисковых исследовательских походах, во время которых вел дневник. В Гудзоновом заливе он впервые снимает киноматериал из жизни канадских эскимосов, который во время монтажа был испорчен. Найдя субсидии для киноэкспедиции у одной торговой компании, *Флаэрти* осенью 1919 г. возвращается на Север и снимает будущий фильм «**Нанук с Севера**», премьера которого состоялась в 1922 г. и принесла славу режиссеру. Картина явила не только выразительные сцены из неведомого цивилизованному миру почти первобытного быта северных народов, но и сформировала новый взгляд кинематографиста на реальность. **Флаэрти не стремился к воспроизведению на экране мелких подробностей жизни своего героя, его волновала скрытая образная сущность внешне простых сцен бытия семьи Нанука. Поэтическая камера документалиста создает на экране величественную картину противостояния хрупкого, но наделенного могучей жаждой жизни человека и почти мистической грозной стихии Севера. Многие зрители и сегодня видят в фильме воплощение мифологической притчи о вечном конфликте Человека и Природы. Есть ли еще в истории кино пример, когда фильм, созданный в начале века, совершенно не поддается разрушающему воздействию времени?**

Кинематограф свое существование начинал как хроникальный, но постепенно в глазах широкой публики на первое место стало выходить игровое кино. Нужно было появиться фильму «Нанук с Севера», чтобы стало понятно: фильм на документальном материале также может быть

вполне самостоятельным художественным произведением. Не будучи ни профессиональным кинематографистом, ни ученым антропологом, *Флаэрти* показал, что существует другой подход, может быть не заменяющий традиционные художественные и научные методы, но претендующий на их **синтезирование** или, по крайней мере, на создание нового направления, которое позднее получило название **«визуальная антропология»**. Визуальная антропология оказалась своего рода синтезом двух новых социокультурных порождений XX века: антропологии, как современной философской дисциплины, и кинематографа. «В общем виде визуальную антропологию можно определить как комплексную (научную, творческую, организационную информационно-технологическую) деятельность, направленную на получение и внедрение в социальную практику аудиовизуальной информации о малоизвестных сторонах культуры с целью осуществления диалога культур» (Александров, Е. В. Визуальная антропология – путешествие на «машине времени» по чужим мирам // Обсерватория культуры. – 2006. – №2. – С. 61).

По приглашению главы английской школы документального фильма *Дж. Грирсона Флаэрти* приезжает в Англию и после совместной с *Грирсоном* ленты «Индустриальная Британия» (1932) **снимает лучший свой фильм «Человек из Арана» (1934)**. Здесь вновь он обращается к жизни удаленных от цивилизации рыбаков на далеком острове в Северном море, предлагая зрителю увидеть за повседневными трудными буднями простых людей скрытый философский пафос вечного противостояния одухотворенной Жизни и слепой Стихии. Сокровенная тема *Флаэрти* раскрывается в неторопливом чередовании эпизодов борьбы рыбаков за существование, в образной пластике, в четких графических композициях. В 1934 г. фильм получил премию на МКФ в Венеции. Творчество *Флаэрти* осталось и по сей день притягательным художественным миром, где реальность преображается мощным талантом художника в невероятно емкие кинообразы, которые, сохраняя ауру естественной жизни, побуждают размышлять о Вечности.

✓ **Штрогейм (Stroheim) Эрих** (1885–1957), американский режиссер, сценарист, актер, художник.

Родился в Вене, в небогатой еврейской семье и начинал свой путь в шляпной мастерской своего отца (согласно распространенному мифу, он происходит из аристократического рода Штрогеймов фон Норденвалей). Эмигрировав в США, *Штрогейм* перепробовал самые разные профессии, пока не попал в 1914 г. в Голливуд. Снимаясь в эпизодах в фильмах *Д. У. Гриффита*, он исполнял также обязанности ассистента режиссера и военного консультанта. В ряде лент, например, «Сердца мира» (1918) повторял придуманный им образ «гунна», жестокого и насмешливого прусского офицера с моноклем, – **«человека, которого вы любите ненавидеть»**. После окончания войны уговорил хозяина «Юниверсл» *К. Леммле* дать ему постановку. Режиссерский дебют *Штрогейма* «Слепые мужья» (1919) имел успех как благодаря тщательности режиссуры, достоверности атмосферы и натуральности актеров, так и откровенности некоторых сцен. Сатирическое изображение европейской аристократии и высшего света, чье обаяние очаровывает наив-

ных американок, которые хотели бы вырваться из пут викторианской морали, например, «Глупые жены» (1922), льстило американской публике, а глубина и сложность штрогеймовских персонажей выделяла его картины на фоне голливудской продукции. Вслед за трилогией о семейных отношениях, куда вошла и «Дьявольская отмычка» (1920), *Штрогейм* обращается к роману *Ф. Норриса* «Мак Тиг» и на гребне славы и признания **ставит свой лучший фильм «Алчность» (1923–1925)**. Непримиимый конфликт с продюсером не помешал *Штрогейму* снимать мрачную историю моральной деградации главного героя и его жены в полном соответствии с оригиналом, добиваясь натуралистической достоверности деталей и атмосферы, сообщая им символическое звучание. Сатира на американский культ «просперити» и полное злого сарказма изображение обывателя сделали режиссера изгоем в глазах голливудских баронов. Непривычное сочетание сверхнатуралистической сочности с гротескным преувеличением превращало «Алчность» в метафору американского образа жизни и вызвало ярость «патриотов», назвавших картину «отвратительным эпосом сточных канав». Сверхдлинный фильм (42 части) был сокращен до 10 частей. Несмотря на скандал в связи с «Алчностью», *Штрогейм* смог поставить «Веселую вдову» (1925, по мотивам оперетты *Ф. Легара*), использовав сценарий как повод для злой сатиры на светское общество и его лицемерную мораль. Режиссер продолжил свою атаку на представленную Веной Габсбургов жизнь верхов в картине «Свадебный марш» (1928), а в «Королеве Келли» (1928) высмеял розовые идиллии и мифы Голливуда 20-х гг. Обе ленты заканчивали другие режиссеры, как и последний американский проект «Прогулка по Бродвею» (1932), который был переснят и вышел год спустя под названием «Хэлло, сестра!» (1933). А *Штрогейм* был вынужден переехать во Францию, появляясь в ряде фильмов в ролях злодеев и оставив несколько **актерских шедевров, например, фон Рауфенштейн в «Великой иллюзии» (1937)**. В годы войны вернулся в США и снимался в антифашистских картинах, в том числе в «Северной звезде». Последняя крупная роль в кино – во многом перекликающийся с его собственной судьбой образ бывшего кинорежиссера, ныне дворецкого у стареющей звезды в фильме *Б. Уайлдера* «Сансет бульвар» (1950).

✓ **Чаплин (Chaplin) сэра Чарльз Спенсер** (1889–1977), американский актер, режиссер, сценарист, продюсер, композитор.

Родился в Лондоне, в семье актеров варьете. С 1897 г. выступал в мюзик-холле, в 1907–1912 гг. – в театре *Ф. Карно*, где в совершенстве овладел **искусством пантомимы**, пластики, выразительности движений. Дар импровизации и меткие бытовые зарисовки предопределили успех *Чаплина* в Англии и во время американских гастролей 1910–1912 гг. В декабре 1913 г. он подписал контракт с американской кинокомпанией «Кистоун», где стал сниматься у *М. Сеннета*. В 1914 г. дебютировал в эксцентрической комедии «Зарабатывая на жизнь». Исполняя роли хлыщеватых мерзавцев, он присматривался к работе сеннетовских режиссеров, анализируя характерные **черты американской комической школы и системы комедийных масок, основанных на несоответствии жизненной роли персонажа и его внешности**. Появив-

шись в 12 лентах, *Чаплин* снимает самостоятельно комедию «Застигнутый дождем» (1914). В 1915 г. он уходит в фирму «Эссеней», где в поставленных им по собственным сценариям фильмах постепенно возникает образ **бродяги Чарли**. Завоевав в комедиях *Сеннета* невиданную популярность, *Чаплин* не сразу преодолевает инерцию бездумной эксцентриады. Все же материал его лент приближается к реальной жизни, а условные персонажи приобретают черты реальных людей, переживающих подлинные радости и горести. **В фильмах «Бродяга» (1915), «Завербованный» (1915), «Банк» (1915) новый внешний облик героя-оборванца соответствует его человеческой сущности и социальному положению – одинокого и беззащитного аутсайдера, отвергнутого миром.** В 1916 г. *Чаплин* подписывает контракт с фирмой «Мьючуэл», обеспечив себе творческий контроль и право снимать не более 12 фильмов в год. **В лучших фильмах, таких как «Тихая улица» (1917), «Иммигрант» (1917) и «Собачья жизнь» (1918), «На плечо» (1918), завершается эволюция образа маленького человека, олицетворяющего бесправный мир обездоленных, которому противостоят богатство, насилие и лицемерие современной цивилизации.** С каждой новой работой *Чаплина* требования комедии положений приводились во все большее соответствие с требованиями драматического конфликта добра и зла, бедности и богатства, справедливости и «общественного порядка» – драматизм уравнивал эксцентриаду, смеху сопутствовали слезы, например в фильмах «Малыш» (1921), «Пилигрим» (1923). Один из учредителей прокатной компании «**Юнайтед Артистс**» (1919), *Чаплин* стремился к полной независимости и в 1923 г. основал «**Чарльз С. Чаплин филм корпорейшен**». Необходимость этого шага подтвердили проблемы с прокатом драмы «Парижанка» (1923), направленной против ханжества и аморальности консервативного общества. Последующие фильмы *Чаплина* 20-х гг., такие как «**Золотая лихорадка**» (1925), «**Цирк**» (1928), демонстрируют зрелый талант художника, подчинившего свой комедийный дар и выразительные возможности жанра высокой цели осмысления и выражения трагических конфликтов века материального прогресса и духовного одичания. В 30-е гг. осознание бесплодности усилий «одинокого искателя» в фильмах «**Огни большого города**» (1931) и «**Новые времена**» (1936) **стало кульминацией темы маленького человека, прологом к неизбежному протесту и эволюции героя, который вырос из своей маски Чарли.** Эта эволюция составляет смысл сатирической комедии «**Великий диктатор**» (1940), где *Чаплин* появляется в ролях двух полярных персонажей – еврея-парикмахера и диктатора Хинкеля и завершает картину прямым призывом к простым людям не подчиняться насилию. В годы маккартизма *Чаплин* снял пессимистический философский этюд «Мсье Верду» (1947), впервые показав поражение маленького человека. Изгнанный из США после завершения работы над лирической драмой «Огни рампы» (1952), *Чаплин* отвечает сатирой на Америку в годы Маккарти «Король в Нью-Йорке» (1957). Последний фильм *Чаплина* «Графиня из Гонконга» (1967) разочаровывает его поклонников. В 1972 г. посетил США, чтобы получить еще одну специальную премию «Оскар» – «за неограниченное влияние, оказанное им на превращение кино в искусство XX

века». В 1975 г. королевой Великобритании Елизаветой II возведен в рыцарское достоинство (сэр).

✓ **Чаплин Джералдина** (р. 1944), американская актриса.

**Дочь Ч. С. Чаплина.** Снялась в маленьких эпизодах в фильмах отца «Огни рампы» (1952) и «Графиня из Гонконга» (1967). Училась в Королевской Лондонской балетной школе в 1962–1964 гг. Кинокарьера *Дж. Чаплин* началась с французской ленты «Прекрасным летним утром» (1964), где она выступила в дуэте с *Ж.-П. Бельмондо*. Известность пришла к ней после фильма *Д. Лина* «Доктор Живаго» (1965), хотя в роли Тони актриса еще не раскрыла свой потенциал. Творческую судьбу *Чаплин* определил испанский режиссер **Карлос Саура**, предлагавший ей главные роли почти во всех своих картинах в 1968–1979 гг. В этом союзе произошло совпадение оригинальной индивидуальности актрисы и художественного мира режиссера. В первой их совместной ленте «Мятный коктейль» (1968) *Чаплин* сыграла сразу двух героинь, контрастных по облику и характеру, существующих в атмосфере реального и воображаемого. Подобные «двойные» роли, образы-отражения она создала в фильмах *Сауры* «Выкорми ворона» (1975) и «С завязанными глазами» (1978).

В 80-е гг. актриса в основном снималась в Европе. 90-е гг. не одарили *Чаплин* главными ролями, она больше появляется в эпизодах, играя своих персонажей с присущим ей мастерством: «Век невинности» (1993) *М. Скорсезе*, «Одиссея» (1997) *А. Кончаловского*. **Событием в жизни актрисы стало участие в кинобиографии отца, поставленной Р. Аттенборо, – «Чаплин» (1992), где она исполнила роль собственной бабушки.** Актриса востребована и в современном кино. Недавняя блестящая работа в фильме *Педро Альмодовара* «Поговори с ней» (2002).

## 2. Великие комики мирового кино:

✓ **Линдер (Linder) Макс** (1883–1925), французский актер, один из крупнейших кинокомиков мира.

Настоящие имя и фамилия – Габриель Левьель. Свой псевдоним придумал, взяв имя у одного и слегка измененную фамилию – у другой, и под этим псевдонимом добился первых успехов: студия «Патэ» предложила ему сниматься в комедиях вместо уехавшего в Италию популярного *Андре Дида*. Персонаж «Макс» – элегантный subtilный господин из буржуазного класса, вечно попадающий в комические ситуации, близкий к персонажам театральных пьес *Этьена Лабиша* «Макс ищет невесту», «Макс находит невесту», «Макс женится» (1910), «Макс и теща» и мн. др. Он чрезвычайно органичен именно для немого кино, переносил в ранний кинематограф традиции французского буржуазного водевиля.

**Перед Первой мировой войной Линдер завоевывает невероятную популярность во всей Европе: становится «королем комедии», встречи с которым ищет тогдашний «Шарло» (на французский манер) – Чарли Чаплин, называвший себя его учеником.** После окончания Первой мировой войны едет сниматься в США: «Макс



в Америке», «Макс в такси» (1917), «Макс на корабле», 1916 и др., однако возвращается во Францию в связи с ухудшением здоровья, которое у *Линдера* всегда было хрупким, и пишет вместе с *Абелем Гансом* сценарий фильма «На помощь!» (1923). В это время искусство кинокомедии сильно продвигается вперед, и *Линдер* не может конкурировать с *Чаплиным*, *Бастером Киттоном*, *Гарольдом Ллойдом*, стремительно приобретающими славу – такую же, какая была у него перед войной.

**Линдер был величайшим комиком мирового кино, оказавшим грандиозное влияние на развитие французской и мировой комедии. В 1964 г. его дочь Мод Линдер выпустила фильм «В компании Макса Линдера», обошедший экраны всего мира – в нем соединены три среднетражные комедии этого актера, из них самая удачная – пародийные «Три мушкетера».**

✓ **Маркс (Marx) братья: Чико** (Леонард) (1886–1961), **Харпо** (Адольф Артур) (1888–1964), **Граучо** (Джулиус Генри) (1890–1977), Гуммо (Милтон) (1893–1977), Зеппо (Герберт) (1901–1979), американские актеры.

Родились в семье актеров водевиля и варьете. С ранних лет на сцене в амплуа комиков-эксцентриков, блестящих импровизаторов, агрессивных мастеров разговорного жанра. Начиная с середины 20-х гг. их **фарсы** завоевывают провинциальную эстрадную сцену, а затем Бродвей. **К этому времени определились четко обозначенные комедийные маски братьев: карикатурная пародия на делового человека, постоянно недовольного окружающими, обрушивающего на зрителя непрерывный поток слов – у Граучо (Ворчуна); рыжего ирландского клоуна, обуреваемого манией уничтожения всего, что только попадет на пути – у Харпо (любителя арфы); меланхолическая маска печального коверного родом из итальянской «комедии дель арте» – у Чико (Малыша). Этому трио время от времени подыгрывал четвертый – Зеппо. Самый положительный из братьев, Милтон, рано покинул семейный бизнес и занялся самостоятельным делом.**

Первым из **фарсов** (автором большинства из них был Граучо) стал спектакль «Я хочу сказать, что она есть» (1924), за которым последовали «Кокосовые орешки» (1925) и «Расписные пряники» (1928). Два последних представления обратили на себя внимание голливудских продюсеров и были перенесены на экран в 1929 и 1930 гг., а также были сняты «Обезьяньи проделки» (1930), «Лошадиные перья» (1931), наконец, одна из самых знаменитых работ братьев **Маркс – антивоенная сюрреалистическая комедия «Утиный суп» (1933)**. К сожалению, этот фильм не имел успеха, и комики несколько смягчают регистр своего юмора в таких лентах, как «Вечер в опере» (1935), «День на скачках» (1936), «День в цирке» (1939), «Поезжай на Запад» (1940), «Большой магазин» (1941), «Ночь в Касабланке» (1946), в которых они пародируют популярные жанры американского кино. Кинематографическая карьера братьев *Маркс* завершается в конце 40-х гг. («Счастлив в любви»). После перерыва последний раз снялись вместе в фильме «История человечества» (1957). Лишь один *Граучо* продолжает активно работать на радио и ТВ, публиковать книги воспоминаний о себе и

братьях. На церемонии вручения премии «Оскар» в 1974 г. он удостоивается почетной премии за творчество.

✓ **Ллойд (Lloyd) Гарольд** (1893–1971), американский актер.

Сын неудачливого фотографа, был владельцем бильярдного зала, потом сменил множество странных профессий. Начал выступать в проходных ролях в спектаклях передвижных театров. В 1912 г. появился в одном из эпизодов фильма компании *Т. А. Эдисона*. Затем получает небольшие роли в фирмах «Кистоун» и «Юниверсл». В 1914 г. продюсер *Х. Роуч* предложил *Ллойд* сняться в серии короткометражных комедий, но организовать их прокат не удалось. Только через год актер, поработав у *М. Сеннета* и вернувшись к *Роучу*, выступил в серии «Одинокий Люк» (1915–1917), где подражал *Ч. Чаплину*.

В 1917 г. по просьбе *Роуча* изменил **облик персонажа на молодого человека в шляпе-канотье и роговых очках – рядового клерка, продавца, соседа по дому, человека с улицы. Кроме того, Ллойд понял необходимость снимать комедии по профессионально разработанному сценарию, подчиняя трюк логике сюжета.**

В 20-е гг. он стал любимцем американского зрителя. В духе эпохи «просперити» в характере героя появляются упрямство, напористость и всепобеждающий оптимизм, который оправдывается в финале: выйдя победителем из множества сложных и смешных ситуаций, он завоевывает любимую девушку и место в обществе. Среди картин этого периода: «Бабушкин внучек» (1922), «Наконец в безопасности» (1923), «Женобоязнь» (1924), «Первокурсник» (1925), «Младший брат» (1927).

Великолепный спортсмен и средний актер, Ллойд обязан успехом комедийной выдумке и мастерству сценаристов и режиссеров (*Х. Роуч*, *Ф. Ньюмейер*, *Т. Уайльд*), профессионализму и бесстрашию, с которыми он исполнял опаснейшие трюки, а также бытовой достоверности атмосферы, окружавшей его персонажей.

Появление звука подорвало популярность комика, который пытается дополнить свои гэги звуковыми эффектами, но появляется все реже и реже, например «Безумие кино» (1932); «Кошачья лапа» (1934); «Млечный Путь» (1936); «Профессор Бивэйр» (1938); «Грехи Гарольда Диддлблока»/«Безумная среда» (1947). **В 1952 г. Ллойд награжден специальной премией «Оскар» – как «мастер комедии и хороший гражданин». В 1962 г. он выпускает монтажную сборку эпизодов из своих фильмов под названием «Мир комедии Гарольда Ллойда», а год спустя – его продолжение «Смешная сторона жизни».**

✓ **Китон (Keaton) Бастер** (1895–1966), американский актер, режиссер, сценарист и продюсер. Настоящее имя – Джозеф Фрэнсис.

**Был прозван Бастером (на сленге – «нечто необыкновенное») самим Гарри Гудини, который был потрясен тем обстоятельством, как трехмесячному Китону удалось выжить и даже не покалечиться, когда он совершил случайный полет с лестницы.**

С трех лет выступал на эстраде в семейном акробатическом номере «Три Китона». К шести годам владел отличной акробатической тех-

ником и с успехом участвовал в комедийных номерах. В 1917 г., после распада семейного трио, получил приглашение в ревю Шуберта, но вместо этого начал сниматься в комедиях известного комика *Р. Арбакля (Фатти)*, первой из которых была «Мальчик из мясной лавки» (1917).

«Олух», первая комедия новой фирмы, переименованной в 1921 г. в «Бастер Китон продакшнз», уступала его прежним работам, но затем последовавшие картины («Одна неделя» (1920) и др.) укрепили репутацию *Китона*, не только исполнявшего главную роль, но и выступавшего в качестве соавтора сценария и одного из режиссеров.

Растущая популярность *Китона*, становящегося конкурентом *Ч. Чаплина* и *Г. Ллойда*, основывалась на несоответствии бесстрастной **маски «человека, который никогда не смеется»**, и стремительно меняющихся драматических и комических ситуаций. **«Великое каменное лицо»**, самый немой из комиков немого кино, он не только не был лишен эмоций, но и передавал тонкую гамму чувств своего персонажа с помощью выразительных движений, взглядов и едва уловимых изменений мимики. Изобретая и исполняя самые невероятные трюки, достигая при этом вершин пластической образности, *Китон* вносил в мир эксцентрической комедии непривычный смысл и содержание.

Исполненные горькой и тонкой иронии, его фильмы посвящены одинокому человеку, беззащитному в холодном и изначально враждебном мире цивилизации XX века. **С 1923 г. Китон переходит к съемке полнометражных комедий, характеризующихся четкой структурой, продуманным монтажом, сложностью рискованных трюков и нарастающим ощущением непреодолимой пропасти между героем и окружающим его миром. Собранные вместе, эти картины: «Три эпохи» и «Наше гостеприимство» (1923); «Шерлок-младший» и «Навигатор» (1924) выходят далеко за рамки пародийных параллелей известных сюжетов или мифов и выражают трагическое мироощущение личности, ставшей заложницей технического прогресса и прагматического мышления. «Генерал» (1927), блистательная пародия на военную мифологию южан, оказывается последней великой картиной Китона.**

В 30-е и 40-е гг. время от времени появляется на экране, но чаще выступает на сцене и в цирке. В последующие два десятилетия его можно увидеть в фильмах «Сансет бульвар» (1950), «Огни рампы» (1952), «Вокруг света в 80 дней» (1956), «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир» (1963), «Смешное происшествие на пути к Форуму» (1966). **На церемонии вручения премии «Оскар» в 1960 г. был награжден специальной премией за «свои уникальные таланты, способствовавшие появлению бессмертных комедий на экране».**

### **3. Первый звуковой фильм – «Певец джаза» (1927).**

Фильм *Алана Кросленда* имел оглушительный успех и неудивительно – это была первая звуковая картина. Премьера фильма состоялась в октябре 1927 г. в Нью-Йорке. Огромные очереди желающих посмотреть фильм (а главное – услышать живые голоса актеров) вытянулись к кассам кинотеатров. Студия «Уорнер Бразерс» сделала безошибочный выбор и добилась беспрецедентного коммерческого успеха для

того времени.

Сюжет мюзикла неприхотлив. Это рассказ о судьбе сына кантора, который не может сделать выбор между синагогой и шоу-бизнесом. На главную роль был приглашен *Эл Джолсон* – бродвейская звезда. Его гонорар по тем временам составил фантастическую сумму – 75 тыс. долларов, но участие знаменитого певца в фильме оказалось залогом успеха. Песни (особенно хит *Ирвинга Берлина* «Blue Skies»), исполненные *Джолсоном*, на следующий день после премьеры распевала вся Америка. Выход фильма в прокат был омрачен гибелью в автомобильной катастрофе *Сэма Уорнера*, из-за похорон которого никто из его братьев-продюсеров не смог присутствовать на премьере.

### **Литература**

1. Вайль, П. Золотые ворота : Лос-Анджелес – Ч. Чаплин ; Сан-Франциско – Д. Лондон // Гений места / Петр Вайль ; послеслов. Л. Лосева. – М. : Независимая газета, 2000. – С. 11–32.
2. Добротворский, С. Человек, который никогда не смеялся [Бастер Китон] // Добротворский, С. Кино на ощупь : сб. ст., 1990–1997 / С. Добротворский. – 2-е изд., доп. – СПб. : Сеанс, 2005. – С. 268–273.
3. Козак, А. Человек, которого принято ненавидеть. Киноодиссея Эриха Штрогейма // Культура. – 2002. – 22–28 августа. – С. 12.
4. Комики мирового экрана / под ред. Р. Юренева. – М. : Искусство, 1966. – 288 с.
5. Рогова, В. «Бродяга и джентльмен, поэт и мечтатель» [Чарли Чаплин] // Искусство в школе. – 2004. – №3. – С. 55–57.
6. Романенко, А. Феномен Чаплина // Искусство в школе. – 2002. – №5. – С. 48–55.
7. Цивьян, Ю. О Чаплине в русском авангарде и о законах случайного в искусстве // Новое лит. обозрение. – 2006. – №5 (81). – С. 99–114.

### **Видеопрактика**

1. Фрагменты из д/ф «**Чаплин сегодня**» (2004): «Золотая лихорадка» (1925), «Великий диктатор» (1940).
2. Фрагмент из х/ф «Огни большого города» (1931) / *Ч. Чаплин*.
3. Фрагменты из д/ф «Чарли: жизнь и искусство Чарли Чаплина» (2007) / *Ричард Шикель*.
4. Отрывок из передачи «Ч. Чаплин – Лос-Анджелес» цикла «**Гений места**» (Телеканал «Культура», 2006) / *П. Вайль*.
5. Отрывки из передач цикла «**Легенды мирового кино**» (Телеканал «Культура», 2004, 2007): Чарльз Спенсер Чаплин; Братья Маркс.
6. Отрывок из передачи цикла «**От киноавангарда к видеоарту**» (Телеканал «Культура», 2002): «Эксцентрика века».
7. Отрывки из передач цикла «**Комедианты**» (Телеканал «Культура», 2005): Макс Линдер, Гарольд Ллойд, Бастер Китон.
8. Фрагменты х/ф с участием Бастера Китона: «Электрический дом»; «Гостиная. Спальня. Ванная».
9. Фрагмент из д/ф «Нанук с Севера» (1922) / *Р. Флаэрти*.

10. Отрывок из передачи «Александр Сокуров и «Человек из Арана» Роберта Флаэрти» цикла «**Фильмы моей жизни**» (Телеканал «Культура», 2004).

### **Тема 3. 1930-е: Опасная игра**

#### **Раздел 1. Золотой век Голливуда**

##### **Основные тезисы**

С появлением звука кино преобразилось. «Киномоголы» призвали звуковое кино себе на службу, чтобы вернуть обратно в кинозалы зрителей, уставших от шаблонов и бесконечных титров «Великого немого». Успех оказался настолько оглушительным, что Голливуд вступил в период своего наивысшего расцвета, когда его безукоризненно выполненные шедевры помогали публике во всем мире хотя бы на время забыть волнения той беспокойной эпохи.

#### **1. Начало эры звукового кино:**

**1927:** фильм А. Кросленда «Певец джаза».

**1928:** 100% звуковой фильм (мюзикл) «Огни Нью-Йорка».

Переход к звуковому кино: огромные финансовые вложения.

**2. 1934: «производственный кодекс» (Кодекс Хейса):** регламентация кинопродукции под предлогом ее «моральной чистоты». Кодекс действовал по 1966 г. и впоследствии был заменен системой возрастного рейтинга. В соответствии с Кодексом Хейса кинематографисты обязаны были воспитывать в людях национально-патриотические чувства и уважение к национальной символике, а также пропагандировать высокие моральные принципы – уважение к религии, закону, традициям, истории. Из кинематографической практики были исключены сцены насилия, секса, жестокости по отношению к людям и животным. В свое время Кодекс сыграл свою положительную роль в формировании **«стандартов жизни»**.

**3. Цвет:** системы «Техниколор» и «Три-пэк».

**4. Новые жанры:** Появление новых жанров (мюзикл); новая жизнь жанров (вестерн, криминальный фильм); расцвет костюмно-исторических лент.

✓ **Мюзикл** – жанр музыкального фильма, основу которого составляют пение и хореографические номера, представляющие собой единое целое и объединенные единым художественным замыслом.

Мюзикл как сценический жанр появился в США в конце XIX – начале XX века, а в 1920-е гг. мюзиклы начали экранизировать, что сделало этот жанр еще более популярным. Пожалуй, киномюзикл – един-

ственный жанр, который так тесно связан со взлетами и падениями Голливуда.

Один из первых звуковых фильмов – «**Певец джаза**» (1927) с участием бродвейской звезды *Эла Джолсона* в строгом смысле слова нельзя назвать мюзиклом, это была только заявка, но уже в следующем фильме «Без ума от песен» (также с участием Джолсона) четче обозначились его жанровые музыкальные черты. В 1929 г. на экраны вышел мюзикл «Бродвейская мелодия», сразу ставший одним из самых кассовых фильмов того времени. Кроме того, фильм «Бродвейская мелодия» первым из мюзиклов был удостоен премии «Оскар».

В 1930-е гг., золотой век Голливуда, популярность мюзикла растет благодаря ведущему голливудскому хореографу-постановщику **Басби Беркли** (1895–1976), который сумел придать этому жанру стремительный электризующий характер. В его известных мюзиклах «Золотоискательницы 1933 года» (1933), «42-я стрит» камера Беркли была постоянно в движении – то скользила вдоль зеркальной поверхности пола, то устремлялась в гущу танцующих, где мелькали их руки и ноги.

Другим королем мюзикла 1930-х гг. был замечательный танцовщик **Фред Астер**, выступавший со своей постоянной партнершей **Джинджер Роджерс**. Актер был не только постановщиком танцев в мюзиклах, но и автором песен. 1941-м годом датирована яркая музыкальная комедия «Серенада Солнечной долины», которую, можно без преувеличения сказать, обессмертил выдающийся джазовый музыкант *Глен Миллер* и его оркестр. В СССР этот фильм попал только после войны вместе с другими трофейными картинами и сразу же завоевал бешеную популярность – мелодии этой ленты напевали повсюду.

Ни одна из голливудских студий не хотела отставать в области мюзикла. Но, пожалуй, ведущей студией по производству наиболее удачных мюзиклов стала Метро-Голдвин-Майер (МГМ). В 1940-е и в начале 1950-х гг., когда жанр мюзикла достиг своего пика, засверкали звезды **Джуди Гарленд** («Встретимся в Сент-Луисе» (1944) / *В. Минелли*), **Риты Хейворт** («Девушка с обложки», 1944), *Джина Келли* и *Стенли Донена* («Увольнение в город» (1949), «Поющие под дождем» (1952), «Всегда прекрасная погода» (1955).

И хотя затем мюзикл переживал не лучшие свои годы, в 1961 г. на экраны вышла «Вестсайдская история» *Р. Уайза*, ставшая настоящим потрясением, соединив в себе волшебную музыку *Л. Бернстайна* и полную драматизма отточенную хореографию *Дж. Роббинса* с остросоциальной проблематикой сценария. Фильм заслуженно был удостоен нескольких премий «Оскар». Одной из лучших экранизаций тех лет стала «Моя прекрасная леди» (1964) на музыку *Ф. Лоу*. Попытку совмещения, казалось бы, несоединимых жанров анимации и мюзикла предпринял *Уолт Дисней* в фильме «Мэри Поппинс» (1965). Среди американских мюзиклов последующих десятилетий следует выделить «Смешную девчонку» (1968) с *Б. Стрейзанд*, «**Кабаре**» (1972) с *Л. Минелли* режиссера и хореографа *Б. Фосса*, «Томми» (1975) *К. Рассела*, «**Весь этот джаз**» (1979) также *Б. Фосса*, «Волосы» (1979) *М. Формана*, «Слава» (1980) *А. Паркера*.

Мюзикл во всем мире воспринимается прежде всего как американский жанр, но и в других странах к жанру мюзикла также обраща-

лись ведущие режиссеры – во Франции *Ж. Деми* поставил свой самый известный фильм «Шербурские зонтики» (1964) с чарующей музыкой *М. Леграна*, одухотворяющей лирическое повествование о любви. Фильм был удостоен главного приза на МКФ в Каннах. В 1967 г. *Деми* поставил «чистый», очень профессиональный мюзикл «Девушки из Рошфора», также на музыку *Леграна*, но до уровня «Шербурских зонтиков» он явно не дотягивал. В 1968 г. в Великобритании вышел на экраны мюзикл *К. Рида* «Оливер!» (премия «Оскар», 1968), трогательная и одновременно динамичная история героя романа Ч. Диккенса. В Испании – музыкальные мелодрамы с участием *Сары Монтьель* и *Рафаэля*. В фильмах *Карлоса Сауры* нам открылась песенно-танцевальная культура фламенко.

✓ **Вестерн** (англ. western, букв. – *западный*), приключенческий фильм (обычно из жизни ковбоев) об освоении запада США в XIX веке.

Вестерны на самом деле являются одной из жанровых разновидностей приключенческого фильма. Популярный американский актер *К. Иствуд*, прославившийся как раз в вестернах, заметил, что американцы придумали в искусстве три вещи: вестерны, джаз и блюз. Действительно, вестерны – чисто американское явление. Конечно, можно обнаружить переключку вестернов с самурайскими фильмами, тем более, что авторы вестернов иногда использовали сюжеты этих лент, перенося действие в Америку второй половины XIX века. Два популярных вестерна «Великолепная семерка» (1960) *Дж. Стерджеса* и «За пригоршню долларов» (1964) *С. Леоне* являются вариациями лент *А. Куросавы* «Семь самураев» и «Телохранитель». А английский режиссер *Т. Янг* включил в свой фильм «Красное солнце» (1970) образ самурая, оказавшегося на Диком Западе в 1871 г., роль которого исполнил *Т. Мифунэ*, актер *А. Куросавы*. Непременным условием вестерна является развертывание действия на Диком Западе, который завоевывался и осваивался переселенцами, направляющимися в глубь континента по пути к Тихоокеанскому побережью и к сопредельной Мексике. Одна из эпических, масштабных лент так и называлась: «Как был завоеван Запад» (1962) *Дж. Форда*, *Г. Хэтауэя* и *Дж. Маршалла*.

Истоки вестерна нужно искать, разумеется, в американской литературе прошлого века, в произведениях *Ф. Купера*, *М. Рида*, *Ф. Брет-Гарта*. Благородные следопыты, сохраняющие достоинство последние из могикан, бесшабашные покорители прерий, лихие ковбои, вооруженные и очень опасные бандиты, невозмутимые шерифы, насаждающие закон вдали от цивилизации, веселые обитательницы салунов – все эти герои были романтизированы, овеяны мифами в вестернах. Популярность *Буффало Билла*, *Буча Кэссиди* и *Санденса Кида*, *Пэта Гэррета* и *Билли Кида*, *Джесси* и *Фрэнка Джеймса*, *Дока Холлидея* и *Уайта Эрпа* может сравниться, пожалуй, со славой знаменитых личностей Америки, начиная с ее первого президента *Джорджа Вашингтона*. Идеализируя и возвеличивая людей, которые в подлинной жизни не всегда были в ладах с законом, авторы вестернов прежде всего стремились воспеть американскую предприимчивость, авантюризм, риск, неунывающий оптимизм всех – от бродяг, странствующих по пустошам Запада, до упорных скотоводов, быстро пустивших корни на бесплодных

землях вдали от Атлантического океана. Возможно, именно это помогло им выстоять в схватке с природой, а в первую очередь – в борьбе за социальное, человеческое выживание, самоутверждение, создание самих себя, своего образа жизни согласно «американской мечте».

**Национальная мифология**, прославление недолгой истории Соединенных Штатов оказались крайне необходимы в XX веке, когда Америка становилась одной из первых держав мира. Вестерны появились еще до изобретения *братьев Люмьер*, на картинках в кинетоскопе *Эдисона* в 1894 г. Но отправной точкой в развитии этого жанра считается выход на экраны фильма **«Большое ограбление поезда»** (1903) *Э. С. Портера*, который, представляет собой довольно редкое сочетание вестерна и гангстерского фильма. В те годы бандит с Запада был еще современником авторов вестернов. Спустя десятилетия в 1969 г. *Дж. Р. Хилл* иронически воспроизвел стиль первых вестернов в прологе своей картины *«Буч Кэссиди и Санденс Кид»*, чтобы затем рассказать трагическую историю двух отщепенцев, индивидуальностей-одиночек, вытесняемых на рубеже веков с авансцены истории, уничтоженных безжалостной системой власти, цивилизацией, хорошо отлаженным механизмом коллективного подавления.

Эпоха одиноких героев вестерна заканчивалась, хотя была искусственно продолжена до периода мексиканской революции 1910–1917 гг., когда на окраинах США, на задворках складывающейся сверхдержавы последние американские идеалисты, изрядно изверившиеся, потрепанные жизнью, превратившиеся в циников, пытались использовать шанс свободного существования, пребывания «вне»: вне цивилизации, вне закона, вне всего.

Расцвет жанра приходится на 30–50-е гг. В этот период были созданы фильмы: *«Железный конь»* (1924), *«Дилижанс»* (1939), *«Моя дорогая Клементина»* (1946), *«Отправившиеся на поиски»* (1956) – все *Дж. Форда*; *«Человек с Запада»* (1940) *У. Хайлера*; *«Красная река»* (1948) *Х. Хоукса*; *«Ровно в полдень»* (1952) *Ф. Циннемана*; *«Шейн»* (1953) *Дж. Стивенса*, и многие другие. Фильм **«Дилижанс»** (1939) **Джона Форда** – переломный в истории жанра. Проблематика фильма выходит за узкие границы традиционного вестерна и приобретает универсальный характер: извечная борьба между добром и злом, ставящая личность перед выбором и определяющая ценность человека вопреки официальной морали и «табели о рангах».

Они созданы в тот момент, когда жанр пришел в конце 50–60-х гг. в упадок, переосмысливался, наполнялся реальным содержанием, часто горько и беспристрастно развенчивался, выворачивался наизнанку. Среди антимифотворцев, разрушавших ложные грезы о прекрасном Диком Западе, раскрывавших обратную сторону легендарного облика любимых героев, помимо названных *Дж. Р. Хилла*, *С. Пекинпа* и *С. Леоне*, были также *А. Пенн* (*«Маленький Большой Человек»*, 1970), *Р. Нелсон* (*«Солдат в синем»*, 1970), и, безусловно, *Р. Олтмен* (*«Маккейб и миссис Миллер»*, 1971, *«Буффало Билл и индейцы, или Урок истории Сидящего Быка»*, 1976). Кстати, *С. Пекинпа* ставил и другие вестерны (*«Скачи по горам»*, 1962; *«Майор Данди»*, 1964, *«Баллада о Кейбле Хоге»*, 1970, *«Пэт Гаррет и Билли Кид»*, 1973), превратившись в одного из крупных мастеров жанра. В число известных вестернов этого периода входят



«Профессионалы» (1966) и «Прикуси пулю» (1975) *Р. Брукса*, «Иеремия Джонсон» (1971) *С. Поллака*, «Ковбои» (1971) *М. Райделла*, «Жизнь и времена судьи Роя Бина» (1972) *Дж. Хьюстона*.

Особое место занимает творчество уже упоминавшегося итальянского режиссера *С. Леоне*, первого из европейцев покусившегося на типично американское изобретение. Его трилогия с участием *К. Иствуда* («За пригоршню долларов», 1964, «За несколько лишних долларов», 1965, «Хороший, плохой, злой», 1967), а также лента «Однажды на Диком Западе» (1968), признанная классикой вестерна даже американцами, и фильм «Ложись, ублюдок!» (1971) составили целую главу в истории этого жанра, вызвали массу подражаний. Именно подделки, а не замечательные картины *Леоне*, иронически взглянувшего на стереотипы вестерна, следовало бы назвать презрительно «спагетти-вестернами». Разнообразные «Джанго», «Они называют меня Троица», «Мое имя – Никто» и т. п. заслуживают такого определения.

Эстетика вестерна была своеобразно переплавлена в космических и полуфантастических феериях *Дж. Лукаса* и *С. Спилберга*, порой пародийно представивших образ ковбоя в неведомых ему ранее ситуациях. Комедийная интонация проявляется и в целом ряде вестернов на рубеже 70–80-х гг.: «звездный» ковбой *Х. Форд* снялся в ленте «Парень из Сан-Франциско» (1979) опытного знатока жанра *Р. Олдрича*; соавтор сценариев об Индиане Джонсе и сериала «Звездные войны» *Л. Кэздан* создал иронический вестерн «Силверадо» (1985); мастер абсурдного юмора *Дж. Лэндис* высмеял штампы жанра в картине «Три амигос!» (1986). Правда, всех опередил главный специалист по пародиям в американском кино *М. Брукс*, еще в 1973 г. поставивший забавную ленту «Сверкающие седла». На этом фоне обошедшаяся в 36 млн. долларов ностальгическая сага «Врата рая» (1980) *М. Чимино* казалась американским зрителям анахроничной, выморочной, лишенной основного – занимательного сюжета. Потому что более-менее увлекательные вестерны с любимым *К. Иствудом* (включая его режиссерские работы «Бродяга с равнин», 1973, «Джоузи Уэйлз вне закона», 1976, «Бронко Билли», 1980, «Бледнолицый всадник», 1985) или с семейными актерскими династиями («Давно в седле» *У. Хилла*, 1980, играют братья *Кэрредин*, *Кич* и *Куэйд*, «Молодые стрелки» *К. Кейна*, 1988, в главных ролях – братья *Ч. Шин* и *Э. Эстевес*, сын *Д. Сазерленда* – *К. Сазерленд*) еще пользовались относительным успехом. Тем не менее, на исходе 80-х гг. жанр вестерна утратил свою особую популярность. По иронии судьбы это произошло в период правления администрации *Р. Рейгана*, который, конечно, не был ковбоем №1, как **Дж. Уэйн**, но любил сниматься в вестернах.

Несмотря на то, что особые, почти радужные надежды возникли после появления своеобразных вестернов-драм «Танцы с волками» (1990) *К. Костнера* и «Нет прощения»/«Непрощенный» (1992) *К. Иствуда*, которые, после очень большого перерыва (первым лауреатом «Оскара» среди вестернов был «Симаррон» *У. Раггльза*, 1931) удостоились главных наград Американской киноакадемии, все-таки в 90-е гг. возрождения вестерна не произошло. Может быть, правы *Лукас* и *Спилберг*, что современной компьютерной Америке нужна прежняя мифология в супермодной упаковке, необходимы «электронные вестерны» с

тем же неунывающим героем, который теперь покоряет Дальний и Средний Восток, как в фильмах об Индиане Джонсе, или Дикий Космос в фантастических лентах.

**5. Триумф анимации:** 1938 г. – первый звуковой и цветной полнометражный мультфильм «Белоснежка и семь гномов» / *Уолт Дисней*.

**6. Лучший фильм – «Унесенные ветром»** (1939; режиссер **Виктор Флеминг**; продюсер **Дейвид Селзник**; кинокомпания MGM). **Жанр – исторический фильм, драма, мелодрама.** Излюбленный американский жанр частной мелодрамы на фоне общественных катаклизмов помещен в исторический контекст этапных для Америки событий. Вместо более точного по смыслу перевода «Развеяно ветром» у нас не случайно прижилось название «Унесенные ветром». Оно сентиментальнее и романтичнее, намекает на судьбы двух любовников-соперников, не желающих уступить друг другу. А «Развеяно ветром» – все-таки о другом: о безвозвратно ушедшем времени Старого Юга, мире богатых усадеб Атланты, процветавших благодаря рабовладению, о неминуемом ходе Истории, которая вмешивается в жизнь страны и отдельных людей. Банальный «ветер эпохи» развеял иллюзии и надежды тех, кто пытался сохранить в неприкосновенности уже отживший уклад общества.

Картина, в постановке которой на разных этапах принимали участие *Джордж Кьюкор, Уильям Кэмерон Мензиес, Сэм Вуд, Хауард Хоукс* и даже сам продюсер *Дейвид Селзник*, получила восемь премий «Оскар» (в том числе за фильм, режиссуру, сценарий, главную женскую роль, впервые в истории была отмечена чернокожая исполнительница второплановой роли *Хэтти Макдэниел*). Лента «Унесенные ветром» считается до сих пор самой кассовой в истории американского кино. В 1976 г., когда впервые показали «Унесенные ветром» по американскому телевидению, по подсчетам социологов аудитория составила около 130 млн. зрителей. А в 1993 г. был создан «сиквел» (на прямой римейк американцы все-таки не решаются) – телевизионный мини-сериал «Скарлетт» на основе романа, продолжающего литературное произведение *Маргарет Митчелл*.

**В ролях: Вивьен Ли, Кларк Гейбл, Лесли Хауард, Оливия Де Хэвилленд, Томас Митчелл, Барбара О'Нил, Хэтти Макдэниел, Виктор Джори, Энн Разекфорд.**

## **7. Режиссеры:**

✓ **Форд (Ford) Джон** (1895–1973), американский режиссер. Настоящие имя и фамилия – Шон Алоизиус О'Фини или О'Фирна.

Тринадцатый, последний ребенок в семье ирландского иммигранта, владельца салуна. После окончания школы в 1913 г. уехал в Голливуд к брату, который работал в киностудии «Юниверсал» в качестве актера, сценариста и режиссера. Рабочий сцены и помощник реквизитора, затем трюкач и дублер своего брата, в 1915 г. Шон был одним из статистов в эпической ленте *Д. Гриффита* «Рождение нации». В 1920 г. переходит в «Фокс» и до 1923 г. снимает под псевдонимом «Джек

Форд», обращаясь преимущественно к жанру вестерна, более всего отечавшему его восприятию мира и иерархии ценностей: четкие критерии добра и зла, верность долгу, дружбе, семейной традиции, мужество в самой безнадежной ситуации.

Два фильма *Джона Форда* 20-х гг. – вестерн «Железный конь» (1924, эпическая история строительства трансконтинентальной железной дороги) и военная драма «Четыре сына» (1928) относятся к числу лучших работ режиссера, но все же расцвет *Форда* приходится на звуковой период, когда он становится живым классиком американского кинематографа. Вопреки распространенному мнению *Форд*, поставивший 112 лент за почти 60 лет работы в Голливуде, снимал не только вестерны, но и детективы.

Однако слава *Форда* связана с вестернами, которые он ставил до конца жизни: «Дилижанс» (1939); «Моя дорогая Клементина» (1946); «Форт Апач» (1948); «Она носила желтую ленту» (1949); «Рио Гранде» (1950); «Человек, который застрелил Либерти Вэланса» (1962); «Осень чейеннов» (1964), и с серией социально-критических фильмов конца 30-х – начала 40-х гг., таких как «Гроздь гнева» (1940, по роману *Д. Стейнбека*); «Табачная дорога» (1941, по *Э. Колдуэллу*); «Как зелена была моя долина» (1941).

Изображая социальные конфликты тридцатых, *Форд* противопоставляет хищническому прогрессу цивилизации идеалы рядового человека – веру в Бога, верность родственным узам, честный труд, любовь к природе. При всей идеализации прошлого *Форд* показывает неизбежность и законность бунта низов против безжалостно-безликого мира банков, монополий и больших городов. Все же идеальной средой для любимых персонажей режиссера – прямолинейно-наивных, непреклонных в симпатиях и антипатиях «рыцарей» добра, чести и справедливости – оказывается ковбойский фильм, атмосфера второй половины девятнадцатого века, эпоха освоения Дальнего Запада. В этом исторически реальном пространстве и времени, допускающем условную обрисовку людей и событий, находит приют мечта *Форда*, его Америка, извечная, по режиссеру, борьба между добром и злом, ставящая личность перед выбором и определяющая ценность человека вопреки официальной морали и «табели о рангах» (типичный и лучший пример – «Дилижанс»).

Война и человек на войне также оказываются вполне реалистичной рамкой для эпического романтизма *Форда*. В годы Второй мировой войны *Форд* возглавлял киноотдел ВМС США и потерял глаз в ходе съемок документального фильма «Битва за Мидуэй» (1942, премия «Оскар»). Среди работ *Форда* военных лет – документальный фильм «7 декабря» (1943, премия «Оскар») и художественная лента об американцах в первые дни боевых действий на Филиппинах «Их было не вернуть» (1945).

Награжденный впервые премией «Оскар» за фильм об ирландском восстании 1916 г. «Осведомитель» (1935), *Форд* не раз удостоивался этой премии за фильмы «Гроздь гнева» (1940); «Как зелена была моя долина» (1941); «Тихий человек» (1952, также приз МКФ в Венеции). В 1971 г. в связи с ретроспективой фильмов *Форда* на МКФ в Венеции был награжден почетной премией.

✓ **Капра (Capra) Фрэнк** (1897–1991), американский режиссер, актер, продюсер.

Родился на Сицилии. С шестилетнего возраста – в США. Хотя комедии *Капры* 30–40-х гг. до сих пор пользуются неослабевающим успехом, его творчество продолжает вызывать споры. *Капру* называли популистом, фашистом, либералом, консерватором, реакционером и прогрессистом. Как ни странно, наивные, сентиментальные, смешные комедии *Капры* на поверку действительно не так уж просты и наивны. В них удивительно сочетается крайний индивидуализм и конформизм, его герои эксцентричны (мистер Дидс играет на трубе) и в то же время стремятся к тихому счастью.

Его имя накрепко связалось с политикой «нового курса» президента *Рузвельта*, который выводил страну из Великой депрессии. Непритязательные комедии *Капры* не только приносили утешение отчаявшимся, но и учили жить, верить в собственные силы.

Карьера *Капры* сложилась не сразу: вернувшись с Первой мировой войны, он, инженер-химик, не мог найти работу и попробовал силы в кино. Но 25 фильмов, снятых на студии «Коламбия Пикчерз», не принесли ему громкой славы. Поворотным пунктом стала «Платиновая блондинка» (*Platinum Blonde*, 1931), в которой была точно найдена **«формула Капры»**: идеалист-одиночка бросает вызов общественному несовершенству. Получив сразу несколько «Оскаров» за картину «Это случилось однажды ночью» (1934), *Капра* стал не только режиссером, но и продюсером, что позволило ему четко обозначить свою линию, сняв одну за другой знаменитые ленты «Мистер Дидс переезжает в город» (1936), «Потерянный горизонт» (1937), «С собой не унесешь» (1938), «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939), «Познакомьтесь с Джоном Доу» (1941) и, наконец, «Жизнь прекрасна» (1946).

*Капра* рассказывал, что идеалистическая вера в простого человека, которую излучали его фильмы, стала результатом встречи с неким анонимом, который посетил его во время тяжелой болезни и убедил поставить свое искусство на пользу любви к ближнему. Проповедуя традиционные ценности, режиссер создал утопический образ демократической Америки и «прекрасной жизни» в условиях добрососедства. Но в историю кино вошли также его документальные фильмы – серия «Почему мы воюем?» – которые были столь же пропагандистски убедительны для сражающейся с фашизмом страны, сколь и его блистательные комедии.

## 8. Звезды американского кино:

В 30-е гг. окончательно оформляется **система звезд**. На смену звездам немного кино приходит целая плеяда блистательных актеров. В противоположность **режиссерскому** европейскому кино, американское становится **актерским**.

✓ **Гейбл (Gable) Кларк** (1901–1960), американский актер.

Появившись на свет в провинциальной глуши, рано начал само-

стоятельную жизнь, выступал на сцене передвижных театров, пытался сделать карьеру в Голливуде с помощью актрисы *Д. Диллон*. Лишь поддержка вдовы нефтяного магната *М. Ленгэм* дала *Гейблу* возможность попробовать силы на Бродвее, а затем сыграть в пьесе «Последняя миль», где его озлобленный и обреченный герой, заключенный тюрьмы Синг-Синг, буквально заворожил зал. С 1931 г. в Голливуде. После дебюта в вестерне «Крашенная пустыня» играл ковбоев и гангстеров. В фильмах с участием звезд *Н. Ширер*, *Г. Гарбо*, *Дж. Харлоу* и *Дж. Кроуфорд* нашел **новое амплу – настоящего американца**, чьи мужественность и сексуальный напор привлекают женщин в той же мере, что и скрытые за внешним цинизмом широта и благородство в фильмах «Сьюзен Ленокс» (1931), «Одержимая» (1931), «Странная интермедия» (1932), «Держи своего мужчину» (1933). В 1934 г. награжден премией «Оскар» за роль бедного репортера, который перевоспитывает строптивую дочь миллионера в фильме *Ф. Капры* «Это случилось однажды ночью».

**Мужчина №1 для многих американок**, *Гейбл* пользовался также и мужской симпатией, олицетворяя тип простого парня, который начал с нуля и пробился по пути наверх в одиночку, с помощью мощного кулака, жизненной хватки и ироничности в фильмах «Манхэттенская мелодрама» (1934), «Сан-Франциско» (1936), «Саратога» (1937), «Летчик-испытатель» (1938). Апогеем карьеры *Гейбла* стало predeterminedное опросом общественного мнения выступление в роли Рэтта Батлера в фильме «Унесенные ветром» (1939), где он создает наиболее яркую и отшлифованную версию своего экранного типа.

Трагическая гибель в 1942 г. в авиакатастрофе жены *Гейбла*, актрисы *Кэрол Ломбард*, нанесла актеру непоправимый удар – он не мог найти себя ни в жизни, ни на экране. Американцы искали новых кумиров, а попытки *Гейбла* повторить самого себя в вестернах и приключенческих лентах приносили все меньше денег. Однако последние картины с его участием вновь имели успех, а прощанием актера с публикой и лучшей работой позднего периода творчества стал образ старого ковбоя в фильме *Дж. Хьюстона* «Неприкаянные». Этот фильм вышел на экран уже в 1961 г., после смерти *Гейбла*. Его жизни и творческой судьбе посвящена игровая лента «Гейбл и Ломбард» (1976).

✓ **Ли (Leigh) Вивьен** (1913–1967), английская и американская актриса. Настоящая фамилия – Хартли.

В 1932 г. обучалась в Королевской академии драматического искусства в Лондоне. С 1934 г. – в эпизодических ролях в кино, с 1935 г. выступала на сцене. Хрупкая красота *Ли* не соответствовала стереотипам английского экрана, а ее личность предполагала исполнение ролей независимых и душевно незащищенных женщин, которые отвоевывают место в эгоистичном и жестоком мире мужчин благодаря силе своей любви, интеллекту и незаурядному характеру. Продвижению актрисы в театре не способствовал скандал вокруг ее романа с **Л. Оливье**, хотя шекспировские роли (Титания и Офелия) заставляли признать своеобразный дар *Ли*.

Успех у публики в фильмах продюсера *А. Корды* «Пламя над Англией» (1937) и «Мрачное путешествие» (1937), в комедиях «Буря в

стакане воды» (1937) и «Янки в Оксфорде» (1938), в драме «Переулочек Св. Мартина» (1938) не помешал некоторым критикам утверждать, что удачи актрисы объясняются только ее внешностью или помощью *Л. Оливье*. **Поворотным в судьбе Ли стал образ Скарлетт в американской эпопее «Унесенные ветром» (1939) по роману М. Митчелл (премия «Оскар» за роль).**

Не желая следовать примеру американских кинозвезд, повторяющих себя из фильма в фильм, *Ли* продолжает выступать на сцене, а ее новые работы в кино (балерина в мелодраме *М. Ле Роя* «Мост Ватерлоо» и леди Гамильтон в одноименной драме *А. Корды*) продемонстрировали не только уникальный дар перевоплощения и тонкий психологизм, но и верность постоянной теме актрисы – гибели личности, которая пыталась сохранить верность себе и своим принципам в лицемерном мире.

Ведущая актриса английской сцены в 40-х и 50-х гг., она вместе с ***Л. Оливье*** с блеском выступает в пьесах *Т. Уайлдера*, *Р. Шеридана*, *Ж. Ануя* и *Т. Уильямса*, а также в трагедиях Шекспира. Экранные работы конца 40-х гг., такие как «Цезарь и Клеопатра» (1946), «Анна Каренина» (1948), уступают голливудским ролям, что связано с уровнем режиссуры и возможностями английских студий, но возвращение в США для съемок в экранизации «**Трамвая «Желание»** (1951) приносит *Ли* второй «Оскар» и премию на МКФ в Венеции.

В драматической борьбе с тяжелой болезнью актрисе удается создать на сцене ряд шекспировских шедевров (Виола, леди Макбет, Лавиния). На экране ее редкие появления связаны с темой женского одиночества и мужского предательства. Лучшая роль в это время – миссис Тредвелл в «Корабле глупцов» (1965) *С. Крамера* сыграна с беспощадной самоотдачей и филигранным мастерством.

✓ ***Уэйн (Wayne) Джон*** (1907–1979), американский актер, режиссер, продюсер. Настоящие имя и фамилия – Мэрион Майкл Моррисон.

**Воплотивший в своих экранных работах (а их было около ста пятидесяти) «дух фронтиров», ставший иконографической фигурой первопроходца Дикого Запада, Уэйн настолько слился со своим образом, что почти невозможно отделить актера от легенды.** Он дебютировал в кино в конце 20-х гг. На высокого светловолосого парня с открытым лицом и добродушной улыбкой обратил внимание гений вестерна *Джон Форд* и рекомендовал его коллегам, но настоящая звездная карьера началась только десятилетие спустя, в 1939 г., когда «Дюк» (Герцог) Уэйн снялся в роли Ринго Кида в фордовском «Дилижансе» – самом знаменитом вестерне в истории кино. И тогда же начал твориться миф о нем.

Освобожденный от воинской службы по состоянию здоровья, актер на экране стал образцом твердого и неустрашимого воина с горячим и отзывчивым сердцем. Следя за *Уэйном*, зрители с замиранием сердца ждали «коронный номер» – когда он будет палить из пистолетов с двух рук от бедра. Следующей вершиной творчества актера оказалась «Красная река» (1948) *Хауарда Хоукса*, в которой он сыграл канонического переселенца, негибкого традиционалиста, сурового, но чело-вечного в душе.

**40-е гг. были золотой эпохой карьеры Уэйна** – в это время вышли на экран такие классические вестерны, как «**Форт Апач**» (1948) и «**Она носила желтую ленту**» (1949) **Форда**. А затем последовал спад – вестерн вышел из моды, а перестраиваться на новый лад актер не хотел, поскольку был консерватором до мозга костей. Его редкие выходы из образа солдата и ковбоя были катастрофическими, например, Чингисхан в «Завоевателе» (1956). И все же Уэйн вернулся на завоеванную высоту – «Отправившиеся на поиски» (1956), «Рио Браво» (1959), «Человек, который пристрелил Либерти Вэланса» (1962).

В 1969 г. Уэйн получил единственный в своей жизни «Оскар» за роль Рустера Когбурна, одноглазого помощника шерифа в «Настоящей выдержке» **Генри Хатауэя**. Хотя лучшей картиной последнего десятилетия его карьеры была вообще финальная в жизни – «Стрелок» (1976) **Дона Сигела**, в которой он сыграл по сути дела самого себя: умирающего солдата, накануне смерти начинающего осмысливать свою жизнь и свою легенду. Уэйн исполнил эту роль с теми достоинством и простотой, которые всегда были его отличительными свойствами. Зрители запомнили Уэйна как «**последнего героя**» классического американского кино.

✓ **Купер (Cooper) Гари** (1901–1961), американский актер. Настоящее имя – Фрэнк Джеймс.

**Символ «золотого века» Голливуда** – безупречно причесанный шатен с голубыми глазами, высокий и стройный – он, к счастью, обладал чувством времени, и сумел встроиться в изменившуюся обстановку, поэтому его карьера окончилась только вместе со смертью, а началась еще в 1925 г.

Играл в военных лентах: «Прощай, оружие» (1932), «Дела и дни бенгальского улана» (1935), «Красавчик Жест» (1939). Некоторая медлительность в реакциях помогла **Куперу** стать идеальным персонажем комедий **Ф. Капры** в фильмах «Мистер Дидс переезжает в город» (1936), «Познакомьтесь с Джоном Доу» (1941) и **Э. Любича**. Но настоящее имя сделали ему вестерны – «Ковбой и леди» (1938) **Г. Поттера**, «Человек с Запада» (1940) **У. Уайлера**. Заглавная роль в фильме «Сержант Йорк» (1941) **Х. Хоукса** принесла ему первый «Оскар».

В 50-е гг. **Купер** органично вошел в новый тип вестерна, в котором в соответствии с изменившейся политической ситуацией были пересмотрены каноны жанра. Актер снялся в фильмах «В самый полдень» (премия «Оскар», 1952) **Ф. Циннемана** и «Человек с Запада» (1958) **Э. Манна**. В 1961 г. ему был присужден «Оскар» за карьеру, который, вместо неизлечимо больного раком **Гари Купера**, со слезами на глазах принял на церемонии его близкий друг **Джеймс Стюарт**. Через месяц **Купера** не стало.

✓ **Фонда (Fonda) Генри** (1905–1982), американский актер, родоначальник американской актерской династии.

Родился в Небраске, в семье голландских переселенцев, некогда основавших городок **Фонда** под Нью-Йорком. Учась на факультете журналистики в университете Миннесоты, начал играть в любительских

спектаклях, вошел во вкус и вскоре оказался на Бродвее. Работа на сцене дала старт карьере в кино: в 1934 г. студия «XX век-Фокс» купила права на экранизацию спектакля «Фермер женится» (1935) вместе с исполнителем главной роли.

Слава пришла мгновенно – *Фонда* сразу вышел в любимцы публики. **Искренность, естественность подачи образов и характерная «американская» внешность – высокий рост, поджарая фигура, обаятельная улыбка воплощали идеал настоящего парня. Сложилось амплуа – честный и благородный герой, всегда готовый отстаивать справедливость.** Вершиной его творчества стали роли в фильмах *Джона Форда* – «Юный мистер Линкольн» (1939), где он создал образ «честного Эйба» – лесоруба, в будущем – президента США, и «Гроздь гнева» (1940, по *Джону Стейнбеку*), где сыграл Тома Джоуда, фермера-арендатора, скитающегося вместе с семьей по стране на старом грузовике. *Фонда* снимался в лентах разных жанров, в том числе в комедиях «Леди Ева» (1941), «Самец» (1942), «Великолепный болван» (1942), но его герои, при всем разнообразии характеров, неизменно сохраняли мужество, достоинство и прямоту, действовали в соответствии с собственным кодексом чести, невзирая на обстоятельства.

**Особая страница в творческой биографии актера – вестерн.** *Фонда* сыграл легендарного героя – шерифа Уайэтта Эрпа в одном из самых знаменитых вестернов *Форда* «Моя дорогая Клементина» (1946) и утвердил классический образ «хорошего парня с Дикого Запада» с его прямой твердой походкой, немногословием, точным жестом и выразительным взглядом. В послужном списке *Фонды* и другие великолепные образцы этого жанра: «Случай в Оксбоу» (1943), «Форт Апач» (1948), «Жестяная звезда» (1957), «Колдун» (1959), «Как был завоеван Запад» (1962), «Однажды на Диком Западе» (1968).

В 1942 г., когда Америка воевала, *Фонда* поступил в соответствии со своим актерским имиджем – отправился добровольцем на флот, получил чин лейтенанта, был награжден «Бронзовой звездой», а после ранения остался на береговой базе. Военный опыт помог ему быть столь убедительным в фильмах «Самый длинный день» (1962), «Мидуэй» (1976) и др. У нас в стране *Фонду* больше всего знали по экранизации *Кингом Видором* «**Войны и мира**» (1956). Хотя внешность актера не соответствовала описанной в романе *Толстого*, долговязый и худой **Пьер Безухов** в исполнении *Фонды* все же был ближе по духу книжному оригиналу, чем прочие персонажи.

Последняя картина *Фонды* «На золотом пруду» (1981), закончившаяся смертью героя – профессора Нормана Тейера, стала для него пророческой. Он умер, успев получить сразу два «Оскара» – за лучшую роль и за карьеру в кино. В этой ленте роль дочери исполнила **дочь в реальной жизни – Джейн**; здесь они впервые встретились на экране. Совместные съемки стали символическим актом примирения поколений, конфликт которых в свое время резко обозначился в их семье – примирения «старого» (классического) и «нового» Голливуда в лице отца и дочери.

✓ **Грант (Grant) Кэри** (1904–1986), американский актер. Настоящие имя и фамилия – Арчибальд Александр Лич.



Родился в Бристоле (Англия) в бедной семье. С детства увлекся театром и в 13 лет убежал из дома, чтобы присоединиться к детской водевильной труппе, в составе которой выступал как комик, акробат и жонглер. В 1920 г. вместе с труппой уехал в турне по Америке и решил остаться там, после чего объехал почти все Соединенные Штаты, выступая с комическими и музыкальными номерами. В 1927 г. дебютировал на Бродвее в мюзикле «Золотой рассвет», начал регулярно играть и петь в музыкальных спектаклях и опереттах. В 1931 г., уехав в Лос-Анджелес, подписал контракт со студией «Paramount».

Впервые привлек к себе внимание в картине *Йозефа фон Штернберга* «Белокурая Венера» (1932). После того как в 1937 г. закончился срок его контракта с «Paramount», он одним из первых в Голливуде решил самостоятельно выбирать дальнейшие проекты. Роль **беззаботного плейбоя**, гибнущего в автокатастрофе и становящегося столь же беззаботным привидением в комедии «Топпер» (1937), наконец сделала *Гранта* звездой.

В период популярности так называемых **«безумных» (screwball) комедий** он отшлифовал до блеска свой экранный образ немного загадочного, отстраненного, хладнокровного героя, не теряющего обаяния и присутствия духа ни в фарсовых, ни в романтических ситуациях. Этот образ варьировался лишь в деталях в классических комедиях «Ужасная правда» (1937), «Воспитание крошки» (1938), «Филадельфийская история» (1941), «Весь город говорит» (1942) и «Мышьяк и старые кружева» (1944).

В этот же период он сыграл героические роли в приключенческих фильмах «Гунга Дин» (1939) и «Только у ангелов есть крылья» (1939). В 1941 г. **Альфред Хичкок** использовал более темную сторону его романтического образа в триллере «Подозрение», где он снялся в роли человека, жена которого подозревает, что он планирует ее убийство. По требованию студии финал сценария был изменен, и подозрения героини оказывались напрасными, однако *Хичкок* еще трижды успешно обыгрывал загадочность и непроницаемость, присущие образу *Гранта*: в картинах «Дурная слава» (1946), «Поймать вора» (1955) и **«К северу через северо-запад» (1959). Грант стал его любимым актером: «Кэри Гранту не дают режиссерских указаний, – говорил Хичкок, – его просто ставят перед камерой».**

Уже во второй половине 40-х гг. имя *Гранта* стало – и до сих пор остается – **нарицательным обозначением безупречного романтического идеала**, и потому закономерно, что одной из его самых удачных и органичных ролей стала роль ангела в романтической комедии «Жена епископа» (1947). Он сыграл также одного из любимых популярных героев Америки, композитора и поэта *Кола Портера*, в биографическом фильме «Днем и ночью» (1946) и в буквальном смысле идеального героя в фильме *Дж. Л. Манкевича* «Повод для сплетен» (1951). Удачными были комедии «Холостяк и школьница» (1947), «Мистер Блэндингс строит дом своей мечты» (1948) и «Обезьяньи проделки» (1952).

Мелодрама «Незабываемый роман» (1957) остается, во многом благодаря *Гранту*, одним из классических образцов этого жанра. Среди его лучших поздних фильмов были также романтические комедии «Ми-

лый сэр» (1958), «Трава зеленее» (1961), «Женщина в мехах» (1962), «Папаша Гусь» (1964) и классический комедийный триллер «Шарада» (1963). В 1961 г. на *Гранта* пал первый выбор продюсеров, искавших актера на роль **Джеймса Бонда**, но *Грант* счел, что возраст уже не позволяет ему играть в боевиках.

В 1966 г. он объявил об уходе из кино, но его имя остается на Западе легендарным по сей день. Сам он говорил о своем образе так: «Я притворялся человеком, которым хотел бы быть, и в конце концов стал им. Или он стал мной». Герой *Джона Клиза* в популярной комедии **«Рыбка по имени Ванда» (1988) носит настоящее имя Кэри Гранта – Арчи Лич.**

✓ **Бетт Дэвис (наст. имя – Рут Элизабет)** (1908–1989), американская актриса.

С юных лет участвовала в любительских постановках, занималась в частной драматической школе, в 1928 г. дебютировала в провинциальном театре. В 1930 г. из-за своей внешности не прошла кинопробу у *С. Голдвина*, но затем подписала контракт с «Юниверсал». *К. Леммле* хотел сделать из нее кукольную героиню сентиментальных мелодрам, и в 1932 г. актриса перешла к «Уорнер бразерс».

Как и раньше, *Дэвис* появлялась в мелодрамах (за участие в одной из них – «Опасная», получила свой первый «Оскар»), но именно ей удалось открыть для экрана тип современной американки – эмансипированной, расчетливой, эгоистичной и жестокой, способной выжить в мире людей, которые «делают самих себя». Добившись роли малосимпатичной официантки Милдред («Бремя страстей человеческих», 1934), сыграла ее поразительно достоверно, с эмоциональным накалом. Начиная с этой работы, *Дэвис* развивает тип не останавливающихся ни перед чем героинь, чья властность, аморальность и жестокость помогают завоевать «место под солнцем», но губительны не только для окружающих, но и для них самих. Лучшими из работ *Дэвис* становятся строптивая южанка в фильме *У. Уайлера* «Иезавель» (1938, премия «Оскар»), императрица Карлотта в фильме «Хуарес» (1939), хищная Реджина Хаббард в фильме «Лисички» (1941).

В 1950 г. актриса в попытке изменить амплуа с блеском исполняет роль уходящей звезды театра в фильме **«Все о Еве»**. Сыграв в кино около ста ролей, *Дэвис* и на склоне лет оставалась «первой леди американского кино». Ее характерные роли во второстепенных картинах и редкие роли первого плана, такие как «Что случилось с Бэби Джейн» (1962); «Тише, тише, милая Шарлотта» (1964); «Игра в карты по-научному» (Италия, 1972); «Августовские киты» (1987) сыграны психологически глубоко, профессионально безупречно и обладают неповторимой аурой сильной и противоречивой личности.

**Первая женщина, избранная в 1941–1945 гг. президентом Американской киноакадемии, первая из звезд Голливуда, посмевавшая бунтовать против своих хозяев, Дэвис стала и первой женщиной, награжденной Американским киноинститутом за совокупный труд жизни (1977). Так и не удостоившись «Оскара» за вклад в киноискусство, все же была отмечена в 1986 г. почетной премией «Сезар» во Франции, где умерла три с половиной**

**года спустя.**

✓ **Харлоу (Harlow) Джин** (1911–1937), американская актриса. Настоящие имя и фамилия – Харлин Карпентер.

Дочь дантиста, она в 16 лет убежала из дома, чтобы выйти замуж за сына миллионера, подарившего ей на свадьбу 250 тыс. долларов. Переехала в Лос-Анджелес, где скоро нашла небольшие роли в кино. Снималась в комедийных короткометражках, в том числе с *Лорелом и Харди*. Подписала контракт с продюсером *Хауардом Хьюзом* и сыграла первую большую роль в его фильме «Ангелы ада» (1930). Харлоу называла себя «худшей актрисой в Голливуде», хотя на самом деле обладала незаурядным комедийным талантом, ураганной энергией и природным магнетизмом. Все это заметили зрители в таких лентах, как «**Платиновая блондинка**» (1931, режиссер *Фрэнк Капра*), и уже к 1932 Харлоу стала суперзвездой и **первым секс-символом звукового кино**. Часто ее партнером на экране был *Кларк Гейбл*: «Красная пыль» (1932), «Китайские моря» (1935) и др. До официального введения цензуры в 1934 г. ее картины нередко отличались достаточно фривольным содержанием. Она была одинаково убедительна и в ролях раскованных, сексуальных, недалеких героинь, и в более редком для нее образе интеллигентной девушки. Харлоу спародировала собственный звездный имидж в фильме «Несравненная» (1933). Среди других лучших ее картин – «Обед в восемь» (1934) и «Оклеветанная» (1936). Личная жизнь Харлоу была омрачена самоубийством при загадочных и скандальных обстоятельствах ее второго мужа, продюсера *Пола Берна*, а также неудачным и кратким третьим браком. В 1937 г. во время съемок фильма «Саратога» у актрисы отказала почка. Мать, принадлежавшая к секте сциентистов, запрещавшей обращение к врачам, не дала ей вовремя воспользоваться медицинской помощью, и Харлоу умерла от отека головного мозга в возрасте 26 лет.

✓ **Астер (Astaire) Фред** (1899–1987), американский актер. Настоящие имя и фамилия – Фредерик Аустерлиц.

Родился в Небраске в семье австрийского эмигранта. Вместе с сестрой, танцовщицей *Адель Аустерлиц*, начал выступать на сцене как танцор, с 1915 г. – в музыкальных комедиях. Пара была замечена; последовали приглашения – сначала в Лондон, затем на Бродвей (1923). Дебютировал в кино, уже завоевав известность как танцор («Танцующая леди», *Dancing Lady*, 1933). **В 1933 г. была образована пара Фред Астер – Джинджер Роджерс: они снимались вместе до 1939 г., имея оглушительный успех («Веселый развод», «Цилиндр», «Время свинга», «Потанцуем», «Беззаботный»).** Еще раз они появились вместе в 1949 г. в фильме «Давай потанцуем». Тогда же Астер удостоился почетной премии «Оскар». В 40–50-е гг. Астер продолжает головокружительную карьеру актера музыкальной комедии, часто меняя партнерш, молодых голливудских кинозвезд, снимаясь в лентах мастеров американского коммерческого кино – *В. Миннелли*, *С. Донена*, *Ж. Негулеско*, *Р. Мамуляна*. В 1959 г. сыграл драматическую роль в политическом памфлете *С. Крамера* «На последнем бе-

регу». В 60–70-е гг. выступал в кино редко – постаревший *Астер* предпочитал исполнять драматические роли, иногда за пределами США. Проявил себя способным драматическим актером. О работе в кино рассказал в книге мемуаров «Шаги во времени», изданной в США в 1960 г.

Автор песен «Щека к щеке» и других – композитор (бывший житель г. Тюмени) **Ирвинг Берлин**. (Забегая вперед: фильм **Федерико Феллини** «Джинджер и Фред» (1985): **Марчелло Матростройни** и **Джульетта Мазина**).

✓ **Гарленд (Garland) Джуди** (1922–1969), американская актриса и певица. Настоящие имя и фамилия – Фрэнсис Гамм.

Родилась в семье артистов эстрады, вышла на сцену в 3 года, с 1929 г. снималась в короткометражках. В 1935 г. глава МГМ Л. Б. Майер подписал с ней контракт, через два года *Гарленд* впервые снялась вместе с **М. Руни**, который будет ее постоянным партнером в серии фильмов об Энди Харди, а в 1938 г. актриса стала открытием Америки, появившись в мюзикле «Бродвейские мелодии 1938 года» (1938).

**Наивысшей точкой в стремительной карьере девочки-вундеркинда, воплощавшей для зрителей реальность американского «чуда», стало ее выступление в киноверсии знаменитой сказки «Волшебник из страны Оз» (1939, специальная премия «Оскар» лучшему юному исполнителю года).**

В 1945 г. актриса вышла замуж за режиссера мюзиклов *Винсенте Миннелли*, и ее незаурядный голос и хореографическое дарование проявились благодаря ему в полную силу в фильмах «Встречай меня в Сент-Луисе», (1944), «Часы» (1945), «Зигфелд-Фоллиз» (1946), «Пират» (1948). Искусство зрелой *Гарленд* отличали высокая техника, жизнерадостный напор, оптимизм. Разрыв в 1951 г. с *Миннелли* означал трагический рубеж в карьере звезды – прекращение контракта с МГМ, утрату формы, алкогольную зависимость, попытки самоубийства.

Удачные выступления в Лондоне, а затем и в Нью-Йорке помогли вернуться в Голливуд, и в 1954 г. актриса сыграла свою лучшую драматическую роль в римейке **«Звезда родилась»** (номинация на «Оскар»). Однако в кино она появлялась редко, например, «Нюрнбергский процесс» (1961, номинация на «Оскар» за лучшую второплановую роль); «Ребенок ждет» (1963) и «Я могла бы еще петь» (1963).

В 1963 г. *Гарленд* пыталась выступить по телевидению с собственным шоу, но не имела успеха. В 1968 г. не оправдались ее ожидания на успех в лондонских кабаре, совершенно разладилась личная жизнь. Жизнь актрисы трагически прервалась, когда ей было 47 лет. В это время в американском кино появилась новая звезда – дочь *Джуди Гарленд* – *Лайза Миннелли*.

✓ **Миннелли (Minnelli) Лайза (р. 1946)**, американская актриса и певица.

Дочь знаменитого режиссера *Винсенте Миннелли* и голливудской звезды *Джуди Гарленд*. В три года снялась в массовке фильма «Одним прекрасным летом давным-давно», а уже в 10 лет танцевала перед публикой во время выступления своей матери. В 1950 г. ее родители

расстались, и Лайза начала жить на два дома, сменив десятки школ. Ее «школой» стали ночные клубы, театры и концерты матери. «От матери я получила неиссякаемый запас энергии, а от отца – мечтательность», – признается Лайза. С 1963 г. начинает выступать на ТВ. В 18 лет она уже затмевала своим голосом мать, когда пела на Бродвее.

Ее дебют в фильме «Чарли Бабблз» (1968) обратил на себя внимание своим оригинальным имиджем. За исполнение роли в «Стерильной кукушке» (1969) она выдвигалась на «Оскар», а следующий фильм *Отто Преминджера* «Скажи, что ты меня любишь, Джун Мун» (1970) вызвал споры. Новаторский мюзикл **Б. Фосса «Кабаре»** (1972) не только стал непревзойденным пиком ее кинокарьеры, но и, возможно, лучшей женской ролью мирового кино 70-х гг. Ее гедонистка из немецкого кабаре веймарской Германии Салли Боулз поражала причудливой смесью наивности и жизнелюбия, нежности и угловатости. Пожалуй, ни в одной из ее ролей так не совпал сценический образ Лайзы-певицы и кинообраз, созданный гением хореографии и монтажа *Бобом Фоссом*. Песни из этого кинохита, удостоенного 8 «Оскаров» (в том числе и Лайзе) «Жизнь – это кабаре», «Деньги, деньги...» вошли в «золотой фонд» джазовой и поп-музыки. **А сама Лайза стала символом американского мюзикла.**

✓ **Дурбин (Durbin) Дина** (р. 1921), американская актриса канадского происхождения. Настоящее имя – Эдна Мей.

Добилась ошеломительной популярности в открытом еще *М. Пикфорд* амплуа «**современной Золушки**». Обладая небольшим, но привлекательным голосом, *Дурбин* пела с детских лет и в 1936 г. снялась в мюзикле «Каждое воскресенье». Судьба привела ее на студию «**Юниверсал**», где огромный успех музыкального фильма «Три милые девушки» (1936) сделал ее открытием года. В последующих картинах (за 12 лет их было около двух десятков) актриса повторяла найденный тип: «Юниверсал» делала безошибочную ставку на популярность музыкальных лент, вокальные данные *Дурбин*, девические жизнерадостность и оптимизм ее по-хорошему напористых героинь, которые идеально соответствовали представлениям американцев о самих себе.

Получила специальный приз «Оскар-младший» по итогам 1938 г. Очаровательная инженерю первых работ («Сто мужчин и одна девушка» (1937) постепенно выростала в отличную актрису музыкальных комедий в фильмах «Все началось с Евы» (1941); «**Сестра его дворцового**» (1943). После войны, когда многие звезды Голливуда утратили расположение продюсеров, *Дурбин* прекратила работу в кино. С 1948 г. живет во Франции.

✓ **Дитрих (Dietrich) Марлен** (1901–1992), немецкая и американская актриса. Настоящие имя и фамилия – Мария Магдалене фон Лош.

В 1920-е гг. пыталась поступить в театр *М. Рейнхардта*, выступала в хоре передвижного ревю, исполняла эпизодические роли на сцене и в кино в фильмах «Безрадостный переулочек» (1925), «Современная Дюбарри» (1926) и др. Певичка Лола-Лола, ради которой почтенный учи-

тель гимназии бросает работу и становится марионеткой (в фильме **Дж. Штернберга «Голубой ангел»**, 1930), была далеко не характерной ролью для *Дитрих*, но именно она принесла актрисе мировую славу и **голливудский контракт. Успех объяснялся не только привлекательностью нового типа современной сексуальной женщины-вамп** или внешними данными *Дитрих*. Ее Лола олицетворяла вызов, брошенный человеческим «подпольем» миру, который вместе с моралью прошлого отбросил и духовные ценности.

В США *Штернберг* и *Дитрих* развивали найденный в «Голубом ангеле» (1930) **тип современной женщины** в фильмах «Марокко» (1930), «Шанхайский экспресс» (1932), «Белокурая Венера» (1932), «Дьявол – это женщина» (1935), но полуудачи последних картин привели к разрыву с режиссером. *Дитрих* пыталась выступать в фильмах различных жанров и в совершенно разных ролях. На деле же она повторяла блистательный оригинал, что было особенно явно заметно в вестернах конца 30-х гг., таких как «Дестри снова в седле» (1939). Актрисе больше повезло в комедии «Желание» (1936), но этот опыт не имел продолжения.

В годы войны *Дитрих*, которая приняла американское гражданство (1939), выступала с антинацистскими программами по радио и выезжала на передовую с концертами для солдат и офицеров (награждена американской Медалью Свободы, удостоена звания Рыцаря французского Почетного Легиона). В 50-е гг., не получая сколько-нибудь значительных ролей, вернулась на эстраду и имела грандиозный успех в шоу, объединившем ее наиболее популярные песни многих лет. В кино поразила силой и интеллигентностью трактовки своих героинь в фильмах «Свидетель обвинения» (1958, Кристина Воул) и «Нюрнбергский процесс» (1961, вдова генерала).

В последний раз появилась на экране как певица в картине «Просто жиголо»/«Прекрасный жиголо – несчастный жиголо» (1978). Написала несколько умных и откровенных книг воспоминаний («Азбука Марлен Дитрих», 1962, «Только с моей жизни», 1978, «Марлен Дитрих о Марлен Д.», 1984). *Дитрих* присутствует за кадром в посвященной ей ленте «Марлен» (1983) *М. Шелла*.

✓ **Гарбо (Garbo) Грета** (1905–1990), американская актриса шведского происхождения. Настоящая фамилия – Густафсон.

Выросла в бедной семье в Швеции, там же дебютировала в фильме *М. Стиллера* «Сага о Йесте Берлинге» (1924). *Стиллер*, получив приглашение в Берлин, взял *Гарбо* с собой. В Германии она снимается в ленте «Безрадостный переулочек» (1925) *Г. В. Пабста*. Мелодраматическая история дочери безработного учителя, которая готова пойти на панель, чтобы прокормить отца и сестру, не давала актрисе особых шансов, но сдержанная манера *Гарбо*, ее строгая и трагическая красота принесли актрисе подлинный успех. В том же году *Стиллера* пригласили в Голливуд, и он выдвинул в качестве условия особый контракт со своей протеже. Первое же появление *Гарбо* на американском экране в мелодраме «Поток» (1926) сделало ее кумиром публики. Феноменальная популярность картин с участием этой актрисы объяснялась не только тем, что ее игра идеально соответствовала требованиям экрана, и не

только умелой рекламной кампанией.

**Известное значение имел также и интерес публики к новому типу роковой женщины, который создавала *Гарбо* – одинокой, гордой героини, связавшей весь смысл своего бытия с единственной и неповторимой любовью, которая не приносит счастья ни ей, ни любимому. Завораживала и красота актрисы, но чудо феномена *Гарбо* заключалось в особой ауре ее личности, в ощущении тайны, которая приоткрывается лишь частично – и сохраняется неприкосновенной грань между публикой и «Этой Женщиной» (ее даже называли «подобной Сфинксу»).**

Ни один из знаменитых немых – таких как «Плоть и дьявол» (1927), «Любовь» (1927, по мотивам «Анны Карениной»), «Поцелуй» (1929), – или звуковых фильмов («Анна Кристи», 1930; «Гранд-отель», 1932; «Королева Кристина», 1934; «Анна Каренина», 1935; «Дама с камелиями», 1937) не исчерпывал мифа. И не всегда актриса играла безупречно – но миф о «божественной *Гарбо*» существовал, демонстрируя всемогущество нового искусства в мире, отказавшемся от старых богов. В 1939 г. *Гарбо* «изменила» мифу, решив сыграть в комедии Э. Любича «Ниночка», но не добилась желанного успеха, а ее картина «Двуликая женщина» (1941) провалилась в прокате.

Больше *Гарбо* не снималась, но это никак не сказалось на легенде, которую питали прошлая слава, обычная замкнутость звезды и любовь новых поколений. «Ее прозвище «Божественная» должно было, конечно, выразить не столько высшую степень красоты, сколько ее телесной персоны, ниспосланной из того надзвездного мира, где вещи пребывают в своем истинном, окончательном облике, не подверженном изменению и уничтожению. Она и сама знала это. Сколько актрис позволило толпе наблюдать томительный процесс созревания и увядания женской красоты – *Гарбо* этого не допустила. Сущность не могла подвергнуться деградации; лицо *Гарбо* могло иметь лишь одну реальность: реальность совершенства, совершенства пластического и, в большой мере, интеллектуального. С годами Сущность затемнилась: ее скрыли от нас темные очки, глухие шлемы... Затемнилась – но не изменилась», – так написал *Ролан Барт* в «Мифологиях».

### **Литература**

1. Брет, Д. Марлен Дитрих – голубой ангел / Дэвид Брет; пер. с англ. О. Кольцовой, Т. Новиковой. – М. : Эксмо, 2004. – 352 с. : ил. – (Культурная революция).
2. Барт, Р. Лицо Греты Гарбо // Мифологии / Ролан Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – М. : Изд-во Сабашниковых, 2000. – С. 113–114.
3. Башкиров, А. Король Дикого Запада : 100 лет Джону Уэйну // Total Film. – №7(42). – С. 84–88.
4. Виноградова, Е. Рождение нации [«Унесенные ветром»] // TotalFilm. – 2006. – №3. – С. 108.
5. Вульф, В. Грета Гарбо // Киносценарии. – 2004. – №6. – С. 148–161.
6. Гачев, Г. «Унесенные ветром» – Америка // Национальные образы мира : курс лекций / Георгий Гачев. – М. : Академия, 1998. – Нацио-

- нальные образы мира в кино. – С. 342–353.
7. Кракауэр, З. Грета Гарбо / пер. с нем. А. Тимашевой // Киноведческие записки. – 2000. – №47. – С. 224–226.
  8. Рокотов, В. Голливуд. От «Унесенных ветром» до «Титаника» / Валерий Рокотов. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 416 с. : ил.
  9. Трепакова, А. В. Ценности американского кино. Жанры, образы, идеи: кн. для чтения по курсу «Культурология» / А. В. Трепакова. – М. : КДУ, 2007. – 112 с. : ил.
  10. Утилов, В. А. Вивьен Ли / В. А. Утилов. – 2-е изд., расшир. и испр. – М. : Искусство, 1992. – 350 с. ил.

### **Видеопрактика**

1. Отрывки из передач цикла **«Легенды мирового кино»** (Телеканал «Культура»): Фрэнк Капра; Джон Форд; Фред Астер; Вивьен Ли; Гари Купер; Грета Гарбо; Джуди Гарленд; Кларк Гейбл; Дина Дурбин; Джин Харлоу; Глен Миллер; Генри Фонда; Кэрри Грант.
2. Отрывок из передачи «Танцуют все!» цикла **«От киноавангарда к видеоарту»** (Телеканал «Культура», 2002).
3. Отрывок из передачи о Марлен Дитрих (Телеканал «Культура», 2003); фрагменты из д/ф «Марлен Дитрих: Белокурая бестия» (США; 2002 / *Дэвид Рива*).
4. Отрывок из передачи из цикла **«Великие звезды Голливуда»** (Телеканал «Культура», 2003): Джуди Гарленд.
5. Фрагменты из х/ф: «Волшебник страны Оз» (1939) / *Виктор Флеминг*; «Звезда родилась» (1954) / *Джордж Кьюкор*; «Кабаре» (1972), «Весь этот джаз» (1979) / *Боб Фосс*.
6. Отрывок из передачи **«Сферы»** (Телеканал «Культура», 2003): Джон Уэйн.
7. Фрагменты из х/ф «Джинджер и Фред» (1985) / *Федерико Феллини*.
8. Фрагменты из х/ф: «Голубой ангел» (1930) / *Дж. фон Штернберг*; «Сестра его дворецкого» (1943) / *Ф. Бордзэйдж*; «Все о Еве» (1950) / *Дж. Лео Манкевич*.
9. Фрагмент их д/ф «История американского кино от Мартина Скорсезе» (1995) / режиссеры – Мартин Скорсезе, Майкл Генри Уилсон.

## **Раздел 2. Европейское кино**

### **Основные тезисы**

Зарождение звукового кино грозило ослабить позиции американского кинематографа на мировом рынке. Оно давало возможность другим странам создать собственную кинопромышленность, способную выпускать фильмы на родном языке.

В эпоху бурного роста националистических настроений кино очень быстро сделалось важнейшим средством выражения общественного мнения. Несмотря на конкуренцию со стороны Голливуда, многие национальные кинематографии начали быстро вырабатывать свой **ин-**



## **дивидуальный стиль.**

Более всего в этом преуспел французский кинематограф.

### **1. У французской афиши: поэзия и реализм**

Ведущим стилем французского кино стал **поэтический реализм**. Мастера поэтического реализма стремились давать объективно достоверные картины повседневной жизни, *поэтически преображенные с помощью средств образной трансформации* (игра актеров, литературные диалоги, композиция кадра, музыкальное сопровождение, световоздушная и звуковая атмосфера). Режиссеры стремились показать, что в повседневной жизни простых людей поэзии и драматизма ничуть не меньше, чем в ослепительных голливудских сказках.

#### **✓ Режиссеры:**

– **Ренуар (Renoir) Жан** (1894–1879), французский режиссер. Второй сын художника-импрессиониста *Огюста Ренуара*. Участник Первой мировой войны (пехота, авиация). Занимался керамикой, но интерес к кино и желание видеть на экране свою жену (бывшую натурщицу Огюста Ренуара) привели к созданию (на деньги отца) собственной кинокомпании. В 30-е гг. новый этап в творчестве *Ж. Ренуара* открывается фильмом «Сука» (1931), драмой из жизни обитателей Монмартра и людей «дна», где жизненная достоверность не мешает почувствовать аллегоричность сюжета и воздействие «руки судьбы», неумолимо управляющей героями.

Картины 1931–1935 гг., такие как «Будю, спасенный из воды» (1932); «Мадам Бовари» и «Тони» (1934), при всем жанровом разнообразии, **объединяются непривычным соединением поэтичности видения и конкретности в изображении вещественного мира, любви к бытовым деталям, свободной и естественной игрой актеров, а также использованием оптики, позволяющей исполнителям передвигаться в кадре без изменения точки съемки (что создавало эффект «репортажности»).**

Сближение с движением Народного фронта, предопределенное симпатией Ренуара к обыкновенным людям (которая заявила о себе еще в фильме об итальянцах-эмигрантах «Тони», а также в фильме «Преступление г-на Ланжа» (1935) о противостоянии рабочих и хозяина), вылилось в работу над агитационным киноплакатом «Жизнь принадлежит нам» (1936) и сильно переработанной версией пьесы *М. Горького* «На дне» (1936). Левые идеи и вера в силу простых людей, которые берут судьбы народов в свои руки, выражены и в лучшей работе режиссера – **философской драме «Великая иллюзия»** (1937). Именно здесь достигает апогея искусство *Ренуара* – **психолога и реалиста, добивающегося непривычной полноты и глубины актерского исполнения, а также ощущения неразрывной связи отдельных человеческих судеб и исторического процесса.**

Пафос народного единства и победы над враждебными массами верха характерен и для исторической драмы «Марсельеза» (1938), реконструирующей события французской революции. Приближение войны и поражение Народного фронта откликаются в творчестве Ре-

нуара пессимизмом «Человека-зверя» (1938, по Э. Золя) и «Правил игры» (1939) – психологической драмы с элементами гротеска и фарса, раскрывающей моральное растление и пустоту аристократических кругов.

В годы войны *Ренуар* снимает в США. Его картины 50-х гг. словно развивают мотив незаконченной ленты «Загородная прогулка» (снималась в 1936 г., показана в 1946). «Река» (1951), «**Золотая карета**» (1953, в главной роли итальянская актриса **Анна Маньяни**), «Французский канкан» (1954), «Завтрак на траве» (1959) исполнены пластического изящества, упоения красотой природы и бытия, ностальгическим возвращением к «прекрасной эпохе» конца XIX – начала XX века.

С 1960 г. *Ж. Ренуар* преподавал режиссуру в университете в Беркли (США). На оscarовской церемонии в 1975 г. награжден почетной премией за совокупное творчество.

– **Клер (Clair) Рене** (1898–1981), французский режиссер. Настоящая фамилия Шомет. Сын торговца мылом, с раннего детства увлекался театром, писал стихи. После войны выступал с критическими статьями, снимался в фильмах *Л. Фейада* и *Я. Протазанова*. В 1923 г. создал по собственному сценарию фантастическую комедию «Париж уснул». Оригинальный замысел позволил сочетать сатиру на нравы и мораль обывателя с интересными экспериментами (движение, монтаж, ритм).

Успех экранизации водевиля «**Соломенная шляпка**» (1927) открывает самый счастливый для *Клера* период творчества, когда он становится ведущим режиссером французского кино. Его водевили («Двое робких» (1928), «Миллион» (1931); лирические – «Под крышами Парижа» (1930); «14 июля» (1933); сатирические – «Свободу нам!» (1932); «Последний миллиардер» (1934), приз на МКФ в Москве в 1935) и комедии по-прежнему отличаются оригинальными экспериментами со звуком, музыкой и изображением. Постепенно складывается своеобразный мир клеровских персонажей, в котором представлены наиболее характерные типы межвоенной эпохи. В это же время определяется и специфический взгляд режиссера на мир, заявляющий о себе то лирическим изображением жизни обитателей окраин Парижа, то жесткой сатирой на абсурдность и античеловечность индустриализованного общества, подготовившего почву для кризисов и диктатуры.

После попытки фашистского путча в 1934 г. *Клер* переезжает в Англию, а после начала Второй мировой войны – в США. Его картины 1936–1945 гг., например: «Призрак едет на Запад» (1935); «Красотка Нового Орлеана» (1941); «Я женился на ведьме» (1942), по-прежнему остроумны и профессиональны, но утрачивают прежнюю оригинальность и обаяние. После войны *Клер* снимает во Франции («Молчание – золото» (1947); «Красота дьявола» (1950); «Ночные красавицы» (1952)), однако его забавные и еще более печальные размышления об абсурдности мира, о слепоте и эгоизме человека, теряющего из-за иллюзий радость сегодняшнего бытия, не встречают адекватной реакции зрителей и критики, несмотря на высочайшее мастерство и оригинальные находки.

Картины позднего *Клера* («Большие маневры» (1955); «Порт де Лила»/«На окраине Парижа» (1957); «Все золото мира» (1960) проник-

нуты лирической нежностью, поэтизируют жизнь парижских окраин и аутсайдеров, не находящих себе места в безумном мире потребления. Последняя лента «Праздники любви» поставлена в 1965 г. **Автор смешных и условных по манере фильмов, которые снимались в стилизованных декорациях, Клер остается символом самого счастливого периода для кино Франции, когда оно отстояло свою независимость и оригинальность.** Первым из деятелей кино был в 1960 г. избран членом Французской Академии.

– **Виго (Vigo) Жан** (1905–1934), французский кинорежиссер, классик мирового кино.

Родился в семье редактора *Мигеля Альмерейды*, человека экстремистских анархических убеждений, часто подвергавшегося тюремным заключениям. Учился в закрытом лицее для мальчиков, затем изучал литературу в Сорбонне.

Деятельность отца и проблемы многодетной семьи, в которой вырос *Виго*, оказали большое влияние на формирование его творческих интересов. В фильмах ясно прослеживается внимание к социальным контрастам общества. Мечтая снимать кино, *Виго* создал свою первую работу «По поводу Ниццы» (1929) любительским способом в сотрудничестве с другом, оператором **Борисом Кауфманом**. Частный просмотр вызвал интерес критиков и прокатчиков, которые показывали фильм в течение двух месяцев, но затем картина стала принадлежностью кино клубов. Следующая, тоже документальная лента «Жан Тарис, чемпион по плаванию» (1931) была снята в бассейне Автомобильного клуба.

Лицейские впечатления легли в основу новаторского по форме и содержанию фильма «Ноль за поведение» (1933), нелицеприятно изображающего порядки французских учебных заведений и отмеченного поэтическим и насмешливым восприятием действительности. Картина была запрещена после протестов «отцов благополучных семейств». *Виго* показывал ее с успехом в Бельгии, но во Франции цензурные запреты были сняты только в 1945 г.

*Виго*, полный творческих планов, снимает в 1934 г. лиричнейшую ленту «**Аталанта**», рассказывая языком поэтического кино тривиальную любовную историю. Непритязательная житейская история женитьбы капитана баржи «Аталанта» Жана на деревенской девушке Жюльетте, их свадебного путешествия по каналам Франции к Парижу в сопровождении юнги-несмышлениша и несуразного «морского волка» папаша Жюля, а также ссора молодых, разлука и счастливое воссоединение в финале, – эта совсем не претендовавшая на шедевр история стала лебединой песней ее создателя, режиссера *Жана Виго*, ввела его в ранг поистине, а не номинально, бессмертных.

Полуторачасовой фильм оказался не только подлинным шедевром, но и фильмом-мифом в искусстве XX века. Претворить повседневную действительность французской провинции в сказочную феерию, а веселый Париж представить столь непарадно, во всей его ненавязчивой тусклости, мог лишь гениальный режиссер. Для того чтобы снять повседневность как сказку, он сумел выбрать блистательного оператора – **Бориса Кауфмана**, брата **Дзиги Вертова**. В блистательную режиссуру фильма, в ее высокий пластико-музыкальный ряд органично вписыва-

ется слаженный актерский ансамбль (в главной роли – *Мишель Симон*). Художественная же сторона ленты в целом воссоздана была авторами в «Аталанте» не сама по себе, отнюдь не самоигрально, но вполне осознанно, а именно, чтобы ощутимо прозвучал с экрана гимн человеческой нежности и – одновременно – людской солидарности.

Прокатчики, посмотревшие фильм, нашли его коммерчески неперспективным, он был изуродован при перемонтаже и вышел в прокат на две недели под названием «Плывет шаланда». Еще во время съемок здоровье *Виго* резко ухудшилось. Окончательный вариант «Аталанты», смонтированный им самим, режиссер смотрел уже смертельно больным. Фильм был восстановлен и показан в авторской версии в 1940 г.

**Виго остался крупнейшим мастером мирового кино, который оказал своими небольшими и скромными лентами грандиозное влияние на весь последующий кинопроцесс в мире. Во Франции существует престижная кинематографическая премия имени *Жана Виго*.**

– ***Карне (Carné) Марсель*** (1909–1996), французский режиссер.

Родился в семье краснодеревщика, работал страховым агентом. В 1928 г. – ассистент оператора *Ж. Периналя* на съемках фильма «Новые господа» *Ж. Фейдера*. Через год – ассистент режиссера *Р. Клера* в фильме «Под крышами Парижа». В 1929 г. вместе с *М. Санвуазеном* создал любительский документальный фильм «Ножан – воскресное Эльдorado».

Лучшие работы *Карне* появляются в конце 30-х – начале 40-х гг., в период его сотрудничества с поэтом-сюрреалистом и кинодраматургом ***Жаком Превером***. Начиная с 1938 г., направление, представленное фильмами *Карне – Превера* и названное последним **«поэтическим реализмом»**, доминирует в кино Франции.

Поэтический реализм выражает характерное для предвоенных лет ощущение конца эпохи, разочарование в обществе и бессилие личности перед лицом грядущих катаклизмов. Лишь бескорыстная любовь мужчины и женщины, соединенных на короткий миг случаем и тут же разделенных роком, пытается противостоять всеобщему падению и деградации, которую олицетворяют демонические персонажи. Нежность, психологизм, образность, с какими показывается эта любовь, сообщают удивительную достоверность условным сюжетам и персонажам лент **«Набережная туманов»** (1938), **«Северный отель»** (1938) и **«День начинается»** (1939).

Символом пробуждения человеческого духа, метафорическим вызовом злу становится поставленный в годы оккупации фильм-легенда «Вечерние посетители» (1942). А законченная накануне освобождения картина **«Дети райка»** (1944), при всей философской глубине и горечи размышлений о судьбе художника, чьи великие победы в искусстве оплачены трагедиями в его реальной жизни, звучит апофеозом человеческому таланту и красоте души. В главных ролях: ***Л. Барро, М. Казарес, Орлетти***.

После прокатной неудачи фильма «Врата ночи» (1946) *Карне* и *Превер* расстаются. Разногласия с продюсерами оборачиваются простым или необходимостью братья за случайные темы и слабые сценарии.

Тем не менее, в 50-е гг. в активе Карне – новаторский по драматургии фильм «Жюльетта, или Ключ к сновидениям» (1951), мастерская экранизация романа Э. Золя «Тереза Ракен» (1953), которая возвращает к центральному для режиссера конфликту между личностью и мещанским обществом, не способным понять индивидуальность. Режиссер пытался посмотреть беспристрастно на молодежь, отвергающую мир отцов и всякую мораль вообще («Обманщики» (1958)). Не принятый поколением «новой волны», Карне стремится найти иные темы и заговорить на новом языке, но терпит неудачу.

✓ **Выдающиеся актеры:**

**Габен (Gabin) Жан** (1904–1976), французский актер.

Начав трудовую жизнь в 14 лет, через пять лет уже выступал на сцене «Фоли-Бержер», затем в других мюзик-холлах и ревю, а в 1930 г. дебютировал в кино – в музыкальной комедии «Каждому может повезти». Известность Габену принесла роль простого и мужественного героя в фильме Ж. Дювилье «Мари Шапделен» (1934). В последующих лентах Дювилье актер развивает **тип романтического героя, обреченного судьбой на неудачи, но сохраняющего благородство, достоинство и непокорный дух** в фильмах «Знамя» (1935) и «Пепе ле Моко» (1937). А в картине «Славная компания» (1936) персонаж Габена становится более заземленным, его «плебейский» демократизм отражает дух перемен, связанных с Народным фронтом.

Наиболее полно талант актера раскрывается в фильмах Ж. Ренуара: «На дне» (по мотивам пьесы М. Горького, 1936); **«Великая иллюзия»** (1937); «Человек-зверь» (по Э. Золя, 1938). Воплощая жизнелюбие, здравый смысл и нравственную силу низов, персонажи ренуаровских фильмов раскрываются с глубиной и мощью, не известной до того кинематографу Запада. Однако в «Человеке-звере» герой Габена оказывается затравленной жертвой обстоятельств, за которыми просматривается уродство социальной системы. Исполнение двух ролей в лентах М. Карне **«Набережная туманов»** (1938) и **«День начинается»** (1939) завершает эволюцию персонажей актера и становление **габеновского «мифа»**. **Тихий пафос безнадежного противостояния миру зла делает габеновского аутсайдера поистине величественной, несмотря на трагизм, фигурой, а ненавязчивая, внешне незаметная манера исполнения позволяет актеру передавать все психологические нюансы и эмоциональную динамику роли.**

В годы войны Габен снимается лишь в двух голливудских незначительных фильмах и возвращается на родину. Обращение к «прежнему» Габену приносит успех драме Р. Клемана «По ту сторону решетки»/«У стен Малапаги» (1949), но понемногу актер переходит на возрастные роли. Его новые персонажи – по-прежнему **сильные духом, человечные и готовые к борьбе с несправедливостью – чаще всего уже завоевали свое место под солнцем и защищают «устои»** (фильм «Сильные мира сего» (1958)). Хотя Габен позволяет себе сниматься и в мелодрамах («Случай доктора Лорана» (1957)), и в экранизациях классики («Отверженные» (1958)), и – особенно успешно – в **криминальных картинах:** «Мелодия из подвала» (1963); «Сицилий-

ский клан» (1969); «Двое в городе» (1973). «Поздний» Габен сыграл в великом множестве разнообразных фильмов, но его имидж будет всегда связан с простыми и великодушными парнями из предвоенных лент.

### **Литература**

1. Божович, В. Жан Ренуар и французское кино // Искусство. – 1997. – №14 (38). – С. 7–9. – №15 (39). – С. 8–9.
2. Божович, В. И. Сцена и экран : о значении театральных мотивов в фильме «Дети райка» // Западное искусство. XX век. Классическое наследие и современность. – М. : Наука, 1992. – С. 207–231.
3. Гачев, Г. «Дети райка» – Франция // Национальные образы мира : курс лекций / Георгий Гачев. – М. : Академия, 1998. – Национальные образы мира в кино. – С. 331–340.
4. Добротворский, С. Горизонтальный мир Жана Ренуара // Кино на ощупь : сб. ст. : 1990–1997 / Сергей Добротворский. – 2-е изд., доп. – СПб. : Сеанс, 2005. – С. 130–133.
5. Жан Виго / пер. с фр., сост., коммент. А. В. Брагинского ; предисл. С. И. Юткевича. – М. : Искусство, 1979. – 264 с. : ил. – (Мастера зарубежного киноискусства).
6. Превер, Жак. Дети райка : киносценарии /сост., пер. с фр. Л. Дуларидзе. – М. : Искусство, 1986. – 320 с. : ил.
7. Сокольская, А. Марсель Карне / А. Сокольская. – Л. : Искусство, 1970. – 216 с. : ил. – (Мастера зарубежного киноискусства).

### **Видеопрактика**

1. Фрагменты из передач цикла **«Легенды мирового кино»** (Телеканал «Культура»): Жан Ренуар; Жан Габен; Мишель Морган; Марсель Карне.
2. Фрагменты из х/ф: «Дети райка» (1944) / *Марсель Карне*; «Золотая карета» (1953), «Французский канкан» (1954) / *Жан Ренуар*; «Большие маневры» (1955) / *Рене Клер*; «Аталанта» / *Жан Виго*.
3. Фрагменты из д/ф: «История французского кино от Жана-Люка Годара» (1995) / *Жан-Люк Годар, Анн-Мари Мельвиль*.

## **2. Кинематограф Великобритании**

### **✓ Режиссеры:**

– **Корда (Korda) Александр** (1893–1956), английский режиссер, продюсер, организатор производства. Настоящие имя и фамилия – Шандор Ласло Келнер.

Родился в Пуштатурпашто (Венгрия). Вырос в богатом поместье, где его отец был управляющим. После внезапной смерти отца переезжает в Будапешт, где становится известным левым журналистом, пишущим под псевдонимом Шандор Корда. В 1912 г. начинает работать в

киноиндустрии, с 1914 г. – режиссером. В 1917 г. создал собственную компанию. Во время Венгерской Советской республики (1919) был назначен комиссаром кино, участвовал в его национализации. После падения Советов эмигрировал в Австрию, затем в Германию, затем в Голливуд. Вернувшись в Европу в 1931 г., он после короткого пребывания во Франции осел **в Англии**. Созданная им компания **«Лондон филмз»** стала одним из главных производителей английских фильмов. Восьмой ее фильм **«Частная жизнь Генриха VIII»** (1933), снятый самим *Кордой*, благодаря бытовому сниженному юмору, а также живому исполнению главной роли *Ч. Лоутоном*, имел большой успех и стал вехой в истории английского кино, предопределив развитие целого направления в «костюмном» историческом фильме. Из последующих режиссерских работ *Корды* в жанре «частной жизни» исторических персонажей критикой был высоко оценен «Рембрандт» (1936), а публикой – **«Леди Гамильтон»** (1941), поскольку переплетение патриотических мотивов с темой трагической утраты, к тому же лишаящей героиню социального статуса, сделало эту мелодраму особенно соответствующей настроениям военных лет. После войны доминирующее положение компании *Корды* стало ослабевать, однако среди **45** фильмов, созданных при ее участии, было немало первоклассных работ. Тонкий знаток кино, *Корда* умел разглядеть и поощрить талант. Он очень много сделал для целого ряда актеров и режиссеров, в частности, для *Л. Оливье* и *К. Рида*. За свои кинематографические заслуги он был в 1942 г. возведен в рыцарское достоинство.

– **Хичкок (Hitchcock) Альфред** (1899–1980), англо-американский режиссер и продюсер.

Родился в Лондоне в семье бакалейщика. Родители *Хичкока* были строгими католиками, и он получил образование в колледже св. Игнатия, содержавшемся иезуитами. Однажды в детстве за мелкий проступок отец отвел его в местный полицейский участок и попросил там на несколько часов запереть мальчика в камере. Впоследствии *Хичкок* всю жизнь боялся полицейских и никогда не водил из-за этого машину; многие его фильмы играли **на подсознательном страхе перед несправедливым обвинением и преследованием**.

После колледжа он поступил в Инженерно-штурманскую школу, где изучал механику, акустику и навигацию. С 1915 г. работал в телеграфной компании, параллельно изучая живопись в Лондонском университете; вскоре его перевели на должность художника в рекламный отдел компании. Примерно в это же время он заинтересовался кинематографом.

В 1920 г. ему удалось устроиться дизайнером титров в лондонский филиал одной из голливудских компаний (будущей студии «Paramount»). Он вскоре возглавил отдел титров, а в 1923 г. у него появилась возможность попробовать себя в режиссуре, однако лента «Номер 13» осталась незаконченной из-за закрытия студии. *Хичкок* перешел работать к продюсеру *Майклу Бэлкону*, одному из родоначальников английского кинематографа.

Перепробовав профессии **сценариста, художника кино и ассистента режиссера**, он наконец снял свой дебютный фильм, совмест-

ную англо-немецкую постановку «Сад наслаждений» (1925). На предварительном студийном просмотре *Бэлкон* заметил, что по своим блестящим техническим качествам картина напоминает скорее американский, чем европейский фильм. В 1926 г. вышел фильм «**Жилец**» (1926), в котором *Хичкок* впервые обратился к жанру **триллера** и использовал для развития сюжета прежде всего **визуальные средства**.

Мерцание неоновой вывески в начале задавало нервный ритм всему фильму; зрительно были переданы такие эффекты, как беспокойные шаги жильца, отдающиеся этажом ниже, в комнате хозяев дома. И приемы, и темы этой картины предвосхитили в миниатюре все дальнейшее творчество *Хичкока*. Это был также первый фильм, в котором он сам появился в крошечной роли – «**камео**», – как он появлялся впоследствии почти во всех своих картинах, обычно придумывая для этого забавные ситуации.

Первая звуковая лента *Хичкока* – «Шантаж» (1929) – вначале снималась как немая; затем, когда в Америке было закуплено необходимое оборудование, решено было переснять часть сцен с синхронным звуком. *Хичкок* нашел ряд новаторских способов использования звука: так, для героини, случайно убившей человека ножом, в разговоре за завтраком слышно только одно слово – «...нож ... нож...». *Хичкок* продолжал разрабатывать свою стилистику в детективе «Убийство» (1930) и в комедии «Пестро и странно» (другой перевод «Богатые и странные», 1932), в которой впервые и с блеском проявился его неповторимый **черный юмор**, ставший неотъемлемой чертой его творческого почерка.

Начиная с фильма «Человек, который слишком много знал» (1934), *Хичкок* почти никогда больше не отходил от жанра триллера. Он сознательно стремился развлекать, но не пассивно, а управляя с экрана эмоциями и чувствами зрителей, тонко рассчитывая каждую сцену для достижения максимального эффекта (**саспенс**). Картина «**39 ступенек**» (1935) до сих пор остается эталоном **комедийного триллера**, принося в жертву захватывающему сюжету правдоподобие, логику, связность повествования, но только выигрывая от этого. Высоко оцененный критиками по обе стороны океана, фильм пользовался также огромным коммерческим успехом. В 1939 г. *Хичкок* подписал контракт с *Дэвидом О. Сэлзником* и переехал работать в Голливуд.

Его первая американская картина, «Ребекка» (1940), была психологической драмой с элементами триллера и получила «Оскар» как лучший фильм года. В картине «**Тень сомнения**» (1943) *Хичкок* предпринял редкую для него попытку построения напряженного сюжета не столько на острых ситуациях, сколько на характерах персонажей; этот фильм он называл позднее своим любимым. Фильм «**Завороженный**» (1945) был детективом с фрейдистской подоплекой. Сцену сюрреалистического сна поставил для него **Сальвадор Дали**. В 1948 г. *Хичкок* снял свою первую цветную картину «**Веревка**». Ее действие было ограничено рамками одной комнаты, поэтому *Хичкок* решил использовать экспериментальный метод непрерывной съемки, снимая тщательно отрепетированные десятиминутные сцены и останавливая камеру лишь для того, чтобы зарядить новый рулон пленки.

1950-е гг. стали кульминацией его творчества, когда он снял ряд



своих лучших картин: триллер **«Окно во двор»** (1954), все действие которого зритель видит через окно героя, наблюдающего за своими соседями; романтическую детективную комедию **«Поймать вора»** (1955), с яркими красками французской Ривьеры; черную комедию **«Неприятности с Гарри»** (1955) о попытках нескольких неловких персонажей избавиться от загадочного трупа; комедийный триллер **«К северу через северо-запад»** (1959), являющийся почти **энциклопедией хичковского стиля**. Провалившаяся в прокате, но высоко оцененная впоследствии рядом критиков, лента **«Головокружение»** (1958) была одной из самых индивидуальных работ Хичкока, но сильно пострадала из-за абсурдного сюжета и неубедительной игры актеров.

Единственный в его творчестве фильм ужаса **«Психоз»** (1960, номинация за режиссуру) был снят на небольшой бюджет, с использованием телевизионной техники, так как крупные студии отказались от столь жесткого материала. Фильм сделал Хичкока миллионером, и в дальнейшем он продюсировал свои картины самостоятельно. **«Птицы»** (1963) предвосхитили популярную в 1970-е гг. тему столкновения человека с враждебными и необъяснимыми силами природы.

В 1979 г., незадолго до смерти, он получил орден Британской империи и рыцарский титул.

#### ✓ **Выдающиеся актеры:**

**Оливье (Olivier) Лоренс** (1907–1989), английский актер театра, кино и ТВ.

Родился в Доркинге (Англия). Сын сельского священника, он в 17 лет бросает занятия в Оксфорде и поступает в Школу дикции и драмы *Элси Фогерти*. Ко времени дебюта в фильме **«Слишком много мошенников»** (1930) успел сыграть множество ролей в различных театрах. В 1930-е гг. становится одним из наиболее известных «молодых любовников» своего времени. Сыграв в кино по обе стороны Атлантики более десятка ролей, добился крупного успеха в фильме **«Грозовой перевал»** (1939) У. Уайлера. В этой роли ему удалось передать контрастное соединение жесткости, порывистости, резкости, желания повелевать с чрезвычайной внутренней ранимостью и определенной тонкостью. Обыгрывание этого контраста, в большой мере присущего английскому национальному характеру, стало в дальнейшем одной из главных актерских красок *Оливье*.

В 40-е гг. актерским и режиссерским триумфом *Оливье* стала экранизация шекспировского **«Генриха V»** (1944), органично **сочетающая театральные и кинематографические приемы**. В дальнейшем он неоднократно обращался к киноверсиям Шекспира, таким как **«Гамлет»** (1948); **«Ричард III»** (1956); **«Отелло»** (1966), и каждый раз это было событием. Ключевым в современном репертуаре стало для него исполнение роли конферансье из мюзик-холла в фильме по пьесе *Д. Осброн* **«Комедиант»** (1959). Крах человека, неспособного на личностное «самостоянье», стал в исполнении *Оливье* метафорой социального краха целого поколения «промотавшихся отцов».

**Один из наиболее признанных английских актеров, первый руководитель основанного в 1963 г. Национального театра, Оли-**

**вье в 1947 г. был возведен в рыцарское достоинство, а в 1970 г. получил пожизненное пэрство.**

### **Литература**

1. Безелянский, Ю. Леденящие ужасы Альфреда Хичкока // Прекрасные безумцы : литературные портреты / Юрий Безелянский. – М. : Радуга, 2005. – С. 217–237.
2. Жежеленко, М. Мир Альфреда Хичкока / Марина Жежеленко, Борис Рогинский. – М. : Новое лит. обозрение, 2006.– 288 с. : ил. – (Кино-тексты).
3. Корда, Майкл. Ослепительная жизнь [Электронный ресурс] / пер. с англ. М. Теракопьян. – Режим доступа: <http://old.kinoart.ru/1998/3/28.html>.
4. Трюффо, Ф. Хичкок / Трюффо / Франсуа Трюффо ; пер. с фр. – М. : Эйзенштейн-центр, 1996. – 224 с. – (Б-ка Киноведческих записок). В Интернете: [http //kinomag.ru/author\\_auz348.html/](http://kinomag.ru/author_auz348.html/)
5. Хаакман, А. С Хичкоком над пропастью // По ту сторону зеркала: кино и вымысел / Антон Хаакман ; пер. с нидерл. И. Лесковой ; под ред. Б. Филановского.– СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – С. 191–226.

### **Видеопрактика**

1. Фрагменты из передачи цикла «Легенды мирового кино» (Телеканал «Культура»): Альфред Хичкок; Лоренс Оливье.
2. Фрагменты из х/ф: А. Хичкока «Головокружение» (1958); «Психоз» (1960); «Птицы» (1963).
3. Фрагмент из х/ф «Леди Гамильтон» (1941) / А. Корда.
4. Фрагменты из д/ф «История английского кино от Стивена Фрирза» (1995) / Майк Дибб, Стивен Фрирз.

## **3. Сказки и утопии немецкого кино**

### **✓ Режиссеры:**

– **Ланг (Lang) Фриц** (1890–1976), немецкий и американский режиссер, сценарист и продюсер.

Родился в Вене в семье архитектора. По желанию отца изучал архитектуру, но вскоре уехал в Мюнхен, а затем в Париж, где предпочел посвятить себя живописи. Путешествовал по Малой Азии, Северной Африке, России, Китаю, Японии и Индонезии, зарабатывая рисованием и продажей открыток. Вернувшись в Париж в 1913 г., работал художником, дизайнером одежды и карикатуристом. С началом войны уехал последним поездом в Вену, ускользнув от французской полиции, и был призван в армию рядовым. Получив четыре ранения и **ослепнув на**

**правый глаз**, он был демобилизован в 1916 г. в звании лейтенанта и, долго оправляясь от ранений в госпитале, начал писать рассказы и киносценарии. Несколько его сценариев были куплены немецкими студиями, и он вскоре уехал в Берлин, где перепробовал ряд киноспециальностей: сценариста, актера, режиссера.

Уже третья режиссерская лента *Ланга* – «Пауки» (первая часть – 1919, вторая – 1920), приключенческий триллер о преступной организации, стремящейся к мировому господству, – принесла режиссеру шумный коммерческий успех. Продюсеры потребовали от него немедленно приступить к съемкам второй части, из-за чего ему пришлось отказаться от другого задуманного проекта, фильма «**Кабинет доктора Калигари**», снятого в итоге *Робертом Вине*. *Ланг* внес некоторый вклад в разработку сценария, в частности, придумав обрамляющие эпизоды, превращающие основную, экспрессионистскую часть фильма в историю, рассказанную сумасшедшим.

Картина «**Усталая смерть**» (1921), одна из лучших ранних работ *Ланга*, получила высокую оценку критиков и окончательно выдвинула его в число ведущих немецких режиссеров. Темой ленты была неумолимость рока и обреченность всех человеческих усилий. Позднее *Ланг* сказал, что все его фильмы были посвящены борьбе человека с судьбой. Следующий фильм – «**Доктор Мабузе, игрок**» (две части, 1922) – вновь рассказывал о преступлениях маньяка, стремящегося к власти над миром. Эта тема была популярна в немецком кино того времени, но никто не решал ее в таких ярких образах, как *Ланг*, с такой визуальной и стилистической свободой, динамизмом и юмором. Кроме того, его завораживала **криминальная и патологическая психология**, и он продолжал развивать эту тему на протяжении всей жизни, снова и снова обращаясь к жанру **триллера** и раздвигая его рамки в соответствии со своим пессимистическим и фаталистским мировоззрением.

Эпический фильм «**Нибелунги**» (1924) вновь состоял из двух частей – «Зигфрид» и «Мечь Кримгильды» – и был основан на средневековой легенде, ставшей частью официальной арийской мифологии нацизма. Чуждый арийской идее, *Ланг* вновь развивал здесь тему неотвратимой судьбы, препятствующей человеческим начинаниям. В тот же год во время поездки в Америку, под впечатлением нью-йоркских небоскребов, он задумал свою следующую ленту, «**Метрополис**» (1926). Ее постановка чуть не разорила студию «УФА»; это был на тот момент самый дорогой фильм в истории немецкого кино. Колоссального размаха антиутопия о строго регламентированной жизни в индустриальном обществе будущего, управляемом роботами, не стала лучшей картиной *Ланга*. Фильм часто увязает в абсурде и претенциозности, однако мастерство его художественного дизайна и стиля остается бесспорным.

Для постановки триллера «Шпионы» (1928) *Ланг* создал собственную компанию, и вновь добился успеха в своем излюбленном жанре. Первый звуковой фильм режиссера – «**М**» (1931) – затронул новую для кино тему. Это был психологический триллер о маньяке, убивающем детей. Преступный мир объединяется для его поимки и устраивает над ним импровизированный суд, сцена которого превращается одновременно в ошеломляющей глубины анализ патологической психики и в тревожную аллегория общества, стоящего на грани массового психоза

– фашизма. В фильме **«Завещание доктора Мабузе» (1933)** *Ланг* вложил фашистские лозунги в уста негодяев. Картина была запрещена Геббельсом; вызвав режиссера к себе, чтобы сообщить ему о запрете, рейхсминистр пропаганды одновременно предложил ему от имени самого фюрера руководство немецкой киноиндустрией. В тот же вечер *Ланг*, мать которого была еврейкой, уехал во Францию, оставив позади все свое имущество, сбережения и жену, сценаристку *Теа фон Харбу*, вступившую вскоре в нацистскую партию.

Сняв один фильм во Франции, *Ланг* переехал в США. Лишь в 1936 г. ему удалось снять первый американский фильм, **«Ярость»**, драму о психологии толпы и о том, как насилие неизбежно порождает новое насилие. Критики моментально признали фильм шедевром, но это не облегчило положение *Ланга* в Голливуде. Он постепенно перешел на коммерческие проекты, но и в них по-прежнему обращался к своим традиционным темам. Он доказал свою режиссерскую разносторонность несколькими блестящими вестернами («Возвращение Фрэнка Джеймса», 1940; «Ранчо "Дурная слава"», 1952 и др.), но предпочитал жанр триллера: «Охота на человека» (1941), «Ведомство страха» (1944, по Грэму Грину) и др. Одной из его лучших картин стал ироничный триллер «Женщина в окне» (1944). Картина «Большая жара» (1953) была этапной в переходе кино к более реалистичному изображению насилия на экране.

Однако с течением времени *Лангу* становилось все труднее бороться с произволом продюсеров, и в 1956 г. он решил не работать больше в Голливуде. Поездка в Индию, где он намеревался снять романтический костюмный фильм, оказалась неудачной. Он сделал в Германии две приключенческие ленты по сценариям, написанным еще в 1921 г., и в 1960 г. поставил свою последнюю картину «Тысяча глаз доктора Мабузе», еще раз вернувшись к своему самому знаменитому персонажу. В 1963 г. он сыграл самого себя в фильме **Жан-Люка Годара** «Презрение».

– **Рифеншталь (Riefenstahl) Лени** (полн. имя Хелена Берта Амалия Рифеншталь) (1902–2003), немецкая актриса, кинорежиссер и фотограф.

Дочь состоятельного коммерсанта, Лени с детства отличалась волей, честолюбием, проявляла интерес к театру и танцам. В молодости она была очень красива: безупречный овал лица, большие выразительные глаза и пышные рыжевато-каштановые волосы. Лени училась в Берлинской школе искусств и, решив стать танцовщицей, принимала участие в балетных спектаклях *Марии Вигман*. В 1923 г. она начала выступать с сольной программой. Театральный режиссер *Макс Рейнхардт* предложил ей ангажемент в своем Немецком театре, на сцене которого она играла в сезонах 1923–1926 гг. Ее номера пользовались успехом, она танцевала в Берлине, Мюнхене, Праге, Цюрихе.

В 1925 г. Лени получила травму колена, и после операции вынуждена была покинуть балет. Но в том же году она дебютировала как актриса в фильме **«Священная гора»** (1925, в советском прокате – «Горная баллада»), после которого стала ведущей актрисой в специфич-

ческом жанре немецкого **«горного кино»**. Первооткрывателем жанра в начале 1920-х гг. стал бывший геолог **Арнольд Фанк**. Он обучил скалолазанию съемочную группу и ежегодно выпускал по фильму о неприступных вершинах и их бесстрашных покорителях. В то время фильмы снимались преимущественно в студиях. Фанк же впервые использовал сложные **натурные съемки**. Работа у режиссера «горного кино» требовала незаурядной спортивной подготовки и немалого мужества. Героинями *Рифеншталь* были романтические, наивные, но очень смелые девушки.

Но со временем *Рифеншталь* стало тесно в рамках актерской профессии. В 1931 г. она основала собственную киностудию и в 1932 г. вместе с *Б. Балажем* сняла **«горный» фильм «Голубой свет»**. Его действие происходит в итальянской деревне в Доломитовых Альпах. В полнолуние на вершине горы сверкает голубой свет, играющий роковую роль в судьбе деревенских юношей. словно зачарованные, они стремятся через горные кручи к чудесному сиянию, но гибнут, так и не достигнув вершины. Рядом с деревней живет девушка Юнта (*Рифеншталь*) – толи колдунья, толи сумасшедшая. Заехавший в деревню немецкий художник влюбляется в Юнту и узнает от нее, что к таинственной вершине ведет горная тропа, а голубой свет излучает грот из горного хрусталя. Художник радостно сообщает эту весть крестьянам, и они разоряют грот, выломав из его стен куски ценных минералов. Голубой свет гаснет навсегда, а Юнта в отчаянии срывается со скалы. Этот фильм получил одну из наград Венецианского кинофестиваля 1932 г.

В 1933 г. к власти в Германии приходят фашисты. Попав на фашистский митинг, где выступал сам фюрер, Лени была поражена атмосферой политического действия, стройными рядами боевиков в форме, а главное – личностью Гитлера, его умением не просто владеть аудиторией, а наэлектризовать ее, заставить поверить в себя как в бога. Питавшая слабость к сильным личностям, *Рифеншталь* даже написала фюреру восторженное письмо.

Нуждавшийся в поддержке интеллигенции, Гитлер встретился с *Рифеншталь*, выразил восхищение ее истинно арийским творчеством и предложил совместно работать на светлое будущее Германии. Так Лени стала **кинолетописцем партии**. Ее первая работа на этом поприще – документальный фильм **«Победа воли»**, в котором центральное место заняли сцены факельных шествий фашистов, – был одобрен Гитлером.

В 1934 г. *Рифеншталь* сняла документальный фильм о Шестом съезде НСДАП в Нюрнберге. Этот фильм получил название **«Триумф воли»**. Для организации съемок *Рифеншталь* были созданы исключительные условия: в ее распоряжении находились 30 кинокамер, 36 операторов с ассистентами и около 80 помощников. Одну из камер закрепили в люльке между флагштоков, именно с этой точки *Рифеншталь* сняла самые впечатляющие панорамы. Режиссер придумала множество положений для камеры: сверху и снизу, съемки движущейся и статичной камерой, крупные и дальние планы, неожиданные ракурсы. Операторов учили кататься на роликовых коньках, чтобы получить с помощью ручных камер хорошие кадры в движении. Монтаж фильма занял пять месяцев и проводился лично режиссером.

**В итоге получился грандиозный фантазмагорический спек-**

**такль исключительной художественной силы.** В «Триумфе воли» нет дикторского текста, но кинематографические образы оказались выразительнее слов. Как речи Гитлера были нацелены не на логическое, а на эмоциональное восприятие, так и фильм *Рифеншталь* обращался не к разуму, а **к эмоциям и глубинным инстинктам зрителя.** Фильм прославлял отказ от индивидуальности, объединение в массу. «Триумф воли» привлек к фашизму сотни тысяч людей. Запрет на его демонстрацию не был отменен и спустя многие десятилетия после окончания Второй мировой войны. В 1936 г. *Рифеншталь* поставила еще один пропагандистский фильм «**Наш вермахт**».

**Фильмы *Рифеншталь* стали символом фашизма, но сама она даже не была членом нацистской партии. В 1930-х гг. не только Лени, но и значительная часть европейской интеллигенции не рассматривали всерьез программу нацистов, воспринимали ее как популистскую демагогию, рассчитанную на привлечение симпатий обывателей. *Рифеншталь* надеялась, что сильная личность Гитлера придаст динамизм развитию Германии, превратит ее в сильную и здоровую страну.**

Новым источником вдохновения для Лени стали **Одиннадцатые олимпийские игры**, проводившиеся в августе 1936 г. в Берлине. До начала съемок Олимпиады она несколько месяцев проводила занятия с операторами, для каждого из них были подобраны или изготовлены на заказ камеры и объективы. Придумывались необыкновенные ракурсы: одну камеру запускали на воздушном шаре, другую – для съемки бегунов – вмонтировали в движущийся механизм, третью приспособили для съемки одновременно в воде и над водой, около площадки для прыжков в высоту вырыли яму для оператора. Было отснято 400 км пленки, только просмотр материала занял два с половиной месяца, а монтаж фильма – почти два года. Фильм «**Олимпия**» относят **к бесспорным шедеврам кинематографии.** Операторские приемы, опробованные *Рифеншталь* на съемках Олимпийских игр, стали классическими и использовались потом неоднократно. В своем фильме *Рифеншталь* прославляла совершенное человеческое тело, что совпадало с нацистской пропагандой – культом здорового, сильного, преданного родине и фюреру человека.

С конца 1930-х пути нацистов и *Рифеншталь* начинают расходиться. В ноябре 1938 г., когда она с фильмом «Олимпия» была в США, в Германии случилась «Хрустальная ночь» – массовые еврейские погромы. Американские кинематографисты устроили *Рифеншталь* обструкцию. Лени недоумевала – какое отношение она имела к погромам? Но постепенно *Рифеншталь* разочаровывалась в фашизме и самом Гитлере.

С началом Второй мировой войны *Рифеншталь* в качестве военного оператора выехала в район боевых действий, где стала свидетельницей карательной операции, которую провели немецкие солдаты над жителями польской деревни. Увиденное настолько потрясло *Рифеншталь*, что она наотрез отказалась работать на вермахт. Наступило время расплаты за слепоту. Ее единственного брата Хайнца за антивоенные высказывания отправили на Восточный фронт, где он вскоре погиб.

В начале 1940-х гг. *Рифеншталь* уехала в Испанию снимать свой

второй художественный фильм «**Долина**» по пьесе каталонского драматурга *Анжело Гимера* и опере *Эжена д'Альбера*. Над этим фильмом она работала до самого конца войны, переезжала из Испании в Австрию и Прагу, стараясь как можно меньше времени проводить в Германии. В сущности, это была «внутренняя эмиграция» *Рифеншталь*. Снимая романтическую историю в далекой от войны Испании, она пыталась уйти от ужасающей действительности. «Долину» Лени снимала на черно-белой пленке, считая ее более выразительной, чем цветная. В центре сюжета история женщины, поверившей лжегерою. *Рифеншталь*, которая в сорок лет по-прежнему была красива и замечательно танцевала, сама играла главную роль цыганки Марты.

В 1945 г., после поражения Германии, *Рифеншталь* была арестована оккупационными властями по обвинению в пособничестве нацистам. Три года она провела в лагерях для интернированных, ее немалое состояние было конфисковано. Состоявшийся в 1948 г. суд учел, что *Рифеншталь* никогда не была членом фашистской партии, снял с нее обвинение в пропаганде и поддержке фашистского режима, но признал «попутчиком» нацистов. Клеймо фашистского режиссера осталось на *Рифеншталь* навсегда.

С 1956 г. *Рифеншталь* стала часто бывать в Африке. Она снимала в Кении и Уганде документальный фильм «Черный груз» о работоторговле, много внимания уделяла фотографии. Новым увлечением *Рифеншталь* стали **нубийские племена масаки и као**, жившие в полупервобытных условиях. В далеких от цивилизации африканских дикарях режиссер увидела красоту свободного человека, живущего в гармонии с природой. Особенно импонировало Лени восторженное отношение нубийцев к красивому человеческому телу. Восемь месяцев она прожила одна среди масаки.

В 1973 г. вышел ее двухсотстраничный фотоальбом «Нубийцы. Люди словно с другой звезды», а в 1976 г. – альбом «Нубийцы као», которые имели шумный успех и вновь вызвали обвинения *Рифеншталь* в фашизме. Критики доказывали, что негритянские фотографии *Рифеншталь* несут в себе фашистскую тоталитарную идеологию, потому что пропагандируют здоровую плоть без изъянов. Мир *Рифеншталь* не отражал болезней, уродства, старости. В критике даже проводилась параллель между черными телами негров и черной эсэсовской формой. В результате ее фильмы об Африке так и не вышли на экран.

После неприятия африканских работ *Рифеншталь* ушла еще дальше от людей, даже место жительства ее не было точно известно. Новой страстью Лени стал **подводный мир**. В возрасте семидесяти лет она освоила подводное плавание, стала заниматься съемками под водой. Выпустив новый фотоальбом «Коралловые сады», *Рифеншталь* продолжала нырять и в 90 лет.

#### ✓ **Выдающиеся актеры:**

– **Яннингс (Jannings) Эмиль** (1884–1950), немецкий актер.

В 16 лет оставил дом, чтобы стать матросом, а через два года появился на профессиональной сцене. В 1906 г. был приглашен в театр М. Рейнхардта и завоевал твердое положение к моменту дебюта в кино,

например «В окопе» (1914), где поначалу снимался в коммерческих фильмах. В 1919–1923 гг. сыграл в фильмах Э. Любича и Д. Буховецко-го серию ролей властных, хитрых, «плотоядных» персонажей, например Людовик XV в «Мадам Дюбарри» (1919); Генрих VIII в «Анне Болейн», (1920); Дантон в одноименной ленте (1921); Петр I в «Петре Великом» (1923); Нерон в «Камо грядеши» (1924). Умение **Яннингса** проникать в **психологическую суть характера** и выражать ее на экране принесло ему успех в ряде экранизаций классики, например, Дмитрий в «Братьях Карамазовых» (1920); «Отелло» (1922); «Тартюф» (1926); Мефистофель в «Фаусте» (1926). В 1927–1928 гг. снимался в Голливуде, получил премию «Оскар» за участие в картинах «Последний приказ» (1928) и «Путь всякой плоти» (1927).

Казалось, для **Яннингса** не существует **жанровых границ**, и он способен сыграть любую роль, однако пик его славы связан с **тремя блистательными работами: швейцар в «Последнем человеке» Ф. Мурнау (1924); цирковой артист в «Варьете» Э. Дюпона (1925); учитель гимназии в «Голубом ангеле» Дж. Штернберга (1930).**

Трагедия рядового человека, раздавленного городской цивилизацией, в фильме *Мурнау* соседствует с крахом личности, столкнувшейся с неподвластной ему силой инстинктов в «Варьете» и «Голубом ангеле». Актер изображает агонию среднего немца с такой глубиной и граничащей с театральным пафосом силой, что в его героях можно усмотреть призрак ожидающих Германию грозных перемен. Но в отличие от большинства своих коллег **Яннингс** становится на сторону нацизма; снимается в ряде пропагандистских лент, таких как «Роберт Кох, победитель смерти» (1939); «Дядюшка Крюгер» (1941); получает звание «Государственного артиста» и возглавляет фирму «Тобис». После войны занесен в «черные списки» и заканчивает жизнь в одиночестве.

– **Рёкк (Rokk) Марика** (1913–2004), немецкая актриса венгерского происхождения. Настоящее имя – Мария Кёррер.

С 11 лет выступала как певица и танцовщица. В кино начала сниматься с 1932 г., но ее впечатляющая карьера актрисы музыкальной кинокомедии связана с именем талантливого режиссера *Г. Якоби*, встреча с которым произошла в 1936 г. («Нищий студент»).

Практически все фильмы, принесшие славу *Рекк*, поставлены *Якоби* («Гаспароне», 1937; «Дочь Евы», 1938; «Танец с императором», 1941; «Принцесса чардаша», 1950, и др.). Широкую популярность имели их ленты «Кора Терри» (1940) и «Женщина моих грез» (1944), беззаботные и веселые кинооперетки, снятые в гитлеровской Германии. В начале 60-х гг. перестала сниматься в кино, но продолжала выступать на сцене до самых преклонных лет. Автор широко известных мемуаров «Сердце с перцем» (1974). В России слава *Рёкк* связана с фильмом «Женщина моих грез», демонстрировавшимся в начале 50-х гг. под названием «**Девушка моей мечты**».



## **Литература**

1. Безелянский, Ю. Падение Лени Рифеншталь // Прекрасные безумцы : литературные портреты / Юрий Безелянский. – М. : Радуга, 2005. – С. 238–262.
2. Гройс, Б. Поработанные боги : кино и метафизика : «Метрополис» Ф. Ланга, «Матрица» Э. и Л. Вачовски // Искусство кино. – 2005. – №9. – С. 77–88.
3. Добротворский, С. Сердце между мускулами и мозгом [«Метрополис» Ф. Ланга] // Кино на ощупь : сб. ст. 1990–1997 / Сергей Добротворский. – 2-е изд., доп. – СПб. : Сеанс, 2005. – С. 367–370.
4. Зонтаг, С. Магический фашизм / пер. с англ. // Искусство кино. – 1991. – №6. – С. 50–57.
5. [Лени Рифеншталь] // Искусство кино. – 2001. – №8. – С. 84–102.
6. Лютикова, Г. В. Казус Лени Рифеншталь // Культура в современном мире : опыт, проблемы, решения. – Науч.-информ. сб. – Вып. 5. – С. 3–19.
7. Прекрасная и страшная жизнь Лени Рифеншталь : [фр. киносценарии] / пер. с нем. М. Волчанской // Киносценарии. – 2004. – №1. – С. 4–69.
8. Рифеншталь, Л. Мемуары / пер. с нем. – М. : Ладомир, 2006. – 627 с. : ил.
9. Салкелд, О. Лени Рифеншталь. Триумф и воля / О. Салкелд ; пер. с англ. С. Лосева.– М. : Эксмо, 2003. – 448 с. : ил.
10. Эйзеншиц, Б. Немецкое кино : 1933–1945 // Киноведческие записки. – 2002. – №59. – С. 110–130.
11. Fritz Lang / mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Michael Toteberg. – Hamburg : Rowohlt, 1985. – 157 s. – (Bildmonographien).

## **Видеопрактика**

1. Фрагменты из передач цикла **«Легенды мирового кино»** (Телеканал «Культура»): Марика Рекк; Эмиль Яннингс.
2. Фрагменты из передачи цикла **«Документальная камера»** (Телеканал «Культура»): «Дзига Вертов и Лени Рифешталь: кто виноват?» / Андрей Шемякин.
3. Документальный фильм «Кино для Гитлера» (Телеканал НТВ, 2002) / р-р Д. Харитонов.
4. Фрагмент из д/ф «Прекрасная и ужасная жизнь Лени Рифеншталь» (1993) / *Рэй Мюллер*.
5. Фрагменты из х/ф: «Зигфрид» (1924); «Метрополис» (1927); «М» (1931) / *Фриц Ланг*.
6. Фрагменты из д/ф «Триумф воли» (1935), «Олимпия» (1938), «Мечта об Африке» (2000), «Коралловый рай» (2000) / *Лени Рифеншталь*.

## **Раздел 3. Веселые дни советского кино**

**1.** Отечественное кино 30-х гг. – один из самых драматичных, трудных, противоречивых, но и самых ярких, памятных миллионам зрителей периодов. Сложившаяся в стране обстановка многочисленных запретов, ограничений, страха, вызванного жесточайшими массовыми репрессиями, создавала большие трудности для художников, не могла не влиять на творческий процесс. Появление звука открыло перед мастерами кино невиданные до того возможности и перспективы.

К середине 30-х гг. в стране окончательно сформировалась государственная система, решительно подчинившая себе все стороны жизни общества. Укрепление основ государственной системы стало главной задачей искусства. Возросший с приходом звучащего слова авторитет отечественного кино у широкой аудитории подтверждал правоту ленинских слов о решающей роли кино в пропаганде идей социализма.

Поэтому к кинематографу государство относилось с особым вниманием. Кино должно было дать не просто образ современной действительности, но его формулу. Система жанров призвана была воплотить идеальный образ социальной системы со всех ее сторон. Поэтому 30-е гг. в отечественном кино – период формирования канонической жанровой системы.

### **Историко-революционные фильмы:**

✓ **«Путевка в жизнь».** Межрабпомфильм, 1931. Драма.

Этот фильм был признан сразу во всем мире. Выстраивались огромные очереди у касс, газеты пестрели восторженными отзывами на разных языках, а на I Венецианском кинофестивале 1932 г. постановщик «Путевки» **Николай Экк** был признан самым талантливым режиссером, хотя конкурентами дебютанта в игровом кино были *Кинг Видор* и *Жюльен Дювивье*, *Рубен Мамулян* и *Джон Уэйл*, *Рене Клер* и *Александр Довженко*. Влияние *Экка* усматривали потом в «Забытых» (1960) *Луиса Бунюэля*, в фильмах итальянских неореалистов.

Между тем фильм так и остался **загадкой в мировом кино**. Хотя, может быть, никакой загадки и не было? «Просто увлекательный сюжет разыгрывали талантливые актеры», – так писал много лет спустя один из современников и соотечественников *Экка*. **А вся уникальность фильма лишь в том, что он – первый «стопроцентно говорящий» в отечественном кино.** Герой заговорил – и впервые в «Путевке» был услышан, а потому и узнан, и признан. **«Путевка» уникальна именно как образец сотворчества экрана и зала.** Мелодраматическую (здесь в буквальном смысле, если учесть, что мелодрама – это именно музыкальная драма) историю о том, как «перековываются» (был у эпохи такой технологический термин) бывшие беспризорники под влиянием мудрых чекистов-воспитателей, а силы преступного мира стремятся во что бы то ни стало им помешать, разыгрывали прототипы героев.

Недавние беспризорники, ныне же – полноправные члены общества. Недавние зрители (преимущественно безбилетные, прорывающиеся в зал на «протырку») – ныне артисты. Экран и зал здесь фактически впервые узнают себя друг в друге с восторгом и изумлением, так же как беспризорники фильма узнают себя в обществе, вдруг оборачивающемся к ним белозубой открытой улыбкой начальника – не коло-

нии, коммуны! – Сергеева в исполнении *Николая Баталова*, актера МХАТа.

«Путевка» – **аттракцион** по своей сути. Аттракционно все вместе и по отдельности. Иерархия «высоких» и «низких» жанров смещена: народный артист *Качалов*, подобно хору античной трагедии, обращающийся в зал с приветствием в прологе, соседствует с блатными песенками, которые распевает беспризорник в сцене «бузы» с умопомрачительными кульбитами, заставляющими вспомнить первые эксцентрические короткометражки всемирно признанных к тому времени мэтров, – с патетическими финальными эпизодами похорон главного героя, явно навеянными аналогичной сценой из «Броненосца Потемкина». **А самый главный аттракцион – заговоривший человек.**

Фактически *Николай Эрк*, вышедший из той же школы, что и *Эйзенштейн*, *Юткевич*, *Охлопков* (в то время более известный как кинорежиссер-авангардист) – из мастерской *Мейерхольда*, – возвращает эйзенштейновскому термину «монтаж аттракционов» его первозданность, ту почву, на которой он возник и которой не уставали клясться в первые годы работы в кино мастера 20-х гг., – уличную стихию народных гуляний, увеселительных заведений, где само кино оказывалось одним из аттракционов, наряду, например, с воспетыми в «Чертовом колесе» ФЭКСов американскими горками.

Собственно говоря, сам жанр, в конечном счете, продиктован залом. Им же санкционирована иерархия героев. Сюжет элементарен, но не примитивен. Он достаточно многофигурен, чтобы из массы возникающих на экране и моментально впечатывающихся в память лиц выбрать тех, кто для зрителя станет подлинным героем, движущим сюжет. «Путевка» – конечно же, утопия, утопическое действие, где полярно разведены два мира – праведный и неправедный. Праведный – в монастыре, на открытом пространстве, освещенный солнцем и улыбкой мудрого и всесильного владыки Сергеева. Неправедный – в глухом лесу, укрытый от солнца притон-«малина», и правит им лукавый и жестокий Жиган *Михаила Жарова*. Посланец праведного мира в его стане – ангелоподобный Колька-Свист. Посланец неправедного в стане праведных – Васька-Буза с клоунски вздыбленной рыжей шевелюрой. Такова расстановка сил в сценаристском замысле. Но когда перед камерой возник недавний пастух из марийской деревни, а на момент съемок – поэт и студент-актер ВГИКа *Йыван Кырля* (репрессирован в 1937), его герой, движущийся из темного мира прошлого в светлое будущее, и был признан зрителем главным героем – двигателем сюжета, ибо двигался сам, в отличие от других персонажей. Постепенно преодолеваемое несовершенство героя роднило его со зрителем, обещая и зрителю геройское будущее. Гибель Мустафы, неизбежная в системе, где от героя требовалось прежде всего совершенство – то есть прекращение движения любой ценой (и ценой смерти в том числе), – воспринималась зрителем как трагедия. Через несколько лет именно так будет восприниматься построенный на тех же принципах «Чапаев».

**В ролях: Николай Баталов, Йыван Кырля, Михаил Джагофоров, Владимир Весновский, Регина Янушкевич, Михаил Жаров, Мария Гонта, Александр Новиков, Мария Антропова, Рина Зеленая.**

**Режиссер: Николай Эрк. Лучший режиссер по опросу оргкомитета I МКФ в Венеции-32 (Выставка киноискусства). Авторы сценария: Николай Эрк, Регина Янушкевич, Александр Столпер. Оператор: Василий Пронин.**

✓ **«Чапаев» («Чапай»).** Ленфильм, 1934. Героическая драма, историко-биографический фильм. По книге *Д. А. Фурманова*.

Наполненный революционной романтикой и яркими характерами, с блестящей игрой исполнителя главной роли *Бориса Бабочкина*, фильм рассказывает о легендарном герое Гражданской войны – *Василии Ивановиче Чапаеве* (1887–1919). «Чапаев» – это **уникальный опыт создания культурного героя средствами кино**. Фильм братьев Васильевых появился в тот момент, когда поэзия на советском экране сменялась драмой. Идеология заговорила в нем не языком монтажного авангарда 1920-х гг., а кинопрозой с элементами вестерна, комедии и народной песни.

Старая хроника сохранила неопровержимый факт небывалого успеха этого фильма. «Мы все идем смотреть Чапаева» – такой транспарант несут красноармейцы в колоннах многолюдной демонстрации. Это действительно был фильм «для всего советского народа», для многих его поколений. Секрет успеха прост и трудно, редко достижим. Он – в герое, одновременно легендарном и реальном, психологически сложном и сказочно простым, принадлежащем истории и мифу. Авторы сценария и режиссеры фильма братья *Васильевы* создавали такого героя, находясь между литературой и фольклором, между прозой бывшего комиссара чапаевской дивизии *Д. Фурманова* и народными песнями, сказами о Чапаеве.

К нему стягиваются все сюжетные линии, на нем замыкаются все отношения, на него работают все остальные персонажи, непосредственно и опосредованно. Даже события Гражданской войны – лишь драматическая среда, в которой живет, борется и погибает этот герой. Герой с большой буквы, ибо являет собой счастливого человека, оседлавшего свою судьбу и трагически погибающего, несмотря на это. Но герой без котурн, с живым, противоречивым, многожанровым характером. К такому зритель проникается доверием и интересом, дарит ему любовь и сочувствие, действительно готов надеяться: «А вдруг выплывет!».

**Чапаев – роль всей жизни талантливого русского актера *Бориса Бабочкина***, его профессиональное счастье, его профессиональный подвиг. Фотографии и хроника свидетельствуют: герой и исполнитель мало похожи. Однопольчане, даже родной сын утверждали: «похож». Это было сходство внутреннее, сущностное, не внешнее и не дарованное природой, а завоеванное талантом, мастерством, трудом актера.

**В ролях: Борис Бабочкин, Леонид Кмит, Варвара Мясникова, Борис Блинов, Илларион Певцов, Степан Шкурат, Вячеслав Волков, Николай Симонов, Борис Чирков, Георгий Васильев, Георгий Жженев.**

**Режиссер: Братья Васильевы. Автор сценария: Братья Васильевы. Операторы: Александр Сигаев, Александр Ксенофон-**

**ТОВ.**

✓ **«Юность Максима».** Ленфильм, 1934. Лирико-эпическая драма, историко-революционный фильм.

Эксперименты и эксцентрика молодых ФЭКСов (Фабрика эксцентрического актера) **Григория Козинцева и Леонида Трауберга** должны были преобразоваться в нечто новое в связи с приходом звука в кино и все большим контролем над кинопроизводством со стороны властей. К счастью, это новое оказалось удачным.

«Юность Максима» вышла на экраны в 1934 г. За первых пятнадцать дней проката в Ленинграде фильм посмотрело 500 тыс. зрителей. Успех по стране нарастал лавинообразно. Критики не могли обнаружить в фильме недостатков и в растерянности формулировали причины успеха: вместо схемы – на экране живые люди, реализм в показе рабочего класса и партийных руководителей и т. п. На самом деле главной причиной непреходящей ценности фильма оказался талант всей съемочной группы. Режиссеры смело пользовались любимыми народом жанрами – цирковой репризой и городским фольклором; оператор и художник создали мир, полный воздуха и движения; фантазии **Шостаковича** на темы модного галопа, анархистского «Цыпленка жареного», революционной «Варшавянки», не говоря уж об интерпретациях песенки о шаре, пронизывают фильм; абсолютная естественность актерской манеры, лукавое остроумие и личное обаяние Бориса Чиркова, – все вместе создает атмосферу, в которую легко вписываются революционные приключения и большевистские речи героев.

Несмотря на некоторые метаморфозы, произошедшие с трилогией от первой до последней серии, работа *Козинцева и Трауберга* стала подлинной вехой истории кино. «Максим» превратился в имя нарицательное, а с исполнителем роли на улицах Ленинграда десятилетиями здоровался каждый встречный.

**В ролях: Борис Чирков, Степан Каюков, Александр Кулаков, Валентина Кибардина, Михаил Тарханов, Павел Волков, Борис Блинов, С. Леонтьев, Владимир Сладкопевцев, М. Щелковский.**

**Режиссеры: Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. Авторы сценария: Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. Оператор: Андрей Москвин.**

### **Музыкальная комедия (лирическая комедия с музыкой)**

✓ **Александров Григорий Васильевич** (наст. фамилия – Мормоненко) (1903–1983), советский кинорежиссер, сценарист.

Учился на курсах режиссеров Рабоче-крестьянского театра. В 1921–1924 гг. – актер Первого Рабочего театра Пролеткульта в Москве. Тогда же начал работать в творческом содружестве с *С. М. Эйзенштейном* – сначала как актер в его театральных постановках (роль Глумова в спектакле «Мудрец» по пьесе *А. Н. Островского*, «На всякого мудреца довольно простоты» (1923), затем как актер и ассистент режиссера в фильме «Стачка», актер и сорежиссер в фильме **«Броненосец «Потемкин»**.

*Александров* с энтузиазмом воспринимал теоретические поиски и

практические новации *Эйзенштейна* в области монтажа и актерского исполнения в кино, вместе с ним и *В. Пудовкиным* выступил одним из авторов творческого манифеста «Будущее звуковой фильма» (1928). Совместно с *Эйзенштейном* написал сценарии и поставил фильмы «Октябрь» (1927) и «Старое и новое» (1929), выезжал вместе с ним в творческую командировку в США и Мексику, где работал над картиной «Да здравствует Мексика!».

В 1930-е – *Александров* обратился к жанру музыкальной комедии. С большим успехом дебютировал фильмом «**Веселые ребята**» (Кубок Международного кинофестиваля в Венеции, 1934), органично объединив в художественном пространстве фильма комическую эксцентрику, лирическую сюжетную линию и музыку *И. Дунаевского*. Картина имела значительный успех не только в СССР, но и за рубежом (под названием «Москва смеется»), удостоилась искренних комплиментов *Ч. Чаплина*.

Не менее шумным успехом и всеобщей популярностью в СССР пользовался и следующий фильм *Александрова* – «Цирк» (Высшая премия на Международной выставке в Париже, 1937), где и в сюжете, и в рисунке исполнения главных ролей (*Л. Орлова, С. Столяров*), и в музыке *Дунаевского* на первый план вышли мотивы социально-патриотической мелодрамы, а комические гэги и репризы лишь интонировали все действие в веселом и оптимистичном ключе. Однако и здесь, и в своих последующих комедиях – «Волга-Волга», «Весна» (Международная премия МКФ в Венеции, 1947), – режиссер умело и изобретательно сочетал элемент политической пропаганды с чистой развлекательностью, вводил в действие колоритных сатирических персонажей, благодаря чему у зрителя не возникало ощущения идеологического нажима.

Позднее, работая в жанре политического памфлета («Встреча на Эльбе») и биографического фильма («Композитор Глинка»), *Александров* пошел на уступки политической конъюнктуре. В конце 1950-х гг. пытался вернуться к формальным экспериментам в жанре музыкального ревю («Человек человеку», «Русский сувенир»). В завершение своей творческой биографии поставил картину о советских разведчиках («Скворец и лира»), которая, однако, единодушно была расценена как полная неудача и в прокат не вышла.

В истории отечественного кино *Александров* остался непревзойденным мастером музыкальной комедии «большого» стиля, сумевшим свести в единое русло патетику и эксцентрику. Был женат на актрисе *Л. Орловой*, сыгравшей главные роли в большинстве его картин.

**Пырьев Иван Александрович** (1901–1968), режиссер, сценарист.

В 1916–1920 гг. служил в действующей армии. В 1923 г. окончил актерское и режиссерское отделение Государственной экспериментальной театральной мастерской. Был актером 1-го Рабочего театра Пролеткульта и театра им. Мейерхольда. С 1925 г. – сценарист, ассистент режиссера, затем режиссер ряда киностудий. С 1939 г. и до конца жизни работал на «Мосфильме».

В начале 1930-х гг. *Пырьев* напряженно ищет свою тему, мечтает

экранизировать «Мертвые души» Н. В. Гоголя, но обстоятельства вынуждают его выбрать путь политически лояльного режиссера. Тем не менее, даже в политически ангажированном «Партийном билете» (1936) – фильме о враге советской власти, прикинувшемся партийным активистом, – он достигает подлинного драматизма и детективной напряженности интриги.

«В советском кино 30-х гг. существовали две модели смешного – городская и деревенская. Первую представлял *Григорий Александров*, шуточник и эксцентрик, пересадивший на нашу почву опыт танцевально-музыкального Голливуда. Вторую разрабатывал *Иван Пырьев*, создавший разновидность псевдофольклорного примитива, своего рода идеологический лубок, где искусственно созданный образ поющего народа погружался в архаическую стихию аграрного цикла» (Добротворский С. Богатая невеста с идейным приданым // Коммерсант. – 1995. – 1 апр.).

«**Богатая невеста**» (1937) – лирическая музыкальная комедия о колхозной жизни, встреченная зрителями с большим энтузиазмом, – определила для Пырьева выбор жанра и темы на годы вперед. Режиссер ставит музыкальные комедии – «**Трактористы**» (1938), «**Свинарка и пастух**» (1941) – о битвах за урожай, о веселых и неутомимых передовиках. Эти феерии, не имевшие ничего общего с реальной жизнью, тем не менее, полюбили рядовому зрителю.

В годы войны *Пырьев* снял музыкальную мелодраму «**В шесть часов вечера после войны**», полную предчувствия грядущей Победы. «**Сказание о земле Сибирской**» представляет любопытное смешение жанров – мюзикла, мелодрамы и оратории. «**Кубанские казаки**» (1950, премия международного кинофестиваля в Карловых Варах, 1950, Государственная премия СССР, 1951) стали вершинным достижением режиссера на поприще музыкальной кинокомедии. Лирически-водевильный сюжет, замечательные песни *И. О. Дунаевского*, которые сразу запела вся страна, счастливая колхозная жизнь (хотя бы на экране), – все это снискало картине всенародную любовь зрителей, уставших от ужасов пережитой войны и послевоенного лихолетья.

В 1950–1960-х гг. *Пырьев* руководил «Мосфильмом», затем его II объединением, где поддерживал многих молодых режиссеров, позднее ставших знаменитыми. В эти же годы *Пырьев* обращается к творчеству Достоевского, экранизирует его романы «**Идиот**» (1958), прочитанный режиссером увлеченно и страстно, хотя и несколько односторонне; «Белые ночи» (1960), наименее удачная работа режиссера; «**Братья Карамазовы**» (1968, трехсерийный, специальный приз международного кинофестиваля в Москве, 1969), одна из любопытнейших попыток экранного осмысления Достоевского. Третья серия фильма была закончена *К. Ю. Лавровым* и *М. А. Ульяновым*. Наибольшее отражение в фильме нашла сюжетно-драматическая сторона романа, но *Пырьеву* по своему, интересно и противоречиво, удалось передать сложный психологический мир героев *Достоевского*.

## 2. Выдающиеся актеры

✓ **Орлова Любовь Петровна** (1902–1975), актриса.

Училась в Московской консерватории (1919–1922), на хореогра-

фическом отделении Московского театрального техникума (1922–1925). Работала иллюстратором (тапером) немых фильмов в московских кино-театрах. В 1926–1933 гг. – актриса Музыкального театра им. В. И. Немировича-Данченко. С 1947 г. – актриса Академического театра им. Моссовета. В кино – с 1934 г. Первая роль – Эллен Гетвуд в немом фильме *Бориса Юрцева* «Любовь Алены», первая лирико-комедийная роль – домработница Анюта в фильме Григория Александрова «Веселые ребята» (1934).

Известно, что *Орлова* крайне неохотно говорила о своем докине-матографическом прошлом. В первые годы в Музыкальной студии В. И. Немировича-Данченко она старалась не выделяться (можно представить, сколько усилий стоило это при таких безукоризненных данных!), была статисткой в кордебалете, хоре. До того – окончила Московскую консерваторию по классу рояля (зарабатывала на жизнь тапером в кино), балетную школу. А до того – дворянская московская семья, дружившая с *Шляпиным* («Родилась в простой интеллигентной семье», – напишет потом сановный биограф). С такой биографией, с такими анкетными данными в 20-е гг. лучше было, что называется, «сидеть и не высовываться».

В этой ситуации *Любовь Орлова* начинает с нуля. Она отважно облачается в костюм «девушки из народа», у которой нет прошлого, а есть только будущее. Прошлое отмечено за несущественностью. Будущее же – блистательно. Главное оружие в завоевании его – эта самая роковая «нездешность». На других киногероинях такой костюм выглядит естественно. На *Орловой* он подчеркнуто нелеп. Актриса выступает под видом артистки. И благодаря этому оказывается первой среди артисток. В общий для всех сюжет она приносит сугубо индивидуальный подтекст. Ни для кого из наших киногероинь той поры смена костюмов не была так богата разнообразными смысловыми оттенками, как для *Орловой*. Героиням *Орловой* присуще скрывать некую тайну. Этот мотив время от времени всплывает в том или ином виде. Три героини даже оказываются связанными с разведкой: вражеской или советской («Ошибка инженера Кочина», «Встреча на Эльбе», «Скворец и лира»).

**Судьба и миф (о мир перевертышей!) меняются местами, и вот результат мутации – наша единственная (именно поэтому) стопроцентная кинозвезда. У ее мифа индивидуальная подоплека: изживание собственной биографии.**

Победа полная и окончательная состоялась тогда, когда никому, кроме самой актрисы, дела до того не было: в начале 1970-х, на восьмом десятке, она сыграла роль молодой советской разведчицы в немецком тылу. На экране была уже почти неподвижная маска. Вскоре после завершения работы *Орлова* скончалась. Судьба оказалась милостива к ней (все в той же системе перевертышей): фильм положили на полку. И для нескольких поколений она так и осталась нестареющей актрисой, которая может все.

✓ ***Ладынина Марина Алексеевна*** (1908–2003), российская актриса.

В конце 1920-х гг. *Марина Ладынина* работала учительницей в деревне, выступала в спектаклях Ачинского театра. Затем она училась в Москве в ГИТИСе, который окончила в 1933 г. В 1932–1935 гг. *Лады-*



нина была актрисой МХАТа. В кино она снималась с 1932 г. Известность актрисе принесла главная женская роль в фильме «Богатая невеста» (1937), режиссером которого был ее муж **Иван Пырьев**.

В дальнейшем *Ладынина* играла исключительно в фильмах Пырьева. Одна из популярнейших киноактрис 1930–1940-х гг. *Марина Ладынина* неоднократно была награждена Сталинскими премиями (1941 – за роль Марьяны Бажан в фильме «Трактористы»; 1942 – за роль Глаши Новиковой в фильме «Свинарка и пастух»; 1946 – за роль Вари Панковой в фильме «В шесть часов вечера после войны»; 1948 – за роль Наташи Малининой в фильме «Сказание о земле Сибирской»; 1951 – за роль Галины Пересветовой в фильме «Кубанские казаки»).

✓ **Серова Валентина Васильевна** (урожд. Половикова) (1917–1975), российская актриса, заслуженная артистка РСФСР (1946).

*Валентина Серова* родилась в семье театральной актрисы Клавдии Половиковой. В восемь лет она уже вышла на сцену. Театральному искусству училась у своей матери, затем – в Центральном техникуме театрального искусства (1933–1934). Играла в московских театрах.

В кино с 1936 г. (первая роль Лиза в фильме **Абрама Роома** «Строгий юноша» (под фамилией Половикова-Серова). В дальнейшем актриса не раз меняла театры, уходила, возвращалась, не находя себе места. **Невероятная самоотдача, яркая индивидуальность, грациозность – все это вызывало восхищение партнеров и зрителей, но отпугивало режиссеров.**

Слава пришла к *Валентине Серовой* после кинокомедии «**Девушка с характером**» (1939). В этом и следующих фильмах актриса создала тип очаровательной, задорной, влекущей к себе советской девушки, не идеальной, а реальной. В середине войны она снялась в лучшей своей кинороли в картине «**Жди меня**» (режиссер **Александр Столпер**, 1943), лейтмотивом которой стала строчка из стихотворения *Константина Симонова* – в те годы мужа *Серовой*. Фильм и образ Лизы Ермоловой, дарившие последнюю надежду каждой семье, стали знаком того времени, символом женской чистоты и преданности. В послевоенные годы ее ждали развод, безработица, тяжелая болезнь. Последние роли в кино ничего в творческом плане для нее не значили, они лишь позволяли ей как-то существовать.

✓ **Целиковская Людмила Васильевна** (1919–1992), актриса.

Окончила Театральное училище им. Б. В. Щукина (1941). С 1941 – актриса академического театра им. Евг. Вахтангова. В кино с 1939 г. (первая роль – Валя в фильме «Молодые капитаны»).

*Целиковская* получила известность как исполнительница лирических и лирико-комедийных ролей. Ее героини отличаются жизнерадостностью, обаянием, душевным здоровьем. Обладавшая приятным голосом очаровательная актриса привлекала многих режиссеров. Особенно много она снималась в 1940–1950-е гг. Среди лучших работ: Сима («Антон Иванович сердится»), Шура («Сердца четырех»), Тоня («Беспокойное хозяйство»). Актрисе удался и образ Ольги Ивановны в экранизации рассказа Чехова «Попрыгунья». Последние годы в основном работала в театре. Была трижды замужем: за актером *Михаилом Жаро-*

вым, архитектором *Каро Алабяном*, актером и режиссером *Юрием Любимовым*.

✓ **Раневская Фаина Григорьевна** (наст. фамилия – Фельдман) (1896–1984), актриса.

Включена в десятку выдающихся актрис XX века (1992, Who is Who, Лондон).

Окончила частную театральную школу в Баку. С 1915 г. – актриса дачного театра в Малаховке (под Москвой). Играла в Керчи, Ростове-на-Дону, в передвижном «Первом советском театре» в Крыму. Работала в Баку, Архангельске, Смоленске и других городах. С 1931 г. играет в московских театрах. В кино – с 1934 г., первая роль – госпожа Луазо в фильме «Пышка». Принимала участие в озвучивании мультфильмов.

**О Фаине Раневской кто-то из крупных режиссеров сказал: «Она может все!».** И это правда. Ее герои неповторимы. Сотни актеров играли Гамлета, Дездемону, Катерину, все по-разному, но у Раневской свой собственный мир, и только там живут москвичка Леля («Подкидыш») и немка Вурст («У них есть Родина»), грубая мадам Скороход («Мечта») и интеллигентная Маргарита Львовна («Весна»). Актриса не только «вживалась» в образ, но и потрясающе владела мельчайшими деталями. Каждую героиню *Раневская* наделяла своеобразной походкой, манерой речи, ритмом движения, у каждой из них даже разные руки – вспомните Маньку-спекулянтку, Розу Скороход и врача в «Александре Матросове». Помимо этого, огромное значение придавалось любой папироске, чепчику, зонтику, пенсне, томику «Идиота» или кружке пива. В целом создавался тот самый неповторимый идеальный образ, который совершенно невозможно представить в чем-либо другом исполнении.

Ничему этому она специально нигде не училась. Да и образование пришло к ней отнюдь не из средней школы (которую она с грехом пополам закончила) и не из высшей школы (в которой никогда не была), а от жажды новых познаний, сопровождающей ее всегда. Свою трудовую скитальческую жизнь *Фаина Раневская* начинала на провинциальных сценах в массовках. Ее учителем стала *Павла Вульф*, прима самых крупных антреприз, «провинциальная Комиссаржевская».

*Раневская* привыкла к напряженной, непрерывной работе, поэтому в дальнейшем не терпела простоев. Так, не получив новой роли после шумного успеха «Патетической сонаты», она ушла из Камерного театра, а потом точно так же меняла многие другие сцены. Кинематограф *Раневская* недолюбливала, но восхищалась *Михаилом Роммом*, у которого дебютировала в «Пышке». У него же она снялась в «Мечте», которую высоко оценил *Теодор Драйзер*, а *Рузвельт* сказал: «Раневская – великая актриса». В этой оценке единодушно сошлись все: и режиссеры, и критики, и зрители. **Актриса в совершенстве владела всеми жанрами – от трагедии до фарса. Однако все ее экранные и сценические работы можно перечесать по пальцам. «Я в своей жизни не сделала 99 процентов из ста», – говорила одна из величайших актрис столетия.**

✓ **Столяров Сергей Дмитриевич** (1911–1969), российский

актер. Окончил актерский факультет театральной школы Пролеткульта (1931). Играл в московских театрах. В кино с 1934 г. (начальник старта в фильме «Космический рейс»). *Сергей Столяров* практически всю свою киножизнь прожил в образе **сказочного героя**. Будь то сказки народные, будь то сказки пролетарские. Ему это нравилось, это совпадало с его человеческим началом. Актер любил общаться со зрителем на равных, поэтому он, играя моряков и солдат, так и не «дорос» до генералов. Со временем *Столяров* сделал попытку уйти от этого штампа, открыться ярким комедийным талантом или сыграть глубокую человеческую драму, найти новую для себя нишу. *Столярову* везло на общение с большими мастерами. Его, вчерашнего детдомовца, принял в свою студию *Дикий*, он выходил на сцену рядом с *Качаловым*, работал с *Завадским*, снимался у *Довженко* и *Эйзенштейна* – подобные встречи помогли актеру осмыслить профессию. *Столяров* обратился к изучению теории актерского мастерства, занялся кинодраматургией. Один из его неоконченных сценариев был созвучен его актерской теме и рассказывал о «рождении государства Московского», главными героями его были Дмитрий Донской и Сергей Радонежский.

✓ **Крючков Николай Афанасьевич** (1911–1994), российский актер.

Учился актерскому мастерству при Московском центральном ТРАМе (Театр рабочей молодежи). До 1930 г. работал на фабрике «Трехгорной мануфактуры» гравером-накатчиком. С 1931 г. – актер ТРАМа. В кино – с 1933 г., первая роль – Сенька в фильме **Бориса Барнета** «Окраина». Один из самых снимаемых актеров советского кино. **Пожалуй, любому из плеяды легендарных зрительских любимцев – Борису Андрееву, Марку Бернесу, Петру Алейникову и Борису Чиркову – Крючков уступал в филигранности мастерства, но именно он стал символом предвоенного времени, ибо растворился в нем без остатка. Время, а не режиссеры, открыло в нем своего идеального героя – идеального исполнителя велений времени.**

**Режиссеры ценили его прежде всего за естественность реакций, предельную органику, способность полного слияния с ситуацией** – недаром открыл *Крючкова* для кино один из самых органичных режиссеров советского кино *Борис Барнет* в замечательных своих фильмах «Окраина» (1933) и «У самого синего моря» (1935). Качества, привлекаящие его в молодом актере ТРАМа, недавнем рабочем с Трехгорки, отнюдь не героические, скорее лирические. Но, как только время приобретает откровенно выраженный героический характер, *Крючков* становится самым типичным героем – благодаря все той же способности полного слияния с ситуацией.

Он переиграл в 30–40-е гг. всех главных героев времени: пограничников («На границе») и шахтеров-стахановцев («Ночь в сентябре»), летчиков («Брат героя») и танкистов («Трактористы», «Парень из нашего города»). И в любой роли он будет иметь все, требующееся от героя этих лет, и проделает все так же лихо и сноровисто, как сапожник-чал в «Окраине». А сверх того всегда будет готов спеть, сплясать (прошел в ТРАМе школу *Натальи Гхан* – знаменитой мисс Менд из фильма *Бориса Барнета*) и сыграть на гармошке – продемонстрировать

все те качества, которые в народе исторгают восхищение: «Ну, артист!».

Все это в первую очередь давало *Крючкову* право представлять ствовать на экране от имени зрителя, сразу же узнавшего в герое самого себя, но – идеального, обретшего всю ту сумму умений, которая и давала право претендовать на роль героев согласно установкам времени, не ведавшего и не признававшего никаких душевных колебаний и сложностей. Однако эти же качества обращаются против *Крюčkова* во второй половине 40-х гг.: он недостаточно монументален для героев **Большого стиля**.

После участия в годы войны в экранизациях канонических пьес *Константина Симонова* («Парень из нашего города», «Русские люди» – последний выпущен под названием «Во имя Родины»), *Александра Корнейчука* («Фронт»), а затем в очень популярной и жестко разруганной критиками комедии «Небесный тихоход» Крючков уходит в тень. Наиболее интересная его работа той поры в экранизации повести Э. Казакевича «Звезда» увидит свет лишь после смерти Сталина. Когда же в 50-е гг. он вновь возвращается на экран, интенсивно снимаясь, оказывается, что он стал неотъемлемой частью экранной реальности советского кино, но героем современности быть перестал.

Отныне – он герой прошлых эпох: исторического прошлого России («Максимка», «Море студеное»), Гражданской войны («Тревожная молодость», «Поэт», «Сорок первый») и Великой Отечественной («Бессмертный гарнизон», «Баллада о солдате», «Далеко на Западе», «Золото», «Особо важное задание»). И в фильмах о современности на протяжении 50–80-х гг. – он мудрый, заслуженный, всепонимающий ветеран («Адрес нашего дома», «Когда наступает сентябрь», «Телеграмма», «Мой друг дядя Ваня», «Горожане»). Во всех этих картинах Крючков соотносится со своим экранным прошлым, но никак не с судьбой реального прототипа зрителя.

Он существует свободно и разумно в условном идеальном киномире. Соотнесение же с реальностью для его героя катастрофично, что продемонстрировали лучшие его работы 30-летия – прежде всего в фильмах В. Скуйбина «Жестокость» и «Суд», в «Деле Румянцева» И. Хейфица, в телефильме С. Туманова «Гнезда» и, наконец, в «Осеннем марафоне» Г. Данелии. В них герой *Крюčkова* – человек, растерявшийся перед проблемами живой реальности. Тут-то и обнаружилось, что *Крючков* был не столько героем, сколько символом времени, настаивавшего на своем героическом характере, так что у персонажа не оставалось никакого выбора. Поэтому героизм этого персонажа оказался откровенно условным.

Проблема выбора повергает его в ужас и растерянность, он инстинктивно стремится переложить его на оказавшихся рядом. Любовь кинематографа к *Крючкову*, позволившая ему до последних дней оставаться в памяти у зрителей и кинематографистов, уже с 50-х гг. была любовью ностальгической, тоской по времени, освободившему (или пытавшемуся освободить) человека от бремени личного выбора.

## **Литература**

1. Багров, П. Человек – ответ [100 лет Сергею Герасимову] // Сеанс. – 2006. – №27/28. – С. 223–246.
2. Гачев, Г. «Чапаев» – СССР // Национальные образы мира / Георгий Гачев. – М. : Академия, 1998. – Национальные образы мира в кино. – С. 355–367.
3. Дашкова, Т. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // Логос. – 1999. – №11-12(21). – С. 131–155. В Интернете : <http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999-11-12-21.htm>.
4. Демин, В. Александр Медведкин // 20 режиссерских биографий. – М. : Искусство, 1971. – С. 232–260.
5. Добротворская, К. «Цирк» Г. Александрова : к проблеме культурно-мифологических аналогий // Искусство кино. – 1992. – №11. – С. 28–33.
6. Добротворский, С. Фильм «Чапаев»: опыт структурирования тотального реализма // Искусство кино. – 1992. – №11. – С. 22–28.
7. Друбек-Майер, Н. Двойная сущность актера при сталинизме : Черкасов как исключение / пер. с нем. Л. С. Масловой // Киноведческие записки. – 2000. – №47. – С. 69–81.
8. Зоркая, Н. М. Позолоченные, багровые тридцатые // Зоркая, Н. М. История советского кино / Н. М. Зоркая. – СПб. : Алетейя, 2005. – Гл. 3. – С. 181–248.
9. Ивану Пырьеву – 100 // Киноведческие записки. – 2001. – №53. – С. 4–43.
10. Йон, М. Советская оперетта и киномюзикл 1930-х годов – легкий жанр, или Замаскированная идеология М. Йон ; пер. с нем. // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века : форум немецких и российских культурологов. – М. : Аиро ХХ, 2002. – С. 253–269.
11. Киноискусство 30-х годов // История отечественного кино : учеб. / отв. ред. Л. М. Будяк. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – Гл. 5. – С. 205–308.
12. Лахусен, Томас. От несинхронизированного смеха к постсинхронизированной комедии, или Как сталинский мюзикл догнал и перегнал Голливуд / пер. с англ. М. Балиной // Советское богатство : ст. о культуре, литературе и кино : к 60-летию Ханса Гюнтера / под ред. М. Балиной, Е. Добренко, Ю. Мурашова. – СПб. : Академический проект, 2002. – Ч. 3 : Кино. – С. 342–357.
13. Писаревский, Д. Братья Васильевы / Д. Писаревский. – М. : Искусство, 1981. – 320 с. : ил. – (Жизнь в искусстве).
14. Пономарева, Д. Потемкинская деревня : крестьянский мир сталинского кинематографа // Отечественные записки. – 2004. – №2. – С. 474–487.
15. Советское кино. 1919–1991. – М. : Интеррос, 2006. – 432 с. : ил.
16. Туровская, М. «Волга-Волга» и ее время // Киноведческие записки. – 2000. – №45. – С. 120–136.
17. Фрейлих, С. Николай Экк // 20 режиссерских биографий. – М. : Искусство, 1971. – С. 263–372.
18. Шлегель, Ганс-Йоахим. Сталинский Голливуд. Музыкальные фильмы Григория Александрова / пер. с нем. А. Тимашевой // Кино-

ведческие записки. –2000. – №45. – С. 137–147.

### **Видеопрактика**

- 1.** Фрагменты передач из цикла «Легенды мирового кино» (Телеканал «Культура», 2005): Григорий Александров; Иван Пырьев; Любовь Орлова; Валентина Серова; Людмила Целиковская; Фаина Раневская; Николай Крючков; Сергей Столяров; Вера Марецкая; Борис Бабочкин; Борис Андреев; Михаил Жаров; Петр Алейников; Евгений Самойлов; Владимир Володин; Лидия Смирнова.
- 2.** Фрагменты передач из цикла «Камера-обскура» (Телеканал «Культура»): «Герои нашего кино».
- 3.** Фрагменты из х/ф: «Чапаев» (1934) / *Братья Васильевы*; «Идиот» (1958) / *Иван Пырьев*; «Путевка в жизнь» (1931) / *Николай Экк*.

## **Тема 4. 1940-е: Глубина резкости. 1950-е: Конец невинности**

### **Раздел 1. Европа: Новые реалии и старые традиции**

#### **Основные тезисы**

**После Второй мировой войны кинематограф сильно изменился. Все большее число режиссеров стремились как можно реалистичнее отражать в своих картинах действительность. Рост популярности международных кинофестивалей также способствовал ознакомлению зрителей разных стран с работами новой генерации кинематографистов.**

#### **1. 20 сентября 1946 г. – открытие первого кинофестиваля в Каннах.**

Каннский кинофестиваль, один из крупнейших ежегодных кинематографических смотров, проходит в Каннах на Лазурном берегу Франции. Впервые фестиваль должен был пройти в сентябре 1939 г., но из-за Второй мировой войны состоялся на семь лет позже. Фестиваль организуется ежегодно, исключения составили 1948 и 1950 гг. С 1951 г. Каннский фестиваль проводится в апреле–мае. В конкурсе участвуют полнометражные и короткометражные художественные фильмы, снятые в течение 12 месяцев до начала фестиваля, не демонстрировавшиеся за пределами страны производства и не участвовавшие в других конкурсных кинофестивалях. Продолжительность короткометражных фильмов не должна превышать 15 минут.

Главный приз фестиваля – **«Золотая пальмовая ветвь»** – вручается лучшим полнометражным и короткометражным лентам. Жюри фестиваля присуждает специальный Гран-при, призы за режиссуру, сценарий, актерские работы, имеет право присудить дополнительные призы. За лучший дебют присуждается приз «Золотая камера». Кроме

того, в разные годы участникам фестиваля вручались различные международные премии, премии за художественный вклад и отдельным создателям фильмов. В рамках Каннского кинофестиваля обычно проводятся Международная неделя критиков, демонстрация экспериментальных работ, новых французских фильмов, кинорынок. Начиная с конца 1980-х гг., в Каннах чаще побеждают режиссеры, разрабатывающие новый оригинальный киноязык.

## 2. Италия

### ✓ **Итальянский неореализм.**

**Неореализм** (от греч. *neos* – «новый» и позднелат. *reales* – «вещественный»), мощное **идейно-художественное направление** в итальянской культуре, преимущественно в кинематографе, с окончания Второй мировой войны, в первые послевоенные годы. Был вызван к жизни **антифашистским движением Сопротивления**, консолидацией всех социальных слоев общества за освобождение страны от нацистской оккупации. Творчески развивая традиции критического реализма, неореализм опирался на национальное литературное наследие веризма – аналога европейского натурализма, – а также на реалистические тенденции национального кино 10-х гг. Истоки неореализма в кино – деятельность антифашистов-интеллектуалов **Дж. де Сантиса, Дж. Феррары, Л. Висконти, У. Барбаро, Л. Кьярини, М. Аликаты, К. Лиццани, М. Антониони, Ч. Дзаваттини (идейный вдохновитель неореализма)**. Вбирая опыт новаторского советского кино 20–30-х гг. и прогрессивного западного киноискусства, именно итальянские кинематографисты реально создали художественную платформу, противостоящую эстетике, господствующей в муссолиниевском кино.

Снятая в 1942 г. **«Одержимость» Лукино Висконти** с ее суровым, жестким реализмом несла в себе предощущение близких идейно-художественных перемен. Этими стилистическими веяниями были проникнуты фильмы «Четыре шага в облаках» (1942) *А. Блазетти* и «Дети смотрят на нас» (1943) *В. де Сика*, маститых кинодеятелей, далеких от оппозиционности. Подобно тому как Сопротивление вбирало в себя новые и новые слои населения страны, неореализм также объединял вокруг себя кинематографистов разных школ и возрастов еще до того как стал доминирующим. В 1945 г. был снят **программный неореалистический фильм, своего рода фильм-пролог «Рим – открытый город» Р. Росселлини**, посвященный героическому национальному Сопротивлению, а вслед за ним им же была создана «Пайза» (1946) – широкая фреска об освобождении Италии от оккупантов. С очевидностью выявилось, что одновременно с идейно-тематическим обновлением происходит **тотальная художественная революция в кино**. Вместо студийных павильонов местом съемки становится натура послевоенной Италии, непрофессиональные исполнители во многом замещают актеров вчерашнего кино, привнося в экранное пространство небывалую дотоле глубину и ощущение подлинности происходящего, обновляются киноязык, драматургия, монтаж и сама типология кинематографического произведения. Среди широкой панорамы неореалистических картин второй половины 40-х как бесспорные шедевры выделяются фильмы:

«**Земля дрожит**» (1948) **Лукино Висконти**; «**Нет мира под оливами**» (1950) **де Сантиса**; «**Похитители велосипедов**» (1948) **Витторио де Сика**. Фильм «Похитители велосипедов», решенный как современная трагедия, стал развернутым художественным манифестом направления, получившим международное признание.

Годами могучего расцвета неореализма стала короткая историческая пора между падением монархии в Италии (1946) и приходом к власти партии христианских демократов (1948), которые последовательно повели наступление на неореализм как народно-демократическое искусство. Многочисленные выступления деятелей левого фронта в его защиту результата не дали. Неореалистические фильмы последней волны – «Умберто Д.» (1951) **де Сика**, «Рим, 11 часов» / «Рим в 11 часов» (1951) **де Сантиса**, «Самая красивая» (1951) **Висконти** – несли в себе звучание минорного лада. Вместе с тем стабилизация буржуазных институтов в Италии и повсеместное распространение неореалистических лент в мире вызвали к жизни волну так называемого **розового неореализма**, фильмов, продиктованных прежде всего рыночными требованиями и имевшими к неореализму лишь опосредованное отношение. Драмы и трагедии жизни нации были вытеснены мелодрамами и комедиями легковесного толка. Однако гуманизм неореализма классической его поры, плодотворность его традиций были подтверждены и развиты в направлениях и классических произведениях будущих деятелей национального кино.

✓ **Маньяни Анна** (1908–1973), итальянская актриса.

Ей приносит успех участие в фильме **Витторио де Сика** «Тереза Пятница» (1941), где ей удалось создать народный женский образ актрисы варьете. В программном фильме неореализма «**Рим – открытый город**» (1945) **Роберто Росселлини** исполнила классическую роль Пины – женщины из народа, участвующей в Сопротивлении. **Темперамент, открытая экспрессивность чувств, внешняя фактурность и бесспорный талант сделали Маньяни ведущей актрисой итальянского неореализма.** В этой стилистике исполняет разножанровые роли в «Депутатке Анджелины» (1947) **Луиджи Дзампы**, «Мечтах на дорогах» (1947) **Марио Камерини**, «Самой красивой» (1951) **Лукино Висконти**. В годы розового неореализма, не пытаясь примениться к его коммерческим требованиям, пытается найти соответствующий своему таланту материал в фильмах «**Золотая карета**» (1952) **Жана Ренуара**, «Татуированная роза» (1955, США, премия «Оскар») **Даниела**. Однако в новое время ее типаж все менее востребуется как неподобающий «эпохе экономического чуда». И лишь единственный из режиссеров молодой генерации **Пьер Паоло Пазолини** поручает ей главную роль в фильме «**Мама Рома**» (1962), в котором она не только воплотила материнское счастье и материнскую трагедию, но и выразила драму сильной личности, перемалываемой неумолимым временем.

**Неореализм не оборвался в одночасье. На съемочные площадки вышли другие режиссеры, во многих случаях – ученики и сотрудники неореалистов.**



✓ **Авторское кино: творчество как индивидуальное самовыражение.**

– **Висконти Лукино (Visconti)** (1906–1976), итальянский кинорежиссер. Потомок знатного рода герцога Ломбардии *Висконти ди Модроне*, воспитывался в семье, богатой национальными и европейскими культурными традициями. С детства испытывает глубокое увлечение музыкой и театром; в сезоне 1928–1929 гг. участвует в оформлении спектаклей в миланском Театро Эден. Несмотря на раннее увлечение кинематографом, к работе в кино приступает лишь в 1930-е гг. В 1936 г. в Париже, познакомившись с *Жаном Ренуаром*, становится его ассистентом. Пройдя у него школу кинематографического мастерства, *Висконти* сближается с группой молодых интеллектуалов-антифашистов. По роману американского писателя *Джеймса Кейна* снимает свой первый фильм **«Одержимость»** (1942) – ошутимо визуальное предвосхищение неореализма. В годы оккупации страны участвует в движении Сопротивления, симпатизирует компартии, на протяжении всей жизни оставаясь в лагере левых демократических сил. Принимает участие в создании коллективного документального фильма **«Дни славы»** (1945) об освобождении. Тогда же начинает выступать как профессиональный постановщик драматических и оперных спектаклей на сценах разных театров, совмещая эту деятельность с работой в кино.

Мотивы романа *Джованни Верга* «*Семья Малаволья*» легли в основу его эпического фильма **«Земля дрожит»** (1948), посвященного рыбакам Сицилии и ставшего одним из **наиболее значительных свершений неореализма**. Роли в фильме исполняли актеры-непрофессионалы, игравшие на сицилийском диалекте. В порубежные для неореализма годы снимает **«Самую красивую»** (1951), в котором *Анна Маньяни* воплотила одну из лучших своих и единственную трагикомическую роль. Первый цветной фильм режиссера **«Чувство»** (1954), снятый в противовес доминировавшему тогда розовому неореализму, опередил возникновение национального исторического фильма. Хотя на этом и следующем фильме – адаптации **«Белых ночей»** (1957) по *Ф. Достоевскому* – сказался опыт театральных его постановок.

Эпопея **«Рокко и его братья»** (1960) по очеркам *Джованни Тестори* суждено было стать узловым произведением нового итальянского кино. Корнями своими сопряженный с неореализмом, фильм убедительно обновлял классическую традицию в иную эпоху, с одной стороны, и, с другой, – выражал доминанту нового времени традиционно-литературным повествованием. Столь любимый автором принцип художественной трактовки блистательно подтвердил себя в экранизации одноименного романа *Джузеппе Томази ди Лампедуза* **«Леопард»** (1963), в котором *Висконти* проявил себя как трезвый историк-аналитик, единственный в те годы в итальянском кино.

**«Немецкая трилогия»** *Висконти* – **«Гибель богов»** (1969), **«Смерть в Венеции»** (1971, по одноименной повести Томаса Манна) и **«Людвиг»** (1973) – никем не превзойденный образец точнейшего воссоздания в кино огромного исторического пласта полувековой протяженности на рубеже XIX–XX веков. Именно у *Висконти* и именно в фильме «немецкой трилогии» литература, театр, музыка и кино с ис-

черпывающей полнотой представляют собой гармонический художественный синтез. Впрямую в последний раз обращаясь к современному материалу в «**Семейном портрете в интерьере**» (1974), *Висконти* создает своего рода духовное завещание, обращаясь к новым поколениям от имени поколения своего, уходящего. Последней работой мастера стала тщательная, любовно выписанная экранизация одноименного романа *Габриэле Д'Аннунцио* «**Невинный**» (1976), в которой великий режиссер еще раз воссоздал эпоху, которой был порожден.

– **Феллини Федерико** (1920–1993), итальянский режиссер.

В Римини Федерико провел детские и отроческие годы. Переехав весной 1939 г. в Рим (место действия доброй половины его фильмов), он становится сотрудником журнала «Марк Аврелий», где ведет постоянные рубрики, публикует иллюстрированные юмористические рассказы. В редакции знакомится со *Стефано Ванциной* (Стено), благодаря которому при посредничестве *Альдо Фабрици* в 1939 г. пробует свои силы в кино. Как гэгмен *Феллини* участвует в написании сценариев ряда комедийных фильмов. Осенью 1943 г. он женится на **Джульетте Мазине**, исполнительнице роли Паллины на радио в написанных им скетчах. Брак с *Мазиной* знаменовал их **полувекоевое творческое сотрудничество**.

Знакомство в 1945 г. с *Роберто Росселини*, «отцом неореализма», значительно повлияло на мировоззрение и будущее творчество *Феллини*, который на протяжении первых послевоенных лет выступает соавтором сценариев фильмов *Росселини*, а также сотрудничает как драматург с другими режиссерами-неореалистами. Совместно с *Альберто Латтуадой* ставит свой первый фильм (ту самую половину, что позднее будет обыграна в названии прославленного его фильма «Восемь с половиной») – «Огни варьете» (1950), а следом, по сценарию *Микеланджело Антониони*, комедию «Белый шейх» (1952). Одновременно с новеллой «Брачное агентство» для альманаха «Любовь в городе» (1953) *Феллини* снимает оригинальный, навеянный автобиографическими мотивами фильм «Маменькины сынки» (1953), групповой портрет нового поколения молодых провинциалов, для которых война и антифашистское Сопротивление (как, впрочем, и героический пафос неореализма) не имели мировоззренческого значения. Фильм «**Дорога**» (1954) универсальная философская притча с углубленными психологическими характеристиками героев, принесший международную славу автору и сыгравшей в нем главную роль **Джульетте Мазине**, впрямую определил **идейно-художественный отход от неореализма** *Феллини* и рождение нового этапа в развитии итальянского кино.

Последующие фильмы «Мошенничество» (1955) и «Ночи Кабирии» (1957) уже своим выбором героев-маргиналов этот отход упрочили. Несвойственный *Феллини* социологизм, с которым он отреагировал на «эпоху экономического чуда», уравнивался в «**Сладкой жизни**» (1960) введением в фильм лирического альтер-эго автора в лице героя *Марчелло Матрострорьяни*, благодаря чему картина оказалась в равной степени кинематографическим произведением, вехой в развитии национального кино и явлением общественно-го порядка. Авторский шедевр – «Восемь с половиной» (1963) с

**явными автобиографическими аллюзиями в образе режиссера в исполнении того же *Мастроянни* – перевел внешнюю сюжетику предыдущего фильма в глубинную, интровертированную, столь излюбленную автором, решительно обновив киноязык и повлияв на несколько поколений кинематографистов мира.**

После затяжного кризиса 1960-х гг. – «Джульетта и духи» (1964) – в конце десятилетия *Феллини* снимает для американского телевидения фильм «Феллини – блокнот режиссера» (1969, США), а следом – автобиографическую трилогию «Клоуны» (1970, телефильм), «Рим» (1972) и «**Амаркорд**» (1973). Личностную мифологизированную трактовку античности и истории XVIII века представляли его ленты «Сатирикон-Феллини» (1969) и «**Казанова Федерико Феллини**» (1976). Емкая философская притча «**Репетиция оркестра**» (1978) возродила былую универсальную, в основе своей новаторскую потенцию маэстро. Последнее десятилетие творчества при всем разнообразии снятых в нем фильмов – саркастический антифеминистский памфлет «Город женщин» (1980), ностальгические вариации на темы модерна как «большого стиля» в ленте «И корабль плывет» (1983), антителевизионный шарж «Джинджер и Фред» (1985), попури на собственные кинематографические темы в «Интервью» (1986) и поэтическая аллегория «Голос луны» (1990) – развивалось под знаком академизма, впрочем, общепризнанного во всем мире.

– **Антониони Микеланджело** (1912–2007), итальянский режиссер, писатель, художник.

В 1942 г. был ассистентом режиссера *М. Карне* на съемках «Вечерних посетителей», написав о нем аналитическую статью «Марсель Карне – парижанин». Был соавтором сценариев фильмов «Пилот возвращается» *Р. Росселлини*, «Трагическая охота» *Де Сантиса*, «Белый шейх» *Ф. Феллини*. Дебютировал как режиссер короткометражного документального фильма «Люди с реки По». В конце 1940-х гг. снял ряд короткометражных документальных фильмов, ставших художественными кинодокументами послевоенной жизни Италии. Его дебютом в игровом кино стал полнометражный фильм «**Хроника одной любви**» (1950). Снятые им вслед за тем мелодрамы и психологические драмы «Побежденные» (1952, фильм в трех новеллах), «Дама без камелий» (1953), «Попытка самоубийства» (1953, новелла в альманахе «Любовь в городе»), выявили в нем художника **психологической школы**. В «Подругах» (1955), экранизации рассказа *Ч. Павезе*, впервые проступили черты реальности киномира автора. **Эта реальность во многом противостоит фиксации фабульного повествования, проявляя себя во внесюжетных элементах – паузах, визуальных характеристиках героев (преимущественно героинь), их внутреннем состоянии.**

После фильма «Крик» (1957, в сов. прокате – «Отчаяние») снимает «**Приключение**» (1959), в котором авторская эстетика получает исчерпывающее смысловое выражение: скрывающий природу вещей, в том числе и драматических происшествий, окружающий мир непознаваем в основе своей куда в большей степени, нежели внутренние взаимоотношения между героями. Фильм открыл собою знаменитую **тетралог-**

гию автора – «Ночь» (1960), «Затмение» (1962), «Красная пустыня» (1964), – за которую режиссер был **несправедливо наречен своего рода певцом некоммуникабельности, тогда как атрофия чувств, вернее их проявлений, у его героев была следствием как процессов, характерных для Италии периода просперити («процветание»), так и глобального отчуждения современного человека от мироздания. Кинематограф Антониони в 1960-е стал характерным проявлением духовного состояния человека в современном мире, по справедливости получив репутацию общекультурного явления XX века.**

Заслужив реноме художника мирового гражданства, после 1965-го снимает за пределами Италии. В его английском фильме «**Фотоувеличение**» (1966) по рассказу *Х. Кортасара* «Слюни дьявола» с гениальным мастерством воплощена основополагающая авторская идея: причинно-следственная связь явлений в мире решительно противится любой визуальной запечатленности, в сознании человека оставаясь некоей универсальной энигмой («загадка»). В игровом фильме «**Забриски Поинт**» (1969) и документальном фильме «Чунг Куо» («Китай») (1972) глазами *Антониони* даны современные США и Китай, в явно сочувственном к молодежному движению хиппи в первом случае ключе, и столь же дистанцированном от азиатских реалий – во втором. Снятый в Италии фильм «Профессия: репортер»/«Пассажир» (1974), отчасти повествовавший о криминализации освободительной борьбы в Африке, большей частью был отведен излюбленной авторской мысли: адекватная картина реальности неустановима, вплоть до невозможности идентифицировать даже главного героя произведения. «Антологизм», проявившийся в этом фильме, так или иначе свойствен исторической телемелодраме «Тайна Обервальда» (1979) и «Идентификации женщины» (1982). После долгого перерыва, вызванного тяжелой парализацией с необратимой потерей речи, совместно с *Вимом Вендерсом* снял фильм «За облаками» (1995) по мотивам глав собственной книги «Тот кегельбан над Тибром». Соавтор сценариев всех своих фильмов.

– **Пазолини Пьер Паоло** (1922–1975), итальянский поэт, прозаик, драматург, режиссер, теоретик.

Окончил Болонский университет. В 1950 г. переезжает в Рим. Активно работает на литературном поприще, издает сборник стихов, выступает как исследователь религиозной поэзии, выпускает посвященный ей теоретический журнал «Мастерская» («Оффичина»), пишет романы. С начала 1960-х гг. дебютирует как режиссер. Его первый фильм «Аккаттоне» (1962) и снятая следом «**Мама Рома**» (1962) в первую очередь свидетельствовали о творческом претворении в новое время наследия неореализма. **Однако подлинное новаторство Пазолини заключалось в открытии неисследованного пласта действительности – маргиналов, людей дна, не вовлеченных в просперити итальянского экономического чуда, а, скорее, растленных им. Автором был реабилитирован язык героев (римский диалект), их своеобразная культура, анализом которой дотоле кино не занималось.** В короткометражном фильме «Овечий сыр», снятом для альманаха «Рогопаг» (1963), автор в острой полемической форме восстанав-

ливаает в правах первичные человеческие рефлексy, в частности, голод, утверждая его приоритет перед религиозным чувством.

Его программный фильм **«Евангелие от Матфея»** (1964) при всей скрупулезности адаптации первоисточника послужил художественным призывом к движению контестации для молодого итальянского кино, а сам *Пазолини* оказался духовным учителем для целого поколения. В философской притче **«Птицы большие и малые»** (1965) он сопрягает целостные духовные пласты – современность и Средневековье. Обратившись к античности в **«Царе Эдипе»** (1967) и **«Медее»** (1969), дает авторскую трактовку классических литературных первоисточников. В **«Теореме»** (1968), снятой по одноименному собственному роману, предрекает гибель буржуазной культуры в целом. В фильме **«Свинарник»** (1969) исследует проблемы фашизма и неофашизма.

Художник левых взглядов противостоял коммерциализации современного кино. **Он стремился реабилитировать физическую реальность человеческой плоти на экране в ее художественном и философском аспектах, полагая недопустимым отдавать эту сферу на откуп коммерческому кино. С этой целью создает свою «трилогию жизни» – фильмы: «Декамерон» (1970), «Кентерберийские рассказы» (1972), «Цветок тысячи и одной ночи» (1974). В этих экранизациях источников эпохи Возрождения разных стран и периодов, проникнутых преимущественно духом ренессансного приятия человеческого бытия в его гармонии с мирозданием, дал исчерпывающую собственную философию жизни в ее историко-культурном преломлении.**

Последний фильм автора **«Сало, или 120 дней Содома»** (1975) по мотивам романа маркиза де Сада и других авторов стал одним из первых произведений в итальянском кино, трактующих природу фашизма не в ее каноническом историко-политическом аспекте, но исследуя власть тирании в ее потаенных, сексуально вымещаемых формах. В собственных фильмах иногда исполнял «знаковые», узнаваемые роли. Соавтор сценариев всех своих фильмов. При невыясненных обстоятельствах был убит в Остии, близ Рима.

**Тавиани Паоло (1931) и Витторио (1929)**, итальянские кинорежиссеры. Свою работу в кино братья *Тавиани* начинали как организаторы кино клубов в Пизе и Риме. В 1952 г. они приняли участие в съемках фильма «Соперничество» («Участковый врач») *Чезаре Дзаваттини*. Сотрудничество с *Дзаваттини* было продолжено в работе над документальным фильмом «Сан-Миниато, июль 44 года» (1954). В последующем братья *Тавиани* совместно с *Валентино Орсини* сняли ряд короткометражных документальных фильмов. В 1960 г. в сотрудничестве с *Йорисом Ивенсом* и *Орсини Тавиани* сняли полнометражный документальный фильм «Италия не бедная страна».

С начала 1960-х гг. режиссеры дебютируют в игровом кино. Первые художественные фильмы, снятые совместно с *Орсини*, – **«Человек, которого нужно уничтожить»** (1962) и «Брачное беззаконие» (1963) – посвящены сицилийской мафии и законодательству о разводах. Эти фильмы зарекомендовали авторов как художников левой ориентации. Поставив в период молодежного бунта 1960-х гг. фильм **«Ниспровергатели»** (1967), выразили духовное смятение итальян-

ских интеллектуалов. В канун появления политического кино Тавиани сняли философскую антиутопию **«Под знаком Скорпиона»** (1969). Формально и стилистически дистанцировавшись от злободневности политического кино, в своих ангажированных философско-исторических фильмах **«У святого Михаила был петух»** (1972) и **«Аллонзанфан»** (1974) режиссеры предупреждали об опасности революционного преобразования общества.

Направленность творчества в создании исторических произведений была подтверждена экранизацией романа *Гавино Ледды* **«Отец-хозяин»** (1977), антифашистской драмой **«Ночь святого Лоренцо»** (1981) и сицилийским эпосом **«Хаос»** (1984) по избранным новеллам *Луиджи Пиранделло*. Фильмы эти вылились в своеобразную трилогию, в которой доминировало чувство любви авторов к своей родине, ее истории и культуре. Их ленты **«Поляна»** (1979) и, в большей степени **«Доброе утро, Вавилон»** (1986), проникнуты столь же обостренным чувством любви к кинематографу в его историческом развитии. Фильмы режиссеров 1990-х гг. – **«И свет во тьме светит»** (1990), по мотивам **«Отца Сергия» Л. Толстого**, **«Флореаль»** (1992), **«Избирательное сродство»** (1995, по роману *И.-В. Гете*), стали триптихом национальной культурно-исторической традиции. В 2000 г. режиссеры приступили к съемкам экранизации романа *Л. Н. Толстого* **«Воскресение»**. На Московском кинофестивале 2002 г. этот фильм завоевал приз **«Золотой Георгий»**.

### 3 .Франция

✓ **Кокто Жан** (1889–1963), французский поэт, драматург, прозаик, сценарист, кинорежиссер, актер, график.

**Один из виднейших представителей авангарда в европейском искусстве XX века.** Образование получил в лицее Кондорсе. В 1995 г. был принят в члены Французской академии. Свой путь в искусстве начал как поэт-экспериментатор. В 1910-е гг. выступал как соратник и популяризатор *С. П. Дягилева* и русского балета в Париже, в 1920-е прошел искус кубофутуризм и дадаизмом в живописи и литературе, затем ненадолго солидаризовался с сюрреалистами. Движимый, в духе времени, страстным интересом к кинематографу, в 1930 г. (одновременно с постановкой *Л. Бунюэлем* сюрреалистического шедевра **«Золотой век»**) снял свой первый, отмеченный намеренной алогичностью повествования фильм **«Кровь поэта»**, в котором просматривались смутные контуры античного **мифа об Орфее**.

В дальнейшем тема искусства и участи художника в прозаичном и корыстном мире становится центральной в творчестве *Ж. Кокто*, обретая роковую, в позднеромантическом духе предопределенность в фильмах **«Орфей»** (1949) и **«Завещание Орфея»** (1959), снятых по собственным сценариям (в последнем он выступил сам в будничном облике пожилого поэта). Наибольший успех снискала вторая часть **кинотрилогии**, представлявшая собой перенесенную в условную современность экзистенциальную, в духе **«Мух» Ж.-П. Сартра** и **«Мифа о Сизифе» А. Камю**, притчу о несовместимости высокой духовности с регламентированным буржуазным бытом. Мрачная экспрессивность картин посещае-

мого героем (Орфея, как и большинство главных героев *Кокто*, играл **Ж. Маре**) в сопровождении таинственной Принцессы-Смерти (**М. Казарес**) ада, где безликие судьи с унылой механичностью выносят своим жертвам приговоры без права апелляции, живо напоминала о недавних ужасах фашистской оккупации.

Самой простой и популярной из лент *Кокто*, в полной мере продемонстрировавшей образные возможности его «**ирреального реализма**» (как определял он сам свой кинематографический метод), стала сказочно фантастическая картина «**Красавица и чудовище**» (1946), фабула которой восходит к волшебной сказке XVIII века.

– **Маре Жан** (1913–1998), французский актер.

*Жан Маре* родился в Шербуре. Его настоящая фамилия Виллен-Маре, но, так как «вилен» по-французски значит «плохой», он сократил свою фамилию. Его «послужной список» в кино невелик, но не потому, что его не приглашали сниматься. Просто он был очень строг в отборе ролей. Начав сниматься еще в 1930-е гг. в фильмах *М. Л'Эрбье*, в «Странной драме» (1937) *М. Карне*, он получит известность в годы войны, когда снимется у *Кристиан-Жака* в «Кармен» (1945). Но настоящим учителем *Маре*, сформировавшим его актерскую индивидуальность и художественный вкус, стал поэт, драматург и режиссер **Жан Кокто**. Он становится «актером **Кокто**», играя в его театральных постановках («Ужасные родители»), а также снимается в его главных фильмах: «**Орфей**» (1949) и «**Завещание Орфея**» (1959).

Много позднее *Жак Деми* поручит ему роль в картине «Подземная автостоянка» (1985), навеянной мифологией *Кокто*. Для разрядки *Жан Маре* охотно снимался в развлекательных комедиях «Жюльетта» (1953), «**Полуночные любовники**»/«**Разбитые мечты**» (1953), а также в картинах «**плаща и шпаги**» таких, как «**Капитан Фракасс**» (1961), «**Горбун**» (1959), «Рюи Блаз» /«Опасное сходство» (1947), в сказках «**Красавица и чудовище**» (1946), «Ослиная шкура» (1970).

*Маре* тяжело переживал смерть *Кокто* (1963), он даже предполагал уйти из профессии. Однако уже в 1964 г. снялся в суперпопулярной серии **фильмов о Фантомасе** (1964–1966). В конце 1960-х гг. *Маре* попал в тяжелейшую автомобильную катастрофу и надолго оставил экран. В 1970-е гг. практически не снимался. В 1986 г. молодой режиссер *Вилли Рамо* снял его в «Родственных связях». Лишь в 1996 г. актер появится в знаковой роли стареющего художника у *Б. Бертолуччи* в картине «Ускользящая красота». *Маре* профессионально занимался гончарным делом и живописью, написал несколько книг: «Вся истина обо мне» (1957), «История моей жизни» (1975), «Рассказы» (1978) и др. В последние годы жил на юге Франции в своем поместье близ Ниццы, где и умер.

✓ **Два других режиссера с ярко выраженной индивидуальностью:**

– **Брессон Робер** (1907–1999), французский кинорежиссер, сценарист, один из мэтров «авторского» кино, направления в послевоенном европейском кинематографе. Во время Второй мировой войны попал в плен и был депортирован в Германию, где провел полтора года.

Вернувшись на родину, еще при оккупации поставил первый полнометражный фильм **«Ангелы греха»** (1943), конфликт которого – столкновение в стенах монастыря движимой чувством жертвенности и самоотречения молодой монахини-альтруистки и изверившейся во всем уличной женщины – сигнализировал о весьма нетрадиционном для мирового кинематографа круге интересов будущего мастера. Нравственно-этические коллизии лежали и в центре его следующей ленты **«Дамы Булонского леса»** (1945), представлявшей собой вольное осовремененное переосмысление мотивов философского романа *Д. Дидро* «Жак-фаталист».

Тяготение к крепкой литературной основе – от средневековых французских романов до произведений *Ф. Достоевского* и *Л. Толстого* – отличает творчество *Брессона* на протяжении его дальнейшего пути в кинематографе, однако основу его изобразительного стиля характеризует демонстративный отказ от традиционных приемов экранной выразительности, в представлении художника связанной с «театром» как подражанием, имитацией действительности. Напротив, как свидетельствуют его «Заметки о кинематографе» (1975), задача «десятой музы» в понимании *Брессона* – выражение метафизических, сущностных сторон бытия, находящих лишь косвенное, опосредованное воплощение в видимом поведении людей. Художника-философа религиозной ориентации, его волнуют духовные драмы, переживаемые персонажами-страстотерпцами, открытие конечных истин существования в ходе трудного жизненного опыта.

**Триумфом «авторского кинематографа» режиссера стал созданный на основе одноименного романа католического прозаика *Ж. Бернаноса* «Дневник сельского священника» (1951),** отмеченный неуклонной верностью нравственно-этической задаче и крайним аскетизмом формы. Теми же чертами отмечен во многом автобиографический фильм «Приговоренный к смерти бежал»/«Дух веет, где хочет» (1956). В этом же ключе решены фильм «Карманник» (1959), пронизанный ассоциациями с творчеством *Достоевского* рассказ о молодом воришке, испытывающем внутреннее перерождение под влиянием любви к женщине, а также отмеченная библейской бесхитростью притча об осле – немом свидетеле чуждого доброты и сострадания человеческого мира – «На удачу, Бальтазар» (1966). Эти ленты стали этапными в биографии *Брессона*-режиссера.

В лучших фильмах этой поры – к ним относятся также «Процесс Жанны д'Арк» (1962) и «Мушкетта» (1967) – тяжкие испытания, выпадающие на долю героев, их верность своему жребию обнаруживают не только христианско-религиозное звучание, в них, как и в «Бальтазаре», ощутимы ноты социального протеста. Обличение корыстолюбивого, лицемерного мира, чуждого всякой духовности, пронизывает снятую на исходе молодежного движения ленту «Вероятно, дьявол» (1977) и позднейшие ленты-экранизации *Брессона* – «Кроткая» (1969, по рассказу *Ф. Достоевского*), «Четыре ночи мечтателя» (1971, по мотивам «Белых ночей» *Ф. Достоевского*) и «Деньги» (1983, по повести *Л. Толстого* «Фальшивый купон»). Характерно, что последняя лента *Брессона*, всегда высоко ценимого кинокритикой, но не раз встречавшего прохладный прием у массовой аудитории, разделила награду Каннского



МКФ с фильмом «Ностальгия» *А. Тарковского*, в 1972 г. включившего две работы режиссера – «Дневник сельского священника» и «Мушкетер» – в перечень десяти лучших фильмов, созданных на протяжении всей истории мирового киноискусства.

– **Тати Жак** (1908–1982), французский актер и режиссер.

Настоящая фамилия *Татищев* (по русскому деду, дипломату в Париже). **Классик французской комедии** – и в то же время стоит особняком в этом весьма развитом жанре кино Франции. Начинал путь в спорте (регби, бокс, теннис) в 30-е гг. как любитель, а вскоре профессионально выступал со смешными пантомимами в мюзик-холле. В 1932 г. попытался перенести свои цирковые номера в кино, но фильм «Оскар, чемпион по теннису» не был им завершен.

Универсальное мастерство *Тати* проявилось с первых киноопытов – он был и сценаристом, и режиссером, и актером. Продолжал выступать в мюзик-холле. В конце 30-х гг. и сразу после войны играл маленькие роли в кино (например, в лентах *Клода Отан-Лара* «Сильвия и призрак», 1946; «Дьявол во плоти», 1947), а в 1949 г. ставит «Праздничный день», так поразивший прокатчиков своей новизной, что они согласились купить права только после оглушительного успеха маленького частного просмотра. Однако в первые ряды комедиографов *Тати* вывела следующая картина – «Каникулы господина Юло» (1953) и, в особенности, «**Мой дядя**» (1958), получивший специальную премию в Каннах и «Оскар», сделавший имя *Тати* известным всему миру.

Он снимал очень редко, однако каждый фильм становился событием культурной жизни и входил в историю комедии. В критике существует термин «юмор *Тати*». Это юмор, который отличается острым своеобразием и одинаков во всех его комедиях: он лишен надуманности, всегда подсмотрен в реальной жизни; с одной стороны пронизан лиризмом и нежной любовью к миру, а с другой – обладает иррациональной глубиной и напоминает черный юмор сюрреалистов, выявляя потерянную обыкновенного человека в технизированном мире агрессивно наступающей цивилизации. «Я хочу сделать гэг правдивым», – говорил *Тати*. Типичными для его творчества являются комедии «Время развлечений» (1967) и «Автодвижение» (1971).

#### 4. Швеция

– **Бергман Ингмар** (1918–2007), шведский режиссер, сценарист.

**Выдающийся деятель скандинавского театра XX века, наряду с М. Антониони, Л. Бунюэлем, А. Курасовой, Ф. Феллини, международно признанный лидер «авторского» направления в мировом киноискусстве.**

«Самым великим художником кино со времен изобретения кинокамеры» назвал *Ингмара Бергмана Вуди Аллен*. С конца 50-х гг. имя *Бергмана* входило во все перечни величайших кинорежиссеров мира, а его шедевры «Седьмая печать» и «Земляничная поляна» – в рейтинги лучших фильмов в истории кино. Ленты *Бергмана*, столь контрастировавшие с доминировавшим в послевоенной Европе неореализмом, открыли зрителю мир, в котором переплетаются душевные и физические муки, похоть и вера, зло и любовь, где познать себя невозможно, Бог

молчит или строит козни, а люди – пленники собственных нереализованных желаний.

*Бергман* первый перенес на экран метафизические проблемы – религию, смерть, смысл бытия, главные темы его фильмов – отношения между мужчиной и женщиной, человечеством и Богом. В культуре второй половины XX века *Бергман* занял такое же место, которое в начале столетия занимал *Стриндберг*, а ни до, ни после – ни один швед. В театральном рейтинге на одном из первых мест стояла его режиссерская и актерская школа. Среди современников-кинematографистов только *Феллини* мог конкурировать с ним по интеллектуальной и творческой мощи.

Жизнь *Бергмана* охватила по времени историческую кульминацию века, и, если он не был прямым участником событий, то уж никак и не равнодушным свидетелем. Трагические катаклизмы двадцатого столетия впервые заставили человечество осознать себя как хрупкую целостность, а человека, как микрокосм, несущий в себе такой же взрывной потенциал, что и большая Вселенная. И тот, кто не сломался под этим титаническим давлением, поистине равен античным атлантам. Вот почему герои *Бергмана*, живущие в комфортных стокгольмских квартирах, тем не менее, напоминают мифологических героев. Бергмановские мужчины – в своем диалоге с оставившим их Богом, пастор из причастия, или в своих творческих комплексах художник из «Часа волка» – предельно эгоцентричны и равнодушны к своим близким. Зато женщины, героини тех же картин, страдают вдвойне – и за себя, и за сильную половину человечества. Но больше всех страдают дети, которые с самого рождения смотрят в зеркало грехов и мучений своих родителей.

*Бергман*, питаемый духом северного протестантизма, довел до предела начатую еще XIX веком драму самоанализа в своих религиозных кинопритчах: «Седьмая печать», «Источник», «Лицо» и «Как в зеркале». Он безжалостно препарировал человеческую личность в «Персоне», в «Стыде», в «Шепотах и криках». И он же показал, как возможно вновь обрести цельность, как гармонично могут сплестись природа и культура, как в каждом большом человеке заключен ребенок и, наоборот, в сыне – отец, в матери – дочь.

О могуществе памяти, о силе фантазии, способных победить отчаяние и холод жизни, поведали самые личные и самые универсальные фильмы *Бергмана*: «Земляничная поляна», «Осенняя соната» и «Фанни и Александр», особенно любимая шведским народом и ставшая апофеозом его многогранного творчества.

Творческое наследие *Бергмана* огромно. На сценах Швеции и других стран им поставлено более 70 спектаклей по произведениям классической и современной драматургии, осуществлен ряд постановок на радио и телевидении. В кино с 1946 по 2003 г. режиссер снял более 50 фильмов (в основном по собственным сценариям), ряд фильмов по его сценариям осуществлен другими режиссерами. Лауреат престижных международных кинопремий, включая премию Европейской киноакадемии «Феликс» (1988) и «Ветвь ветвей» 50-го юбилейного МКФ в Каннах (1997).

Раннее кинотворчество *Бергмана* проходит под знаком типичной для представителей шведского литературного авангарда 40-х гг. (так

называемых «фюртиоталистов») бескомпромиссной критики социальной несправедливости, ханжества и лицемерия буржуазной морали и процветавшего на его родине культурно-политического изоляционизма. Однако уже в первых лентах режиссера стремление к углубленному психологическому анализу сочетается с постановкой философских вопросов о природе бытия и месте человека в нем.

С новой остротой *Бергман* выдвигает эти вопросы, рассматривая их на пространстве истории и мифа, в снискавших ему общенациональную и международную славу новаторских лентах 50-х гг.: пронизанном горьким социально-критическим пафосом, приводящем на память *Ф. Достоевского* «**Вечере шутов**» (1953), восходящей к истокам средневекового народного театра «**Седьмой печати**» (1956, премия МКФ в Каннах), погружающем в легендарное прошлое «**Источнике**» (1959) и в балансирующем на грани реального и фантастического «Лицее» (1958, премия МКФ в Венеции, 1959). Вершиной бергмановского этико-художнического максимализма становится в этот период отмеченная виртуозностью образно-выразительного решения мучительная драма переоценки жизненных ценностей, происходящая на исходе человеческого пути «**Земляничная поляна**» (1957).

Поиск истоков одиночества, некоммуникабельности, генезис отчуждения – в центре внимания *Бергмана* в этапных фильмах 60-х гг., сложившихся в тематическую трилогию о «молчании Бога»: «Как в зеркале» (1960, премия «Оскар»), «Причастие» (1962), «Молчание» (1963). Напоминая по форме «камерные пьесы» *А. Стриндберга* (небольшое число действующих лиц, узкие рамки времени и пространства), они, как и снятая двумя годами позже сложнейшая по замыслу и исполнению философская драма «Персона» (1965), весомерно свидетельствовали, что с *Бергманом* в мировое кино приходит принципиально новое, экзистенциальное, связанное с тончайшими нюансами внутренней жизни людей измерение.

Анализ граней «несчастливого сознания» (в терминологии *С. Кьеркегора*, одного из духовных учителей режиссера), предпринимаемый в фильме о теряющем рассудок художнике («Час волка», 1965), ленте-антиутопии о неостановимой деградации одинокой личности под натиском антигуманной среды «Стыд» (1967), картинах о безболезненном сломе устоев буржуазного брака и семьи, таких как «Страсть» (1968), «Прикосновение» (1970), «Шепоты и крики» (1971), практически не знает себе равных в опыте современного киноискусства.

70-е гг. отмечены в творчестве *Бергмана* усилением социально-критических и политико-разоблачительных мотивов. Живой общественный резонанс вызвала постановка в кино и на телевидении «**Сцен из супружеской жизни**» (1972) и их своеобразного продолжения – фильма «Лицом к лицу» (1975). Ощущение непрочности, зыбкости современного миропорядка емко выразилось в галлюцинативной, с черточками научно-фантастического «прогноза», картине о психосоциальных истоках фашизма в Германии «Змеиное яйцо» (1976).

На грани 80-х гг. в манере режиссера берут верх тенденции к утверждению позитивных мировоззренческих ценностей. По *Бергману*, важнейшее средоточие этих ценностей (и первооснова существования) – семья. Именно в рамках семьи разворачивается напряженный внут-

ренный конфликт позднейшего из психологических шедевров *Бергмана* – «**Осенней сонаты**» (1977) и масштабной эпической саги «**Фанни и Александр**» (1982), явившейся самой дорогой постановкой за всю историю шведского кинопроизводства.

После триумфа фильма «Фанни и Александр» он перестал снимать кино и посвятил себя эпизодическим телевизионным работам и театральным спектаклям. В 2003 г. в Швеции был показан телефильм *Ингмара Бергмана «Сарабанда»*. Для 85-летнего режиссера «Сарабанда» явилась выходом из затворничества. Ради съемок *Бергман* покинул свой дом на Фарерских островах, в 160 км от Стокгольма, где проводил все свое время. «Сарабанда» – последний шедевр мастера. Он в полной мере может считаться классикой мирового кинематографа. «Сарабанда» – семейная драма (сюжет, так привлекающий *Бергмана*). Фильм можно считать продолжением картины «Сцены из супружеской жизни». В фильме снялись любимые актеры режиссера: *Лив Ульманн* и *Эрланд Йозефсон*. Они же были заняты в предыдущей картине, а в «Сарабанде» их образы, по задумке *Бергмана*, были переосмыслены заново.

### **Литература**

1. Алова, Л. Анна Маньяни и ее роли / Л. Алова, О. Боброва. – М., 1990. – 112 с. : ил.
2. Антониони об Антониони / М. Антониони ; пер. с итал. ; вступ. ст. В. Е. Баскакова ; коммент. О. Б. Бобровой. – М. : Радуга, 1986. – 399 с. : ил.
3. Аронсон, О. Имманентная биография. К концепции «языка реальности» П. П. Пазолини // Автобиография. К вопросу о методе : тетради по аналитической антропологии / под ред. В. Подороги. – М. : Логос, 2001. – №1. – С. 260–281.
4. Безелянский, Ю. Маэстро фантазий и сновидений [Федерико Феллини] / Прекрасные безумцы : литературные портреты / Юрий Безелянский. – М. : Радуга, 2005. – С. 263–277.
5. Бергман, Ингмар. Латерна магика / Ингмар Бергман ; пер. со швед. и коммент. А. А. Афиногеновой. – М. : Искусство, 1989. – 286 с. : ил.
6. Богемский, Г. Идентификация Мастера : Микеланджело Антониони семьдесят лет // Искусство кино. – 1992. – №10. – С. 131–148.
7. Божович, В. Бергман // Искусство. – 2004. – №8(296). – С. 12–14.
8. Божович, В. И. У последней черты : образ человека у Бергмана, Висконти, Тарковского // На грани тысячелетий : мир человека в искусстве XX века. – М. : Наука, 1994. – С. 230–270.
9. Брессон, Р. Режиссура – не искусство! / пер. с фр. А. Брагинского // Искусство кино. – 2000. – №7. – С. 112–123.
10. Брессон, Р. Синематограф / пер. с фр. А. Ставровской // Искусство кино. – №7. – С. 140–145.
11. Вайль, П. Перевод с итальянского : Милан – Висконти ; Риммини – Феллини // Гений места / Петр Вайль ; послеслов. Л. Лосева. – М. : Независимая газета, 2000. – С. 401–430.
12. Висконти о Висконти / Лукино Висконти ; пер. с итал. В. Божовича. – М. : Радуга, 1990. – 445 с. : ил.

13. Гарин, И. И. Ингмар Бергман // Воскрешение духа / И. И. Гарин. – М. : ТЕРРА, 1992. – С. 169–182.
14. Громов, В. Антониони // Искусство. – 2003. – №1(265). – 1–15 янв. – С. 4–7.
15. Громов, В. Пазолини // Искусство. – 2002. – №21(261). – 1–15 ноябр. – С. 5–8.
16. Гусятинский, Е. Дела Брессона // Киноведческие записки. – 2004. – №70. – С. 338–373.
17. Добротворский, С. Бергман и Дрейер : Молчание и слово // Кино на ощупь : сб. ст. 1990–1997. – СПб. : Сеанс, 2005. – С. 318–329.
18. История зарубежного кино : учеб. / отв. ред. В. А. Утилов. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с. – (Academia XXI).
19. Козлов, Л. К. Лукино Висконти и его кинематограф / Л. К. Козлов. – М., 1987. – 129 с. : ил.
20. Кокто, Ж. Тяжесть бытия / Жан Кокто ; пер. с фр. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 512 с.
21. Маре, Ж. Непостижимый Жан Кокто / Жан Маре ; пер. с фр. Е. Турышевой. – М. : Текст, 2003. – 187 с. – (Коллекция).
22. Память о смысле : Ингмар Бергман / сост. Л. Аркус, А. Плахов // Сеанс. – 1996. – №13. – Специальный номер. – 206 с. : ил.
23. Плахов, А. Микеланджело Антониони : Великий немой // Всего 33 : звезды крупным планом / Андрей Плахов. – Винница : Глобус-Пресс, 2002. – С. 99–108.
24. Руднев, В. «Орфей» // Энциклопедический слов. культуры XX века : ключевые понятия и тексты / Вадим Руднев. – М. : Аграф, 2003. – С. 302–305.
25. Феллини о Феллини / Ф Феллини ; пер. с итал. ; послесл. Е. С. Громова ; коммент. О. Б. Бобровой, Г. Д. Богемского. – М. : Радуга, 1988. – 478 с. : ил.
26. Феллини – клоун Божий // Киносценарии. – 1994. – №1. – С. 3–33.
27. Феллини, Ф. Клоуны : сценарий / пер. с итал. Г. Богемского // Киносценарии. – 1994. – №1. – С. 24–33.
28. Феллини, Ф. Амаркорд ; И корабль плывет : киноповести / Ф. Феллини, Т. Гуэрра ; пер. с итал. Г. Богемского, А. Миролубовой. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 288 с.
29. Феллини, Ф. Я вспоминаю... / Ф. Феллини, Ш. Чандлер ; пер. с итал. В Бернацкой, Н. Пальцева. – М. : Вагриус, 2002. – 443 с.

### **Видеопрактика**

1. Отрывки из передач цикла **«Легенды мирового кино»** (Телеканал «Культура»): Жак Тати; Фернандель; Л. Висконти; Джузеппе де Сантис; Витторио де Сика; Роберто Росселлини; Анна Маньяни; Массимо Джиротти; Сильвана Пампанини.
2. Фрагменты из х/ф: «Похитители велосипедов» (1948) / *Витторио де Сика*; «Самая красивая» (1951) / *Л. Висконти*; «Мама Рома» (1962) / *П. П. Пазолини*; «Золотая карета» (1952) / *Ж. Ренуар*; «Деньги» (1983) / *Робер Брессон*; «Дорога» (1954) / *Ф. Феллини*; «Восемь с половиной»

(1963) / Ф. Феллини; «Сладкая жизнь» (1960)/ Ф. Феллини; «Седьмая печать» (1956) / И. Бергман; «Фанни и Александр» (1982) / И. Бергман; «Сарабанда» (2003) И. Бергман; «Ночь» (1960) / М. Антониони; «Орфей» (1949) / Жан Кокто.

3. Отрывок из передачи «Ф. Феллини – Рим» цикла «**Гений места**» (Телеканал «Культура», 2006) / П. Вайль.

4. Фрагменты из д/ф: «Анна Маньяни. Сыграть правду»; «Федерико Феллини: я великий лжец»; «Р. Росселлини и И. Бергман»; «Ингмар Бергман снимает «Фанни и Александр» (1982); «Ингмар Бергман снимает «Сарабанду» (2003).

5. Отрывок из передачи цикла «**Магия кино**» (Телеканал «Культура», 2006): Лукино Висконти.

6. Отрывок из передачи цикла «**Киножанры**» (Телеканал «Культура», 2007): Фильмы о Второй мировой войне.

## **Раздел 2. Голливуд: «Охота на ведьм» и широкий экран**

### **Основные тезисы**

#### **1. 1940-е гг.**

**Лучший фильм: «Гражданин Кейн» (режиссер – Орсон Уэллс; оператор – Грегг Толанд) (1941): открытие глубокофокусного метода съемки.**

✓ **Лучший режиссер – Уэллс (Welles) Орсон** (1915–1985), американский режиссер, актер, сценарист, продюсер.

Сын состоятельного изобретателя и пианистки, проявил удивительные способности в раннем детстве. Потеряв в возрасте восьми лет мать, а через четыре года – отца, закончил школу в 16 лет и переехал в Ирландию. Выдал себя за ведущего актера нью-йоркской сцены и был принят в знаменитый театр «Гейт». Вернувшись в США, попал в труппу К. Корнелл по рекомендации А. Уолкотта и Т. Уайлдера. Известность, которую принесли Уэллсу две модернизированные постановки шекспировских пьес («Макбет», 1936; «Юлий Цезарь», 1937), помогла ему стать одним из организаторов (совместно с Дж. Хаузменом) радиотеатра «Меркьюри» и выпустить в эфир повергшую в 1938 г. в панику всю страну постановку по «Войне миров» Г. Уэллса.

Режиссера пригласили в Голливуд, но первоначальные замыслы дебютанта (фильм о Наполеоне и экранизация романа Дж. Конрада «В сердце тьмы») по разным причинам не могли быть реализованы. Встреча с известным сценаристом Г. Манкевичем привела к постановке **шедевра «Гражданин Кейн» (1941), навсегда вошедшего в историю американского и мирового кино.**

Атмосфера грандиозного скандала окружала картину еще до начала съемок: в истории властолюбивого магната прессы, который ставит самоутверждение выше обычных человеческих привязанностей, норм поведения и морали, увидели параллели с биографией хозяина желтой прессы США У. Р. Херста. Аналогии действительно напрашива-

лись, но вызов, брошенный Голливуду, состоял в том, что Уэллс показал крах Индивидуалиста, осуществляющего на практике американскую модель счастья (деньги, власть, влияние) и потерпевшего бесповоротное поражение изнутри.

Продолжая реалистические тенденции *Штрогейма*, *Видора* и *Уайлера*, Уэллс придает конфликту масштабный, монументальный характер и находит для него не только новые драматические краски, но и новаторскую визуальную форму. Не имея равных в области кинодраматургии (целостный образ Кейна и его история воссоздается зрителем только в сопоставлении накладывающихся одна на другую нескольких версий этой истории, увиденной глазами разных людей), «Гражданин Кейн» оказался первым примером новой монтажной структуры, помогающей зрителю осмыслить увиденное. Фильм стал полигоном, на котором были опробованы новаторские стилистические решения (глубинная мизансцена, масштабные деформации изображения, контрапункт изображения и звука, постоянное использование нижней точки съемки и др.).

Несмотря на художественный резонанс своего дебюта (впрочем, «Оскар» достался только за сценарий), режиссер проиграл в схватке с хозяевами Голливуда, которые перемонтировали его вторую работу «Великолепные Эмберсоны» (1942), не дали закончить фильм о Латинской Америке «Все это правда» (1942–1943, показан в 1993) и выпустили на экран доснятую без его ведома картину «Путешествие в страх» (1943).

Лишь в 1946 г. Уэллс получил возможность (на условиях полного соответствия сценарию и предварительной монтажной схеме) снять очередную ленту – антифашистский «Чужестранец». А после коммерческого провала криминального фильма «Леди из Шанхая» (1948), признанного позднее одной из лучших работ режиссера, Уэллс обращается к Шекспиру и снимает экранизации «Макбета» (1948) и «Отелло» (1952, в Марокко, главный приз на МКФ в Каннах). В обеих картинах, являющих собой пример небесспорного, но кинематографически смелого и талантливое подхода к Шекспиру, режиссер исполняет заглавные роли. Фильмы 50-х гг. («Мистер Аркадин», 1955; «Печать зла», 1958), посвящены одной из его любимых тем – соблазнительной и губительной силе власти и зла.

Из более поздних работ Уэллса выделяется «Процесс» (1962, по роману *Ф. Кафки*), где трагический для личности конфликт с бюрократическим обществом разворачивается на фоне гротескно-деформированных декораций и экспрессионистски трактованных улиц современного города. Новое обращение к *Шекспиру* в фильме «Фальстаф»/«Полуночные колокола» (1966, юбилейная премия МКФ в Каннах) не приносит успеха. Затем Уэллс снимает во Франции оригинальную по мысли теледраму «Бессмертная история» (1968), а в 1973 г. иронически-провокационный художественно-документальный фильм «Ф как фальшивка».

Многие проекты режиссера остались нереализованными или незаконченными. Превратности творческой судьбы заставили Уэллса использовать свой незаурядный актерский дар не только в собственных картинах. Обаяние масштабной личности, поставившей себя вне закона

и морали, умение выразить характер несколькими штрихами, совершенная техника работы перед камерой принесли успех множеству лент с его участием. Лучшие из них – «Третий человек» (1949), «Моби Дик» (1956), «Человек на все времена» (1966), «Уловка-22» (1970). На оскарской церемонии в 1971 г. удостоен почетной премии «за превосходное художественное мастерство и многосторонность при создании фильмов». В 1975 г. награжден призом Американского киноинститута за совокупность творчества. Лауреат юбилейной премии МКФ в Венеции-82. В 1984 г. гильдия американских режиссеров вручила ему приз Д. У. Гриффита.

1970 г. – роль Людовика XVIII в фильме *С. Бондарчука* «Ватерлоо». 1971 г. – роль в фильме *П. Пазолини* «Кентерберийские рассказы».

✓ **Хейворт (Хейуорт, Hayworth) Рита** (1918–1987), американская актриса. Настоящие имя и фамилия – Маргарита Кармен Кансино.

Дочь танцоров, она сама танцевала в мексиканских ночных клубах уже в 13 лет. Дебютировала в кино в 1935 г. в эпизодических ролях. Благодаря мужу, руководившему ее карьерой, заключила семилетний контракт со студией «Columbia». Первую заметную роль сыграла в картине «Только у ангелов есть крылья» (1939, режиссер *Хауард Хоукс*). Удачными были также фильмы «Ангелы над Бродвеем» (1940) и «Клубничная блондинка» (1941).

В начале 40-х гг. стала звездой. Этому способствовали роль соблазнительницы в ленте «Кровь и песок» (1941) и мюзиклы «Тебе никогда не разбогатеть» (1941) и «Тебя прекрасней нет» (1942). В двух последних играла с *Фредом Астером*, который назвал ее своей любимой партнершей по танцам (*Хейворт* была таким же профессионалом, как и *Астер*, охотно уделяла много времени репетициям каждого номера, в отличие от его более частой партнерши *Джинджер Роджерс*). Она танцевала также с *Джином Келли* в фильме «Девушка с обложки» (1944). Тиражи журнала «Лайф» с ее фотографиями, популярными среди солдат на фронтах, исчислялись миллионами; одна из этих фотографий украшала атомную бомбу, сброшенную на атолл Бикини.

*Хейворт* сыграла свою самую знаменитую роль в фильме «Гильда» (1946), в котором ее «стриптиз» со снятием единственной перчатки превосходит эротические сцены последующих десятилетий. В 1944 г. она вышла замуж за *Орсона Уэллса*. Уже после их развода он снял ее в триллере «Леди из Шанхая» (1948), в котором превратил ее в блондинку, из-за чего выпуск картины был задержан студией на два года. На время столь же краткого и неудачного брака с принцем *Али Ханом* она прервала свою карьеру. Последние интересные роли сыграла в мюзикле «Приятель Джо» (1957) и драме «За отдельными столиками» (1958).

Ее личная жизнь была бурной и несчастной: «Все мужчины, которых я знала, – говорила она, – влюблялись в Гильду, а просыпались со мной». Она прекратила сниматься в 1972 г., так как больше не могла запоминать свои тексты. Позднее выяснилось, что это было началом болезни Альцгеймера. В последние годы жизни о ней заботилась ее



вторая дочь, принцесса *Ямин Ага Хан*.

## 2. Начало телевизионной эры

✓ **1946 г. – год наибольшего кассового успеха за всю историю Голливуда.**

50-е гг. были последним десятилетием «золотой эры» Голливуда. После Второй мировой войны американцы стали перебираться из центра больших городов **в пригороды**. Жесткая конкуренция со стороны других форм развлечения: спортивные соревнования; электроприборы: проигрыватели и т. д.; **телевизоры**. К 1954 г. в Америке было уже свыше 30 миллионов телевизоров. Казалось, что ТВ нанесло самый мощный удар по кино за всю его историю. На самом деле телевизор изменил кинематограф к лучшему. **Широкоэкранное кино** – серьезный конкурент черно-белому изображению на маленьком телеэкране. **Стереоскопическое кино (стереокино)**, вид кинематографа, технические средства которого создают у зрителя иллюзию объемности изображаемых на экране объектов.

**Широкоэкранные эпопеи** – главное орудие борьбы с телевидением. Ряд блокбастеров: «Война и мир», 1956 / *Кинг Видор*; «Бен Гур», 1959 / *Уильям Уайлер*; «Клеопатра», 1962 / *Дж. Л. Манкиевич*.

✓ **Государственный вердикт:** киностудиям запрещалось иметь собственную сеть кинотеатров. Кризис киностудий. Рухнул монолит студийной системы. Появление независимых художников. Фильмы с социальной тематикой (проблемные фильмы).

✓ **Сентябрь 1947 г.** – первая правительственная комиссия по расследованию антиамериканской деятельности. Начало «охоты на ведьм». 1951 г., при сенаторе **Джозефе Маккарти** – вторая комиссия.

**3.** Все выдающиеся фильмы этого периода были сделаны в жанре «**черного фильма**». Термин «черный фильм» или «**фильм нуар**» (фр. film noir) был введен французскими критиками для обозначения стиля, приобретшего популярность в американском кино в середине 40-х гг. Для него были характерны **криминальный сюжет, мрачная атмосфера циничного фатализма и пессимизма, стирание грани между героем и антагонистом, относительная реалистичность действия, темное освещение сцен (как правило, ночных) и значительная степень женоненавистничества**.

Несмотря на узкие рамки этой стилистики, «черный фильм» достаточно разнообразен в своих лучших образцах. Одним из предшественников этого направления был детектив *Д. Хьюстона* «**Мальтийский сокол**» (1941), который ввел в американское кино тип жесткого, циничного героя и образ расчетливой, корыстной женщины, предающей его. И то и другое резко контрастировало с жизнерадостными героями 30-х гг. К концу войны появился один из первых и лучших «черных фильмов» – «**Двойная страховка**» (1944) *Б. Уайлдера*. Это был фильм «без всяких следов любви или жалости». Сюжет о женщине, обманывающей любовника, чтобы избавиться от богатого мужа, соединял

героя и антигероя в одном лице и был весьма жестким для того времени. Новая стилистика соответствовала настроениям времени: конец войны и возвращение солдат с фронта заставляли американцев посмотреть в лицо реальности.

«Черные фильмы» использовали, как правило, **детективные сюжеты**, заимствуя их у таких авторов, как *Р. Чандлер* («Убийство, моя милая», 1944), *Д. Хэмметт* («Стеклянный ключ», 1942), *Д. М. Кейн* («Почтальон всегда звонит дважды», 1946), *Э. Хэмингуэй* («Убийцы», 1946) и др. Их стилистика оказалась выгодной для мелких студий, выпускавших малобюджетные ленты категории «Б», так как снимать можно было ночью, используя минимальное освещение, часто на натуре. Наиболее успешно справлялись с ограничениями бюджета такие режиссеры, как *Э. Дж. Улмер* («Автостоп», 1945) и *Э. Дмитрик* («Перекрестный огонь», 1947). Их картины, так же как и работы *Ж. Дассена*, *Г. Хэтвэя* и др., приблизили Голливуд к реальной жизни.

В ряде случаев «черный фильм» обращался к канонам **психологической драмы**, отходя от условностей детектива: лучшие образцы такого рода – «Пленница», 1948 / *М. Офюльс*; «Двойная жизнь», 1948 / *Д. Кьюкор*; «В уединенном месте», 1950 / *Н. Рей*. Изредка стилистика «черного фильма» проникала и в другие жанры, как в **вестерне** «Преследуемый», 1947 / *Р. Уолш*.

#### 4. Режиссеры:

✓ **Уайлдер (Wilder) Билли** (р. 1906), американский режиссер, продюсер, сценарист. Настоящие имя и фамилия – Самуэль Вильдер.

Сын владельца венского отеля, изучал право в университете, но через год после зачисления стал репортером желтой прессы. Работал в венских и берлинских популярных журналах, выступал в качестве сценариста. В 1929–1933 гг. по сценариям *Уайлдера* поставлено несколько известных немецких фильмов (в том числе «Эмиль и детективы»).

После прихода к власти нацистов переехал в Париж, а в 1934 г. в США, где перебивался случайными заказами до встречи со сценаристом *Ч. Бреккетом*. Содружество *Бреккет – Уайлдер* специализировалось на легких комедиях в духе *Любича* («Восьмая жена Синея Бороды», 1938; «Полночь» и «Ниночка», 1939; «С огоньком!», 1942).

В 1942 г. партнеры поделили «роли»: сценарии писали вместе, продюсером стал *Бреккет*, режиссером – *Уайлдер*. Вслед за режиссерским дебютом («Майор и малютка», 1942) *Уайлдер* добивается известности детективом «Пять гробниц по пути в Каир» (1943), психологическим триллером «Двойная страховка» (1944) и захватывающе-мрачным этюдом о журналисте-алкоголике «Потерянный уик-энд» (1945, премия «Оскар» и премия МКФ в Каннах). В этих картинах раскрывается талант *Уайлдера* – сценариста и режиссера, мастера захватывающей интриги, живой и необычной атмосферы действия, оригинальной и живописной изобразительной стилистики. Отличная работа с актерами и афористичный, отточенный диалог обеспечивали фильмам *Уайлдера* неизменный успех, но пристрастие режиссера к остроумно-изысканным сюжетам в духе *Любича* и к эффектным ситуациям, трактуемым не без цинизма и на

границы вульгарности в известной степени ограничило диапазон художника, способного на создание таких шедевров, как **«Бульвар Сансет»** (1950, премия «Оскар» за лучший киносценарий) – полный терпкой иронии рассказ о Голливуде «с черного хода» и о цене, которую приходится платить за порой мимолетную славу его знаменитостям.

Высочайший профессиональный потенциал *Уайлдера* засвидетельствован такими фильмами, как «Большой карнавал» (1951), «Свидетель обвинения» (1958), «Квартира» (1960, премия «Оскар» за режиссуру). Однако еще большим коммерческим успехом пользовались комедии *Уайлдера* **«Сабрина»** (1954), «Зуд седьмого года» (1955), **«Некоторые любят погорячее»/«В джазе только девушки»** (1959). После распада содружества *Брекетт – Уайлдер* (1950) режиссер работает со сценаристом *И. А. Л. Даймондом*. Его поздние картины («Раз, два, три», 1961; «Частная жизнь Шерлока Холмса», 1970; «Федора», 1978) при всем своем профессиональном мастерстве остаются бледной тенью уайлдеровских работ периода расцвета.

✓ **Казан (Kazan) Элиа** (1909–2003), американский режиссер греческого происхождения. Настоящая фамилия – Казанжоглу.

Родился в Константинополе. В возрасте четырех лет эмигрировал с родителями в США. Учился в театральной школе Йельского университета. С 1932 г. – актер и художественный руководитель «Групп-театр». В 1936 г. после раскола среди левой интеллигенции вышел из компартии. В годы войны с успехом ставит пьесы *Т. Уайлдера*, *Ю. О'Нила* и *Т. Уильямса*. В 1945 г. дебютирует в кино в фильме «Дерево растет в Бруклине». Ранние ленты *Казана*, такие как «Бумеранг» (1947), «Джентльменское соглашение» (1947, премия «Оскар» за фильм и режиссуру), «Пинки» (1949), продолжают традиции социального кинематографа 1930-х гг., но режиссер делает акцент на извечном биологическом начале, которое превращает ход истории в хождение по кругу.

Образцом конфликта духа и материи, цивилизации и «основных инстинктов» становится экранизация пьесы *Т. Уильямса* «Трамвай «Желание»» (1951). В умном и эмоциональном фильме о мексиканской революции «Вива, Сапата!» (1952) *Казан* отмечает как неизбежность, так и бессмысленность социального бунта. Премия «Оскар» за режиссуру и за фильм «В порту» (1954), рассказывающий о коррупции в профсоюзах и считающийся попыткой автора оправдать свое вынужденное сотрудничество с властями в эпоху маккартизма, утвердила лидирующее положение *Казана* в кино 1950-х гг.

Параллельно режиссер продолжает работать в театре. **Один из основателей (вместе с Ли Страсбергом) знаменитой Актерской студии в Нью-Йорке, он открыл для кино таланты целого ряда исполнителей, начиная с М. Брандо, П. Ньюмена, Н. Вуд и кончая Д. Дином, который исполнил главную роль в картине «На восток от Эдема»** (1955) – фрейдистской драме о распаде семьи и о безнадежной пропасти между поколениями. В конце 1950-х гг. фильмы *Казана* появляются реже, но по-прежнему посвящены важным проблемам – злобной роли средств массовой информации (например, «Лицо в толпе», 1957), бесплодности социальных иллюзий (в фильме «Америка, Америка», 1963, экранизация режиссером своего же автобиографиче-

ского романа об эмигрантах), войне во Вьетнаме и озверению человека (в фильме «Гости», 1972).

Он экранизирует собственные романы, такие как «Сделка» (1969), и американскую классику, например «Последний магнат» (1976). Однако театральность манеры, испулавшаяся ранее темпераментом режиссера, его умением создать атмосферу психологической нестабильности и надрыва, а также нестандартной игрой актеров, теперь оказывается причиной неудач в прокате. В 1983 г. награжден премией за совокупное творчество на церемонии в Центре Джона Кеннеди. Удостоен почетного приза на МКФ в Венеции в 1994 г. В 1999 г. получил «Оскара» за заслуги перед кинематографом. Эта награда расколола американских кинематографистов, многие из которых до сих пор осуждают его позицию в эпоху маккартизма.

**5. Новый этап в актерском искусстве.** Новые звезды: **Ингрид Бергман, Элизабет Тейлор, Кетрин Хепберн, Одри Хепберн, Грейс Келли, Мэрилин Монро, Ава Гарднер, Хамфри Богарт, Керк Дуглас, Грегори Пек, Берт Ланкастер, Джек Леммон, Тони Кертис и др.**

✓ **Революция в актерской игре.** Молодые актеры: **Марлон Брандо, Пол Ньюмен, Джеймс Дин**, – начали исповедовать новый подход к своей профессии, опираясь на систему Станиславского.

✓ **Богарт (Bogart) Хамфри** (1899–1957), американский актер.

После Первой мировой войны работал посыльным в театре, стал его директором. В 1920-е гг. выступал в самых различных ролях. С 1930 г. в Голливуде, где долгое время вынужден был играть второстепенные роли. В 1935 г. исполнение роли гангстера Дьюка Менти в киноверсии бродвейской пьесы «Окаменевший лес» стало первым шагом в карьере одного из самых ярких актеров Голливуда. Не имея звездной внешности (хотя в социальной драме «Черный легион» (1936) *Богарт* играл главного героя, но это был слабый, мятущийся герой), актер был прикован к ампула гангстера, где его конкурентами были *Э. Дж. Робинсон* и *Д. Кегни*. Однако *Богарту* удавалось передать в своих персонажах, например: Мартин в «Тупике» *У. Уайлера* (1937); жестокий бутлеггер в «Бурных 20-х» (1939), странное обаяние личности, изуродованной всеобщим лицемерием и жестокостью.

В 1941 г. снялся в фильме «Высокая Сьерра», в котором смог уйти от типа циничного негодяя, повторявшегося почти в 30 лентах. В фильме *Д. Хьюстона* «**Мальтийский сокол**» (1941) *Богарт* сыграл роль детектива Сэма Спейда, открыв серию ролей антигероев, презирающих подлый и преступный мир, скрывающих боль и сочувствие к людям за маской равнодушия и скептицизма («**Касабланка**», 1943; «Иметь и не иметь», 1945 и др.).

«**Миф Voguey**», возникший в 40-е гг., неотделим от ощущения аутсайдерства и противопоставления себя обществу (преодолеть свое одиночество героям *Богарта* дано очень редко – например, в «Африканской королеве» (The African Queen, 1951) *Д. Хьюстона*, – единственная премия «Оскар» за роль), но обязан своим возникновением прежде все-

го мастерству актера и психологизму его исполнения.

В 50-е гг. *Богарт* демонстрирует новые грани своего таланта в фильмах разных жанров, таких как «Одолеть дьявола» (1954) – как бы самопародия *Богарта* и *Хьюстона* на ленты «Мальтийский сокол» (1941), «Мятеж на «Каине», «Сабрина» (1954), «Босоногая графиня» (1954). Последний фильм с его участием – «Тем тяжелее падение» (1956).

– **Дин (Dean) Джеймс** (1931–1955), американский актер.

Его короткая жизнь и трагическая гибель стали для американской молодежи романтическим мифом и породили не имеющий аналогов **культ Дина**. Сама по себе его жизнь не выглядит чем-то исключительным: имел вполне заурядное детство, учился в Калифорнийском университете, выступал в театральной труппе некоего Джеймса Уитмора. Редкие выступления на телевидении и эпизодические роли в фильмах.

В 1951 г., приехав в Нью-Йорк, пытался устроиться в театр и получил-таки роль в пьесе «Смотрите на ягуара». Судьба привела его в знаменитую актерскую студию *Л. Страсберга* и *Э. Казана*, где он мог быть поближе к своему страстно почитаемому кумиру *М. Брандо*, чьей походке и манере держаться он пробовал подражать. Иногда появлялся в телепостановках, сыграл в бродвейском спектакле «Аморальный» (1954).

После того как прошел кинопробу на студии «Уорнер бразерс», снялся в трех фильмах, после чего погиб в автокатастрофе. В первой из этих картин «К востоку от рая» (1955) сыграл юношу, пытающегося завоевать любовь отца и вернуть мать, давно бросившую семью. Беспрецедентная искренность и эмоциональность героя, осознающего факт глубокой пропасти между поколениями и неспособного принять жизнь, как она есть, с ее лицемерием, эгоизмом и жестокостью, потрясли молодежь 50-х гг. и сделали актера как бы адвокатом поколения «новых потерянных». «**Бунтовщик без причины**» (1955) был принят также восторженно и закрепил успех новой звезды. В «Гиганте» (1956) *Дин* показывает эволюцию героя, завоевывающего положение в обществе и платящего за это одиночеством.

Трагический финал актера породил эмоциональный взрыв и сделал *Дина* объектом молодежного культа вплоть до наших дней. С девиза «Живи быстро, умри молодым» началась революция: битники, рок-н-ролльщики, хиппи и экзистенциалисты создали первую настоящую молодежную субкультуру. В 1976 г. появился телевизионный фильм «Джеймс Дин» по книге *Дж. Баста*, товарища *Дина*; актеру посвящены несколько документальных монтажных лент, а также картина *Р. Олтмена* «Возвращайся в «Файв энд Дайм», Джимми Дин, Джимми Дин» (1982).

– **Бергман (Bergman) Ингрид** (1915–1982), шведская актриса, работала в Голливуде и в Европе.

Актерскому мастерству училась в школе при Драматическом театре в Стокгольме. Получила известность в ролях романтических девушек из буржуазных семей в фильмах режиссера *Густава Муландера*. Наиболее известной картиной стала в тот период «Интермеццо» (1936), кото-

рая так понравилась в Голливуде, что продюсер *Дэвид Селзник* пригласил актрису на свою студию «МГМ». В 1942 г. *Бергман* стала кинолегендой XX века сыграв в мелодраме *Майкла Кертица* «**Касабланка**», где партнером был *Хамфри Богарт*, с которым у нее получился точный актерский дуэт по принципу контраста. За роль в триллере *Джорджа Кьюкора* «Газовый свет» (1944) она удостоилась «Оскара». *Бергман* стала одной из любимейших актрис **Альфреда Хичкока**, знаменитой «хичкоковской блондинкой», таинственной и притягательной. В «Завороженном» (1945) она сыграла врача-психиатра, которая обнаруживает, что ее начальник – такой же больной, как и пациенты, в «Дурной славе» (1946) – дочь нацистского шпиона, которая, чтобы доказать свою лояльность любимому, выходит замуж за жуткого злодея и помогает раскрыть «урановый заговор».

Творческий союз *Бергман* с *Хичкоком*, как и с Голливудом, разрушил итальянский режиссер *Роберто Росселлини*. Выйдя за него замуж в 1950 г., она переехала в Италию, родила троих детей (одна из дочерей – *Изабелла Росселлини* – стала потом актрисой). Здесь снималась в фильмах *Росселлини*: «Стромболи, земля Божья» (1950), «Европа-51» (1952), «Путешествие в Италию» (1954), вписав свою страницу в историю неореализма. Впоследствии работала с *Жаном Ренуаром* во Франции в фильме «Елена и мужчины», играла в английских театрах. За главную роль в «Анастасии» (1956) получила еще один «Оскар», а третий – за второплановую роль в «Убийстве в Восточном экспрессе» (1974).

Самой значительной работой последних лет ее жизни стала роль пианистки, матери трех дочерей в фильме соотечественника и однофамильца **Ингмара Бергмана** «**Осенняя соната**» (1978). Умная и здравомыслящая *Ингрид* не сразу поняла, что те черты, которые были ей так ненавистны в ее героине – жесткость, излишняя прямота, были свойственны и ей самой. Актриса утверждала, что ее мастерство основано на собственной интуиции. Она старалась вжиться в характер, по крупницам составляя образ. «Из жизни берешь больше, чем из головы». Кого бы не играла *Ингрид Бергман*, она всегда создавала образ прекрасной женщины.

– **Хелберн (Herburn) Кэтрин** (1909–2003), американская актриса.

С 12 лет выступала в любительских спектаклях, повзрослев, работала в бродвейских театрах, в кино дебютировала в 1932 г. в фильме «Билль о разводе». **Женщина редкой красоты, славящаяся неуживчивым характером и независимостью, Хелберн стала символом американки XX века с ее трезвым умом и стремлением к самостоятельности.** Название фильма «Ранняя слава» (1933) оказалось пророческим – актриса получила за эту роль «Оскар». Успех сопутствовал *Хелберн* и в экранизациях американской классики «Маленькие женщины» (1934), и в современных комедиях «Воспитание «Бэби» (1937), «Отпуск» (1938). Несмотря на то, что она не прошла кинопробы на роль *Скарлетт О'Хары* в «Унесенных ветром», все же одной из первых женщин в Голливуде добилась права выбирать фильмы и режиссеров: «Филадельфийская история» *Джорджа Кьюкора* (1940).

В 1942 г. на картине «Женщина года» Хепберн встретила *Спенсера Трейси*, с которым снялась еще в девяти фильмах. Их роман, так и не ставший предметом для скандальных колонок в прессе, длился 25 лет, но, поскольку *Трейси* из этических соображений не мог уйти от жены и глухонемого сына, он и Хепберн отрицали интимную связь. Только после его смерти в своей книге «Спенсер и Кэтрин: интимное воспоминание» актриса поведала миру правду. Последний раз они снялись вместе в фильме *Стенли Крамера* «Угадай, кто придет к обеду?» (1967, «Оскар» за женскую роль).

Хепберн была также достойной партнершей *Хамфри Богарта* в «Африканской королеве» (1951), *Питера О'Тула* в «Льве зимой» (1968, премия «Оскар»), а на склоне жизни сыграла с *Генри Фондой* в фильме *Марка Райделла* «На золотом пруду» (1981), в котором актриса вышла из привычного образа строптивицы и обнаружила чисто женский лиризм, терпимость и миролюбие. До сих пор Хепберн является рекордсменкой среди актеров и актрис по общему числу номинаций премии «Оскар» – **всего одиннадцать**. Написала еще две книги мемуаров – о труднейших съемках «Африканской королевы» и мировой бестселлер с гордым названием «Я».

– **Хепберн (Hepburn) Одри** (1929–1993), американская актриса.

Настоящие имя и фамилия – Эдда ван Хемстра Хепберн-Растон. Родилась в Брюсселе, училась в английской балетной школе, выступала в варьете. В 1951 г. дебютировала в английском фильме «Смех в раю». Снималась в крошечных ролях в комедиях компании «Илинг», с успехом выступила в бродвейской версии «Жижи» по настоянию писательницы Колетт. Это помогло Хепберн получить приглашение сняться в романтической комедии *У. Уайлера* «**Римские каникулы**» (1953, премия «Оскар»).

Мастер работы с актерами, Уайлер безупречно расставил все психологические и комедийные акценты в сказочной истории принцессы, которая получает случайный шанс увидеть своими глазами жизнь обыкновенных людей и встречает настоящую любовь, возрождающую благородство в неудачнике-журналисте. **Однако искренность, несомненное обаяние и аристократизм молодой актрисы, обладавшей магией уникальной личности, позволили Хепберн выйти далеко за рамки ампула инженеру.** Новый успех на сцене в пьесе «Ундины» принес романтический союз с актером *Мелом Феррером* и роль Наташи Ростовской в экранизации «**Война и мир**» (1956), подтвердившую незаурядный драматический талант актрисы. К сожалению, ей приходилось сниматься и в романтических комедиях и мелодрамах, использовавших лишь ее необычную красоту и обаяние («**Сабрина**», 1954; «Любовь в полдень», 1957; «Зеленые поместья», 1959; «**Завтрак у Тиффани**», 1961), а также в мюзиклах, где вокальные и хореографические данные Хепберн приносили большой успех («Смешная мордашка», 1957).

После выступления в роли монахини в драме «История монахини» (1959) и кризиса в отношениях с *Феррером*, который хотел руководить ее карьерой, пытается перейти на новое ампула, но вынуждена появляться в прежнем («**Шарада**», 1963; «**Как украсть миллион**»,

1966). Ее лучшей ролью в эти годы становится Элиза Дулиттл в киноверсии мюзикла «**Моя прекрасная леди**» (1964). После второго замужества исчезает с экрана и возвращается лишь во второй половине 70-х гг., когда тяжелая болезнь уже не позволяет ей работать в полную силу. Последний фильм с участием Хелберн – «Всегда» (1989). Посмертно награждена на оscarовской церемонии 1993 г. гуманитарной премией имени Джина Хершолта.

**Конец 50-х гг.:** умер «большой имперский стиль»; на смену «киномоголам» пришли администраторы крупных корпораций; голливудские студии утратили свою независимость и вошли в состав транснациональных кинокомпаний. **Иллюзия общности кинопроцесса дала трещину. С этого времени Европа была обречена снимать «художественное» кино, а Голливуд – коммерческое.**

### **Литература**

1. Александровский, Л. Брандемониум [Марлон Брандо] // КиноПарк. – 2004. – №8 (87). – С. 14–23.
2. Артюх, А. Нуар : голос из прошлого // Искусство кино. – 2007. – №5. – С. 93–101.
3. Березницкий, Ян. Как создать самого себя : заметки о людях и фильмах американского кино [Марлон Брандо и Элиа Казан] / Ян Березницкий. – М. : Искусство, 1976. – 200 с. : ил.
4. Брандо, Марлон. Песни, которым учила меня мать / пер. с англ. Е. Богатыренко // Киносценарии. – 2005. – №4-6. – 2006. – №1. – №2. – №3. – №4.
5. Буров, А. Кинобиография Хамфри Богарта // Искусство кино. – 2007. – №2. – С. 61–69.
6. Добротворский, С. Материал, из которого сделаны сны, или У истоков черного романтизма [«Гражданин Кейн» и «Мальтийский сокол»] // Кино на ощупь : сб. ст. 1990–1997 / Сергей Добротворский. – СПб. : Сеанс, 2005. – С. 312–317.
7. История зарубежного кино : учеб. / отв. ред. В. А. Утилов. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с. – (Academia XXI).
8. Кушниров, М. Орсон Уэллс // Искусство.– 2003. – №8(272). – 16–30 апр. – С. 2–4.
9. Найман, А. 50-е: потеря невинности // Premiere. – 2004. – №70. – С. 68–71.
10. Толстяков, Г. Цвета нуара / Г. Толстяков, Е. Петровская // Синий диван. – М. : Три квадрата, 2004. – Вып. 4. – С. 238–246.
11. Харли, К. Азбука нуара / Кевин Харли, Андрей Бердин // Total Film. – 2006. – №3(25). – С. 54–61.
12. Эко, У. «Касабланка», или Воскрешение богов / пер. с итал. // Киноведческие записки. – 2000. – №45. – С. 53–56.

### **Видеопрактика**

1. Отрывки из передач цикла «**Легенды мирового кино**» (Теле-



канал «Культура», 2005): Рита Хейворт; Одри Хепберн; Кэтрин Хепберн; Ава Гарднер; Джек Леммон; Тони Кертис; Лолита Торес; Берт Ланкастер; Грейс Келли; Орсон Уэллс; Билли Уайлдер; Хамфри Богарт; Ингрид Бергман; Фрэнк Синатра.

2. Фрагменты из х/ф: «Римские каникулы» (1953) / У. Уайлер; «Завтрак у Тиффани» (1961) / Б. Эдвардс; «Моя прекрасная леди» (1964) / Д. Кьюкор.

3. Фрагменты из х/ф: «Мальтийский сокол» (1941) / Д. Хэммет; «Касабланка» (1942) / Майкл Кортиц.

4. Фрагменты из х/ф: «Трамвай «Желание» (1951) / Элиа Казан; «Последнее танго в Париже» (1975) / Бернардо Бертолуччи.

5. Отрывок из передачи цикла «**Культ кино**» (Телеканал «Культура», 2005): Элиа Казан.

6. Фрагменты из х/ф: «Сансет Бульвар» (1950) / Билли Уайлдер; «Бунтовщик поневоле» (1955) / Н. Рей.

7. Фрагменты из х/ф «Гражданин Кейн» (1941) / Орсон Уэллс.

8. Отрывок из передачи цикла «**Великие романы XX века**» (Телеканал «Культура», 2004): Пол Ньюмен.

9. Фрагменты из д/ф : «Легенда Мэрилин Монро»; «Тайна смерти Мэрилин Монро» (2006) / Т. Митчелл.

10. Фрагменты из д/ф «Сага о потерянном гении» / автор – Иван Трацевский; режиссер – Вера Федорова; Телерадиокомпания «Регион-Тюмень».

### **Раздел 3. СССР: период «малокартинья». Мировой дебют японского кино**

#### **Основные тезисы**

**1.** Главенствующее место в советском кино периода Великой Отечественной войны заняли кинохроника, боевые кинорепортажи, документальные публицистические фильмы, короткометражные новеллы, драмы («Два бойца», 1943 / Л. Луков; «Парень из нашего города», 1942 и «Жди меня», 1943 / А. Столпер) и эпические жанры, стремившиеся к художественному обобщению («Нашествие», 1942 / А. Роом; «Она защищает Родину», 1943 / Ф. Эрмлер).

**2.** На рубеже 40–50-х гг. государство утверждает себя в кинематографе как систему завершенных монументальных форм. В массовом сознании начинается переориентация на идею русской государственности, которая реализовалась в историко-биографическом и художественно-документальном кино («Адмирал Нахимов», 1946–1947 / Вс. Пушков; «Сказание о земле Сибирской», 1948 / И. Пырьев).

После Постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. «**О журналах «Звезда» и «Ленинград»**» наступает эпоха, которая в отечественной историографии и критике получала название «малокартинья». В 1951 г. на экраны выходит всего 9 новых фильмов. Один из самых интересных фильмов этого периода – «Кубанские казаки» (1950) / И. Пырьева. Игровая природа, построенная на эстетике обрядово-

праздничного действия, делает работу *Пырьева* каноном «колхозной комедии», воплощением тяги киноаудитории к желанному празднику освобождения от военных и послевоенных тягот.

Трагичность ситуации разрешается с приходом в штаты почти не действующих студий нового поколения режиссеров: *Григория Чухрая*, *Сергея Параджанова*, *Тенгиза Абуладзе*, *Марлена Хуциева* и др.

**3.** Японский кинематограф еще в эру немого кино отличался неповторимой индивидуальностью. Японские киностудии поощряли Экспериментаторство, и многие режиссеры выработали свой оригинальный творческий стиль.

Японское игровое кино развивалось в двух направлениях: **«гэн-дайгэки»** – фильмы о современности и **«дзидайгэки»** – фильмы, построенные на материале истории и фольклора.

Международное признание японское кино завоевало в 50-е гг., когда фильм *Акиры Куросавы* «Расёмон» (1951) удостоился «Золотого льва» на кинофестивале в Венеции.

### **Режиссеры:**

✓ ***Куросава Акира*** (1910–1998), японский режиссер.

Учился в Академии изящных искусств. С 1936 г. – в кино, ассистент режиссера *Кадзиро Ямамото*, писал сценарии. Режиссерский дебют – «Сугата Сансиро» (1943) о событиях, связанных с развитием дзюдо в конце XIX века. Следующие фильмы: «Самые красивые» (1944), «Сугата Сансиро, продолжение», «Мужчины, идущие по следу тигра» (оба – 1945). Демократические устремления послевоенных лет отразились в лентах «Люди, творящие завтра» (1946, совместно с *Кадзиро Ямамото* и *Хидэо Сэкигава*), «Я не жалею о своей юности» (1946) и «Великолепное воскресенье» (1947).

В картине «Пьяный ангел» (1948), первой совместной работе с актером *Тосиро Мифунэ*, *Куросава* воплотил идеи о необходимости творить добро, жить для людей, ставшие основополагающими во многих его фильмах. Среди лент тех лет – «Молчаливая дуэль» и «Бездомный пес» (1949), «Скандал» (1950). Широкую мировую известность получил **«Расёмон»** (по рассказам *Рюносукэ Акутагава*, 1950, главный приз МКФ в Венеции и премия «Оскар», 1951 и др.). В нем проявилась приверженность режиссера к яркой исключительности человеческих характеров, бурным страстям, острым столкновениям и конфликтам в драматургии. Впервые были разрушены устойчивые каноны традиционной стилистики японского кино и привнесены достижения мирового киноискусства.

*Куросава* активно освещает проблемы социального и политического бытия, он верит в нравственное и духовное совершенствование личности (фильм «Жить», 1952, приз МКФ в Западном Берлине, 1954). Ироничное отношение к феодальной морали и попытка формального обновления традиционного жанра «кэнгэки» сказались в картине **«Семь самураев»** (1954, премия МКФ в Венеции, «Оскар» – 1955).

Неоднократно экранизировал произведения зарубежной классической литературы, перенося события на японскую почву, но сохраняя

при этом с редкой последовательностью дух и идею первоисточников: «Идиот» (по *Достоевскому*, 1951); «Замок паутины» (1957); «Трон в крови» (по «Макбету» *Шекспира*, 1957, приз МКФ в Западном Берлине); «На дне» (по *Горькому*, 1957); «Смута» (по «Королю Лиру» *Шекспира*, 1985).

В фильме «Записки живого» (1955) *Куросава* выразил тревогу о судьбах мира. Гражданственные устремления режиссер реализует особенно упорно после того, как в 1960 г. создал собственную компанию «Куросава про» и поставил ленты «Чем хуже человек, тем лучше он спит»/«Злые остаются живыми» (1960), «Рай и ад» (1963). Вновь обращается к жанру «кэнгэки» в фильмах с *Тосиро Мифунэ* в главных ролях («Трое негодяев в скрытой крепости», 1958, премия МКФ в Западном Берлине-59; «Телохранитель», 1961; «Цубаки Сандзюро», 1962), в которых высмеивает моральные и нравственные догматы самурайства.

Гуманистическая позиция *Куросавы* наиболее полно раскрылась в картине «Красная борода» (по *Сюгоро Ямамото*, 1965). Неудачей завершились попытки сотрудничества с Голливудом (проекты «Стремительный поезд» и «Тора! Тора! Тора!»).

В 1969 г. *Кэйскэ Киносита*, *Кон Итикава*, *Масаки Кобаяси* и *Акира Куросава* основали компанию «Четыре всадника». Здесь *Куросава* поставил свой первый цветной фильм «Под стук трамвайных колес»/«Додэскадэн» по *Сюгоро Ямамото* (1970). В 1975 г. был приглашен на «Мосфильм», снял ленту «**Дерсу Узала**» (по *В. К. Арсеньеву*, главный приз поровну на МКФ в Москве, премия «Оскар», 1976).

В 1980 г. при содействии *Фрэнсиса Копполы* и *Джорджа Лукаса* поставил картину «Тень воина» (главный приз поровну на МКФ в Каннах, премия «Сезар» и др.). В ней, как и в созданном при участии французского продюсера *Сержа Зильбермана* фильме «Ран»/«Смута» (1985), а также в ленте «Сны» (1990), снятой при поддержке *Мартина Скорсезе*, более явно, чем прежде, проявилась склонность *Куросавы* в поздний период творчества к живописному и многокрасочному кинематографу.

Для картин «Августовская рапсодия» (1991) и «Мададае!»/«Долгих лет жизни!» (1993), напротив, свойственны декларативность и морализаторство.

✓ **Мидзогути Кэндзи** (1898–1956), японский режиссер.

Один из зачинателей киноискусства, оказавший влияние на формирование стилистики японского традиционного фильма. Окончил художественное училище в Токио. В 1920 г. – ассистент режиссеров *Тада-си Огути* и *Эйдзо Танака* на студии «Никкацу». Дебютировал лентой «День, когда возвращается любовь» (1923). *Мидзогути* пришел в кино как ниспровергатель театральной условности, господствовавшей на экране. Под влиянием немецкого экспрессионизма поставил картину «Кровь и душа» (1923), экранизировал произведения западной литературы: «813» (по *М. Леблану*, 1923), «Порт в тумане» (по *Ю. О'Нилу*, 1923), принесший *Мидзогути* первый успех.

В фильмах «Весенний шепот бумажной куклы» и «Безумная страсть учительницы» (1926) обратился к социальным мотивам, вел новаторские поиски в области киноязыка. Создал социально-проблемные

работы «Токийский марш» и «Симфония города» (1929), «Родина» (1930, позднее озвучена). К этому времени определилась главная тема творчества *Мидзогути* – столкновение традиционного быта и мировоззрения с современностью. Режиссера интересовала трагическая судьба женщины, ее страдания и самопожертвование. В центр внимания он ставил всепоглощающую любовь, которая спасает человека.

В дальнейшем от романтических женских образов перешел к суровому реализму в описании судеб своих героинь. В 1936 г. по сценарию *Есиката Эда*, с которым *Мидзогути* связывало долгое творческое содружество, поставил фильмы «Элегия Нанива» и «Гионские сестры», ставшие вершиной довоенного японского кино.

В годы Второй мировой войны и позднее снимал ленты о театре кабуки, на легендарные и мифологические сюжеты – «Повесть о поздней хризантеме» (1938), «Жизнь актера» (1941), «Гэнроку Тюсингура» (1942), «Любовь актрисы Сумако» (1947) и др., выпустил картины «Победа женщины» и «Пять женщин вокруг Утамаро» (1946), «Женщины ночи» (1948).

К концу 40-х гг. сложилась особая режиссерская манера *Мидзогути*. Она отличалась тонким воссозданием атмосферы фильма, в ней причудливо сочетались реальность и ирреальность, поданная как подлинная жизнь. На композиции и изобразительном решении кадров сказалось влияние традиционной японской живописи.

*Мидзогути* исходил из примата изобразительности в кино. В его работах преобладали долгие общие планы, снятые с одной точки. Принцип «одна сцена – один план» стал определяющим в искусстве *Мидзогути* и оказал большое воздействие на японское кино.

В 50-е гг. режиссер создал фильмы, вошедшие в золотой фонд мирового кинематографа: «**Женщина Сайкаку**» (по *Ихара Сайкаку*, 1952, другое название «**Жизнь О-Хару, куртизанки**», приз МКФ в Венеции), «**Луна в тумане**» («Сказки туманной луны после дождя», по легенде *Акинари Уэда*, 1953, премия МКФ в Венеции), «Управляющий Сансе» (по *Огай Мори*, 1954, приз МКФ в Венеции), а также «Повесть Тикамацу» (1954). Первые ленты в цвете – «Екихи» («Ян Гуйфэй») и «Новая повесть о Гэндзи» («Синхэйкэ моногатари»), обе – 1955 г. Последняя работа *Мидзогути* – «Район красных фонарей» (1956), ироническая вариация на тему женской любви. Всего поставил более 80 картин.

✓ **Одзу Ясудзиро** (1903–1963), японский режиссер.

С 1923 г. – ассистент оператора студии «Камата» в кинокомпании «Сетику», затем ассистент режиссера. Дебютировал в жанре «**дзидай-гэки**» фильмом «Меч покаяния» (1927), но в дальнейшем снимал только ленты о современности. Первые работы *Одзу* испытали влияние американской комедии: «Потеря жены», «Дурнушка», «Переезд супругов» (все – 1928), «Дни юности», «Сокровище в горах» (обе – 1929) и др. Но картины «Университет-то я окончил...», «Жизнь служащего», «Парень, идущий напролом» (все – 1929) ознаменовали переход к зрелой, с эле-

ментами сатиры, комедии, в которой звучит тема социального неравенства.

Режиссер обратился к традиционному жанру «семигэки», бытописующему жизнь рядовой семьи, и поэтому редко выводил действие за ее пределы. В фильме «На экзамене-то я провалился...» (1930) впервые у *Одзу* в главной роли снялся актер *Тисю Рю*, присутствие которого на экране в дальнейшем сыграло важную роль в создании своеобразной атмосферы лент *Одзу*.

Последующие работы, грустные и лирические, окрашенные мягким юмором, вводили зрителей в круг повседневной жизни мелкой буржуазии, показывали взаимоотношения родителей и детей. Лучшие картины немого кино: «Токийский хор» (1931), «Родиться-то я родился...» (1932), «Повесть о плавучей траве» (1934), «Токийская гостиница» (1935).

*Одзу* выработал свой режиссерский стиль, тесно связанный с традиционной эстетикой японского искусства. Для его фильмов характерны отсутствие острых драматических коллизий, спокойная композиция, линейное развитие времени, простейший монтаж, замедленность действия, долгие общие планы (снятые неподвижной, фронтально низко расположенной камерой), четкость и ясность кадров, отсутствие затемнений и наплывов. Первая звуковая лента *Одзу* – «Единственный сын» (1936). В 1937–1939 гг., в связи с японо-китайской войной, находится в рядах армии. Среди работ в годы Второй мировой войны – «Брат и сестра Тода» (1941) и «Был отец» (1942), последняя из них входит в число классических фильмов японского кино.

После войны режиссер создает картины, причисленные к шедеврам мирового кино – «**Поздняя весна**» (1949) о преданной любви взрослой дочери к отцу и «**Токийская повесть**» (1953) – о стариках-родителях, нашедших сочувствие не у родных детей, занятых собственной жизнью, а у вдовы погибшего на фронте сына. Главная тема послевоенных работ *Одзу* – распад традиционной семьи. Фильмы опираются на несколько сюжетных каркасов, но в них одна главная мысль – такая жизнь и таков порядок вещей.

Режиссер продолжает исследование жизни японской семьи в лентах «Время сбора урожая» (1951), «Вкус простой пищи» (1952), «Ранняя весна» (1956), «Токийские сумерки» (1957), «Цветы Хиган» (1958, его первый цветной фильм), «С добрым утром» (1959), «Плавучая трава» (1959), «Бабье лето» (1960), «Осень в семье Кохаягава» (1961), «Вкус сайры» (1962). В своих пронизанных печалью фильмах *Одзу* воспел привычные семейные ценности, с грустью отмечая их постепенное обесценивание. С 1954 г. – председатель Ассоциации японских кинорежиссеров, в 1958 г. награжден высокой наградой – орденом «Мурасаки дзю хосе», в 1962 г. первым среди кинематографистов стал членом Академии искусств.

✓ **Осима Нагиса** (р. 1932), японский режиссер.

Закончил юридический факультет университета в Киото. В 1954 г. поступил на студию «Офуна» кинокомпании «Сетику». В 1956 г. основал вместе с кинокритиком *Тадао Сато* и др. журнал «Кинокритика». Дебютировал в режиссуре фильмом «Улица любви и надежды» (1959),

в котором наметился главный мотив творчества *Осимы* – погранный идеал порождает разрушительный импульс. В первых лентах режиссера появился новый для японского кино герой – мятежный, циничный, изверившийся в нравственных ценностях старшего поколения молодой человек: «Повесть о жестокой юности» (приз за лучший кинодебют года), «Захоронение солнца», «Ночь и туман Японии» (все – 1960), «Содержание скотины» (1961, по *Кэндзабуро Оэ*). *Осима* с первых же шагов стал лидером «новой волны Офуна». В ранних работах сказалась его приверженность к леворадикальному нонконформистскому молодежному движению. Показ жестокости и секса, политическая ангажированность первых работ режиссера отразили новую тенденцию в интерпретации молодежной темы в японском кино.

В 1960 г. создал собственную компанию «Содзося», первый фильм которой – короткометражная лента «Дневник Юнбоги» – впервые затронула тему дискриминации корейцев в послевоенной Японии. Для полнометражных картин «Демон, возникающий среди белого дня» (1966), «Военное искусство Ниндзя. Альбом» (анимационный фильм), «Исследование непристойных песен Японии» (оба 1967), «Совместное самоубийство влюбленных – японское лето» и «Возвращение троих пьяниц» (оба 1968), «Дневник вора из Синдзюку» (1969), «История, рассказанная после токийской войны» (1970) характерны поиски новых возможностей киноязыка. Среди работ *Осимы* в этот период выделяется «Смертная казнь через повешение» (1968), в которой на материале дискриминации корейского меньшинства затронута в форме гротеска, черного юмора и сложной символики проблема смертной казни. После демонстрации фильма на МКФ в Каннах имя режиссера стало известным и за пределами Японии.

Поворот *Осимы* к традиционному киноязыку нашел отражение в его первой цветной ленте «Мальчик» (1969), сатире на японскую семью, в картине «Церемония» (1971). Это история пришедшего к саморазрушению в послевоенную эпоху семейного клана Сакурада, по отношению к которой режиссер высказал свою личную позицию.

В течение следующих пяти лет работал для телевидения, писал книги. Со второй половины 70-х гг. ставил копродукции с европейскими кинематографистами: для французской фирмы «Аргос фильм» – скандальную «Корриду любви» («Империя чувств», 1976, приз на МКФ в Чикаго и др.) и «Призраки любви» («Империя страсти», 1978, премия МКФ в Каннах), обе изысканные по изобразительному решению; а также фильм «Счастливого Рождество на фронте» («Счастливого Рождества, мистер Лоренс», 1982, с Великобританией). В 1986 г. во Франции снял картину «Макс, моя любовь», впервые работая с иностранной съемочной группой – исполнителями и техническим персоналом. Продолжал сотрудничество на ТВ (в частности, на ток-шоу «Школа жен»). Создал документальные фильмы «Киото, город моей матери» (1993) и «Сто лет японского кино» (1995). С 1980 г. – генеральный секретарь Ассоциации кинорежиссеров Японии.

В 1995 г. *Осима* перенес тяжелое заболевание, после которого остался частично парализованным. Но, вопреки предсказаниям врачей, он вновь приступил к работе и снял картину «Табу» (1999). Желая подтвердить репутацию бунтаря, не признающего никаких табу, на этот

раз он ведет разговор о гомосексуальных отношениях в среде самураев в конце XIX века.

Творчество *Осимы* продолжает привлекать к себе внимание и на родине, где его называют выразителем настроений целого поколения, и на Западе, где его считают противоречивым, трудным для понимания художником. Критики расходятся в оценке творчества этого режиссера. Одни превозносят его как новатора, закрывая глаза на изобилие натурализма, секса, насилия, другие же, напротив, клеймят его чуть ли не как автора порнофильмов, решительно не замечая художественной ценности его произведений. *Осима* – автор двух книг по кино: «Сэнго эйга: хакай то содзо» (Послевоенное кино: создание и разрушение) и «Тайкэнтэки сэнго эйдзо рон» (Теория послевоенного изображения, основанная на личном опыте).

### **Литература**

1. Акира Куросава : сб. ст. / сост. Л. Завьялова ; вступит. ст. Р. Юренева. – М. : Искусство, 1977. – 288 с. : ил. – (Мастера зарубежного кино).
2. Власов, М. П. Кинематограф пятидесятых // История отечественного кино / отв. ред. Л. М. Будяк. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – Гл. VIII. – С. 349–379.
3. Добротворский, С. Некруглая дата последнего классика мирового кино [Акира Куросава] // Кино на ощупь : сб. ст. 1990–1997 / Сергей Добротворский. – СПб. : Сеанс, 2005. – С. 114–117.
4. Золотухина, А. Н. Кино в период Великой Отечественной войны // История отечественного кино : учеб. / отв. ред. Л. М. Будяк. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – Гл. VI. – С. 309–338.
5. Зоркая, Н. М. Сороковые, роковые, свинцовые, пороховые // История советского кино / Н. Зоркая. – СПб. : Алетейя, 2005. – Гл. 4. – С. 249–288.
6. Зоркая, Н. М. Пятидесятые : замерзание и оттепель // История советского кино / Н. Зоркая. – СПб. : Алетейя, 2005. – Гл. 5. – С. 289–334.
7. Кушников, М. Куросава // Искусство. – 2002. – №24 (264). – 16–31 дек. – С. 6–9.
8. Манцов, И. Формула бессмертия [Ясудзиро Одзу] // Искусство кино. – 1999. – №8. – С. 63–70.
9. Марголит, Е. Я. Послевоенные годы // История отечественного кино : учеб. / отв. ред. Л. М. Будяк. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – Гл. VII. – С. 339–348.
10. Мунилов, А. Мидзогути : отрешенный взгляд : ретроспектива японского классика в Москве // Искусство кино. – 2003. – №3. – С. 83–91.
11. Первый триумф советского кино в Канне / М. Калатозов ; публ. В. Фомина // Искусство кино. – 2003. – №9. – С. 98–113.
12. Притуленко, В. Золушка на все времена [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://old.kinoart.ru/1997/3/16.html>.
13. Рангунвалла, Ф. Кино Индии : прошлое и настоящее. Панорама индийского кино / Фероз Рангунвалла ; пер. с англ. под ред. Салганик ; послесл. Р. П. Соболева. – М. : Радуга, 1987. – 384 с. : ил.

14. Цыркун, Н. Одзу и дзен // Искусство кино. – 1999. – №8. – С. 60–63.

### **Видеопрактика**

1. Отрывок из передач цикла «**Острова**» (Телеканал «Культура», 2005–2007): Александр Столпер; Роман Кармен; А. Каплер; А. Птушко.
2. Отрывки из передач цикла «**Легенды мирового кино**» (Телеканал «Культура», 2005–2007): А. Столпер, В. Меркурьев, В. Дружников; Ю. Белов; Л. Харитонов.
3. Отрывок из передачи цикла «**Культурный слой**» (Петербург-5 канал): Фильм-сказка «Золушка» (1946).
4. Отрывок из передач цикла «**Камера-обскура**» (Телеканал «Культура», 2007): Михаил Калатозов.
5. Фрагменты из д/ф «История японского кино от Нагисы Осимы» (1994) / *Нагиса Осима*.
6. Фрагменты из х/ф: «Расёмон» (1950), «Семь самураев» (1952), «Под стук трамвайных колес» (1970), «Дерсу Узала» (1976), «Ран» (1985) / *Акира Куросава*; «Токийская повесть» (1953) / *Ясудзиро Одзу*; «Табу» (1995) / *Нагиса Осима*.

## **Тема 5. 1960-е: Прекрасный бунт**

### **Основные тезисы**

**1.** 1960-е гг. называют молодостью XX века. В 60-е все было первым, уникальным, отмечающим прошлое и устремленным в будущее.

Главные гении в истории кино именно в 60-е сняли свои лучшие фильмы (*Лукино Висконти* «Гибель богов»; *Федерико Феллини* «Сладкая жизнь», «8½»; *Микеланджело Антониони* «Фотоувеличение»; *Ингмар Бергман* «Персона»).

Это было время серьезного искусства и глупых развлечений, исследования новых территорий и реванша голливудских киностудий-монстров. В 60-е произошло нечто, до тех пор невиданное. Впервые популярная культура стала формировать идеологию времени, а не отражать ее, как это было раньше. Искусство, бывшее прерогативой высшего класса, вдруг стало доступным каждому, и неудивительно, что символом эпохи стала кичевая банка супа *Энди Уорхола* – торжество победившего общества потребления. В скандальном рок-мюзикле *Милоша Формана* «Волосы» по сцене впервые бегали голые люди – это началась сексуальная революция. Умерла *Мэрилин Монро*, а вместе с ней и наивный старомодный Голливуд 50-х.

Выступления Группы нового американского кино инициировало появление кинематографа контркультуры. Знаковые ленты кинематографа контркультуры: «Бонни и Клайд» / *Артур Пенн*; «Беспечный ез-док» (1969) / *Денис Хоппер*.

В Советском Союзе была своя Мэрилин Монро – *Татьяна Доронина*



и свой блокбастер – «Война и мир» (1968) *Сергея Бондарчука*.

В смысле искусства 60-е вообще останутся десятилетием эксперимента. Одним из самых ярких экспериментов стала французская «новая волна».

(Текст основан на статье: Кабаков, А. 60-е: прекрасный бунт // *Première*. – 2004. – №71. – С. 66–69. – (Пять десятилетий, которые изменили кино и мир)).

## **2. «Новая волна» (1958–1968)**

Французское киноискусство 50-х гг. отличалось большим тематическим и жанровым разнообразием, наличием ярких творческих индивидуальностей. В эти годы работали старейшие мастера, такие как *Жан Ренуар, Марсель Карне, Рене Клер, Жан Кокто*. В своеобразные притчи, пронизанные философскими и религиозно-этическими мотивами, превращал свои фильмы *Роббер Брессон*. Новыми красками обогатил французскую комедийную традицию *Жак Тати*.

Но, несмотря на ряд достижений и в целом высокий профессиональный уровень, появились признаки застоя. Предприниматели делали ставку на дорогостоящие картины, далекие от реальной жизни. Французская критика этих лет помогала деятелям кино осознавать и формулировать новые задачи.

Трудно переоценить роль журналов в формировании творческих направлений и тенденций. Пример французского журнала «*Cahier du cinéma*» («**Кайе дю синема**» – «Кинематографические тетради») в этом плане один из самых ярких. Основанный *Андре Базеном* (см. приложение №8), он вырос из «*Ревю дю синема*» на волне послевоенного подъема киноискусства в США и Европе, в первую очередь – итальянского неореализма. Вокруг редакции журнала «*Кайе дю синема*» сформировалась группа молодых критиков киноманов, мечтавших стать режиссерами, а пока проводивших дни и ночи в синематеке ***Анри Ланглуа***.

*Анри Ланглуа* – знаковая личность для французского кинематографа. В 1936 г. он основал **Французскую синематеку** и был ее бесменным директором. Решение французского правительства в мае 1968 г. уволить *А. Ланглуа* с этого поста стало одной из причин известных событий в Париже, повлиявших на все сферы гуманитарного знания в современной Европе. О студенческих волнениях в мае 1968 г. рассказывает последний фильм выдающегося итальянского кинорежиссера *Бернардо Бертолуччи* «*Мечтатели*» (2003).

Многие из молодых сотрудников «*Кайе дю синема*» реализовали свою мечту: *Франсуа Трюффо, Жан Люк Годар и Клод Шаброль, Эрик Ромер и Жак Риветт* стали основателями и лидерами французской «новой волны». Но в начале 50-х гг. они были в первую очередь критиками и друзьями, единомышленниками, соучастниками. Пока *Базен* создавал основы новой теории кино, отстаивая идею **«онтологического реализма»** экрана, его юные ученики анализировали текущий репер-

туар и работы классиков, ругали отечественный и восхваляли американский кинематограф, готовили почву для собственного выхода в профессию, минуя традиционную киношколу и длительное ученичество.

В 50-е гг. именно на страницах «Кайе» была сформулирована теория «**авторства**», впоследствии ставшая основой для развития интеллектуального, философского кино. Не боясь парадоксов, ученики *Базена* и будущие классики утверждали, что подлинное авторство наиболее полно проявляется в американском жанровом кинематографе, где режиссер скован каноном и вынужден идти против течения. Сами же они начали с исповеднических лент, не скрывающих автобиографичности.

Среди кумиров «Кайе» были такие разные художники, как *Фриц Ланг* (причем, вопреки традиции особенно ценился американский период его творчества) и *Фридрих Вильгельм Мурнау*, *Альфред Хичкок* и *Хауард Хоукс*, *Джон Форд* и *Эрнст Любич*, *Ингмар Бергман* и *Кэндзи Мидзогути*. После смерти *Базена*, когда *Трюффо* со товарищи ушли в режиссуру, традиции «Кайе» не прерывались – теперь журнал защищал и отстаивал «своих» в противовес ремесленной рутине текущего французского кинопроизводства. На его страницах сформировалась школа интерпретационной критики, стремившейся дать словесный эквивалент произведения искусства, где анализ был инкрустирован в красоты литературного стиля.

Чутко следя за сменой мод, редакция, как и вся левая французская критика, в 60-е гг. пошла по пути структурализма и постструктурализма, крайней политизации художественного творчества и его интерпретации. Облик журнала сменился. На его страницах дебатировались такие ключевые понятия времени, как «деконструкция» (намеренное разрушение иллюзии реальности в кино) и «дистанцирование» (франкоязычный эквивалент брехтовского «очуждения»). Именно эти приемы якобы позволяли разрушить буржуазность, имманентно присутствующую перспективе с одной точкой схода и романной повествовательности как таковой.

Новое поколение 80–90-х гг. стремилось восстановить распавшуюся связь времен. Журнал вновь стал многокрасочным, изложение – общедоступным, интересы – преимущественно художественными.

Семинар молодых кинематографистов в курортном городке Ла Напуль вряд ли можно назвать днем рождения французской «Новой волны». 10 мая 1959 г. – скорее дата ее официальной регистрации в книге браков и смертей. Что же касается самого имени, то «новой волной» пресса окрестила молодое поколение французов, чья жизненная позиция выяснилась в ходе общенационального опроса 1958 г. – желание знать правду о войне в Алжире и иметь устойчивое правительство. Кинематографическая «Новая волна» мало интересовалась политикой, в редакции «Кайе дю синема» и синематеке кипели другие страсти.

*Франсуа Трюффо* становился все более жестоким, принимаясь за статьи о современном французском кинопроцессе с его хваленым профессионализмом, всегда оказывавшимся весьма довольным обслугой невежественной критики и реакцией зрителя-обывателя. Желтая обложка «Кайе» начинала отливаться желчью, первым это перестало удовлетворять *Жака Риветта*, заговорившего о необходимости снимать собственные фильмы. Он твердил об этом друзьям каждый день. Но прорваться в «папино кино» не было никакой возможности. Прожив с десяток лет у какого-нибудь *Отан-Лара* в ассистентах и превратившись в «папика», сам станешь делать фильмы «гарантированного французского качества» с претенциозным перечислением звезд в начальных титрах и пафосным fin, между которыми – только выпендренные тексты и бессмысленное изображение.

«Новая волна» рождалась из противостояния, из нетерпимости к посредственности и неприязни к старческому маразму. Это было той самой социальной позицией, в отсутствии которой – «узок их круг, страшно далеки они от народа» – учеников миролюбивых философов-созерцателей *Андре Базена* и *Анри Ланглуа* будет обвинять тупая пресса. «Новая волна» – кино параллельное, и, соответственно, оно находит себя не в дорогом техническом прогрессе (цвет, широкий экран, широкий формат) и не в изобретении немыслимых сюжетов, а в создании новой эстетики. За основание берется «камера-перо» (идея *Александра Астрюка*), которой суждено было весь европейский кинематограф повернуть от диктатуры фабулы к господству художественного стиля, и «авторская теория» *Франсуа Трюффо*. Последняя оценивает фильм по проявлению в нем личности режиссера, будь то особая исповедальная интонация (что сам *Трюффо* демонстрирует в автобиографическом фильме «Четыреста ударов», а, например, *Эрик Ромер* – в пронзительной ленте «Знак льва» – оба 1959) или оригинальная «аранжировка» канонических жанров («криминальные ленты»: «Стреляйте в пианиста», 1960, того же *Трюффо*, «Лифт на эшафот» *Луи Малля*, 1958). «Новая волна» верит в себя, ибо ее фильмы – доказательство ненависти и любви. Ее истории – свидетельство чувств и пристрастий, дискуссии о смысле жизни и «дурные прогулки» по Елисейским полям.

В феврале 1959 г. по экранам проходят «Красавчик Серж» и «Кузены» *Клода Шаброля*, искренность и цинизм которых почему-то объявляют неоромантизмом. Жена *Шаброля* неожиданно получает наследство, и часть денег отдают *Риветту* на «Париж принадлежит нам». Фильм делается несколько лет (выйдет в 1961 г., после снятия цензуры), болезненно негармоничный по форме и удивительно точно выражающий духовные поиски поколения, чьи страхи и комплексы обитают посреди «эллинского театра», знакомого по лекциям на гуманитарном факультете.

Между тем в мае в Каннах Францию представляют «Четыреста ударов» и картина *Алена Рене* (примкнувшего к группе «Cahier» деятеля «Группы 30») «Хиросима, моя любовь». А *Жан Люк Годар* приступает к съемкам фильма «На последнем дыхании», в котором отсутствие комплексов соединяет документальное и игровое, подробности быта и цитаты из высокой поэзии и второсортной прозы. *Жорж Франжю* – сорат-

ник *Анри Ланглуа*, снимавший короткометражки начиная с 30-х гг., ставит по идее молодого *Жана Пьера Мокки* свой первый большой фильм «Головой об стену» – возможно, единственную публицистически актуальную ленту «новой волны». А впереди еще 90 дебютов за четыре года в кинематографе, который раньше не допускал более четырех новых имен в год. Похоже на авантюру? А почему бы и нет? На то, чтобы купить ручную камеру и несколько коробок светочувствительной пленки, денег требуется не так уж много. И заявление *Луи Маля* в Ла Напуле: «Кино должно перестать быть промышленностью, потому что мечтает... об экономическом кризисе», – не может не вызвать аплодисментов.

«Новая волна» освобождает кинематограф от власти денежных мешков и государства, и, конечно, сразу же масса продюсеров выражает желание спонсировать ее, а министерство культуры начинает выдавать деньги под будущие кассовые сборы. Пока у операторов *Анри Деке* и *Рауля Кутара* не кончились гонорары за фильмы мэтров, они могут в свое удовольствие снять кино «новой волны»: натура заменяет дорогие декорации и затхлые павильоны; если погода выдается так себе, снимаем в собственной квартире, если у жены *Даниоль-Валькроза* есть замок, снимаем в замке. Поток жизни врывается в объектив, расширяя пределы взгляда. *Клод Лелуш*, придя из рекламы, ставит «Любовь с оговорками» (1962), как режиссер-оператор он увлекается «субъективной камерой» и остается верен ей в своих коммерческих лентах двадцать лет спустя. *Жак Деми* строит самый изящный сюжет «новой волны», сотрудничая в «Лоле» (1961) с композитором *Мишелем Леграном*, чьи «шансонетки» поет и героиня *Аньес Барда* в «Клео от 5 до 7» (1962). *Мишель Девиль*, пройдя через институт ассистентства, полагает, что движется поперек течения, но его «Сегодня вечером или никогда» (1961) – ироничная история, разворачивающаяся на пересечении «театрального» и «естественного» – становится своеобразным анализом эстетики актерской игры кинематографа той же «новой волны».

Трогательные в своей непосредственности и дерзкие в импровизации лица пока мало кому известных *Жанны Моро*, *Стефании Одран*, *Анук Эме*, *Жана-Поля Бельмондо* и *Жана Клода Бриали*, знакомого *Шабролю* по студенческой тусовке *Ле Пена*, капризной *Мари Дюбуа* и взбалмошной *Бернадетт Лафон*, начинающих – певца *Шарля Азнавура* и писателя *Даниэля Буланже*, работающего над первыми сценариями для *Филиппа де Брока*, будущих режиссеров – *Жерара Блена*, *Ласло Сабо*, *Жана Пьера Мокки*, влюбленной в *Годара* *Анны Карина*, заезжей американки *Джин Сиберг* и прогуливающего школу *Жана Пьера Лео*. «Новая волна» снимает Францию и Париж их «глазами». Их взгляд беззащитен. Их упрекают за это. Герои надевают солнцезащитные очки. И это вызывает раздражение. После 1962 г. оно схлынет, как и восторги, как и сама «новая волна», в образовавшемся водовороте исчезнут многие имена. Останутся шедевры «новой волны» и Новый кинематограф.

## 2.1. Режиссеры:

- ✓ **Трюффо (Truffaut) Франсуа** (1932–1984), французский кинорежиссер, сценарист, эссеист, актер, продюсер ряда своих фильмов.

Родился в Париже в семье конторских служащих. Болезненно ощущая разлад между родителями, рано обнаружил задатки бунтаря против несправедливости, что не раз приводило его в стены исправительных заведений для «трудных» подростков. В юности сменил множество профессий, в 1951 г. под влиянием минутного импульса записался добровольцем в армию, из которой вскоре дезертировал и после нескольких месяцев тюремного заключения был демобилизован. С юных лет испытал страстное влечение к кинематографу, с конца 1940-х гг. активно участвовал в организации кино клубов.

Определяющим для биографии *Трюффо* явилось знакомство с видным критиком и теоретиком кино *А. Базеном*, под влиянием которого будущий режиссер дебютировал на поприще кинокритики – прежде всего на страницах журнала **«Кайе дю синема»**, с начала 1950-х гг. ставшего трибуной молодых энтузиастов «Десятой музыки» (*Ж.-Л. Годара*, *К. Шаброля*, *Ж. Риветта*, *Э. Ромера* и других) и требовавшего радикальной трансформации национального кино под знаком приближения к действительности и очищения от традиционных коммерческих стереотипов. В 1950-е гг. активно выступает в кинопрессе, пишет ряд сценариев (один из них ляжет в основу манифеста **«НОВОЙ ВОЛНЫ»** – фильма его соратника и единомышленника *Ж.-Л. Годара* «На последнем дыхании», 1959), ставит ряд короткометражных лент: «Визит» (1955), «Шпаняты» (1958), «История воды» (1958, совместно с *Ж.-Л. Годаром*).

Дебютом *Трюффо* в полнометражном кино стала получившая международное признание картина **«400 ударов»** (1959, Гран-при МФК в Каннах), без прикрас воспроизводившая горькое одиночество и смутный протест юного героя-бунтаря Антуана Дуанеля (в его роли снялся ровесник персонажа *Ж.-П. Лео*) против обывательского эгоизма и безразличия взрослых. Фильм положил начало двум из главных тем всего кинотворчества *Трюффо*-режиссера – драматическим испытаниям детства («Дикий ребенок», 1970, «Карманные деньги», 1976) и воспитанию чувств молодого парижанина (фильмы так называемого «дуанелевского цикла»: киноновелла «Антуан и Колетт», 1962; «Украденные пчелуи», 1968; «Семейный очаг», 1970; «Ускользящая любовь», 1979; главные роли во всех этих фильмах сыграл тот же *Ж.-П. Лео*).

Под знаком «новой волны» были восприняты и более ранние фильмы *Трюффо* «Стреляйте в пианиста» (1960) и «Жюль и Джим» (1962). Новаторские по образному решению, обе ленты свидетельствовали о страстном лирическом начале, которое в дальнейшем станет авторским знаком режиссера. В центре внимания режиссера – этико-эмоциональные конфликты его соотечественников, мир их интимных чувств и переживаний. Парадоксам и кризисам любви посвящены психологические драмы «Нежная кожа» (1964), «Две англичанки и континент» (1971), «История Адели Г.» (1975), «Мужчина, который любил женщин» (1977), «Зеленая комната» (1978), «Соседка» (1981).

Та же эмоционально-психологическая проблематика в детективно-трагестивированном обличье предстает в созданных на материале американских романов «черной серии» фильмах «Невеста была в черном» (1968), «Сирена «Миссисипи» (1969), «Такая красotka, как я» (1972), «Веселенькое воскресенье» (1983), криминальная фабула которых ра-

дикально переосмыслена в свете французского общественного опыта и национальных реалий.

С тревогой констатируя углубляющийся кризис духовности, *Трюффо* вновь и вновь напоминает о вечных ценностях гуманитарной культуры, в которой видит один из залогов полноты человеческого существования. Почти одновременно с *Ж.-Л. Годаром*, ставящим «Альфавиль» (1965), он показывает тоталитарное общество, где запрещены книги («451° по Фаренгейту», 1966, по роману *Р. Брэдбери*; Великобритания), создает свою версию «Восьми с половиной» – «Американская ночь» (1973, премия «Оскар»), в которой сам исполняет роль кинорежиссера Феррана, акцентирует гражданскую роль театра в условиях немецкой оккупации («Последнее метро», 1980, премия «Сезар-81»).

Гуманистическая функция кино, воплощенная в фильмах и книгах *Трюффо* (ему принадлежит сборник статей «Фильмы моей жизни», 1975, и работа «Кинематограф по Хичкоку», 1966), новаторство его художнического метода, проявившееся, в частности, в его работе с актерами, доказывают свою действенность и актуальность и после безвременной кончины этого выдающегося мастера. Похоронен на кладбище в Мон-Мартре, где снимались многие его фильмы.

✓ **Годар (Godard) Жан-Люк** (р. 1930), французский кинорежиссер, сценарист, актер, критик и теоретик кино.

Один из лидеров французской «новой волны», виднейший представитель авангарда в мировом кинематографе. Родился в Париже в семье швейцарцев из среднего класса. Образование получил в Швейцарии и в лицее Бюффон в Париже. В 1949 г. поступает на философский факультет Сорбонны; оканчивает университет с дипломом этнолога. Завсегдатай французской синематеки, активно участвует в клубном движении. Решающую роль в творческом становлении Годара играет встреча и знакомство видным кинокритиком *А. Базеном*; при поддержке которого с 1950 г. выступает как рецензент фильмов в «Газетт дю синема» под псевдонимом Ганс Лукас; годом позже становится одним из ведущих сотрудников колыбели «новой волны» журнала «**Кайе дю синема**» и, наряду с *Ф. Трюффо*, *К. Шабролем*, *Ж. Риветтом* и *Э. Роме-ром*, лидером этого направления в национальном кино. На поприще режиссуры дебютирует в 1954 г. короткометражным фильмом «Операция бетон»; затем снимает еще несколько короткометражных лент. Премьера первого полнометражного фильма *Годара* «**На последнем дыхании**» (1959, по собственному сценарию, основанному на идее *Трюффо*) обозначила приход во французское кино нового поколения кинематографистов, вооруженных своеобразным стилем и собственными, резко отличающимися от общепринятых, мировоззренческими установками.

Криминально-мелодраматическая история молодого правонарушителя, скрывающегося от полиции и преданного подружкой-американкой, насыщенная естественными шумами большого города, производила впечатление не только документальной: она содержала

духовный портрет нового «потерянного поколения», как нельзя более чуждого традиционно буржуазным представлениям нравственности и морали. Экранный бунтарь Мишель Пуаккар в исполнении *Бельмондо* представал братом по духу отчужденных героев писателей-экзистенциалистов, бросающих отчаянный вызов абсурду регламентированного бытия.

На протяжении 1960-х гг. Годар, как и его соратники по «новой волне», делает тему бунтующей молодежи центральной в своем творчестве; однако, исследуя генезис молодежного протеста в философском, политическом и социологическом плане, на каждом из этих направлений он пойдет много дальше своих коллег по камере. В фокусе его внимания – милитаризм и подавление личности («Маленький солдат», 1959, запрещенный цензурой вплоть до 1963), проституция как универсальный удел индивидуума в буржуазном обществе («Жить своей жизнью», 1962, «Презрение», 1963, «Две или три вещи, которые я о ней знаю», 1966), изнанка респектабельного брака («Замужняя женщина», 1964), джунгли политического соперничества («Сделано в США», 1966), тупики индивидуалистического бунта («Безумный Пьеро», 1965) и молодежного экстремизма («Отдельная банда», 1964, «Китайка», 1967), истоки и перспективы тоталитаристских тенденций в современном мире («Карabinieri», 1963, «Альфавиль», 1965, «Уикэнд», 1967). Мозаика *Годара*, «бальзаковская» по широте охвата жизненных явлений, не знает себе равных в игровом кинематографе своего времени.

На излете «новой волны» один из самых дерзких ее новаторов, *Годар*, ставший идейным лидером студенческой «майской революции» 1968 г., делает резкий крен влево, пересматривая не только стилистику, но и функциональное назначение кинематографа. Большинство его лент 70-х гг., снятые частью на 16-миллиметровой пленке, частью на видео, задуманы как вариант политического агитпропа.

Созданная им кинематографическая **«Группа Дзиги Вертова»** принципиально отвергает сколь-нибудь широкие образные обобщения, предпочитая формы прямого интервью, агитплаката и т. п. («Правда», 1969, «Ветер с Востока», 1969, «Владимир и Роза», 1970, «Письмо Джейн», 1972). Лишь в начале 80-х гг. режиссер возвращается к крупномасштабным кинематографическим формам, предполагающим выход в широкий прокат. Художественным триумфом *Годара* этого времени становятся фильм о съемках фильма – «Страсть» (1982) и осовремененная версия новеллы *П. Мериме* «Имя: Кармен» (1983, Гран-при МФК в Венеции). Возвращаясь к значимым темам и проблемам собственного кинематографа 60-х гг. («Детектив», 1984, «Тренируй правую», 1987, «Новая волна», 1990), режиссер тонко высвечивает их историческую, временную преемственность, подчас прибегая к иронической интонации и добиваясь убедительных художественных результатов даже тогда, когда «объект» изображения – как в фильме о зачатии Христа

«Приветствую тебя, Мария!» (1983) – по сути своей некинематографичен.

Преображающая магия кино (и других искусств) – постоянный предмет размышлений и поисков позднего *Годара*: от мозаичных «киноантологий» («Блеск и нищета малой киноиндустрии», 1986; «История(и) кино», 1989) до полифонических лент, замешенных на культурных реалиях разных эпох («Германия девять ноль», 1991 и «ЖЛГ: автопортрет в декабре», 1994). Значительное место в одной из последних работ режиссера «Моцарт навсегда» (1996), по образному решению тяготеющей к фильмам 1960-х гг. занимает тема искусства и места художника в раздираемом социальными и политическими катаклизмами современном мире.

Общеввропейский и общемировой резонанс творческого новаторства *Годара* огромен. Он является виднейшим представителем авангарда в мировом кинематографе. Отзвуки стиля режиссера и творческие принципы французской «новой волны» оплодотворили не одно поколение киномастеров на разных континентах – от немца *Р. В. Фассбиндера* до бразильца *Г. Роши*. Свой дебют «Бешеные псы» *Квентин Тарантино* посвятил *Годару* и в честь его фильма «Отдельная банда» (1964) назвал свою продюсерскую компанию A Band Apart. Страсть *Квентина Тарантино* к поигрыванию с сюжетами и жонглированию жанрами определенно восходит к «новой волне». Быть может, ни одному из признанных лидеров игрового кино язык «десятой музыки» не обязан в такой мере своим непрерывным обогащением, как *Годару*, этому, по выражению критика *Жана Колле*, **«Декарту кино, первому философу, который самовыражается при помощи камеры»**.

✓ ***Рене (Resnais) Аллен*** (р. 1922), французский кинорежиссер. Лидер философского направления в авторском кино Франции.

Родился в городе Ван на северо-западе страны. Закончив среднюю школу, на рубеже 40-х гг. переезжает в Париж. После двух лет учебы на актерских курсах поступает в киношколу ИДЕК, где получает профессию монтажера. С детства интересуясь кинематографом, в 14 лет снимает свой первый любительский фильм «Фантомас»; в 1946 г. делает еще два несохранившихся неигровых фильма. Путь в кинорежиссуре начинает с документальных картин, посвященных судьбам художников и их творчеству: «Ван Гог» (1948, приз за лучший документальный фильм на МКФ в Венеции, премия «Оскар», 1950), «Гоген» (1950). Внимание общественности обратил на себя пронизанный страстным антивоенным пафосом фильм о шедевре П. Пикассо «Герника» (1950, совместно с *Р. Эссансом*; Гран-при МКФ в Пунта дель Эсте, 1952); антиколониалистская тональность ленты о негритянской скульптуре «Статуи тоже умирают» (1953, совместно с *К. Маркером*; премия Жана Виго, 1954) привела к цензурным преследованиям. Широкий международный резонанс получил снятый по сценарию *Ж. Кейроля* фильм о концлагере Дахау «Ночь и туман» (1955, премия Жана Виго, 1956).



В 50-е гг., осуществляя постановки еще нескольких документальных лент (наиболее примечательная из них – «Вся память мира» (1956), посвященная сокровищам Национальной библиотеки Франции), *Рене* сближается с «группой тридцати», сплотившей прогрессивных кинематографистов в борьбе за радикальное обновление национального кино. Творческое ядро этой группы впоследствии приобрело известность под именем «новой волны», в русле которой на рубеже 60-х гг. стало восприниматься и творчество *Рене* – создателя игровых фильмов.

Не разделяя экстремистских взглядов ряда деятелей этого направления, режиссер был солидарен с идеологами «новой волны» в главном: в понимании кино как уникального зеркала реальности, как «правды двадцать четыре раза в секунду» по выражению *Годара*. Принципиальное своеобразие его собственного творчества определялось глубиной философского видения действительности, роднившей произведения *Рене* с поисками литературного авангарда Франции этой поры: прозой *Ж.-П. Сартра* и *А. Камю*, экзистенциальными этюдами *М. Дюрас* и *С. де Бовуар*, так называемым «новым романом» **А. Роб-Грие** и др.

Основным содержанием фильмов режиссера на протяжении всего его пути неизменно остается человеческое сознание, сложность, противоречивость, парадоксальность его природы, причудливые механизмы памяти. Его герои – плоть от плоти своего трагического времени, будь то француженка из послевоенного Невера или японец, чудом избежавший ядерной бомбардировки Хиросимы, – в дебюте режиссера на ниве игрового кино «Хиросима, моя любовь» (1959, премия ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах), мужчина и женщина из аристократического круга, год назад якобы встретившиеся на некоем курорте в Мариенбаде, – в его следующей ленте «В прошлом году в Мариенбаде» (1961, по одноименному роману *А. Роб-Грие*; Гран-при МКФ в Венеции), стареющая женщина из Булони и молодой француз, терзаемый призраками кровавых злодеяний колониальных войск в Алжире («Мюриэль, или Время возвращения», 1963; премия критики МКФ в Венеции, 1963), испанский подпольщик, день за днем продолжающий рисковать жизнью в борьбе с франкистским режимом по заданиям коммунистического центра в эмиграции – центра, вожди которого, кажется, утратили реальное представление о настроениях народных масс на горячо любимой ими родине («Война окончена», 1966; премия ФИПРЕССИ МКФ в Каннах).

В последующих фильмах неизбежное бремя совести, отягощающее существование персонажей, будет приводить их на грань небытия, а сами ленты – превращаться в разновидность несколько рассудочной игры со временем («Люблю тебя, люблю», 1968; «Провидение», 1977; снят в Великобритании по сценарию *Д. Мерсера*; премия «Сезар»). Однако озабоченность художника проблемами добра и зла, войны и мира, нравственности и аморализма остается внутренне присущим ему знаком («Мой американский дядюшка», 1980, премия ФИПРЕССИ и специальный приз МКФ в Каннах; «Жизнь – роман», 1983; «Любить до смерти», 1984). К несомненным заслугам режиссера можно отнести мастерскую «театрализацию» экранных форм («Мело», 1986, по пьесе *А. Бернштейна*), а также изящные иронические этюды о нравах своих соотече-

ственников и современных американцев в фильмах «Я хочу домой» (1989) и «Курить/Не курить» (1993).

## 2.2. Актеры

✓ **Моро (Moreau) Жанна** (р. 1928), французская актриса.

Мать – английская балерина, танцевавшая на сцене мюзик-холла «Фоли Бержер». В детстве Моро тоже мечтала стать балериной. Но потом увлеклась театром. Училась на курсах *Дени д'Инеса*, потом в Консерватории драматического искусства, откуда еще до окончания была приглашена в «Дом Мольера» – «Комеди франсэз», дебютируя на его сцене в спектакле «Месяц в деревне» по *Тургеневу*. В этом театре работала четыре года.

Свою первую крупную роль в кино (танцовщицы из кабаре Жози) получила в фильме *Жака Беккера* «Не тронь добычу» (1953); в том же году *Моро* снялась в «Жюльетте» (1953) *Марка Аллегре*. Уже прочно став на ноги, играет роль Маргариты Наварской в «Королеве Марго» (1954) *Жана Древиля*. Потом сближается с молодым режиссером «новой волны». Получает главную роль в фильме «Лифт на эшафот» (1957) *Луи Маля*, у которого потом снимется еще в трех картинах: «Любовники» (1958), «Блуждающий огонек» (1963) и «Вива, Мария!» (1965).

В 1960 г. играет роль госпожи де Мертей у *Роже Вадима* в «Опасных связях» (1960), у *Ф. Трюффо* в «Жюле и Джиме» (1962), а позднее – у него же в фильме «Новобрачная была в черном». *Питер Брук* снимал ее с *Ж.-П. Бельмондо* в «Модерато кантабиле» (1960), *М. Антониони* – в «Ночи» (1961), *Луис Бунюэль* – в «Дневнике горничной» (1964), *Орсон Уэллс* – в «Процессе» (1963) и «Фальстафе» (1966). Мало крупных режиссеров, которые не снимали *Ж. Моро*. Но она не отвергает и второплановые роли – у *Люка Бери* в картине «На самом юге» (1981), у *Люка Бессона* в фильме «Никита» (1990). В последние годы ее снимают *Т. Ангелопулос* в «Прерванном шаге аиста» (1991) и *Р. Хамдамов* в фильме «Анна Карамозофф» (1990), но эта лента из-за расхождения режиссера и продюсеров до сих пор не вышла на экраны.

В 1991 г. *Моро* получила премию «Сезар» за роль в фильме «Старуха, входящая в море». *Ж. Моро* сама поставила две картины: «Девушка-подросток» (1979) и «Свет» (1976), фильм актрисы об актрисе. Одна из последних ролей актрисы в фильме *Ф. Озона* «Время прощания» (2005).

**В 2001 г. стала первой женщиной – членом Французской академии.**

✓ **Трентиньян (Trintignant) Жан-Луи** (р. 1930), французский актер, режиссер.

Театральное образование получил у *Шарля Дюллена* и *Тани Балашовой*. На первых порах играл молодых героев в парижских и периферийных театрах. Кино позволило ему существенно расширить диапазон своих ролей. Дебютировал в картине *Роже Вадима* «И бог создал женщину» (1956), где его партнершей была *Брижит Бардо*. Их роман приводит к разрыву брака *ББ* и *Р. Вадима*. Но это не мешает *Вадиму*

снимать Трентиньяна в «Опасных связях» (1959) и «Замке в Швеции» (1963).

Первый крупный успех *Трентиньяна* связан с картиной *Клода Лелуша* «**Мужчина и женщина**» (1966). Но романтических героев у него сравнительно мало. Можно назвать еще героя фильма «Поезд» (1973) *Пьера Гранье-Дефера* и «Моя ночь у Мод» (1969) *Эрика Ромера*. Актера всегда интересовали сложные человеческие характеры. Таков герой в «Поединке на острове» (1961) *Алена Кавалье*, «маленький следователь» в «Дзете» (1969) *Коста-Гавраса*. Противоречивый образ *Трентиньян* создал в «Конформисте» (1971) *Б. Бертолуччи*. Своих отрицательных героев актер умеет нарисовать двумя-тремя точными жестами и выразительными взглядами. В этом смысле всех поразила его игра в картине *Ж. Дерэ* «Полицейская история» (1975). Полны подтекста роли в фильмах «Бег зайца по полям» (1972) *Р. Клемана*, «Покушение»/«Похищение в Париже» (1973) *Ива Буассе*, «Хулиган» (1971) *Клода Лелуша*. Роль честного банковского служащего, попавшего в переделку по вине хозяев, *Трентиньян* сыграл в «Чужих деньгах» (1978) *Кристиана де Шалоня*. Наконец, он создал интересный, многогранный характер в картине *К. Кесьлевского* «**Три цвета: Красный**» (1994).

Семья *Ж.-Л. Трентиньяна* – кинематографическая. Его первая жена – актриса *Стефан Одран*, позднее вышедшая замуж за режиссера *Клода Шаброля* (кстати, все трое сотрудничали в ленте «Лани», 1968). А вторая – *Надин* – режиссер, у нее *Трентиньян* снялся почти во всех фильмах, таких как «Моя любовь, моя любовь» (1967), «Похититель преступлений» (1969), «Свадебное путешествие» (1976) и др. Дочь *Мари* стала крупной звездой. Трагически погибла в 2003 г.

Сам *Жан-Луи* поставил два фильма «Очень загруженный день» (1973) и «Инструктор по плаванию» (1979), но, по-видимому, не почувствовал влечения к этой профессии. Он предпочитает оставаться актером, хотя уже давно заявляет, что намерен уйти на пенсию.

### 3. СССР: кино оттепели

Кинематограф оттепели не имеет четких хронологических границ: он начинается с 50-х и включает так называемые «застойные годы». Кинематографический процесс, насчитывающий сотни картин, выходит за рамки политических дефиниций, отличается богатством и разнообразием художественных поисков. Отечественный кинематограф благодаря таким картинам, как «**Баллада о солдате**» (1959) / *Григорий Чухрай*; «**Летят журавли**» (1957) / *Михаил Калатозов*; «**Судьба человека**» (1959) / *Сергей Бондарчук*; «**Иваново детство**» (1962) / *Андрей Тарковский*, – выходит на мировой экран, завоевывает призы на престижных международных кинофестивалях.

Новая режиссерская генерация, заметная преемственность поколений, расцвет национальных кинематографий – яркое свидетельство своеобразия этого этапа отечественной киноистории.

В эти годы в Грузии работают *Резо Чхеидзе* и *Тенгиза Абуладзе*, основатели оттепели в грузинском кино. Но уже появляется поколе-

ние, составившее «новую волну» грузинского кино. Для ее стиля характерно сочетание притчевой поэтичности с документализмом и грузинским юмором. Самым крупным представителем этого поколения является *Отар Иоселиани*.

### 3.1. Режиссеры

✓ ***Иоселиани Отар Давидович*** (р. 1934), грузинский кинорежиссер.

В 1952 г. *Отар Иоселиани* окончил музыкальное училище (класс скрипки и дирижирования). В 1953–1955 гг. он учился на механико-математическом факультете МГУ, затем во ВГИКе, который окончил в 1961 г. (мастерская *А. П. Довженко* и *М. Э. Чиаурели*).

Среднеметражный фильм «Апрель» (1962), который с едкой иронией, но в манере отвлеченной и надуманной символики представлял образ жизни городской молодежи, был выпущен только в Грузии и лишь десятилетие спустя. Проработав год на металлургическом заводе в Кутаиси, *Иоселиани* снял дипломную документальную ленту «Чугун» (1965), в которой, помимо поэтизации тяжелого труда сталеваров, режиссер пытался метафорически преобразовать действительность.

В своей первой полнометражной картине «Листопад» (1968) режиссер выразил почти неуловимую связь между временами года и состоянием души своего героя. Скрытое лукавство *Иоселиани*, не избегающего возможности с доброй иронией подчеркнуть «донкихотство» Нико, который борется за правильную организацию работы на винодельческом заводе, проявляется в том, что режиссер окольцовывает заурядную историю внесюжетными прологом и эпилогом. Начало может показаться обманчиво документальным. Дотошное воспроизведение древнего обряда получения вина из винограда превращается в священнодействие. А время сбора плодов и листопада оказывается временем выбора пути. В финале ничуть не повзрослевший Нико гоняет мяч вместе с мальчишками на пустыре около старинного храма. Простота и многозначность эпилога сопоставимы с хроникальным прологом.

Следующий фильм *Иоселиани* «Жил певчий дрозд» (1971) перенасыщен действием, сюжет ответвляется в разные стороны, значение приобретает каждая мелочь. Жил певчий дрозд – вот фабула, имеющая метафорический смысл. Сюжет лишен открытого конфликта, приближен к стихийному течению жизни. Метафорическим камертоном ленты становится мотив истекающего времени, отсчитывающего часы и секунды человеческой жизни. Внутри повествования этот мотив сюжетно оправдан. Камертон необходим Гии как музыканту. А в часовой мастерской, куда он часто заходит, работает приятель Гии. Своеобразный «вечный цейтнот» заставляет Гию спешить. Но иногда действие замедляется – наступает пауза, время останавливает свой бег.

Фильм «Пастораль» (1976) выглядит более дидактичным, лишенным иронического заряда. Картина рассказывает о поездке камерного оркестра городских музыкантов в деревню, где они репетируют классические произведения, то соотносящиеся с буколической пейзажем, то контрастирующие с сельским бытом и местными нравами.

В «Пасторали» проявляется притчевая форма. Природа, оставшаяся на заднем фоне в прежних работах *Иоселиани*, становится главным героем в «Пасторали». Конфликт между вдохновенными музыкантами и приземленными селянами может показаться не терпящим примирения. Но после отъезда музыкантов, которые вроде бы должны были уже всем надоеть, остается чувство грусти. Деревенская девочка, покорно выполнявшая работу по хозяйству и лишь прислушивавшаяся к репетициям музыкантов, ставит на проигрыватель подаренную ими пластинку и слушает музыку.

Переселение режиссера во Францию в конце 1980-х гг. не было резким разрывом ни с обществом, ни со страной. Не свойственная *Иоселиани* тема неприятия и раздраженного отрицания советского прошлого нашла отражение в документальной ленте «Грузия одна» (1994). В фильмах «И стал свет» (1989), «Фавориты луны» (1984), «Охота на бабочек» (1992), «Коровья площадка» (1999) *Иоселиани* остается верен своим эстетическим принципам, с большим лукавством смотрит на окружающий его мир.

Из этого ряда выделяется картина «Разбойники. Глава VII» (1996), в которой *Иоселиани* свободно путешествует по прошлому и настоящему Грузии, его отношение к действительности принимает уже трагифарсовые черты. В этой, седьмой по счету, работе режиссера в игровом кино (что объясняет ее подзаголовок) наследник старинного рода превращается в опустившегося на дно жизни пьяницу.

В 2000 г. вышел еще один фильм *Иоселиани* «In vino veritas!». Фильм представляет поток жизни, он почти лишен речи и от этого становится еще более привлекательным и таинственным. Режиссер наконец-то нашел свою Грузию в Париже (эпизод пения вместе с клошаром). Фильм «Утро понедельника» (2001) был удостоен приза «Серебряный медведь» за лучшую режиссуру на Берлинском кинофестивале 2002 г.

✓ **Ромм Михаил Ильич** (1901–1971), российский кинорежиссер.

В 1925 г. *Михаил Ромм* окончил скульптурное отделение Высшего художественно-технического института. Кинематографистом *Михаил Ромм* стал, когда ему уже было около тридцати. Первый его фильм «Пышка» был вынуждено немой (ограничили смету). Но, кажется, сам этот фильм сработал на творческую удачу. Начинающий режиссер, следуя советам своего старшего товарища *С. Эйзенштейна*, создал выразительный образ «многоголового существа» обывателя, противостоящего человеческой индивидуальности, которой в данном случае оказалась провинциальная проститутка. С этой картины идея массовости, стадности и потери индивидуальности, по словам *Ромма*, стала главной во многих фильмах мастера. Среди них такие шедевры, как «Мечта», «Обыкновенный фашизм».

В «Мечте» (1943) предстает образ попорченной насекомым существованием человечности, которую зритель получает возможность разглядеть в индивидуальных судьбах обитателей меблированных комнат под громким названием «Мечта». Может быть, наиболее глубоким стал образ хозяйки пансиона (*Ф. Раневская*) – женщины жадной, вздорной и

вместе с тем неглупой, несчастной, по-своему человеческой, одержимой страстной материнской любовью к сыну-неудачнику.

После кинодилогии о Ленине, созданной по указанию руководства студии в рекордно короткий срок, *Ромм* добился прочного официального признания. Его режиссерская судьба складывалась внешне вполне удачно. Он никогда не был в простое, даже в эпоху малокартинья. Но после «Убийства на улице Данте», завершившего определенный период его творчества, художник вошел в кризисную полосу глубоких размышлений о своем творческом кредо. Послевоенные картины режиссера («Секретная миссия», 1950) свидетельствовали о том, что он круто свернул с выбранной им вначале дороги к кино компромиссному. И вот один из крупнейших кинематографистов своего времени дает себе клятву говорить с экрана только его лично волнующую правду. Он записал: «Если ты убежден, что исследовать человека нужно в исключительные моменты его жизни, пусть трагические, катастрофические, – бери этот материал, не боясь ничего...».

В «**Девяти днях одного года**» (1962) мастер встал на этот путь и не сходил с него до конца дней. Картина сразу выдвинула *Ромма* на авансцену современного кинопроцесса. Создавая ее, *Михаил Ильич* связал себя накрепко с молодежью «оттепельного» кинематографа: сценаристом *Д. Храбровицким*, оператором *Г. Лавровым*, актерами *А. Баталовым*, *И. Смоктуновским*, *Т. Лавровой*, многими из тех, кто составил ядро театра «Современник». Непринужденность киноповествования, свободная композиция, блистательные диалоги и монологи молодых гениев от науки, сосредоточенность людей на своих проблемах – все привлекало в фильме. Но в картине о ядерщиках самым, может быть, главным оказалась мысль о глобальном катастрофизме XX века. В этой неизлечимой болезни нашего столетия режиссер попытался разобраться в двух своих последних лентах, одну из которых («Мир сегодня», 1968–1971) *Ромм* так и не успел закончить, и ее завершили в 1974 г., после смерти режиссера, *Э. Климов*, *Г. Лавров*, *М. Хуциев* под названием «И все-таки я верю».

«**Обыкновенный фашизм**» (1966) – пожалуй, одно из крупнейших художественных явлений XX века. Герои картины: человек – толпа – вождь (фюрер). *М. И. Ромм* обратился к художественному исследованию феномена массового психоза как социально-психологической основы, удерживающей тоталитарные режимы. Поскольку фильм был действительно исследованием, он целиком строился на документальной основе. Но картина была одновременно и размышлением крупного художника о его современности. И эта сторона ленты нашла воплощение не только в монтаже, но и в закадровом комментарии, осуществленном самим *Роммом*. Пожалуй, голос *Ромма*, звучащий за кадром, является одной из самых притягательных в художественном отношении сторон картины.

Оставаясь выдающимся художником, *М. И. Ромм* был в то же время и весьма своеобразным, серьезным педагогом, воспитавшим таких значительных мастеров, как *Т. Абуладзе*, *А. Тарковский*, *В. Шукшин* и др. Может быть, наиболее характерная черта его педагогики состояла в том, что он не подавлял личности своих ставших впоследствии знаменитыми воспитанников.

✓ **Тарковский Андрей Арсеньевич** (1932–1986), режиссер, сценарист, актер, художник.

Учился в Московском институте востоковедения, работал в геологических партиях. В 1960 г. окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская *М. И. Ромма*) и защитил диплом короткометражным фильмом «Каток и скрипка» (1960, главный приз фестиваля студенческих фильмов в Нью-Йорке, США, 1961). С 1961 г. – режиссер «Мосфильма».

«Иваново детство» (1962, по мотивам рассказа *В. Богомолова* «Иван», «Золотой лев св. Марка» на кинофестивале в Венеции, 1962 г. и более 10 призов на др. кинофестивалях) сделало имя *Тарковского* знаменитым, а его метафоричный новаторский киноязык – объектом споров и киноведческих изысканий. Кинорассказ о десятилетнем разведчике построен на контрасте между естественной гармонией детства и уродливой стихией войны, историческая конкретика которой перерастает во вневременной конфликт между жизнью и смертью, светом и тьмой. Война увидена как конечная точка Истории – Апокалипсис. «Иваново детство» заявило о кинематографе *Андрея Тарковского* как об эстетическом и нравственном феномене с единой генеральной темой ответственности человека перед всем ходом Истории.

Картина «**Страсти по Андрею**» (1966, приз на кинофестивале в Каннах, 1969), включенная в список 100 лучших фильмов в истории кино (1978), подверглась сокращениям и вышла на экраны в 1971 г. под названием «Андрей Рублев». Жизнь великого иконописца стала отправной точкой для размышлений о судьбе художника в России. Сама Россия XV в. предстает в трагической обыденности. *Тарковский* стремился, по его словам, к правде прямого наблюдения, достигая эффекта почти документальной достоверности. Грандиозные массовые и батальные сцены отличает виртуозная организация внутрикадрового движения. Постановочный размах сочетается с классической красотой каждого кадра. В целом фильм представляет собой размышления русского интеллигента 1960-х гг. о феномене России, о народе, непостижимо выживающем в условиях непреходящей катастрофы.

В «Солярисе» (1972, по роману *С. Лема*, «Серебряная пальмовая ветвь» и приз экуменического жюри на кинофестивале в Каннах, 1972) *Тарковский* обращает свой взгляд в будущее, чтобы обнаружить в нем непреложные ценности: красоту земного пейзажа, патриархальный уют дома, бессмертные произведения искусства и неизменность нравственного закона.

«**Зеркало**» (1975) – автобиографический фильм, построенный на воспоминаниях о детстве, матери и отце – замечательном поэте *Арсении Тарковском*, чьи стихи звучат за кадром. Фильм, лишенный линейного повествования, построен на изощреннейшем ассоциативном монтаже. Рядом с глубоко личными мотивами здесь присутствует живое дыхание истории. Интимные воспоминания перемежаются событиями мирового значения, запечатленными в редких малоизвестных хроникальных кадрах.

В 1977 г. *Тарковский* ставит «Гамлета» *У. Шекспира* в Московском театре им. Ленинского комсомола (постановка успеха не имела). В «Сталкере» (1979, по роману братьев *Стругацких* «Пикник на обочи-

не», премия экуменического жюри кинофестиваля в Каннах, 1982) причудливый кинематографический язык *Тарковского* претерпевает ряд изменений, становясь внешне аскетичным, но технически более сложным. Фильм предельно очищен от внешних примет фантастического жанра. Изображение почти монохромно, некоторые планы небывало длинны по метражу, движение внутри кадра порою почти незаметно. И если это фильм-путешествие, то скорее всего, в пространстве человеческой души.

В 1982 г. *Тарковский* уезжает в Италию, где в процессе поисков природы для нового фильма снимает документальную ленту «Время путешествия» (1982). В 1983 г. осуществляет постановку оперы «Борис Годунов» в Ковент-Гардене (Лондон).

«Ностальгия» (1983, Италия–Франция, Гран-при, приз экуменического жюри на кинофестивале в Каннах, 1983) рассказывает о русском поэте, умершем в Италии от тоски по родине. Фильм снят в той же, внешне аскетической манере, адекватно передающей душевный кризис героя. В картине отчетливо звучит мотив личной жертвы, который получит развитие в шедевре «Жертвоприношение» (1986, специальная премия, премия экуменического жюри на кинофестивале в Каннах, 1986), снятом в Швеции и ставшем последним фильмом *Тарковского*, его завещанием. Здесь режиссерская техника достигает предельной высоты и подводится итог нравственному поиску *Тарковского*. Герой фильма жертвует личным благополучием – сжигает свой дом, оставляет семью и горячо любимого сына, обрекает себя на молчание – по обету, данному Богу, чтобы спасти человечество от атомной катастрофы. Именно такое, полное и самозабвенное, жертвоприношение представляется режиссеру венцом и смыслом жизни. Последний фильм стал логической точкой в напряженном богоискательстве, пронизавшем все творчество *Тарковского*. В 1986 г. он умер от рака и был похоронен на Русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа в Париже.

✓ **Хуциев Марлен Мартынович** (р. 1925), режиссер.

В 1952 г. *Хуциев* окончил ВГИК (мастерская *И. А. Савченко*). Его творчество можно рассматривать как восхождение от конкретики первых картин к обобщениям и поискам истины в «Заставе Ильича» («Мне двадцать лет»), к нравственному очищению через приобщение к незыблемым человеческим заповедям и через попытку духовного единения с другими людьми («Июльский дождь», «Был месяц май», «Послесловие»), а на новом витке философского постижения жизни – к обращению к вечным вопросам бытия («Бесконечность»).

Первый фильм режиссера «**Весна на Заречной улице**» (1956, совместно с *Феликсом Миронером*) заслуженно пользовался популярностью и свидетельствовал об обновлении советского кинематографа в период «оттепели». Фильм пытался опоэтизировать будничную действительность за счет лирической линии. В этой ленте берут свое начало типичные хуциевские приемы повествования. Не случайно название фильма. Связь между временами года и движениями души почти неуловима, но важен сам факт начавшегося раздумья. Но герой *Николая Рыбникова*, как и герой *Василия Шукшина* в следующей картине «Два Федора», еще не постигают открыто свою связь с историей – это будет



сделано в фильмах *Хуциева* 1960-х гг. («Мне двадцать лет» – «Июльский дождь» – «Был месяц май»).

Озабоченность взрослых героев «Двух Федоров» не только личным счастьем, но и благополучием ребенка-сироты делает возможным для *Хуциева* обращение к глобальным проблемам времени. Герои лент «Мне двадцать лет» и «Июльский дождь» являются, по сути, ровесниками младшего Федора. Перед нами три поры одного поколения: детство («Два Федора»), юность («Мне двадцать лет»), период перед зрелостью («Июльский дождь»).

В 1959 г. *Хуциев* начал работать над сценарием фильма «**Застава Ильича**», который под названием «Мне двадцать лет» вышел на экраны лишь в январе 1965 г., а в сентябре получил специальный приз на Венецианском кинофестивале (только в 1988 г. был в какой-то степени восстановлен первоначальный вариант). Здесь режиссеру впервые удалось выйти за пределы конкретных реалий и дать срез жизни общества 1960-х гг. в многообразии его проявлений. Движение в фильме происходит от общего к частному. Обобщенный образ всех людей нового мира, рожденного революцией (трое красногвардейцев), вписывается в современную среду (в кадре появляются тоже трое – два парня и девушка, идущие по мостовой), а потом вычленяется отдельный герой, опять же как представитель молодежи начала 1960-х гг. Но по контрасту и по подобию потом входят в фильм, кроме главного героя Сергея, еще двое – Слава и Коля. Три товарища – устойчивая связка героев. Это самая малая человеческая общность, которая может точнее выразить свое время. Но только Сергей страдает и мучается, постигая законы бытия, он словно обязан сформулировать: «ничего не существует отдельно».

Эта мысль становится главной в картине, и во всем творчестве *Хуциева*. Нельзя считать, что люди – это одно, а История – нечто совсем другое. Люди живут в Истории, а История делается людьми. Эта диалектическая взаимосвязь единичного и общего открывается не сразу. Сергей в трудную минуту вступает в мысленный (но материализованный на экране) диалог с погибшим на войне отцом.

Центральная работа *Хуциева* – «**Июльский дождь**» (1967). Она о настоящей и кажущейся жизни, подлинных и мнимых ценностях, истинном человеческом общении и лишь его видимости. Все эти мотивы проигрываются на разных уровнях, но наиболее точно они воплощены во «внесюжетных» эпизодах. *Хуциев* продолжает исследовать поколение родившихся перед самой войной, его героиня, более зрело смотрящая на жизнь, сознательно делающая свой выбор, закономерно приходит к внутреннему осознанию зависимости собственной жизни от фронтовиков, которые собрались у Большого театра, и от тех, кто не вернулся с войны. Она постигает необходимость естественного очищения через краткое мгновение духовного единения с этими людьми и укрепления своей веры в настоящие человеческие ценности.

«Был месяц май» (1970) – первая работа *Хуциева* о своем поколении, которое во время войны спасло страну, да и мир в целом. Документальные пролог и эпилог расширяют частную историю. И это компенсирует отсутствие хуциевской атмосферы действия. Хроникальные кадры помогли режиссеру добиться неординарного обобщающего худо-

жественного результата. Сцена в опустевшем концлагере находится в самой середине фильма и несет основной смысл. Победителям еще предстоит узнать свидетельства очевидцев о лагерях уничтожения. И если те, кто идет по улицам современных городов, забудут обо всем происшедшем, их ожидает та же участь, что и мирных прохожих довоенной Европы, которые ничего не хотели замечать и тоже спешили, не останавливаясь.

Потом у *Хуциева* был долгий творческий перерыв в 13 лет, если не считать документального телефильма «Алый парус Парижа» (1971), хотя много сил и времени он отдал так и не реализованному замыслу картины о Пушкине. «Послесловие» (1983) возникло неожиданно, при минимуме затрат, как пьеса для двух актеров с непривычной комбинацией героев: престарелый тесть, приехавший в гости, и его зять пытаются найти взаимопонимание в московской квартире в отсутствие своей дочери-жены, уехавшей в отпуск. Фильм оказывается своеобразным подведением итогов эпохи давно канувших «шестидесятых», одним из духовных лидеров которой несомненно был *Хуциев*. Режиссер осознает, что пройден некий рубеж, за которым больше не может длиться время равнодушия, утраты веры; период лицемерия, глухая пора пренебрежительного отношения к человеку; эпоха крушения надежд и замыслов.

Лента «Бесконечность» (1992, приз Берлинского кинофестиваля; Государственная премия России, 1993), снимавшаяся шесть лет, глобальна по замыслу и охватывает весь XX век. Герой лет пятидесяти, отправившись пешком вдоль реки (а по сути дела – в путешествие по своей памяти), переходит без особых усилий из родного современного городка куда-то в самое начало века, в утраченную атмосферу рождественского праздника, в мир прежней России, где видится последний приют надежды, но и исток всех будущих несчастий и исторических переломов. Пройденный путь и время, в которое человек жил, оцениваются с точки зрения бесконечности. «Бесконечность», несмотря на утрату привычного хуциевского стиля, – наиболее авторское, исповедальное произведение режиссера.

#### **4. Кино стран Центральной, Восточной Европы и Балканского полуострова.**

Кинематографии Венгрии, Чехословакии, Польши, Югославии, Болгарии развивались далеко не равномерно. После Второй мировой войны они оказались в сфере влияния Советского Союза.

В Чехословакии в 60-е гг. – новое поколение режиссеров: *Милош Форман, Иржи Менцель, Ян Шванкмайер, Вера Хитилова*.

В искусстве Венгрии в середине 50-х гг. произошел резкий поворот от «оголтелого соцреализма» к размышлениям социально-философского характера. Особенно ярко это проявилось в творчестве режиссеров *Золтана Фабри, Миклоша Янчо, Иштвана Сабо*.

Периодом расцветом польского кино по праву считается вторая половина 50-х – начало 60-х гг. Кино нового поколения, в первую очередь *Анджея Вайды, Ежи Кавалеровича*, знаменовало новый этап эсте-

тического развития не только польского кино, но и всего мирового кинематографа. В эти годы появляется такой эстетический феномен как «польская школа» кино. Среди выдающихся представителей «польской школы» *Ежи Гофман, Агнешка Холланд, Кшиштоф Занусси, Кшиштоф Кесьлевский*.

#### 4. 1. Режиссеры

✓ ***Кесьлевский (Kieslowski) Кшиштоф*** (1941–1996), польский режиссер, сценарист.

Окончил режиссерский факультет Лодзинской киношколы в 1969 г. Во время учебы снял короткометражные ленты «Трамвай», «Учреждение», «Концерт по заявкам», «Съемка». Затем работал на студии документальных фильмов в Варшаве, снимал остропублицистические социальные картины – «Из города Лодзи» (1969), «Я был солдатом» (1970), «Фабрика» (1970) и самый значительный из фильмов так называемого «нового документализма» начала 70-х гг. – «Рабочие-71: ничего о нас без нас» (совместно с *Т. Зыгадло*), другая версия – «Хозяева».

В то же время *Кесьлевский* поставил короткометражку «Подземный переход» (1973) и телефильм «Персонал» (1974, главный приз на МКФ в Мангейме-75), открывающие «игровой» период его творчества, хотя режиссер не ушел из документалистики и в последующие годы, чему свидетельством такие известные ленты, как «Первая любовь» (1974, специальная премия на МКФ в Кракове), «Биография» (1975), «Больница» (1976, главная премия на МКФ в Кракове), «С точки зрения ночного сторожа» (1977, премия ФИПРЕССИ на МКФ в Кракове, премии на МКФ в Нионе и Лилле-79), «Семь женщин разного возраста» (1978), «Болтающие головы» и «Вокзал» (1980).

В 1976 г. он создает первый полнометражный игровой фильм «Шрам», во многом перекликающийся по тематике и стилистике с документальными работами, а следом – острую публицистическую ленту «Спокойствие» (1976, выпуск 1980), одну из первых работ «кинематографа морального беспокойства», безусловным художественным и нравственным лидером которого становится *Кесьлевский*.

Заметный переход творчества режиссера к синтезу парадоксальной поэтики и более метафорической драматургии начинается в картине «Кинолюбитель» (1979, главная премия поровну и приз ФИПРЕССИ на МКФ в Москве; главная премия на МКФ в Чикаго-80), сделавшей его имя известным и за пределами Польши.

В период «Солидарности» (*Кесьлевский* был в 1978–1981 гг. вице-председателем Союза польских кинематографистов, сыгравшего заметную роль в поддержке первого независимого профсоюза Восточной Европы) снимает картину «Случай» (1981, выпуск 1987) и телефильм «Короткий рабочий день» (1981), в которых, наряду с политической ангажированностью режиссера, проявилось и его стремление найти новую стилистику.

Закончившейся эпохе «Солидарности» посвящена аллегорическая лента «Без конца» (1984), после чего в творчестве режиссера наступают трехлетняя пауза, из которой выходит совершенно иной *Кесьлевский*, всемирно известный режиссер, лауреат бесчисленных кинопре-

мий.

В 1988 г. на экране появляются киноверсии двух серий его телевизионного «Декалога», представляющего собой своеобразный перевод библейских заповедей на язык светского кинематографа – «Короткий фильм об убийстве» (премия жюри и приз ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах, премия «Феликс» за лучший европейский фильм) и «Короткий фильм о любви» (специальная премия на МКФ в Сан-Себастьяне, приз на МКФ в Чикаго). Эти фильмы как бы предваряли выход на телеэкран остальных новелл «Декалога». Проект, не имевший прецедентов в мировом кино, открыл в творчестве *Кесьлевского* новую черту – склонность к серийности, к драматургическим панорамам, рассматривающим сюжет как бы с разных сторон.

Это произошло, в частности, с картиной «Двойная жизнь Вероники» (1991, Франция–Польша, премия экуменического жюри на МКФ в Каннах) и, в еще большей степени, в последней работе режиссера, тоже снятой в сотрудничестве с французскими продюсерами – в трилогии «Три цвета»: «Синий» (1993, главная премия поровну на МКФ в Венеции), «Белый» (1993, премия на МКФ в Берлине-94) и «Красный» (номинация на «Оскар» за сценарий и режиссуру), отмеченной во Франции в 1995 г. премией имени Жоржа Мельеса. После завершения трилогии *Кесьлевский* объявил об окончательном уходе из кино, но все-таки продолжал работу над сценариями следующей трилогии. Однако работу эту прервала смерть.

✓ **Фабри (*Fabri*) Золтан** (1917–1994), венгерский режиссер, сценарист, художник.

Творческую жизнь начал как живописец и график, окончив в 1938 г. Институт изобразительного искусства. Тогда же поступил в Академию театрального искусства на актерское отделение, по окончании (1941) был сначала актером, затем режиссером будапештского Национального театра, работал также в других театрах. Воевал. Осенью 1945 г. вновь включился в театральную жизнь. Возглавлял Театр юного зрителя. Занимался также книжной графикой. Работу в кино начал в 1950 г. – сначала как художественный руководитель киностудии «Гунния», затем как сценарист и художник. Вместо заболевшего *Имре Йенеи* завершил картину «Колония под землей» (1950).

Первой самостоятельной работой *Фабри* стал фильм «Буря» (1952) о буднях сельскохозяйственного кооператива. В нем, как и в следующей работе «Знак жизни» (1954), повествующей о спасении шахтеров, давали о себе знать схемы и идеологические клише эпохи, однако проявился и режиссерский талант, который в полной мере развернулся в «Карусели» (1955), ставшей «визитной карточкой» послевоенного венгерского кино. Безыскусно-поэтический, гармонично объединивший лирику и драматизм, фильм поведал историю деревенского парня и его возлюбленной, дерзнувших во имя своего счастья пробить брешь в устоявшемся, насквозь иерархическом укладе старой венгерской деревни.

В ленте «Господин учитель Ганнибал» (1956) *Фабри* меняет интонацию и стиль, насыщая трагикомическую историю «маленького человека» гротеском. Здесь заявляется тема, которая станет ведущей в

творчестве режиссера, будет варьироваться и развиваться в последующих фильмах: «Анна Эдеш» (1958), «Два тайма в аду» (1961), «Дневное затмение» (1963, специальная премия в Локарно-64), «Двадцать часов» (1965, главная премия поровну и приз ФИПРЕССИ на МКФ в Москве), «После сезона» (1967), «Мальчишки с улицы Пал» (1968, номинация на «Оскар»), «Добро пожаловать, господин майор»/«Семья Тот» (1969), «Муравейник» (1971), «Пятая печать» (1976, главная премия поровну на МКФ в Москве-77). Почти все его картины повествуют о достоинстве человека, подвергаемого испытанию, из которого он не всегда выходит победителем, об обстоятельствах, ставящих людей перед выбором, и об их ответственности за этот выбор.

Творчество *Фабри* характеризуют психологический реализм, классическая актерская школа переживания и крепкая литературная основа – произведения классиков венгерской литературы *Деже Костолани* («Анна Эдеш»), *Маргит Каффки* («Муравейник»), *Ференца Молнара* («Мальчишки с улицы Пал»), но чаще – работы современных писателей *Ференца Шанты* («Двадцать часов» и «Пятая печать»), *Иштвана Эркена* («Добро пожаловать, господин майор», «Реквием», 1981, премия на МКФ в Западном Берлине-82), *Фридьеша Каринти* («Приходите ко мне на именины!»).

В 1974 г., взяв несколько сюжетных линий из объемного, многопланового романа *Тибора Дери* «Незавершенная фраза», *Фабри* сделал ленту о человеке, который в вихре истории слишком долго просыпался («141 минута из «Незавершенной фразы», специальная премия на МКФ в Москве и приз в Западном Берлине-75). Последним его значительным произведением явилась экранизация дилогии *Йожефа Балажа* «Венгры» (1978, номинация на «Оскар») и «Встреча Балинта Фабиана с Богом» (1979), в центре которой – заурядные человеческие судьбы в контексте истории. В 50–70-е гг. *Фабри* был одним из лидеров венгерской кинорежиссуры. В 1965–1981 гг. возглавлял Союз венгерских кинематографистов. С 1970 г. преподавал в будапештской Высшей школе театра и кино.

✓ ***Хитилова (Chytilova) Вера*** (р. 1929), чешский режиссер и сценарист.

Училась на архитектурном факультете, работала дизайнером, ассистентом режиссера. Закончила ФАМУ в Праге, где получила режиссерское образование. Ее дипломные работы привлекли внимание и получили призы на киносмотрях в Чехословакии и за рубежом («Зеленая улица», «Потолок», «Мешок блох»). Дебютировала в полнометражном кино с фильмом «О чем-то ином» (1963, главная премия на МКФ в Мангейме), где показала интересный пример работы на стыке документального и игрового кинематографа. Удачно приняла участие в коллективной ленте пражской «новой волны» – «Жемчужинки на дне», поставила новеллу «Закусочная «Мир».

В 1966 г. сняла свой первый зрелый фильм – как в плане содержания, так и в смысле художественной формы – «Маргаритки», который сама считает своим главным достижением. Внешне он был просто бессмыслен: две молодые странные девушки совершали шокирующие или просто непонятные действия, в коих можно было усмотреть практи-

чески все что угодно (в частности, намек на однополый секс или идеологическую диверсию, поскольку героини завертывались в газеты коммунистического толка). Фильм был очень эффектен, изобретателен, стилистичен в своем изобразительном решении, что вообще характерно для *Хитиловой*, а в принципах монтажного построения ленты критика усмотрела влияние эстетики *Ж.-Л. Годара*: «остранение», апелляция к интеллекту зрителя, привносящая в повествование политическую актуальность, разрушающая стойкие обывательские мифы (сама *Хитилова* отрицает факт заимствования или влияния).

Вместе с тем нельзя не заметить в творчестве *Хитиловой* чисто женской игры с формой, фактурой, а также влияние пресловутой «женской логики», когда художница больше полагается на интуитивное прозрение, собственное художническое чутье, знаменитое женское «а я хочу так», что уж никак не свойственно сухим интеллектуальным построениям *Годара*.

Начиная с «Маргариток» режиссер разрабатывает поэтику абсурда; сатирическое начало в фильмах *Хитиловой* всегда пропущено через традиции *Кафки* и художников-абсурдистов (из более поздних лент можно назвать «Занос» (1978, выпуск 1981) или современной философской фантастики («Турбаза «Волчья», 1986), но часто «абсурдистской» может быть лишь одна, но значимая для фильма деталь. Интересно, что социокритическое начало у *Хитиловой* очень эмоционально, это отнюдь не «идеология наоборот», что доказывает ее лента о постсоциалистической Чехии «Наследство» (1993).

Отдельная тема – женские образы в творчестве *Хитиловой*. Здесь можно обнаружить великолепную и вполне профеминистическую галерею образов «женщин на самом деле», женских портретов, созданных не мужчиной (к чему человечество приучила вся долгая история искусства), а именно представительницей «другого пола». Впрочем, эту особенность *хитиловского* творчества напрямую увязать с феминизмом нельзя, в точности такие же тенденции можно обнаружить в творчестве большинства женщин-режиссеров, не имеющих никакого отношения к феминистскому движению.

После «Маргариток» – эталонного для творчества *Хитиловой* фильма – она начинает работать мало по вполне понятным причинам (события в Чехословакии 1968 г., долгий период застоя). Ей приходится работать для рекламы, в репортажно-видовом кино («Горсть морщин», «Время неумолимо», «Прага – беспокойное сердце Европы»). Те же картины, где она пытается быть самой собой и критиковать режим («Занос»; «История панельного дома», 1979, главная премия на МКФ в Сан-Ремо-80) подвергаются довольно значительным цензурным гонениям. Однако режиссер, в отличие от *И. Пассера* и *М. Формана*, не покинула родину, что впоследствии было объяснено ею в фильме «Хитилова против Формана – осознание непрерывности» (1981), созданном еще в годы «застоя» для телевидения Бельгии.

Во второй половине 1980-х гг. *Хитилова* получает долгожданную свободу творчества, но снимает все реже и без особого успеха: «Шут и королева» (1987), «Копытом сюда, копытом туда» (1989). О новой вывернутой жизни Восточной Европы после «бархатных» революций идет

речь в ее редких фильмах 90-х: «Силки, силки, силочки» (1998) и «Изгнание из рая» (2001).

### **Литература**

1. Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / авт.-сост. П. Д. Волкова. – М. : Подкова : Эксмо-Пресс, 2002. – 288 с. : ил.
2. Болдырев, Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского / Николай Болдырев. – М. : Вагриус, 2004. – 528 с.
3. Джеймс, Д. Аллегория кино : американский кинематограф шестидесятых : фрагм. из кн. / Дэвид Джеймс ; пер. с англ. А. Хренова // Киноведческие записки. – 2002. – №60. – С. 47–72.
4. Елисеев, Н. Убит при попытке к бегству [«На последнем дыхании» / Жан-Люк Годар] // Сеанс. – 2006. – №27/28. – С. 247–254.
5. Жижек, С. Кесьлевский: от документа к вымыслу : оберхаузенская лекция // Искусство кино. – 2001. – №6. – С. 93–102.
6. Зоркая, Н. Веселые, полные надежд шестидесятые // История советского кино / Н. М. Зоркая. – СПб. : Алетейя, 2005. – Гл. 6. – С. 335–384.
7. История зарубежного кино : учеб. / отв. ред. В. А. Утилов. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с. – (Academia XXI).
8. Кабаков, А. 60-е: прекрасный бунт // Premiere. – 2004. – №71. – С. 66–69. – (Пять десятилетий, которые изменили кино и мир).
9. Кесьлевский, К. О себе / пер. с польск. Ирины Адельгейм // Иностранная литература. – 2001. – №6. – С. 93–102.
10. Корзоватых, А. Мерцание присутствия : «Три цвета...» К. Кесьлевского // Экран и сцена. – 2002. – №29. – С. 10–11.
11. Коростелева, Д. Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960–1970-е годы // Киноведческие записки. – 2002. – №60. – С. 73–90.
12. Кушнарера, И. Другая история «Кайе дю синема» // Искусство кино. – 2007. – №5. – С. 74–83.
13. Левитова, В. Экзистенциальное эссе на мотивы Малля и Трюффо // Киноведческие записки. – 2004. – №68. – С. 116–132.
14. Майзель, Е. Великий немой, или Кино без иллюзий [Брюно Дюмон] // Искусство кино. – 2007. – №4. – С. 74–81.
15. Марголит, Е. Кинематограф «оттепели». К портрету феномена // Киноведческие записки. – 2002. – №61. – С. 195–230.
16. Мельвиль, Л. Г. Кино и «эстетика разрушения» / Л. Г. Мельвиль. – М. : Искусство, 1984. – 143 с.
17. Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма / сост. А. М. Сандлер. – М. : Искусство, 1991. – 398 с. : ил.
18. Михалкович, В. И. Кинематограф шестидесятников : смена нарративов // Переходные процессы в русской художественной культуре: новое и новейшее время / отв. ред. Н. А. Хренов. – М. : Наука, 2003. – С. 380–422. – (Искусство в исторической динамике культуры).
19. Москальонова, Н. Папарацци : камера смотрит в Рим / Н. Москальонова, И. Прохорова // КиноПарк. – 2003. – №11 (78). – С. 26–31.

20. Оттепель (шестидесятые) // История отечественного кино : учеб. / отв. ред. Л. М. Будяк. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – Гл. IX. – С. 380–426.
21. Плахов, А. Катрин Денев от «Шербурских зонтиков» до «8 женщин». – Тверь : Kolonna Publications, 2005. – 543 с.
22. Потапов, И. Б. Бархатная революция : смена поколений в польском кинематографе // Искусство кино. – 2004. – №6. – С. 26–31.
23. Рахаева, О. Кшиштоф Занусси : между «идеалом» и «действительностью» // Киноведческие записки. – 2007. – №81. – С. 252–262.
24. Роб-Грийе, А. Дом свиданий : романы, рассказы / Ален Роб-Грийе ; пер. с фр. ; сост. и предисл. О. Акимовой. – СПб. : Симпозиум, 2000. – 492 с.
25. Сильвестрони, С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура / Симонетта Сильвестрони ; пер. с итал. – М. : Библейско-богословский ин-т св. апостола Андрея, 2007. – 238 с.
26. Святая Жанна : к 65-летию Жанны Моро // Киносценарии. – 1994. – №1. – С. 171–173.
27. Сокольская, А. Симона Синьоре / А. Сокольская. – Л. ; М. : Искусство, 1964. – 176 с. : ил.
28. Трюффо о Трюффо / Франсуа Трюффо ; пер. с фр. ; вступ. ст. К. Разлогова ; коммент. Н. Нусиновой. – М. : Радуга, 1997. – 456 с. : ил.
29. Туровская, М. И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского / М. И. Туровская. – М. : Искусство, 1991. – 256 с. : ил.
30. Хаакман, А. Мариенбад: сорок лет спустя : Роб-Грийе и Рене // По ту сторону зеркала : кино и вымысел / Антон Хаакман ; пер. с нидерл. И. Лесковой под ред. Б. Филановского. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – С. 244–252.
31. Хренов, Н. А. Творчество А. Тарковского в контексте переходных процессов культуры второй половины XX века Русская художественная культура : контуры духовного опыта / отв. ред. С. Т. Вайман. – СПб. : Алетейя, 2004. – С. 122–163.
32. Царапкина, Т. Годар // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : Российская политич. энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – С. 135–137.
33. Чистякова, В. «Гуси» и «третий смысл». Поиск определения художественного метода в кино // Киноведческие записки. – 2006. – №79. – С. 260–266.
34. Ямпольский, М. Критический момент [А. Базен] // Киноведческие записки. – 2002. – №60. – С. 122–136.

### **Видеопрактика**

1. Отрывки из передач цикла «**Легенды мирового кино**» (Телеканал «Культура», 2005): М. Ромм.
2. Фрагменты из д/ф «Андрей Кончаловский и сцена» (2007) / Н. Тихонов.
3. Фрагменты из х/ф: «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967–1987), «Дворянское гнездо» (1969), «Романс о влюбленных» (1974) / *Андрей Кончаловский*.
4. Фрагменты из х/ф: «Иваново детство» (1962), «Андрей Рублев»



- (1966), «Зеркало» (1974), «Сталкер» (1979) / *Андрей Тарковский*.
5. Фрагменты из х/ф: «Застава Ильича» (1964), «Июльский дождь» (1966) / *Марлен Хуциев*; «Девять дней одного года» (1962) / *М. Ромм*; «Война и мир» (1968) / *Сергей Бондарчук*; «Три тополя на Плющихе» (1967) / *Татьяна Лиознова*.
  6. Отрывки из передачи «**Магия кино**» (Телеканал «Культура», 2005–2007): Дирк Богарт; Жан-Луи Трентиньян; А. Тарковский; Э. Тейлор.
  7. Отрывок из передач цикла «**Острова**» (Телеканал «Культура», 2005): Анджей Вайда; Евгений Урбанский.
  8. Фрагменты из х/ф: «Смерть в Венеции» (1971) / *Лукино Висконти*; «Ночной портье» (1974) / *Лилиана Кавани*; «Хиросима, любовь моя» (1959), «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) / *Ален Рене*; «На последнем дыхании» (1960) / *Жан-Люк Годар*; «Четыреста ударов» (1959) / *Франсуа Трюффо*; «Пепел и алмаз (1958) / *А. Вайда*; «Три цвета: Синий» (1993) / *Кшиштоф Кесьлевский*.
  9. Фрагмент из д/ф «Обыкновенный фашизм» (1966) / *М. Ромм*.
  10. Фрагмент из д/ф «Тарковский в Ностальгии» (1983).
  11. Фрагмент из д/ф «Марлен: прощание с 60-ми» (2006).
  12. Фрагменты из х/ф: «Бонни и Клайд» (1967) / *Артур Пенн*; «2001: Космическая одиссея» (1968) / *Стэнли Кубрик*; «Беспечный ездох» (1969) / *Денис Хоппер*.

## **Тема 6. 1970-е: Ночи в стиле буги. 1980-е: Роскошь из пластмассы**

### **Основные тезисы**

**1.** В качестве ответа на «третью электронную – видеокассетную – революцию» (первые две – радио и телевидение), – появление блокбастеров, картин, производящих наиболее сильное впечатление только на большом экране.

1970-е гг. были щедры на кинематографические шедевры. Поколение режиссеров 70-х пришло в Голливуд с твердой целью превратить индустрию развлечений в интеллектуальный продукт. В первой половине десятилетия резко поднялась эстетическая планка: *Богданович* снял «Последний киносеанс», *Коппола* – «Крестного отца», *Уильям Фридкин* – «Изгоняющего дьявола», а *Скорсезе* – «Таксиста». Но, увы, время «умного массового кино» быстро закончилось. 70-е остались в истории десятилетием, создавшим наибольшее количество шедевров, которые смотрятся современно до сих пор. И если Голливуд до 60-х г. считался царством хозяев киностудий, в 80-е – центром корпоративных конгломератов, а в 90-е стал местом расцвета независимых кинематографистов, то 70-е останутся декадой гениальных режиссеров и сценаристов.

Эта культурная революция закончилась совсем не так, как рассчитывали ее вожди. Режиссеры быстро погрязли в спорах о величине гонораров, и о творчестве пришлось забыть. Как подвел итог десятилетию *Фридкин*: «Влияние «Звездных войн» на кино как искусство равно-

значно победе МакДональдса в сфере популярного питания».

70-е были временем большого старта *Стивена Спилберга*. Будучи парнем с Западного побережья, выросшим, в отличие от своих нью-йоркских коллег, не на театре и европейском кино, а на телевидении, он придумал нечто, спасшее Голливуд от коммерческого краха и определившее политику киностудий на последующие десятилетия. Благодаря его фильму «Челюсти» (1975) появился термин «летний блокбастер».

В 70-е появляется целая плеяда актеров, которые не были похожи на традиционных голливудских красавцев предыдущих десятилетий, а напоминали зрителям простых людей с реальными проблемами. Среди этих актеров те, кого считают сейчас самыми уважаемыми профессионалами: *Дастин Хоффман*, *Аль Пачино*, *Роберт Де Ниро*, *Лайза Миннелли*, *Мерил Стрип*.

Во всей истории кино не было более обсуждаемого и скандального фильма, чем «Последнее танго в Париже» (1972) *Бернардо Бертолуччи*. Режиссер действительно стер границу между порно и искусством, и с тех пор секс на экране стал мейнстримным и привычным.

Европейское кино всегда опережало и голливудские, и советские фильмы не только в показе секса, но и вообще табуированных тем и смелых идей («Казанова Феллини», 1976; «Семейный портрет в интерьере», 1974, *Лукино Висконти*; «Забриски Пойнт», 1970, *Микеланджело Антониони*). На первый план вышли немцы, представители «молодого немецкого кино»: *Вим Вендерс*, *Вернер Херцог* и особенно, *Райнер Вернер Фассбиндер*.

70-е стали пиком популярности *Вуди Аллена*. В 1978 г. его грустная комедия «Энни Холл» получила самое большое количество «Оскаров». С того времени имя *Вуди Аллена* стало знаменем интеллектуального сопротивления коммерческому кино и стремления создавать личные, уникальные картины.

В наше время сиквелов и римейков Голливуд до сих пор кормится идеями, придуманными в 70-е («Звездные войны», «Чужой», «Изгоняющий дьявола»).

В 70-е *Андрей Тарковский* снял свои лучшие фильмы: «Солярис», «Зеркало», «Сталкер». Эти фильмы стали главной статьей советского киноэкспорта. Внутренний рынок потреблял совсем другие ленты: «Семнадцать мгновений весны», «Место встречи изменить нельзя». (Текст основан на статье: Аксенов, А. 70-е: ночи в стиле буги // Premiere. – 2004. – №72. – С. 68–71. – (Пять десятилетий, которые изменили кино и мир)).

**2.** В начале 1980-х гг. Голливуд изменился. Гении, тратившие бюджеты студий ради самовыражения, все чаще уступали место молодым амбициозным режиссерам, бывшим рекламщикам, прекрасно знающим законы рынка. Кино быстро становилось товаром. Законы рейганомики распространились и на шоу-бизнес. Именно в 80-е крупные голливудские студии стали расширяться за счет объединения сразу нескольких отраслей. Студии перегруппировались и объединились в мега-корпорации, зарабатывающие на кино, телевидении, музыке и печатных изданиях. Кинозвезды прошлого ушли в тень, на их место за-

ступили новые медиагерои, чью популярность поддерживали радио, телевидение, кино и пресса (*Мадонна, Шер, Дженифер Лопес*). 80-е, с их культом здоровья и силы, предложили героев, скорее напоминавших учителей физкультуры, нежели подгулявших детективов. Кумирами тинейджеров далеко за пределами США стали *Шварценеггер* и *Сталлоне*.

В списке 20 лучших фильмов 80-х гг. оказались сразу две картины *Дэвида Линча*: «Человек-слон» и «Синий бархат». *Линч* последовательно и успешно ухитрялся снимать штучные шедевры в те годы, когда Голливуд помешался на блокбастерах. Однако Голливуд не потерял чутья на таланты. Грядущая «независимая» волна 90-х была предвосхищена молодым *Стивеном Содербергом* («Секс, ложь и видео», 1989).

80-е гг. – лучший период в карьерах многих европейских режиссеров: *Питер Гринуэй, Вим Вендерс, Педро Альмодовар*.

К началу 80-х советское кино перешло на новый уровень. Режиссеры стали снимать фильмы по опробованным Голливудом формулам: «Москва слезам не верит» (1979) / *Владимир Меньшов*; «Экипаж» (1980) / *Александр Митта*. Во второй половине 80-х кино погрузилось в состояние глубокого кризиса. Оно стало кооперативным, мусорным и непрофессиональным – вплоть до середины 90-х. Но, правда, и на фоне этого кошмара режиссеры продолжали снимать картины, описавшие свое время и проблемы поколения: «АССА» (1988) / *Сергей Соловьев*; «Маленькая Вера» (1988) / *Василий Пичул*.

(Текст основан на статье: Толстая, Т. 80-е: роскошь из пластмассы // *Premiere*. – 2004. – №73. – С. 64–67. – (Пять десятилетий, которые изменили кино и мир)).

### 3. Режиссеры:

✓ **Аллен Вуди** (Woody Allen, наст. Аллен Стюарт Кенигсберг) (р. 1935), американский кинорежиссер, актер, комедиограф.

Еще будучи студентом Нью-Йоркского университета, **Аллен** начал писать скетчи для телевидения и ночных клубов, юмористические рассказы для журналов. Он был автором комиков *Боба Хоупа* и *Бадди Хеккета*. С 1957 г. *Аллен* постоянно работал редактором на телевидении и сам выступал в качестве актера и автора юмористических телевизионных шоу. По вечерам *Вуди* выступал в артистических клубах квартала Гринвич-Виллидж в Нью-Йорке, в том числе и как музыкант. В это время формируется образ персонажа его будущих фильмов – светливого нью-йоркского интеллектуала, который одновременно исполнен сомнений и высокомерия, комплексует из-за своих эротических и профессиональных неудач, но никогда не унывает. Маленького роста, рыжеволосый, с большим носом, *Вуди*, казалось, был обречен на роль клоуна.

В 1965 г. был принят к производству сценарий его первого фильма «Что нового, киска?» (1965). В этом фильме он дебютировал и как актер в небольшой роли. Как сценарист и актер он выступил и в последующих фильмах «Что случилось, тигрица Лили?» (1966), «Казино Ройал» (1967). В 1969 г. он дебютировал как режиссер фильмом «Хватай деньги и беги» и с тех пор всегда выступает одновременно в качестве автора сценария, режиссера и исполнителя главных ролей своих фильмов.

В комедиях начала 1970-х гг.: «Бананы» (1971), «Все, что вы всегда хотели узнать о сексе, но боялись спросить» (1972), «Заснувший» (1973), «Любовь и смерть» (1975, пародийная экранизация «Войны и мира») Аллен продолжает традиции грубоватой американской комедии времен немого кино. Его персонажи саркастичны и абсурдны, нахально волочатся за женщинами. Режиссер приобрел репутацию остроумного насмешника, но всеми силами старался выйти из несерьезного образа шутника и хохмача.

Во второй половине 1970-х гг. в творчестве Аллена появляются меланхолические нотки. Фильмы «Энни Холл» (1977, премии «Оскар» за фильм, режиссуру и оригинальный сценарий), «Интерьеры» (1978), «Манхэттен» (1979), «Ханна и ее сестры» (1986, «Оскар» за сценарий), «Другая женщина» (1988), «Нью-йоркские истории» (1989, новелла), «Преступления и проступки» (1989), «Мужья и жены» (1992) складываются в «манхэттенский цикл» и нередко носят автобиографический характер.

В этом цикле Аллен проявляется как драматический и даже трагедийный актер. С грустью он подтрунивает над своими слабостями, ущербностью, недостатками. Хотя в этих картинах тоже немало остроумных шуток и забавных сценок, чувство горечи и сожаления пересиливает их. При этом Аллен по-прежнему не оставляет жанр фильмов чисто комедийных, хотя их становится все меньше: «Сексуальная комедия в летнюю ночь» (1982), «Загадочное убийство на Манхэттене» (1993), «Пули над Бродвеем» (1994), «Мелкие мошенники» (2000). В сатирической комедии «Зелиг» (1983) Аллен создал фантастический образ человека, способного менять свою внешность и без труда выходящего из любой ситуации. Актер и режиссер использовал этот прием не только для извлечения комизма, но и для показа опасности приспособленчества.

Вуди Аллен не отказывается от работы и в лентах других режиссеров. Лучшей работой в этом плане признается роль Говарда Принса в фильме режиссера М. Ритта «Подставное лицо» (1976). Аллен оказался на редкость убедителен в роли маленького человека, решившего сколотить капитал на несчастьях других людей.

С годами творчество режиссера становится более разнообразным: наряду с комедиями выходят ностальгические ленты «Воспоминания о «Звездной пыли» (1980), «Денни Роуз с Бродвея» (1984), «Пурпурная роза Каира» и «Эпоха радио» (1986); мюзикл «Все говорят, что я люблю тебя» (1996), драмы «Сентябрь» (1987), «Элис» (1990), «Тени и туман» (1991), «Разбирая Гарри по частям» (1997). В 1990-х гг. его исполнительская манера актера стала менее броской, но и более тонкой и выразительной, помогая создавать излюбленный образ беззащитного и трогательного интеллигента. В этом плане выделяется новелла в фильме «Нью-йоркские истории» (1989), в котором робкий холостяк Шелдон Майлз третируется своей авторитарной мамашей.

Вуди Аллен – один из самых плодовитых американских кинорежиссеров. Но он активно работает и как писатель, является автором нескольких юмористических книг.

✓ **Вендерс (Wenders) Вим** (р. 1945), немецкий режиссер,

сценарист, продюсер.

*Вендерс*, как и *Вернер Херцог*, и *Райнер Вернер Фассбиндер*, – прежде всего дитя послевоенной Германии, когда горечь и позор военного поражения уравнивались чувством вины за причастность народа к фашизму. Крайне редко прибегая к социально-политическим акцентам (исключение – антифашистский пафос «Ложного движения»), режиссер передает завораживающее превращение одиночества оторванности от мира в чисто кинематографическую причастность к бесконечной глубине мироздания.

Его известность началась сравнительно рано, с экранизации повести австрийского писателя *Петера Хандке* «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» (1971), в которой уволенный с работы Йозеф Блох знакомится с кассиршей кинотеатра, без всякого мотива убивает ее, и этот жуткий поступок парадоксально возвращает ему чувство сопротивления реальности. *Вендерса* сразу записали в последователи *Антониони*, но он уже говорил о последствиях того, что было открыто итальянским мастером, а также об изживании общеевропейской болезни отчуждения – на философском уровне.

В 70-е гг. он снимал в Германии и сделал там лучшую свою ленту «**Алиса в городах**», – вариацию на темы американского «фильма дороги». Его главный герой, сыгранный актером *Рюдигером Фоглером*, погружен в себя и внутренне чужд духовной апатии, но не испытывает желания менять созерцательный принцип жизни на деятельный. Он, собственно, медиум, прислушивающийся к реальности, будучи заранее уверен, что, кроме разного рода мнимостей, ничего не найдет. Парад таких мнимостей явлен в «Американском друге» (1977) – изошренной рефлексии на темы американского гангстерского фильма, где любимый персонаж режиссера (на этот раз его играет актер *Бруно Ганс*) – невольный виновник гибели тех, кого он, сам того не зная, подставил, опрометчиво сыграв в чужую игру.

После того как *Вендерс* поставил жесткую и почти оскорбительную по откровенности ленту об американском режиссере *Николасе Рее*, он отправляется в Голливуд по приглашению *Фрэнсиса Ф. Копполы*, повторив многочисленные паломничества режиссеров-европейцев в Мекку кинематографа. После многих мытарств *Вендерс* сделал картину «Хэммет» (1982), это опять история писателя, попавшего в собственный сюжет. Детектива, как хотел продюсер фильма *Коппола*, не вышло.

Последовав примеру *Феллини*, немецкий режиссер снял в Португалии ленту «Положение вещей» (1982) о том, как постановщик не может закончить картину и вынужден уехать в Голливуд искать сбежавшего продюсера, за которым, оказывается, охотятся гангстеры. В результате гибнут оба, так обрывается спор между американским (состояние через действие) и европейским (действие через состояние) способами сюжетосложения. И только камера запечатлевает последний кадр. Получился, в сущности, перепев его блестящей ранней ленты «С течением времени» (1976). Из замкнутого круга режиссер вышел только поставив «Париж-Техас» (1984), удостоенный «Золотой Пальмовой ветви» в Каннах.

Собрав все свои сюжеты – путешествие, встречу, дорогу, – он нашел мелодраматический ключ к теме Америки, где люди так же не спо-

собны существовать вместе, как и в Германии. Но появляется и новое: надежда на исправление ошибки, допущенной в прошлом. Над героями фильма – отцом, матерью, и сыном – уже не тяготеет рок предшествующих сюжетов. И, пройдя Америку из нулевой точки посреди каньона в большой город и дальше в темноту, потерявший семью Трэвис (*Гарри Дин Стэнтон*) обретает сына и успевает хоть что-то объяснить жене (*Настасья Кински*). Успех ленты превзошел все ожидания.

Следующие десять лет *Вендерс* заново открывает для себя Германию и мир, находящийся в состоянии перемен. Он первый из больших мастеров попадает к нам после горбачевских послаблений и привозит **«Небо над Берлином»** (1987). А потом снимает продолжение этой ленты «Там далеко, там близко» (1993), где внезапно обнаружится его глубокая тревога по поводу идеи Объединенной Европы и где он снимет бывшего президента СССР, его монолог о современности.

«До самого края света» (1989) – длинная, философски насыщенная лента о власти поддельной реальности над людьми – при своей невероятной изобразительной культуре вновь оставила впечатление кризиса. *Вендерс*, оставаясь мэтром, возглавил Европейскую киноакадемию «Феликс». И только после картины «Лиссабонская история» (1994) критика вновь заговорила о *Вендерсе* как о великом и действующем режиссере, еще способном удивить.

В 1999 г., после нескольких неудачных лент, снял документальную картину «Общественный клуб Буэна Виста» – историю кубинской группы, триумфально вернувшейся в мир шоу-бизнеса.

✓ **Герман Алексей Георгиевич (Юрьевич)** (р. 1938) – российский режиссер. В 1960 г. окончил Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (мастерская *Григория Козинцева*), работал в Большом драматическом театре с *Георгием Товстоноговым*. Дебютировал в кино снятым совместно с *Григорием Ароновым* фильмом «Седьмой спутник» (1968).

Первый самостоятельный фильм *Германа* «Проверка на дорогах» (1971, прокат 1985) был запрещен и вышел на экраны только во времена перестройки. В следующей картине *Германа* «Двадцать дней без войны» (1976) сюжет уже начинает уступать по своей значимости бытовым деталям: если в первом фильме присутствовала захватывающая интрига, то герой второго – фронтовой журналист, приехавший на двадцать дней в тыл, – действует по большей части как наблюдатель, перед глазами которого разворачиваются обстоятельства эвакуационной жизни и военные впечатления.

Тенденция к размыванию повествовательной основы еще более усилилась в фильме **«Мой друг Иван Лапшин»** (1984), где сюжет формально еще существует (поимка банды в провинциальном городе середины 1930-х), но уже практически полностью теряется в насыщенной городской среде и подробностях коммунального быта. Эта особенность фильма подчеркивается его звуковым строем, в котором многие сюжетно важные реплики проскакивают почти незаметно между незначительной посторонней болтовней и звучащим радио. Очень подвижная, живущая самостоятельной жизнью камера выхватывает отдельные как бы случайные, предметы, и точно так же микрофон выхватывает от-

дельные как бы случайные, реплики, создающие все вместе общую атмосферу времени.

Фильм «Хрусталёв, машину!» (1998) построен таким образом, что, даже хорошо зная обстоятельства советской истории первых месяцев 1953 г., разобраться в его фабуле крайне затруднительно.

Сосредоточенность режиссера на проблемах истории и времени проявляется в двух наиболее бросающихся в глаза особенностях его фильмов: все они черно-белые, как кинохроника 1930–50-х гг., и во всех них встречается редко применяющийся в кино прием – взгляд персонажа непосредственно в камеру, что устанавливает прямой контакт между аудиторией и экранным миром.

*Алексей Герман* – соавтор сценариев большинства своих фильмов; снимался как актер. С 1999 г. по настоящее время работает над картиной по повести братьев Стругацких «Трудно быть богом».

✓ **Параджанов Сергей Иосифович** (наст. имя – Саркис) (1924–1990), режиссер, сценарист.

В 1949–1960 гг. – режиссер киностудии имени А. Довженко, в 1960–1980 гг. – к/ст «Арменфильм» и «Грузия-фильм». Снял ряд документальных и научно-популярных фильмов: «Наталия Ужвий» (1957), «Думка» (1957), «Золотые руки» (1957), «Акоп Овнатанян», «Нико Пиросманишвили». Автор и соавтор сценариев, художник ряда спектаклей и фильмов.

В 1964 г. появился его первый шедевр «Тени забытых предков» (по одноименной повести *М. Коцюбинского*; премия за лучшую режиссуру и приз на кинофестивале в Мар-дель-Плато, Аргентина, 1965; Кубок I Фестиваля Фестивалей в Риме, Италия, 1965 и др. награды), принесший режиссеру всемирную славу. Режиссер-армянин создал кинематографический памятник гуцульской культуре. Поразительное проникновение в западноукраинскую этнографию здесь сочетается с самобытной поэтикой *Параджанова*. В картине доминирует изобразительное начало, причем особое место занимает новаторская работа с цветом, однако и мелодика гуцульской речи становится сильным выразительным средством. Для большинства эпизодов характерно стремительное внутрикадровое движение. Это самый экспрессивный фильм *Параджанова*. История о любви, смерти и верности исполнена мощной языческой виальности.

Всемирно прославившийся режиссер тем не менее оставался в вынужденном простом. Его работа над фильмом «Киевские фрески» была прервана. В 1967 г. *Параджанова* приглашают на Ереванскую киностудию, где он работает над фильмом «Цвет граната» («Саят-Нова») – картиной о великом армянском поэте, речь в которой идет скорее о жизни духа, нежели о внешних событиях биографии. Здесь киноязык *Параджанова* значительно обновляется. «Цвет граната», подобно поэзии, изъясняется метафорами. Кадры обретают почти полную статику, отчего малейшее движение внутри них воспринимается как событийный взрыв. Предметы, представляющие подлинную историко-этнографическую ценность, работают наравне с актерами. Язык цвета обретает еще большее значение, хотя цветовая гамма становится более лаконичной. Каждый кадр содержит максимум смысловой информации,

и считывание этого насыщенного содержания требует от зрителя немалой культуры.

В 1974–1977 гг. *Параджанов* находился в заключении, куда этот «неудобный», конфликтный человек был отправлен по умело составленному обвинению. С просьбой об освобождении режиссера обратился к Л. И. Брежневу *Луи Арагон*, только после этого удалось вытащить *Параджанова* с зоны. После возвращения *Параджанов* работал на киностудии «Грузия-фильм», где совместно с *Д. Абашидзе* поставил «Легенду о Сурамской крепости» (1984). В основе картины – грузинское предание о юноше, замурававшем себя в стены крепости. Язык нового шедевра *Параджанова*, развивая найденное в «Цвете граната», стал еще более изощренным.

В 1986 г. *Параджанов* снимает документальный фильм «Арабески на тему Пиросмани». В «**Ашик-Керибе**» (1988, по сказке *М. Ю. Лермонтова*) *Параджанов* подтвердил репутацию уникального мастера, но фильм в основном повторял уже пройденное режиссером. После этого *Параджанов* занимался художественным коллажом, в искусстве которого не знал равных. Он умер в Ереване в начале работы над автобиографической картиной «Исповедь». Похоронен в Ереванском пантеоне.

В январе 1993 г. в Москве состоялась первая персональная посмертная выставка художественных работ *Параджанова*.

✓ **Фассбиндер ( Fassbinder) Райнер Вернер** (1945–1982), немецкий режиссер, сценарист, актер, оператор.

Начинал как театральным постановщик. Творческий коллектив «Анти-театра», основанного им в 1969 г. (художник, сценарист и актер *Курт Рааб*, композитор *Пер Рабен*, актрисы *Ханна Шигулла*, *Ингрид Кавен* и др.), стал постоянной кинематографической командой на протяжении многих лет. Творчество *Фассбиндера*, необычайно плодотворное хотя бы с количественной точки зрения – **42 фильма за 13 лет** работы, – можно рассматривать с разных точек зрения.

С одной стороны, все его работы складываются в своеобразный лирический исповедальный цикл. Герои *Фассбиндера* могут рассматриваться как проекция его собственной личности – неблагополучные, с травмированной психикой, склонные к немотивированной агрессии и саморазрушению. Вершина этой линии – образ Франца Биберкопфа в сериале «Берлин. Александерплац», главного героя одноименного романа *А. Деблина*, с которым *Фассбиндер* себя идентифицировал на протяжении всей жизни. Франц – излюбленное имя для его кинематографических альтер-эго: «Любовь холоднее смерти», «Боги чумы», «Кулачное право свободы», собственный псевдоним как монтажера – Франц Вальш.

С другой стороны, творчество *Фассбиндера* можно рассматривать в виде рефлексии киномана. Таков его полнометражный дебют «Любовь холоднее, чем смерть» (1969) – рефлексия по поводу голливудского гангстерского фильма; «Боги чумы» – парафраз годаровской ленты «На последнем дыхании», впоследствии его кумиром становится *Дуглас Серк* («Страх съедает душу»); влияние самых разных режиссеров можно проследить в других его лентах (допустим, *Лукино Висконти* в «аденауэровской трилогии» и т. д.).



При этом кинематографическая стилистика *Фассбиндера* отмечена явным влиянием его театрального опыта (построение мизансцен, декораций, актерская игра).

С течением времени все более отчетливой становилась миссия *Фассбиндера* как историка, описателя и хроникера Германии, критика немецкой действительности и исторического наследия. Фильмы, посвященные современной Германии, ныне воспринимаются как историческое свидетельство (в особенности такие работы, как «Катцельмахер» и «Третье поколение», исследующие зарождение неонацистских настроений в постнацистской ФРГ), а картины, созданные на материале предшествующих эпох («Бременская свобода», «Эффи Брист Фонтане», «Берлин. Александерплац»), – экскурсами в предысторию Германии XX века, своеобразным психоаналитическим сеансом для современников.

В работах первого периода – наиболее яркий пример «Вознесение матушки Кюстерс» – *Фассбиндер*, наследуя *Брехту* и *Годару*, стремится «остранить» житейские коллизии, вывести итог рассказанной истории, заставить зрителя задуматься над поставленными проблемами. На позднем этапе режиссер создает откровенные мелодрамы, вернее «маленькие драмы» – «каммершпиле», – исполненные сочувствия к «маленькому человеку», зажатому «опасностью справа», но также и слева, растерянному перед лицом экзистенциальных проблем, которых не снимают ни социальные преобразования, ни «трудности выживания» («Берлин. Александерплац»).

Безусловной вершиной режиссера становится **«аденауэровская трилогия»**, посвященная первому послевоенному десятилетию ФРГ, где все составляющие его творчества гармонически сливаются воедино: «Замужество Марии Браун» – «Лола» – «Тоска Вероники Фосс» (1982). Особо следует выделить первую ленту, где частная история немки Браун поднимается до общечеловеческого обобщения: человек не может быть счастлив в стране с антигуманным общественным строем, но и демократия не гарантирует счастья. Теме сложного переплетения человека-личности и человека-гражданина посвящена лента **«Лили Марлен»**: личностное начало не может лгать, инстинкт добра питает человеческие взаимоотношения, но при этом всякий изначально отвечает за действия того общественного строя, при котором ему довелось жить.

Редкий общественный темперамент и пафос гуманиста сочетались в *Фассбиндере* со зрелым режиссерским мастерством, редким даром переосмысления канонов как жанрового, так и авторского киноискусства. Ранняя смерть режиссера сделала его своего рода переходной фигурой мирового кинопроцесса – последним из классиков и первым в ряду культовых героев постмодерна.

✓ **Херцог (Herzog) Вернер** (р. 1942), немецкий режиссер, сценарист, продюсер. Настоящая фамилия – Стипетич.

Рано начал писать сценарии и рассказы, за которые получал многочисленные призы. Литературу и историю театра изучал в Мюнхене и в Америке (в университете Питтсбурга), много путешествовал, а деньги на первые короткометражки добывал, работая на заводе сварщиком. Уважение к тяжелой физической работе, к самостоятельному ремесленному труду, к путешествиям пешком Хер-

*цог* сохранил на всю жизнь, стараясь передавать их и своим ученикам. Его можно назвать человеком, обошедшим весь земной шар (*Херцог* снимал в Австралии, Перу, Мексике, Африке, Индии, Сибири), и режиссером, снявшим на пленку самых необычных людей, этот шар населяющих.

Режиссерская уникальность *Херцога* прямо связана с его человеческой уникальностью (которую многие считают экстравагантностью), с его нежеланием мириться с отчужденностью окружающего мира. Понятие «подлинности» – и фильма, и любого жизненного поступка – является ключевым для этого режиссера-неоромантика, самого яркого представителя «южного», мюнхенского крыла Нового немецкого кино.

Первый же игровой фильм *Херцога* «Знаки жизни» (1968) (а параллельно игровому, или художественному, кино режиссер всю жизнь снимает документальное), получил «Серебряного медведя» на Международном кинофестивале в Берлине в 1968 г. В дальнейшем международный успех, а в какой-то период – и слава, смешанная с удивлением, сопутствовали большинству фильмов *Херцога* 1970-х гг.

Самыми значительными работами, образцами кинематографического мышления этого немецкого режиссера считаются фильмы: «Агирре, гнев Божий» (1972), «Каждый за себя и Бог против всех» (1974), «Сердце из стекла» (1976), «Носферату – призрак ночи» (1979) и «Фитцкарральдо» (1982).

Эффектный, зрелищный, склонный порой к мистике кинематограф *Херцога* посвящен исследованию границ нашего представления о человеческом; границ, изучать которые, по мнению режиссера, тоже лучше всего именно на границе. Наиболее типичная для *Херцога* сюжетная ситуация – это ситуация встречи разных цивилизаций, будь то прямая встреча западного человека с «диким» миром («Фитцкарральдо», «Зеленая кобра», «Там, где грезят зеленые муравьи») или встреча всего того, что мы считаем привычным, правильным и «рациональным», с необыкновенным, мистическим и загадочным в душе одного человека, намного превосходящего представление других людей о человеческой норме («Агирре, гнев Божий», «Каждый за себя и Бог против всех», «Знаки жизни», «Войцек»).

Кроме того, эту «пограничность», это правило перехода всех мыслимых представлений о норме *Херцог* распространил на саму ситуацию создания фильма. Провозгласив своим кредо стремление к «подлинности», в своих наиболее знаменитых проектах режиссер постарался полностью воссоздать в съемочном процессе воспроизводимые на экране ситуации. К этой же области относятся эксперименты *Херцога* с актерами. В фильме «Сердце из стекла» для создания мистической полубезумной атмосферы все актеры играли под гипнозом. А одна из главных «звезд» фильмов *Херцога* – найденный им то ли в тюрьме, то ли в психиатрической лечебнице Бруно С., не играющий в кадре, а говоря словами режиссера, «прямо представляющий на экране свое физическое существо».

*Вернера Херцога* можно назвать одним из самых «культурных», или культурологических режиссеров на планете. Он не только активно и плодотворно опирается на кинематографические традиции (то переосмысливая бытовавший в Германии в 1930-е гг. жанр «горного филь-

ма» в «Серро Торре: крик камня», то снимая римейк шедевра *Мурнау* о вампире Носферату). Он не только полон интереса к другим культурам (большая часть документальных фильмов *Херцога* посвящена именно исследованию неевропейских культур), к их удивительным возможностям и не опознаваемым нами границам.

Собственную западноевропейскую культуру он тоже подвергает пристальному анализу и серьезной критике. Иногда он делает это напрямую – как в «Строшке», где Бруно С. играет странного деклассированного персонажа, который из современной Германии уезжает за мечтой о прекрасной жизни в Америку и погибает там в одиночестве. Но еще чаще *Херцог* помещает действие своих фильмов в начало XIX в., когда, по мнению многих исследователей культуры, складывается во всех своих противоречиях буржуазная традиция рационализации повседневности, вместе с представлениями о познаваемости мира и его доступности для переделки, вместе с приоритетом точных наук, с абсолютизацией высокой классической культуры. Этой буржуазной картине мира бросил вызов романтизм – порыв к другим реальностям (к недоступным мирам мистики, мифологии или к жизненным источникам народной культуры), обожествление природы, признание непостижимости человеческой натуры («Каждый человек – пропасть; голова закружится, коли заглянуть туда», – говорит Войцек, герой пьесы *Г. Бюхнера*, экранизированной *Херцогом*).

*Херцог* регулярно делает предметом своего внимания столкновение мира романтизма и мира буржуазной рациональности – не в пользу последнего.

Режиссер *Херцог* всегда внимательно всматривается в человеческое Другое (если использовать это слово как философский термин). Ему удалось доказать это даже в процессе работы – *Херцог* оказался единственным режиссером, способным постоянно снимать самого неуправляемого актера в мире – «великого и ужасного» **Клауса Кински**.

*Кински* сыграл и полубезумного конкистадора Лопе де Агирре, который продирается сквозь джунгли в поисках Эльдorado, и деятельного мечтателя Фитцкарральдо, и вампира Носферату, и авантюриста-работоторговца Зеленую Кобру, сведенного с ума непостижимостью Африки, и забитого солдата прусской армии Войцека, в голове у которого все равно не погибает живая мысль.

«Человеческий проект» *Вернера Херцога* – это и есть живая мысль, бьющаяся в самом маленьком и самом безумном из его главных героев, разрывающая на части и сводящая с ума его «сверхлюдей», и задающая его собственное отношение к своему труду: отношение человека, трансформирующего наши представления о реальном в кинематографе.

Но если «идейные конструкции» немецкого режиссера повторяются от фильма к фильму, то «визуальный опыт» каждого из фильмов *Херцога* неповторим и фантастически богат. Эта сторона его кинематографа даже исследователей заставляет становиться поэтами – так, по словам *Томаса Эльзессера*, «Фильмы *Херцога* словно сняты человеком, прозревшим после тотальной слепоты, испытавшим визуальный шок от зрелища мира». Отчасти причина этого – в отношении *Херцога*

к дикой природе как к величественной загадке; отчасти – в той же идее о необходимости расширять границы представления о человеческом.

По мысли режиссера, кинематограф (именно такой, «подлинный», зрелищный и бескомпромиссный) может стать для современного зрителя тем необходимым опытом Другого, которым для нигде не бывавшего Каспара Хаузера оказываются его волшебные сны и видения – Кавказские горы или караван, бредущий по пустыне. Кино в нерасчленимости его образов, в полноценности передачи ощущения от богатства мира становится для *Херцога* альтернативой ограниченной жесткости других познавательных средств.

### **Литература**

1. Аксенов, А. 70-е: ночи в стиле буги // *Premiere*. – 2004. – №72. – С. 68–71. – (Пять десятилетий, которые изменили кино и мир).
2. Александровский, Леонид. Магическая формула Мартина Скорсезе [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://old.kinoart.ru/1998/7/19.html>.
3. Вевер, А. Вариации на тему полифонической картины мира в творчестве Германа // *Киноведческие записки*. – 2004. – №69. – С. 343–360.
4. Вендерс, В. Небо над Берлином : сценарий / Вим Вендерс, Петер Хануке ; пер. с нем. // *Киносценарии*. – 1994. – №2. – С. 25–66.
5. Вернер Херцог // *Киноведческие записки*. – 2002. – №59. – С. 259–374.
6. Генис, А. «Хрусталеv» : эстетика плевка // *Два : расследования / Александр Генис*. – М. : Подкова : Эксмо, 2002. – С. 473–477.
7. Джеймисон, Ф. О советском магическом реализме / пер. с англ. Ирины Борисовой // *Синий диван / под ред. Е. Петровской*. – 2004. – №4. – С. 126–154.
8. Зоркая, Н. Семидесятые: противостояние духа // *История советского кино / Н. М. Зоркая*. – СПб. : Алетейя, 2005. – Гл. 7. – С. 393–446.
9. Зоркая, Н. Восьмидесятые: перелом. Конец кино СССР // *История советского кино / Н. М. Зоркая*. – СПб. : Алетейя, 2005. – Гл. 8. – С. 447–511.
10. История зарубежного кино : учеб. / отв. ред. В. А. Утилов. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с. – (Academia XXI).
11. Катанян, В. Параджанов. Цена вечного праздника / сост. Я. И. Гройсман. – Н. Новгород : Деком, 2001. – 248 с. : ил.
12. Медведев, М. Позднесоветский «авторский» кинематограф // *Киноведческие записки*. – 2001. – №53. – С. 56–84.
13. Миняев, В. Стивен Спилберг и его мастерская / В. Миняев, Франк Шнелле. – М. : Панорама, 2000. – 325 с. : ил. – (Мир кино).
14. Параджанов, С. Исповедь. Киносценарии. Письма / Сергей Параджанов. – СПб. : Азбука, 2001. – 656 с. : ил.
15. Параджанов, С. Дремлющий дворец : киносценарии / Сергей Параджанов. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 224 с.
16. Семидесятые // *История отечественного кино : учеб. / отв. ред. Л. М. Будяк*. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – Гл. X. – С. 427–459.
17. Сергей Параджанов // *Киноведческие записки*. – 1999. – №44. – С. 37–122.

18. Толстая, Т. 80-е: роскошь из пластмассы // *Premiere*. – 2004. – №73. – С. 64–67. – (Пять десятилетий, которые изменили кино и мир).
19. RWF – это Фассбиндер / пер. с нем. М. Коренева ; ред. Вера Бибинова. – СПб., 2002. – 120 с.

### **Видеопрактика**

1. Фрагменты из х/ф: «Заводной апельсин» (1971) / *Стенли Кубрик*; «Полет над гнездом кукушки» (1975) / *Милош Форман*; «Таксист» (1976) / *Мартин Скорсезе*; «Человек-слон» (1980), «Синий бархат» (1986) / *Дэвид Линч*; «Бразилия» (1985) / *Терри Гиллиам*; «Секс, ложь и видео» (1989) / *Стивен Содерберг*.
2. Фрагменты из х/ф: «Бал» (1982) / *Этторе Скола*; «Небо над Берлином» (1987) / *Вим Вендерс*; «Женщины на грани нервного срыва» (1988) / *Педро Альмодовар*; «Лили Марлен» (1981) / *Р. В. Фассбиндер*.
3. Фрагменты из х/ф: «АССА» (1988) / *Сергей Соловьев*; «Монолог» (1972) / *Илья Авербах*.
4. Фрагмент из д/ф «Объяснение в любви» [Илья Авербах].
5. Фрагмент из д/ф «Комната 666» (1982) / *Вим Вендерс* [В фильме принимают участие: *Р. В. Фассбиндер*, *М. Антониони*, *В. Херцог*, *С. Спилберг*].
6. Фрагмент из д/ф «Фассбиндер: договор с дьяволом» (1992) / *Х. Г. Пфлаум*.
7. Отрывок из передач цикла «**Острова**» (Телеканал «Культура», 2007): Александр Кайдовский; Евгений Леонов; В. Дворжецкий; Отар Иоселиани.
8. Отрывки из передачи «**Магия кино**» (Телеканал «Культура», 2007): Владимир Мотыль; Братья Коэны; Вим Вендерс; Вуди Аллен.
9. Отрывок из передачи «Монолог в 4-х частях: Сергей Соловьев» (Телеканал «Культура», 2007).
10. Фрагменты из х/ф: «Мой друг Иван Лапшин» (1984) / *Алексей Герман*; «Ашик-Кериб» (1988) / *Сергей Параджанов*.
11. Отрывок из передачи «Герман, сын Германа» (Телеканал «Культура», 2006) [Алексей Герман].

## **Тема 7. 1990-е: Возможно все**

### **Основные тезисы**

1. Транснациональный характер кинопроизводства.  
«Семь», «Двенадцать обезьян», «Шестое чувство», «Четыре свадьбы и одни похороны»... Цифры в названиях фильмов 90-х стали символом рекордных кассовых сборов и восшествия на престол цифровых спецэффектов.  
В 50-е кинематографу пришлось соперничать с телевидением, в 80-е – с видео. В 90-е врагов стало больше. К концу 90-х DVD-диски

начали вытеснять видеокассеты. Интернет позволил пользователям скачивать целые фильмы. Информация о новых картинах стала общедоступной и абсолютно неподконтрольной PR-отделам голливудских студий. Голливуд ответил на эти поползновения в своей фирменной манере: студии стали делать еще более зрелищные и универсальные картины, чем раньше («Титаник», 1997 / *Джеймс Кэмерон*). Но были и фильмы, которым удалось совместить коммерческий потенциал с уважением к взрослой аудитории («Криминальное чтиво», 1994 / *Квентин Тарантино*; «Матрица», 1999 / *Энди и Ларри Вачовски*). Плодотворно работают режиссеры с ярко выраженным авторским началом: *Роберт Олтман, Дэвид Финчер, Дэвид Линч, братья Итан и Джоэл Коэны, Джим Джармуш*.

Непризнанные альтернативщики американского кино поняли, что у них появился шанс реализоваться на собственном кинофестивале. **Фестиваль Сандэс**, основанный актером *Робертом Рэдфордом*, проводится каждую зиму в штате Юта. В Сандэсе дебютировал *Квентин Тарантино* с «Бешеными псами» (1992), там начались карьеры *Тодда Солондза, Дарена Аронофски, Нила Лабьюта*.

Усиление восточного влияния в сфере развлечений, в том числе и кинематографических. 90-е гг. расширили географию кино за счет только что открытых национальных кинематографий (Гонконг и Тайвань). Международного признания добились *Чжан Имоу, Чен Кайге, Вонг Карвай*.

В 90-е европейские режиссеры доказали, что оригинальные идеи возможны и в странах со стабильной экономикой и высоким уровнем жизни. Датчанин *Ларс фон Триер* основал движение **«Догма-95»**. Немец *Том Тыквер* сделал картину «Беги, Лола, беги» (1998) – перенесенную на пленку компьютерную игру с разными версиями одного события, которые можно «пройти заново». Французы *Жан-Пьер Жане* и *Марк Каро* сняли смешной, основанный на французских кинотрадициях, но совершенно новаторски решенный фильм «Деликатесы» (1991). Фильмы *Люка Бессона, Матьё Кассовица* и *Патриса Шеро* шли в мультиплексах, конкурируя с голливудскими блокбастерами. Британцы добились международного успеха романтическими комедиями, молодежными наркотическими драмами («На игле», 1996 / *Дэнни Бойл*), малобюджетными криминальными комедиями («Карты, деньги, два ствола», 1998 / *Гай Риччи*). В 1992 г. серб *Эмир Кустурица* снял свой единственный американский фильм «Аризонская мечта». В 2000 г. *Педро Альмодовар* получил заслуженных «Оскаров» за один из лучших своих фильмов «Все о моей матери» (1999).

Главной международной победой российского кино в 90-е стали «Утомленные солнцем» *Никиты Михалкова*. В пике масштабным, почти имперским пристрастиям *Михалкова Алексей Балабанов* предложил современный сюжет про «хорошего» бандита *Данилу Багрова*, который стал лирическим героем своего времени («Брат» и «Брат-2»).

Благодаря цифровым технологиям, в кино вообще стало возможно все. Выход в прокат «Истории игрушек» (1995) можно сравнить с появлением первого звукового фильма. Трехмерная «История игрушек» навсегда изменила мультипликацию в принципе.

(Текст основан на статье: Крусанов, П. 90-е: возможно все //

Premiere. – 2004. – №74. – С. 66–69. – (Пять десятилетий, которые изменили кино и мир)).

## 2. Режиссеры

✓ **Альмодовар Педро (Pedro Almodovar)** (р. 1949), испанский режиссер, лидер испанского кино послефранкистского периода.

Когда Педро было восемь лет, его семья переехала в Эстремадуру, где мальчик учился в школе при женском францисканском монастыре. В 16 лет юноша приехал в Мадрид с мечтой научиться делать кино. Но долгие двенадцать лет он был вынужден зарабатывать на жизнь клерком в телефонной компании. Одновременно с этим писал сюжеты для комиксов, работал для андерграундных журналов. Получив приглашение в качестве актера в авангардистскую театральную труппу «Los Goliardos», *Альмодовар* активно участвует в жизни андерграундной субкультуры Мадрида.

Только после смерти диктатора Франко появились условия для свободного развития национальной кинематографии, и с 1974 г. жизнь Педро неразрывно связана с кино. Азам профессии пришлось учиться прямо на съемочной площадке. Его ранние, узкопланочные и короткометражные, фильмы не оставили следа в кинематографе, но в 1980 г. на деньги друзей *Альмодовару* удается снять полнометражную кинокартину «Пеппи, Люси, Бом». Героиня этого фильма – сексуально озабоченная дамочка, провоцирует мужчин своим внешним видом, в конце концов была изнасилована полицейским. Сцены кинокартины следовали одна за другой быстро и четко, стилистически подражая популярным в Испании фотороманам. Фильм получился аморальным, агрессивным и противоречивым, но именно этого автор и добивался.

В последующие годы *Альмодовар* снимает один фильм за другим и становится самым модным режиссером у себя на родине. Если творчество большинства современных ему испанских кинорежиссеров обращено в прошлое Испании, то картины *Альмодовара* начисто лишены ностальгических мотивов, он создает новый образ страны, открытой всему миру, где ненормальность воспринимается, как нечто само собой разумеющееся. Наряду с работой в кино Педро выступает и записывает диски со рок-группой «Альмодовар и Макнамара». Он автор эротического фоторомана – якобы мемуаров порнозвезды, которые отрывками периодически появлялись в прессе.

Герои *Альмодовара* на экране борются с традиционными предрассудками, они будто специально созданы для того, чтобы шокировать и вызывать споры. В центре всех его работ поставлены чувства и переживания женщины или, в крайнем случае, гомосексуалистов. В фильме «Лабиринт страстей» (1982) Сексилия ненавидит солнце, потому что идентифицирует его с образом отца. В один из солнечных дней ее детства, отец повел себя по отношению к ней недостойно. Став взрослой, она предпочитает ночь и становится нимфоманкой. В фильме «Тайные пристрастия» (1983) певица пытается найти приют у монахинь нестандартного поведения. Разочаровавшаяся в жизни домохозяйка из комедии «Разве я заслужила это?» (1984) ищет удовлетворение в сексе. Страдающий комплексом вины герой фильма «Матадор» (1986) призна-

ется в несовершенно преступлении. В картине «Высокие каблуки» (1991) мать берет на себя грех своей дочери. В кинорежиссера Пабло из «Закона желаний» (1987) влюбляется сын министра.

Сексуальные темы считались табу при *Франко*, и фильмы *Альмодовара* вызывали шок у испанской публики. Именно *Педро Альмодовар* открыл публике *Викторию Абриль* – лучшую испанскую актрису 1990-х гг., основу имиджа составила агрессивная сексуальность. Актриса сыграла главные роли в его фильмах «Свяжи меня!» (1989), «Высокие каблуки» (1991), «Кика» (1993).

Но одной эксплуатацией пикантных тем невозможно объяснить успех *Альмодовара*. Несомненны его незаурядный талант постановщика, его умение точно расставить психологические нюансы, блестящее мастерство стилиста, в котором прослеживается влияние изобразительного искусства XX века, прежде всего творчества *Пикассо*. Интерес к переживаниям человека и успех у публики спровоцировал многих критиков отнести фильмы режиссера к жанру мелодрамы.

С другой стороны, картины *Альмодовара* признавались в качестве образца постмодернистского стиля, столь популярного в интеллектуальной элите 1990-х гг., но творчество режиссера невозможно уместить в рамках того или иного культурного направления или жанра.

Фирменный знак *Альмодовара* – смесь изощренной стилистики, постмодернистской утонченной цитатности, изысканной ироничности и кричащего кича. Он смело перемешивает трагедию и фарс, его фильмы подчас воспринимаются как «мыльные оперы» с их наивными и никогда не кончающимися сюжетами, но легкий сдвиг – и все предстает в совершенно ином свете. Вставной танцевальный номер в женской тюрьме превращает картину «Высокие каблуки» из драмы в шоу. Сцена изнасилования в «Кике» так продолжительна, что в конце концов делает из триллера комедию. Кино *Альмодовара* не поддается однозначной оценке, не укладывается в общепринятые моральные нормы.

Мировую славу принес *Альмодовару* фильм «Женщины на грани нервного срыва» (1988), отмеченный множеством международных наград, в том числе европейским «Феликсом». В 1990-х гг. *Альмодовар* был признан одним из самых авторитетных режиссеров мира, культовой фигурой кинематографа. Его новые фильмы неизменно встречают огромный интерес публики и критики. А картины, созданные на рубеже 2000-х гг., – «**Все о моей матери**» (1999) и «Поговори с ней» (2002) стали мировыми хитами и собрали букет международных премий и призов.

✓ **Гринуэй (Greenaway) Питер** (р. 1942), один из ведущих современных британских кинорежиссеров.

«Получил художественное образование. С 1965 г. *Гринуэй* в течение одиннадцати лет работал монтажником. В этот период он начинает снимать короткометражные формалистичные по стилю фильмы, отмеченные влиянием структурной лингвистики и этнографии. Уже в этих ранних работах проявляется его страсть к каталогизированию и составлению списков (так, фильм «Окна» (1975) ведет учет всем жителям небольшого городка, которые погибли, выбросившись из окна).



Внимание международной критики и публики привлекли его живые, более продолжительные ленты 1978 г., однако, несмотря на то, что первый полнометражный фильм был снят им в 1980 г. («Падения»; в нем рассказывается о жизни девятина двух жертв «Жестокого необъяснимого события»), настоящий успех пришел к *Гринуэю* двумя годами позже – после того, как на экранах появился ныне знаменитый «Контракт рисовальщика» (1982). В нем обнаружилось еще одно пристрастие *Гринуэя* – выраженный интерес к барочным построениям. Этот интерес проявился, в частности, на уровне сюжета, когда каждый из элементов сексуальной интриги, затеянной в конце XVII века в старом английском поместье, зеркально повторяется и воспроизводится по нескольку раз.

Однако если и не все формально устанавливаемые повествовательные симметрии были заметны обычному зрителю, то барочный принцип соединения искусств, или то, что сам *Гринуэй*, заимствуя современный термин, определяет как «интермедийность», предстал со всей новоявленной очевидностью. Ибо уже не могло быть никаких сомнений в том, что кинематограф *Гринуэя* самым решительным образом полагается на живописное.

Что касается рисунка, то он в данном случае не просто выполняет роль фиксатора реальности (именно по рисункам приглашенного в поместье художника восстанавливается детективная история скрываемого убийства), но служит также и той невидимой калькой, из которой зарождается кинематограф. (Не случайны наблюдения критиков о том, что сценарий – особенно *гринуэевский* – может возникнуть из одного рисунка.) Такое подчеркнутое внимание к проективной стороне кинематографа роднит британского режиссера в первую очередь с *Сергеем Эйзенштейном*.

Три последующих фильма *Гринуэя* «Зед и два нуля» (1985), «Живот архитектора» (1987) и «Подсчет утопленников» (1987) если и не получили у публики столь явного признания (их часто упрекали в повышенном формализме), то по крайней мере утвердили самобытную манеру режиссера и его типичные приемы. «Зед и два нуля» являются по сути кинодиалогом с живописью *Вермеера*, которая не столько повторяется в виде легко узнаваемых костюмов и мизансцен, сколько преформируется самим кинематографом; «Живот архитектора» акцентирует одержимость и ее различные проявления в качестве явного тематического предпочтения, а «Подсчет утопленников» не только возвращает к «серийности» убийств (три поколения женщин с одним и тем же именем топят – с известной вариативностью – своих мужей), разворачивающейся на фоне индифферентной нумерологии игр, в которые вовлечены все без исключения герои, но и определяет всякую каталогизацию в терминах, независимых от самого каталогизируемого материала. (Достаточно стать участником игры, чтобы дальше она развивалась по непреложным правилам – эти правила будут действовать даже тогда, когда физически не останется ни одного игрока.)

«Интермедийность» воплотилась в полной мере в картине «Повар, вор, его жена и ее любовник» (1989), которая в силу достаточно конвенционального сюжета и весьма откровенной, подчас брутальной, образной системы принесла *Гринуэю* первый крупный успех в США. Этот

фильм, как и другие, полон аллюзиями на живописные полотна, в нем происходит прихотливая смена цветовых гамм, не обусловленная в некоторых случаях сюжетом (герои могут менять одежды, попав в другое помещение), а рассказываемая в нем история любви, измены и возмездия приобретает поистине грандиозный масштаб благодаря сопровождающей ее музыке. «Повар...» – продолжение редкого по продуктивности творческого сотрудничества *Гринуэя* с композитором *Майклом Найменом*, когда оба они, по признанию последнего, выступают полноправными живописцами. Но можно сказать и по-другому: их живописность музыкальна, ибо переход от одной сцены к другой сам по себе воспринимается как смена аккордов. Эпичность фильма коренится и в виртуозной операторской технике *Саша Верни*: наряду с сюжетными есть собственные прямота и линейность в плавном движении камеры, а также отсутствию откровенных крупных планов.

Усложненные в эстетическом отношении фильмы *Гринуэя* приглашают к множественным интерпретациям. И дело отнюдь не в том, что *Гринуэй* придает исключительное значение используемому многообразному материалу. Пожалуй, дело в том, что, несмотря на всю формальную выверенность и элегантность, граничащую со стерильностью, этим лентам не чужд и социальный пафос. Конечно, мотив книжности, записи, соотношения образа и текста можно считать преобладающим. Так, «Книги Просперо» (1991) легко читаются именно в свете современного интертекстуального толкования *Шекспира*, а «Записки у изголовья» (1996) постулируют идеальное равновесие смысла и его графического выражения, достигнутое в иероглифе – в очередной раз прототип самого кинематографа.

Однако несомненно и то, что полусатирический фильм «Дитя Макконы» (1993) разоблачает целую «порнографию сентиментальности по поводу детей» (*Ноэл Пердон*), равно как и особое участие в ней женщин. Точно так же как «Повар...» имеет дело не только с любовью к культуре, выраженной в режиссерском исполнении этого фильма, но и с ее удушающей цикличностью и «безотходностью», метафорой чего становятся, в частности, образцы «*haute cuisine*», приготавливаемые из сомнительных продуктов. Наконец, проходящая сквозь целый ряд картин тема контракта является в известном смысле иронической насмешкой над лицемерием любви, ибо, по мысли самого *Гринуэя*, в основе понятия таковой лежит камуфлируемая «забота об исполнении элементарного дарвиновского предписания».

Фильм *Гринуэя* «Записки у изголовья», снятый по мотивам книги японской писательницы Х в. *Сэй Сёнагон*, представляет собой наиболее развернутое и последовательное высказывание британского режиссера о природе самого фильмического. Иероглиф в этом фильме фигурирует прежде всего на уровне сюжета: японская девушка Нагико пишет книги своих стихов на телах возлюбленных, которых она отправляет затем к издателю-гомосексуалисту. Однако иероглиф – это и способ построения киносообщения: в нем переплетены изображение и текст. Именно поэтому иероглиф выступает для *Гринуэя* «идеальной моделью кино».

Режиссер использует и специальные технические приемы для подчеркивания такой иероглифичности: это *полиэкранный*, известный со времен *Абея Ганса*, но крайне редко применявшийся в кино; разруше-

ние хронологической последовательности в построении фильма (в этом *Гринуэй* предстает как единомышленник и преемник *Алена Рене*); наконец, постоянное изменение параметров экрана, а именно соотношения его ширины с высотой. Вполне очевидно, что многие из эффектов, достигаемых с помощью названных приемов, превосходят порог обычного восприятия. Часто они остаются невидимыми, словно рассчитанными на такого идеального зрителя, который может воочию увидеть природу самого кино. Поскольку же реальный зритель этого не видит, постольку технологическая насыщенность картины переводится в план потенциального, являясь в некотором роде продолжением кинематографа уже за его пределами. (Что вновь объединяет *Гринуэя* с *Эйзенштейном*).

К полнометражным фильмам *Гринуэя* относятся также «Смерть на Сене» (1989), своеобразный каталог всех утонувших в этой реке в период с 1795 по 1801 гг., и «Дарвин» (1992). (Петровская, Е. *Гринуэй // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : Российская политич. энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – С. 138–140*).

✓ **Джармен (*Jarman*) Дерек** (1942–1994), английский режиссер.

Родился в Нотвуде (Миддлсекс, Англия). Изучал живопись в Школе изящных искусств Слейда. Работал декоратором в Королевском балете и в фильме *К. Рассела* «Дьяволы» (1971).

Снимал любительские и видео фильмы. Первый полнометражный фильм – «Себастьян» (1976, совместно с *Полом Хамфресом*) с диалогом на латинском языке и с английскими субтитрами – воспроизводит мученичество св. Себастьяна, римского офицера, отвергшего домогательства сослуживцев. Начиная с этой первой работы *Джармен*, в отличие от других режиссеров-гомосексуалистов (например, *Шлезингера*), открыто провозглашал свою сексуальную ориентацию и сделал ее главной темой собственного творчества. Будучи близок к «панк-культуре» с ее садомазохизмом и страстью к трансвестизму, *Джармен* одновременно ощущал ее кризисный характер, что отразилось в фильме «Юбилей» (1978), посвященному 25-й годовщине коронации Елизаветы II.

По фильму Елизавета I попадает на юбилей своей тезки в Лондон сегодняшнего дня, где бушует оргиастическая стихия «панка». В таком же трансвеститском духе, хотя и более сдержанно, сделана камерная экранизация шекспировской «Бури» (1979), где в финале, напоминающем костюмированную вечеринку, черная певица исполняет знаменитую джазовую мелодию «Штормовая погода».

Лучшим фильмом *Джармена* является фильм «Караваджо» (1986), аскетический по стилю, состоящий из очень статичных последовательных эпизодов из жизни таинственного и двусмысленного художника-маньериста. Режиссер использует театральные анахронизмы в деталях (например, мотоцикл) и выстраивает из актеров групповые композиции по известным картинам художника, стараясь максимально приблизиться к ним по цвету и фактуре.

Заразившись СПИДом, *Джармен* выводит в своем творчестве проблему гомосексуализма за рамки частного случая, представляя репрессивность традиционного общества по отношению к сексуальным меньшинствам как источник мирового зла. Этой мыслью проникнут апокалиптический «Все, что осталось от Англии» (1987), богохульный «Сад» (1990) и кровавая экранизация трагедии *К. Марло* «Эдуард II» (1991), через три года после постановки которого *Джармен* умирает от СПИДа.

✓ **Линч Дэвид (David Lynch)** (р. 1946), американский кино-режиссер.

Будущий исследователь изнанки одноэтажной Америки провел детство на побережье Тихого океана, исследуя вместе с отцом природу и географию небольшой части американского Северо-Запада, которая и станет Твин Пиксом в одноименном телесериале. В 17 лет *Линча* принимают в Школу искусств в Вашингтоне. Он увлекся немецким экспрессионизмом начала XX века, и в особенности наследием австрийца *Оскара Кокошки*.

Совершив артистический вояж в Европу, *Линч* перешел в Академию изящных искусств в Пенсильвании, в 1967 г. снял одноминутный анимационный фильм «Шесть блюющих мужчин» и полуигровой, полуанимационный «Алфавит» (1968), который демонстрировался в одном из сборников-альманахов авангардного кино. В 1970 г. появился анимационный фильм «Бабушка», о мальчике, недовольном своими родителями и решившем вырастить на огороде настоящую бабушку. Уже в этих ранних опытах заметны черты поэтики *Линча*: все, что он делает, укладывается в английское прилагательное weird – «странный, не от мира сего, ненормальный». Здесь проявляется чувство комического и джойсовская гипертрофия обыденного, таящая бездны черного юмора и экзистенциального абсурда бытия.

В 1972 г. *Линч* начал работу над первым полнометражным фильмом, который сделал его культовым режиссером и полнее других лент вместил мании и фобии создателя. В центре «Головы-ластик» (1977), премьера которой состоялась только после пяти лет работы, – образ робкого клаустрофобного дебила и его тошнотворного чада, вечно орущей «сопли», которая непрерывно растет и взрывается в финале, уничтожая своего прародителя. Этот черно-белый «макабр», развивающийся внутри inferнального индустриального пейзажа, который заполнен скрежещущей какофонией урбанистических звуков, стал ужасающей сублимацией отцовского опыта *Линча*, пропущенного через параноидально-критические фильтры его стилистики. Фильм становится хитом андеграунда, и *Линча* замечает мэтр пародийно-комического кино *Мел Брукс*.

На «Brooksfilms» в 1980 г. *Линч* снимает ленту «Человек-слон», стилизованную историю легендарного уродца Джона Меррика, погруженную в фантазмагорическую реальность викторианской Англии. Чувство стиля, операторская работа (сцена в лондонском театре стилизована под визуальный ряд мельесовской феерии), актерский состав – составляющие линчевского шедевра, принесшего номинации на «Оскар» за режиссуру и фильм, главный приз фестиваля фантастического

кино в Авориазе, французский «Сезар» за лучшую иностранную картину.

*Дино Де Лаурентис* пригласил *Линча* в 1984 г. для превращения в экранное зрелище фантастического романа *Фрэнка Херберта* «Дюна». *Линч* создает образ психоделической вселенной, подсевшей на транс-галактический наркотик – меланжевую пряность, добываемую из гигантских червей на пустынной планете Арракис, называемой также Дюной. Космическая фантазия *Линча*, барочная реплика по поводу «Звездных войн», картина, полная колоритных образов, провалилась в прокате и не снискала признания у критики, посчитавшей ее неудачным дисбалансом между авторским стилем и коммерческим мультибюджетным кино.

Но уже следующий фильм режиссера «Синий бархат» (1986) стал эталонной продукцией кинематографа *Линча*, впервые продемонстрировав коктейль насилия, черной комедии, сюрреалистического триллера и порочного шика, озвученных неизменным с тех пор сотрудником режиссера, мастером поп-джаз-роковых стилизаций *Анджело Бадаламенти*. Джерри Бомонт, правильный юноша в исполнении *Кайла Маклоклена*, обитатель лакированно-картонного американского городка, пускается в мазохистскую одиссею по его inferнально-бархатной изнанке, наблюдая за извращенными отношениями певички-вамп и психопата.

Именно как провокационную трансплантацию стилистики «Синего бархата» в «мыльнооперную» эстетику *Линч* задумал свое самое грандиозное детище, взбудоражившее мировую телеаудиторию мистической тайной смерти Лоры Палмер, – 30-серийный «Твин Пикс», реализованный вместе с продюсером *Марком Фростом* на ABC. Пилотный фильм вышел в 1989 г., затем *Линч* снимает первые серии, чтобы затем только вкраплять свои авторские эпизоды (финальный, например) в поточную линию сериала, реализованную другими режиссерами. Тем не менее инъекция линчевского стиля очевидна в каждом кадре, что высвечивает его способность порождать самовоспроизводящиеся реальности.

В 1990 г. *Линч* снимает фильм «Дикие сердца». Скрестив стиливые ухищрения с мифологией американской поп-культуры, режиссер создает полупародийный, яростно-порочный фильм и получает главный приз Каннского кинофестиваля. Работа телепродюсера все больше привлекает *Линча*, и он работает в кино с меньшей интенсивностью. В 1990 г. снимает на пленку шоу своей протее – певицы *Джули Круз*, исполняющей песни *Бадаламенти* на тексты *Линча*.

В 1991 г. *Линч* инспирирует появление сериала «В прямом эфире», пародирующего процесс создания телепередач. В 1992 г. ставит «Номер в гостинице» – изящно стилизованный мини-триптих историй, происходящих в одной комнате отеля в 1992, 1969 и 1936 гг. (*Линч* снял две новеллы, одну – *Джеймс Синьорелли*).

Режиссер снимал видеоклипы (для *Мадонны* – «Bad girl»), рекламные ролики, продюсировал фильмы (пародийный мюзикл «Кабинет доктора Рамиреса» (1991) *П. Селларса*, «Крамб» *Т. Цвигова* о культовом художнике комиксов *Роберте Крамбе*; «Надя» (1994) *М. Алмерейды* – ироническое слияние стилистик самого *Линча* и *Хэла Хартли* в современной истории потомков графа Дракулы в современном Нью-Йорке). В

1993 г. создал предысторию сериала «Твин Пикс: Огонь, иди со мной». Затем исчез на четыре года и вернулся в большое кино в 1997 г.

Фильм «Шоссе в никуда» – минималистский шедевр о мистическом раздвоении на грани жизни и смерти, озвученный музыкой модных современных групп вкупе с маэстро *Бадаламенти*. В 1999 г. *Дэвид Линч* поставил свой самый «нормальный», но от того не менее загадочный фильм «Простая история». Режиссер рассказал историю старика (*Ричард Фарнсуорт*), отправившегося на газонокосилке в путешествие длиной в триста миль, чтобы повидать больного брата, с которым много лет назад поссорился. Фильм «Малхолланд-драйв» (2001) вызвал новый взрыв интереса к творчеству одного из самых оригинальных американских кинорежиссеров.

✓ **Муратова Кира Георгиевна** (урожд. Короткова) (р. 1934), режиссер, сценарист, актриса, монтажер.

Училась в 1952–1953 гг. на филологическом факультете МГУ. В 1962 г. окончила ВГИК (мастерская *С. А. Герасимова*). Уже в самых ранних (более традиционных, реалистических, даже бытовых) картинах Муратовой – дипломная работа «У Крутого Яра» (1962) и первая полнометражная лента «Наш честный хлеб» (1965), обе сделаны в соавторстве с *А. Муратовым*) – теперь не без изумления можно обнаружить немало примет личного муратовского стиля. Это свидетельствует о том, что Муратова в своем творчестве, несмотря на видимую разнородность своих работ, остается удивительно цельным художником и, может быть, единственная из этого поколения наших кинематографистов, сохраняет вкус новизны и новаторства, неожиданного подхода к материалу.

Ее первый самостоятельный фильм «Короткие встречи» (1968, *Муратова* также исполнила в нем главную женскую роль) во многих смыслах является переходным, избавляющим от необходимости фабульного, линейного и психологически заданного повествования благодаря включению внесюжетных лирико-поэтических отступлений, а также из-за более явного пристрастия режиссера к отстраняющим приемам как изобразительного, так и словесного плана.

Потом в специальном постановлении ЦК компартии Украины относительно картины «**Долгие проводы**» (1971, ее выпуск был приостановлен, появилась на экранах только в 1987, премия ФИПРЕССИ на Международном кинофестивале в Локарно) это будет названо формализмом и идолопоклонством, подражанием западным режиссерам, начиная с *Антониони* и кончая чешской «новой волной» (*Милош Форман* и *Вера Хитилова*).

Она всегда стремилась обнаружить свежим и острым взглядом в окружающем мире то, что в нем не замечают другие. В годы застоя *Муратова* преследовалась исключительно за то, что ни она сама, ни ее герои никак не могли вписаться в тогдашние представления о том, какие же должны быть люди на экране. По сравнению с работами среднего («Познавая белый свет», 1979; «Среди серых камней», 1983; «Перемена участи», 1987) и позднего периодов («Астенический синдром», 1989, премия «Ника»; «Чувствительный милиционер», 1992; «Увлеченья», 1994, премия «Ника»; «Три истории», 1996) две первые ленты *Муратовой* «Короткие встречи» и «Долгие проводы» производят редкостное

ностальгическое впечатление, как будто (в первую очередь это относится к «Долгим проводам») начинаешь воспринимать их как собственную биографию. Мелодрама на тему «мать и сын» о неизбежной разлуке и желании ее отодвинуть как можно дальше порождает подспудное ощущение конца эпохи, безысходности и вселенской тоски.

Для самой *Муратовой* эта пора действительно стала временем долгого, мучительного ожидания-прозябания. Ее следующая работа с неожиданно светлым названием «Познавая белый свет» могла появиться только за пределами Одессы – в Ленинграде, а наиболее мрачная, серая погода настала в первой половине 1980-х гг., что и зафиксировано в самой сумеречной картине *Муратовой* «Среди серых камней». Подспудный конфликт в творчестве *Муратовой*, вероятно, заключается прежде всего в трактовке конкретного материала и вообще действительности.

Оставаясь по своей человеческой сущности глубочайшим мизантропом, она тем не менее пытается в себе эту мизантропию преодолеть. Название центральной по хронологии творчества и действительно важной для режиссера картины «Астенический синдром» в какой-то степени поясняет, что художник поневоле должен пребывать в состоянии повышенного нервного напряжения, чтобы попытаться выразить упрямо не поддающуюся запечатлению, такую внешне сумбурную и косноязычную реальность. Эта лента, созданная с удивительным бесстрашием и художественной независимостью, даже демонстративно распадается на нестыкующиеся три части, да и внутри дробится на причудливо рассыпанную мозаику, которая не воспринимается адекватно по отдельным кусочкам или кадрам, а воздействует, будучи собранной воедино, уже в сознании активно воспринимающего зрителя.

И порой кинематограф оказывает настоящий терапевтический эффект, как, допустим, фильмы «Чувствительный милиционер» или «Увлеченья». Это удивительно жизнерадостные ленты, в которых присутствует та *Муратова*, какой она, наверно, хотела бы быть. Там от ее мизантропии не остается и следа. Настолько это сделано легко и с юмором, может быть, порой и с издевкой, злой иронией. Тем не менее картины удивительно светлые и увлеченные. Название «Увлеченья» невероятно точно, поскольку *Муратова* в своем творчестве остается на протяжении почти 40 лет удивительно увлеченным художником. Можно по-разному относиться к людям, которых называют фанатиками. Принято считать их чудаками, одержимыми, странными. Но эти увлеченные люди, которых показала режиссер в «Увлеченьях», должны быть ей близки, так как она сама, по своей сути, на редкость увлечена кино. И иногда совсем увлекаясь, *Муратова* преодолевает в себе мрачное отношение к действительности вообще и к людям, в частности – тогда у нее получают светлые, забавные, лиричные картины.

Когда же *Муратова* находится по каким-то житейским обстоятельствам в подавленном состоянии, то это отражается на ее работах. Особенно это было ощутимо в период создания «Среди серых камней». Были свои причины, по которым в этом фильме *Муратова* отказалась от авторства и демонстративно взяла мужской псевдоним Иван Сидоров. Но, фигурируя в этом качестве, она здесь наиболее не равна себе. «Три истории» – тоже особо мрачная картина. *Муратова* была права, говоря,

что ничего особенного не изобрела, а жизнь еще хуже, чем мы ее показываем. Но «Три истории» сделаны абсолютно равнодушно, нейтрально. И этот тон задан в самом начале, когда герой *Сергея Маковецкого* проходит мимо зоопарка. Если в фильме и есть какое-то любопытство художника, то как у посетителя кунсткамеры или зоопарка. И в гениальном аттракционе, когда кошка мучает курицу, чувствуется равнодушное наблюдение со стороны, чего не было у *Муратовой* раньше, даже в самых мрачных ее картинах.

«Главное достоинство картины «Второстепенные люди» (2001) – отсутствие каких бы то ни было компромиссов и иллюзий. А религия, судя по высказываниям *Муратовой*, всегда представлялась ей именно компромиссом, утешением – суррогатом, иными словами. Нет, *Муратова* по-прежнему не ищет выхода, отмечает существование каких-то высших смыслов происходящего и ни от чего не отводит глаз». (Быков, Д. Будет жить // Искусство кино. – 2001. – №6).

«Привыкнув к радикальности *Кирры Муратовой*, как к рутине, мы перестали удивляться ее фильмам. Но «Чеховские мотивы» (2002) ошарашивают. Своей прозрачностью, сложностью, неожиданной кантиленой. И все это, несмотря на знакомые ужимки персонажей, откровенную пародийность и механистичность фирменных приемов. При этом общее настроение картины, ее стилистические перепады, замирания-паузы, чередующиеся со скандалами-взрывами, карнавальная зрелищность, внебытовой лиризм и бытовые ритуалы задают непривычный угол зрения. Необычный для поздней *Муратовой* способ смотрения. Долготу и нерв формы. Тягучий ритм и игривость». (Абдуллаева, З. Сарай или магазин // Искусство кино. – 2002. – №11).

«Настройщик» (2004) – черно-белый, камерный фильм, чье действие происходит вроде бы «здесь и сейчас», если судить по отдельным деталям (предметом вожделения, к примеру, служат доллары), с четким сюжетом и отлично вылепленными характерами. [...] Жанр картины я бы определила как «трагикомедию нравов», причем границы современности тут разомкнуты – у человеческих нравов «Настройщика» чувствуется сильный привкус вечности, повтора неизменной сути в меняющихся обстоятельствах». (Москвина, Т. Вальс побежденных // Люблю и ненавижу. – СПб., 2005).

✓ **Сокуров Александр Николаевич** (р. 1951), российский режиссер документального и игрового кино.

«Сокуров занимает в отечественном кинематографе совершенно особое место. По своим взглядам на кино он радикально отличается от большинства современников тем, что переносит на кинематограф мифологию искусства прошлого столетия. В глазах режиссера кино (чаще всего понимаемое как массовое технологическое развлечение) обладает аурой сакральности, оно призвано говорить с людьми о сокровенном и фундаментальном. Отсюда особая атмосфера самоотверженности в съемочной группе режиссера, с которой он работает много лет; отсюда же и отчетливое метафизическое измерение всех его фильмов.

*Сокуров* близок *Дрейеру*, *Росселлини* или *Одзу*, с той только разницей, что перечисленные художники работали в кинематографе гораздо раньше и не испытывали на себе давление цинизма и всеядности



эпохи постмодернизма. Именно на фоне постмодернистских игр одиночество, бескомпромиссность и уникальность *Сокурова* выступают во всем своем анахроническом величии.

Уже в первом игровом фильме «Одинокий голос человека» (1978), сделанном еще во время учебы во ВГИКе, *Сокуров* заявил о себе как о метафизическом лирике. В центре фильма – платоновская тема смерти души, неспособности человека к любви и земного сиротства. Первые годы после Гражданской войны трактуются *Сокуровым* вслед за *Платоновым* именно как время смерти человека и природы. В изобразительном решении «Одинокого голоса...» эстетика раннего *Эйзенштейна* почти невероятным образом соединилась с брессоновской дистанцированностью, «невмешательством».

Еще до ВГИКа *Сокуров* делает свои первые документальные фильмы, и впоследствии в его целостном художественном опыте игровое и документальное кино будут равно важны и связаны смысловым единством (ранние фильмы – и «Марию» (1988), и «Одинокий голос...» – роднит тема смерти). Документальное кино *Сокурова* основано на своего рода эстетическом парадоксе. С одной стороны, и «Союзники», и «Альтовая соната», и «Соната для Гитлера», и «Жертва вечерняя» являются образцами монтажной виртуозности; с другой стороны *Сокуров* все более последовательно внедряет принцип созерцательного невмешательства и удлинения планов, почти отменяющих монтажность как таковую.

Этот принцип особенно выразительно представлен в некоторых фильмах из блистательной серии «элегий». В «Союзниках» *Сокуров* соединяет в монтаже различные слои военной хроники, создавая образ тотального военного абсурда, трансцендирующего различия культур, языков и идеологий (такой же принцип амальгамы разных монтажных слоев применен и в короткой «Сонате для Гитлера»). Эта почти гротескная монтажная мозаика, однако, вдруг замирает, режиссер выделяет из потока образов один кадр, укрупняет лицо персонажа на общем плане и позволяет зрителю не торопясь вглядываться в мимику второстепенного персонажа, приобретающего человеческое измерение гораздо более существенное, чем Сталин, Гитлер, Черчилль или Рузвельт.

Монтаж закрепляется *Сокуровым* за общей картиной человеческой истории во всем ее претенциозном идиотизме («Скорбное бесчувствие», 1983), созерцательность становится принципом анализа движений души рядового человека и вечной природы, с которой этот человек соотносится самым причудливым образом, в основном через мистицизм незнания («Дни затмения», 1988), простодушие непонимания («Спаси и сохрани», 1989) или равнодушие сосуществования («Духовные голоса», 1995).

В 1990 г. *Сокуров* сделал фильм, пронизанный безысходным отчаянием, – «Круг второй», – на сей раз целиком сосредоточившись на теме смерти, занимавшей важное место в его фильмах с самого начала. В «Круге втором» смерть пронизывает все – стены дома, вещи, пейзаж, даже лицо и фигуру сына, обнаруживающего в квартире труп отца. Фильм этот определил главную метафизическую и тематическую доминанту зрелого *Сокурова* и очертил круг его эстетики, все более сосредоточенной на созерцании фактур, в которых явственны следы време-

ни, тления и распада.

В дальнейшем режиссер, сохраняя верность теме смерти, постепенно отходит от отчаянно-безнадежной интонации. «Камень» уже отмечен ностальгией и иронией. А «Мать и сын» – своего рода двойник-перевертыш «Круга второго» – существует в мире изысканной живописности, выводящей смерть из пределов безысходности.

Ключ к поэтике *Сокурова* 90-х – маленький заказной фильм «Робер. Счастливая жизнь» (1996) о художнике *Гюбере Робере*, поэте руин, жившем в XVIII веке. Картина оказывается носителем смерти, следы которой заслоняются репрезентацией и становятся невидимыми. Счастливая жизнь – это как раз переход руины в собственную репрезентацию, где смерть приостанавливается, замирая в эстетическом.

Красота последних фильмов *Сокурова* нерасторжимо связана со смертью, она как бы возникает из нее. Мир этих произведений заявляется как мир эстетический, как видимость, в которую сублимируется скрытая сущность, имя которой – смерть. Смерть здесь существует на грани материального и нематериального, связывая их воедино.

Для позднего *Сокурова* характерно неприятие классического, картезианского фотографического изображения, построенного по законам линейной перспективы. Такое декартово пространство противопоставляет точку зрения субъекта миру объектов. *Сокуров* же все более явственно тяготеет к тому пространству, где это противостояние размыто. Оптические деформации фильмов «Камень» (1992) и «Мать и сын» (1997) направлены против режима линейной перспективы, который решительно отвергается и в таком принципиальном фильме, как «Восточная элегия». Здесь души мертвых обретают полуматериальность в туманном пространстве, лишенном перспективной глубины. Более того, *Сокуров* решительно отказывается от контурной четкости изображения, придавая видимому характер неопределенности, постоянного балансирования на грани возникновения/исчезновения.

Сложность понимания «Молоха» (1999), неожиданного и внешне простого, заключается в шокирующей карикатурности главного персонажа – Гитлера. Однако не следует принимать фильм за политический или интимный портрет диктатора. Гитлер в «Молохе» – фигура аллегорическая. Он является аллегорическим воплощением смерти. Ева Браун же – тоже отчасти аллегория, но аллегория жизни. Фильм напоминает фольклорную, мифологическую фантазию на тему сюжета о девушке, заточенной в замке, владельцем которого является смерть, иногда навещающая свою пленницу.

Аллегория – жанр не новый для *Сокурова*. К этому жанру относится и великолепная недооцененная экранизация пьесы *Бернарда Шоу* «Дом, где разбиваются сердца» – «Скорбное бесчувствие», тоже, между прочим, гротескная по своему существу фантазия на тему об аллегорическом доме-корабле, плывущем в хаосе окружающих войны и смерти.

Эстетические эксперименты *Сокурова* последних лет беспрецедентны для кинематографа. Их значимость заключается не только в том, что они относятся к онтологическим, наиболее фундаментальным аспектам киноизображения. Эти эксперименты никогда не носят чисто формального характера, за ними стоит уникальный по интеллектуальной напряженности содержательный поиск.

Нельзя также не отдать должного мужеству режиссера, с упрямой настойчивостью и эмоциональной силой размышляющего о метафизических проблемах, которые конец XX века изо всех сил старается вывести в область забвения» (Ямпольский, М. Александр Сокуров // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. 3. – СПб., 2001).

**Ларс фон Триер** (р. 1956), датский режиссер, сценарист.

Родился в Копенгагене. В киношколе юный *Триер* подпадает под магическое очарование еще не тронутой хромированным блеском hi-fi старой доброй киношной механической техники, становится убежденным формалистом. Тогда же его однокурсники за важность и надменность добавили к его фамилии приставку «фон». *Триер* глубоко погрузился в алхимическую кухню кинопроизводства, интересуясь прежде всего технической стороной съемок и формальными изысками стиля, что было заметно уже в его первых короткометражках «Сад орхидей» (1976) и «Ноктюрн» (1981).

Среднеметражная лента «Картины освобождения» (1982) – барочный экзерсис, разыгранный в переполненном бессмысленными обломками гибнущего материального мира бункере, в котором находятся деморализованные офицеры-интеллигенты условно-нацистского вида. Уже в этом фильме сконцентрированы основные черты и стилевые особенности первой, «техницистски-атмосферной» трилогии *фон Триера*, которую он, следуя по-скандинавски рационально-педантичному замыслу, задумал как три фильма, начинающиеся с буквы Е и сфокусированные не на актерах. Пыльный воздух декаданса, пропитывающий интерьеры, отношения персонажей, одежду, речь, все вокруг; эсхатологический фатализм диалогов и сюжета; глобальный культурный контекст, в котором фантазия *фон Триера* купается так же, как персонаж его полнометражного дебюта следователь Фишер купается в засасывающем омуте inferнальной мистерии убийств и загадок.

«Элемент преступления» (1984) – уникальный опыт скрещивания двух параноидальных эстетик: немецкого экспрессионистского кино 1920-х гг. и американского «черного фильма» 1940–50-х гг. Протагонист картины идет по следу изощренного серийного убийцы, интерпретирующего цепочку совершаемых им преступлений как составление головоломки, прочерчивая своим кровавым маршрутом литеру Н на карте клочка универсализированной Европы, где он осуществляет зловещий замысел. Все это всплывает из загипнотизированного подсознания героя, руководимого волей психоаналитика в жарком мареве египетского лета, куда герой возвращается после фатального европейского вояжа.

Триумф визуального стиля, изысканная насыщенность сюжета отсылками к целому слою европейской культуры («Степной волк» Г. Гессе, «М» Ланга, «Андрей Рублев» Тарковского и т. д.), работа художников с фактурой и оператора с цветом и освещением – все эти составляющие первого шедевра *фон Триера* принесли ему культовое признание среди интеллектуалов и Гран-при технической комиссии на МКФ в Каннах.

Следующий Е-фильм *фон Триера* «Эпидемия» (1987, премия технической комиссии на МКФ в Каннах) – мистическая история о пропав-

шем в компьютерной утробе сценарии. В экранизации (1988) нереализованного сценария *К. Т. Дрейера* «*Медея*» *фон Триер* демонстрирует поразительное владение ручной камерой и рир-проекцией, травестируя образы античного искусства и только что вышедшего «Жертвоприношения» *А. Тарковского* в мрачно-торжественной истории обезумевшей *Медеи*.

«*Европа*» (1991, премия жюри на МКФ в Венеции) стала венцом первого периода карьеры режиссера. Фильм погружает зрителя в глубину одного из самых фактурно-мрачных европейских пространственно-временных мифов (Германия сразу после войны, год нулевой) и проводит по туннелю немецкого кинематографа, дышавшего экспрессией насилия и порока, от «*М*» *Ланга* до позднего *Фассбиндера*.

Закончив цикл Е-фильмов, *фон Триер* декларирует кардинальную смену эстетики, выступая на этот раз с апологией «синема-верите» и актерского кино, заявляя о замысле новой «трилогии о добре». Но прежде чем приступить к реализации этого цикла, *фон Триер* делает для ТВ шестичасовой мини-сериал «*Королевство*» (1994) – ироничный коктейль из черной комедии, сюрреалистического фильма ужасов и производственной ленты – действие которого происходит в огромной копенгагенской больнице, над которой довлеют проклятие места и тайна убийства.

А первой картиной нового цикла, за которой последовало триумфальное признание *фон Триера* как «великого религиозного режиссера» («*Феликс*» за лучший европейский фильм года и лучшую женскую роль *Эмили Уотсон*), стала драма «*Рассекая волны*» о страдании и чуде, снятая в суперкрупном формате ручной камерой великим немецким оператором *Робби Мюллером*.

В новой, антитехницистской эстетике *фон Триер* преуспел ничуть не меньше, чем в эстетике своего первого перфекционистского периода. Когда сразу после свадьбы муж героини попадает в аварию на буровой, общаясь по горячей линии с Господом молодая женщина примеряет на себя образ проститутки-мученицы и, пройдя цепь злоключений, соответствующих постепенному выздоровлению мужа, погибает от рук садиста-моряка. В ознаменование ее смерти прямо в небе, над головами изумленных участников похоронного ритуала, бьют колокола.

Самый загадочный проект *фон Триера*, начатый им в 1992 г., – «*Измерение*», для которого режиссер снимает по 3 минуты в год, намереваясь закончить фильм в 2024 г., причем собирается это сделать любой ценой: в случае своей преждевременной смерти он отдал распоряжения своему последователю относительно окончания картины. О сюжете неизвестно ничего, кроме того, что это криминальная история.

В 2000 г. *фон Триер* представил свой новый фильм «*Танцующая в темноте*». Режиссер не побоялся реанимировать почти умерший жанр мюзикла, наполнив его эстетикой «*Догмы*» и трагедийным пафосом. В дальнейшем *фон Триер* работает над американской трилогией «*США – страна возможностей*»: «*Догвилль*» (2003), «*Мандерлей*» (2005), «*Вашингтон*» (2007). Последний фильм *фон Триера* – «*Самый главный босс*» (2006).

## Литература

1. 90-е. Кино, которое мы потеряли / сост. Л. Малюкова. – М. : Новая газета : Зебра Е, 2007. – 256 с. : ил.
2. Барр, Жан-Марк. Новая техника – это свобода / Ж.-М. Барр, Арнольд Паскаль ; пер. с фр. К. Э. Разлогова // Искусство кино. – 2002. – №5. – С. 44–63.
3. Бодрийяр, Жан. Злой демон образов / пер. с англ. Н. Цыркун // Искусство кино. – 1992. – №10. – С. 64–70.
4. Дневник «Догвиля» // Искусство кино. – 2003. – №9. – С. 6–57.
5. Добротворский, С. Суд Линча // Кино на ощупь : сб. ст. 1990–1997 / Сергей Добротворский. – СПб. : Сеанс, 2005. – С. 44–52.
6. Долин, А. Ларс фон Триер: контрольные работы ; анализ, интервью / Антон Долин. – М. : Новое лит. обозрение, 2004. – 265 с. – (Кинотексты).
7. Жижек, С. Дэвид Линч, или Женская депрессия / пер. с англ. Г. Курьеровой // Художественный журнал. – 1996. – №12. – С. 58–64.
8. История зарубежного кино: учеб. / отв. ред. В. А. Утилов. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с. – (Academia XXI).
9. Кнабе, Г. Проблема постмодерна и фильм Питера Гринуэя «Брюхо архитектора» // Вопр. философии. – 1997. – №5. – С. 80–90.
10. Крусанов, П. 90-е: возможно все // Premiere. – 2004. – №74. – С. 66–69. – (Пять десятилетий, которые изменили кино и мир).
11. Кузьмина, Л. К истории «Догмы-95»: ретро с амбициями новой волны // Киноведческие записки. – 2004. – №66. – С. 297–328.
12. Кулик, И. В поисках японской харизмы // Искусство кино. – 2001. – №3. – С. 80–84.
13. Кулик, И. Дети сакуры // Искусство кино. – 2000. – №11. – С. 136–144.
14. Маньковская, Н. Б. Художественный постмодерн // Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – С. 157–198.
15. Нанси, Жан-Люк. Очевидность фильма : Аббас Киаростами / пер. с фр. А. Гараджи // Синий диван / под ред. Е. Петровской. – М. : Три квадрата, 2004. – №4. – С. 78–99.
16. Петровская, Е. Гринуэй // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : Российская политич. энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – С. 138–140.
17. Платонова, Э. Е. Тенденции в литературе и кинематографе в конце XX века // Культурология : учеб. пособие / Э. Е. Платонова. – М. : Академический Проект, 2003. – С. 723–746.
18. Плахов, А. Аббас Кьяростами // Всего 33. Звезды крупным планом / А. Плахов. – Винница : Глобус-Пресс, 2002. – С. 123–134.
19. Плахов, А. Дэвид Линч: бог интуиции // Всего 33. Звезды крупным планом / А. Плахов. – Винница : Глобус-Пресс, 2002. – С. 37–46.
20. Плахов, А. Иранский самоучка [Мосхен Махмальбаф] // Искусство кино. – 1997. – №9. – С. 74–81.
21. Плахов, А. Ларс фон Триер : садомазохистская любовь // Всего 33. Звезды крупным планом / А. Плахов. – Винница : Глобус-Пресс, 2002. – С. 11–24.

22. Портрет : Ларс фон Триер // Сеанс. – 2006. – №27/28. – С. 255–294.
23. Портрет фильма «Солнце» // Сеанс. – 2005. – №25/26. – С. 141–190.
24. Разлогов, К. Э. Ново(е)русское кино // Искусство кино. – 2002. – №11. – С. 83–92.
25. «Русский ковчег» А. Сокурова // Киноведческие записки. – 2003. – №63. – С. 7–74.
26. Рыклин, М. Жиль Делез : кино в свете философии // Искусство кино. – 1997. – №4. – С. 132–136.
27. Сальникова, Е. Российское кино конца 1990-х – начала 2000-х гг. // Средства массовой коммуникации в художественной культуре России XX века. Т. IV. Тенденции и перспективы. – М. : ГИИ, 2003. – С. 155–216.
28. Торопцев, С. А. Кинематография Тайваня. – М. : Эдиториал УРСС, 1998. – 200 с.
29. Трудно быть богом : ретро-авангард : Жак Деррида [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki>.
30. Хомякова, Ю. Российское игровое кино 90-х : пробуждение на холодном полу // Кино в мире и мир кино. – М. : Материк, 2003. – С. 93–115.
31. Шилова, И. Я. Кино перестройки и постсоветского периода // История отечественного кино : учеб. / отв. ред. Л. М. Будяк. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – Гл. XI. – С. 460–517.
32. Ямпольский, М. Кинематограф несоответствия. Кайрос и история у Сокурова // Киноведческие записки. – 2003. – №63. – С. 28–58.
33. Ямпольский, М. О Муратовой : три главы // Киноведческие записки. – 2007. – №81. – С. 4–20.
34. Ямпольский, М. Репрезентация – мимикрия – смерть : о новых фильмах Александра Сокурова // Киноведческие записки. – 1998. – №40. – С. 157–172.

### **Видеопрактика**

1. Фрагменты из х/ф: «Криминальное чтиво» (1980) / *Квентин Тарантино*; «Синий бархат» (1986) / *Дэвид Линч*; «Бразилия» (1994) и «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» (1998) / *Терри Гиллиам*; «Мертвец» (1995) / *Джим Джармуш*.
2. Фрагменты из х/ф: «Караваджо» (1986) / *Дерек Джармен*; «Контракт рисовальщика» (1982), «Брюхо архитектора» (1987) / *Питер Гриннуэй*; «Рассекая волны» (1996) / *Ларс фон Триер*; «Все о моей матери» (1999) / *Педро Альмодовар*.
3. Фрагменты из х/ф: «Чунгкингский экспресс» (1994) / *Вонг Карвай*.
4. Фрагменты из х/ф: «Долгие проводы» (1971), «Увлеченья» (1994), «Настройщик» (2004) / *Кира Муратова*; «Русский ковчег» (2002), «Солнце» (2005) / *Александр Сокуров*.
5. Фрагмент из д/ф «Сокуров» (2004) / *В. Тихомиров*.

6. Отрывки из передачи «**Магия кино**» (Телеканал «Культура», 2005–2006): Ларс фон Триер; Дэвид Кроненберг.
7. Отрывок из передачи цикла «**От киноавангарда к видеоарту**» (Телеканал «Культура», 2003): «Догма-95».
8. Фрагмент из д/ф «Кира» [Кира Муратова].

## **Тема 8. 2000-е: Игра по правилам. Кино XXI века**

### **Основные тезисы**

1. Электронный кинематограф – это технологически завершённый цифровой процесс производства, распространения и показа кинофильмов. Основное преимущество цифровых технологий – неизменность качества изображения при копировании, хранении, воспроизведении и передаче.

Триумф кинематографа Юго-Восточной Азии. Процессы глобализации и их влияние на кинематограф.

Фестивальное движение в российском кинематографе более 25 киносмотров со своей специализацией по видам кино и направленностью отбора. Наиболее значительные и престижные: Открытый российский кинофестиваль «Кинотавр» (г. Сочи), Фестиваль российского кино «Окно в Европу» (г. Выборг), Открытый фестиваль неигрового кино (г. Екатеринбург), Открытый анимационный фестиваль (г. Суздаль), Международный кинофестиваль дебютов «Дух огня» (г. Ханты-Мансийск) и др.

### **2. Режиссеры:**

**Балабанов Алексей Октябринович** (р. 1959), российский режиссер, сценарист, актер, продюсер.

Родился в Свердловске. Окончил переводческий факультет Горьковского педагогического института (1981), Высшие курсы сценаристов и режиссеров (1990, экспериментальный курс «авторское кино»). В 1983–1987 гг. работал ассистентом режиссера на Свердловской киностудии. Первая работа в кино – соавтор сценария фильма «Пограничный конфликт» (1991, совместно с *В. Суворовым*). Соучредитель продюсерской компании «СТВ».

«Широко улыбаясь, *Алексей Балабанов* столь кратко и односложно отвечал критикам после премьеры своего полнометражного дебюта – фильма «Счастливые дни» по мотивам *Сэмюэля Беккета*, что те прямо залюбовались: до чего он походил на герметичного беккетовского героя! Не зря кривые детские буковки, предваряющие его, героя, появление, подсказывали: «Это – я».

*Беккет*, поэт пустоты, явил сонм полутеней, как бы этой пустотой и рожденных. Сумеречный мир *Алексея Балабанова* перенес в печальный, подернутый сыроватым туманом, пустой Петербург, по прямым проспектам которого одиноко дребезжал одичалый трамвай, а по Ломоносовскому мостику цокал копытцами ослик с плюшевыми ушками. Ре-

жиссер словно брал в ладони фигурки персонажей городского дна – чудаков, бродяжек, хрупких задумчивых проституток – и, как замерзших воробышков, отогревал своим дыханием. Вспоминалось «новое кино» Чехословакии 60-х – высшая оценка для дебютанта. Улыбка режиссера была улыбкой победителя, сознающего собственную силу.

У него, что редкость, есть позиция – и она парадоксальна. *Алексей Балабанов* не снисходит к «народу» и не льнет к «бомонду», не считается ни с конъюнктурой, ни с дежурными аксиомами самодовольного «общественного сознания» – словом, всякий раз «пишет поперек линованной бумаги», но всякий раз оказывается в фокусе кинопроцесса и всеобщего внимания.

Даже промахи его логически необъяснимы. После «Счастливых дней», доказавших, что *Алексей Балабанов* чувствует материю европейского модернизма, он отчего-то экранизирует «Замок» так, словно *Кафка* был не провидцем и реформатором прозы, а литературным функционером, вздумавшим осветить проблемы трудоустройства молодого специалиста. Впрочем, из этого фильма критики узнали сюжет знаменитого романа и с пониманием отнеслись к мытарствам землемера, намеренного, несмотря на козни бюрократов, потрудиться в глубинке.

Но следом *Балабанов* снимает стилистически безупречную трехчастевку «Трофимъ». Начало века, мужичок из ревности зарубил брата и подался в Петербург. Физиологически ощутимы здесь и сетка дождя, сквозь которую проступали согбенные фигурки пробирающихся по слякотному городу прохожих, и спертый воздух захудалого борделя, где прямо от теплой широкой груди душевной девахи отрывает Трофима полиция. Пристав крякнул после подобострастно поднесенной ему чарки, к восхищению бандерши молодцевато заехал мужику в рыло, и покатился Трофим на каторгу...

Нить этой нелепой судьбы плетется в эпоху «оптовых смертей» и никому не интересна на грозном фоне катастроф русско-японской войны, о которой под закопченными сводами петербургского кабака хрипло надрывается гармонь спившегося инвалида. Хотел того режиссер или нет – на кадры его фильма легла тень войны в Чечне. Сколок жизни, демонстративно лишенный какого бы то ни было назидания, тревожил неким невысказанным вопросом.

«Брата» от ценителя «герметичных» *Кафки* и *Беккета* никак не ждали. Уличная баллада о киллере Даниле не только стала хитом видеорынка, но и вызвала всплеск уже подзабытого общественного энтузиазма. Но кем, как не эстетам и авангардистам – *Копполой*, *Леоне*, *Верхувеном* – созданы популярнейшие фильмы мирового кино. Инъекции изысканной культуры растворены и в образной ткани «Брата»: когда Данила, постреляв из обрезка, присаживается у стенки, рядом с трупами, и заводит с трясущимся от ужаса пареньком неторопливую беседу о своем любимом «Наутилусе» – как не вспомнить уроки *Беккета*?..

*Балабанов* снял фильм-загадку: кто он, его Данила, – мычащее животное, отпетый негодяй или благородный герой нашего времени, этакий городской Робин Гуд? Действительно, его жертвы – те, кого на дух не переносит человек массы: рэкетеры в шароварах с лампасами, темные дельцы в малиновых пиджаках и, конечно, чужаки с неарий-



скими носами. Равно «пахучими» эпитетами гвоздит Данила и кавказцев, и американскую рок-музыку, тлетворному влиянию которой поддается заблудшая девчонка-наркоманка, по-отечески им опекаемая.

Провокативный фильм явно «соблазняет малых сих» – лапидарные высказывания Данилы по национальному вопросу неизменно вызывают одобрителное ржание люмпенов, а ладный облик этого немногословного паренька словно бы наглядно подсказывает молодежи «делать жизнь с кого». Но, как водится, талантливое произведение само подправляет своего создателя. Черный юмор и реализм, доходящий до очистительного цинизма, помогают нарисовать безотрадные картины общества с разрушенными нравственными опорами: чего стоит сцена, в которой простая русская мама, воспетая почвенниками «соль земли» и народной мудрости, с оханьями и причитаниями спроваживает непутевого сынка в город, чтобы, как говорится, «человеком стал» по примеру старшего брата-киллера. Ксенофобская рознь густо разлита в мире фильма и является отравленным воздухом, которым дышат люди дна: грязный алкаш в коммуналке поносит немцев, в словах «благородного» Данилы о кавказцах и евреях – отвратительный душок... Что до патриотизма, то о притеснениях русского человека толкует мерзкий брат Данилы, а бандитский босс так и сыплет народными пословицами и поговорками. *Алексей Балабанов* привел на экран русского парня, чьи карманы трещат от американских долларов, по сути – городского стервятника и мародера. Обществу, научившему молодежь бестрепетно убивать, уже не отвертеться от такого героя.

Что бы ни говорил *Балабанов* в своих интервью – почвенники растерзали бы этого «патриота» за фильм «Про уродов и людей». Подумать только: в эпоху «Старых песен о главном» снять фильм о садомазохизме! Так и слышатся визгливые вопли о растлевании демократами народной души. Но фильм взрывает отнюдь не обильной демонстрацией женских ягодич, скандальные слухи о которой роились еще во время съемок.

*Балабанов* делает плотскими откровенные социальные метафоры: кадры, где утонченную Екатерину Кирилловну с особым сладострастием, явно наслаждаясь властью над госпожой, сечет плотненькая бойкая горничная – лучший образ предвестья революции. Герои фильма – лики России: Лизу сопровождает музыкальная тема первого бала Наташи Ростовской, а сиамские близнецы – «телесная» пародия на сам герб Российской империи.

*Балабанов* – патриот, парадоксально безжалостный к национальным фетишам. В «Трофиме» – к мифу о народе-богоносце: его герой, невинно помаргивающий глазками-бусинками, уютной округлостью напоминает то ли мужичка-лесовичка, то ли *Ивана Москвина* в роли толстовского Поликушки, но при этом является бессмысленной каплей исторического потока. В «Брате» – к «мифу Раскольников», кающегося убийцы с большой совестью. В фильме «Про уродов и людей» – к мифу о культуре, защищающей от варварства: здесь зло входит в интеллигентскую среду, как нож в масло, и защиты от него потому и нет, что сами жертвы тайно предрасположены к пороку.

Дразня и провоцируя, *Балабанов* крушит «священных коров». В его фильмах они разлетаются в куски... Неужели впрямь все они пусто-

теты? Рад ли этому *Балабанов* – или за его широкой улыбкой скрываются предостережение и горечь?».

(Ковалов О. Алексей Балабанов // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. 1. – СПб, 2001).

✓ **Карвай Вонг** (р. 1958), китайский режиссер, сценарист, один из лидеров авангардного кино 1990-х гг.

Когда *Вонгу Карваю* было пять лет, его семья эмигрировала в Гонконг. Образование он получил в Гонконгской политехнической школе, изучал графический дизайн, затем начал работать помощником режиссера на телевидении. Участвовал в создании телевизионных сериалов, позже стал писать сценарии к кинофильмам. Как сценарист *Вонг Карвай* является автором нескольких комедий, детективов, мелодрам. Наиболее известен из них фильм «Окончательная победа» (1987), режиссером которой был его наставник *Патрик Тэм*. Он же продюсировал режиссерский дебют *Вонга Карвая* – гангстерский боевик «Пока текут слезы» (1988). И хотя криминальные боевики составляли основную часть гонконгской кинопродукции, «Пока текут слезы» сумели выделиться из общего потока и имели успех у публики. Одну из главных ролей в этом фильме сыграла *Мэгги Чун*, уже считавшаяся звездой после участия в «Полицейской истории» *Джеки Чана* в 1985 г. «Пока текут слезы» принесли *Вонгу Карваю* один из призов Каннского фестиваля.

Успех позволил режиссеру в 1990 г. собрать лучших гонконгских молодых актеров для воплощения амбициозного замысла – съемок автобиографического фильма «Бурные дни». Эта картина была высоко отмечена на Гонконгском кинофестивале, но этот сугубо авторский фильм, основанный на личных переживаниях режиссера, не заинтересовал массового зрителя. Затем *Вонг Карвай* принялся за эпический фильм «Пепел времени» (1994), повествующий о традиционных китайских боевых искусствах, но в загадочной, томительной, неудобоваримой манере. В этой экстравагантной исторической драме режиссер сознательно пошел наперекор всем законам жанра. Выиграв один из призов Венецианского кинофестиваля, «Пепел времени» провалился в прокате, не окупив вложенные средства.

В этих условиях *Вонг Карвай* согласился отснять криминальный боевик – суперсовременный, динамичный и легкий «Чунцин-экспресс» (1994). Фильм принес режиссеру всемирную известность. Непривычный ритм, стиль и темперамент современного азиатского города, водоворот событий, смесь трущобной и неоновой эстетики, абсурдный и реалистический сюжет, сотканный из многих нитей, – произвели сенсацию в кинематице. На волне успеха был поставлен следующий фильм «Падшие ангелы» (1995), который имел большой успех и закрепил за режиссером *Вонгом Карваем* славу культового режиссера. Критики назвали стиль гонконгского режиссера «эстетизированным кичем».

Опыт создания сценарных конструкций позволяет *Вонгу Карваю* при работе над фильмами обходиться без текста самого сценария, руководствуясь лишь эмоциональным ощущением самого замысла. Съемки превращаются в сплошную импровизацию, а сюжет рождается за монтажным столом. Поэтому киноповествование в фильмах *Вонга Карвая* распадается на десятки мелких событий, режиссер предпочитает сосре-

доточиться на настроениях, на игре эмоциональными состояниями.

В фильме «Счастливы вместе» (1997) *Вонг Карвай* рассказал историю двух китайцев-гомосексуалистов, уехавших в Буэнос-Айрес накануне передачи Гонконга коммунистическому Китаю. В картине густо перемешаны скандалы, нежные признания, низменные страсти и романтические чувства. Бурные истерики сменяются долгими паузами. Режиссер с любопытством исследует мир декаданса и модерна, который вытесняет сюжетную линию на периферию фильма. Этот фильм был удостоен наград за лучшую режиссуру на Каннском кинофестивале.

Действие фильма «Любовное настроение» (2000) вновь разворачивается в Гонконге. Режиссер снимал его около трех лет. Фильм отличается изысканный визуальный ряд и клипмейкерская манера съемок. На черном фоне южной ночи яркими красками режиссер рисует странные истории любви. В 2000 г. этот фильм был отмечен призами Каннского фестиваля, выдвигался на премию «Оскар» в номинации «Лучший зарубежный фильм».

✓ **Ким Ки Дук** (р. 1960), южнокорейский кинорежиссер.

В 1990–1992 гг. Ким Ки Дук учился живописи в Париже и увлекся кинематографом. По возвращении домой он начал работать в кино. Его фильмы шокируют публику, кадры, где герои глотают рыболовные крючки или ножом выкалывают себе глаз, в изобилии рассыпаны по картинам режиссера. Но каждая его работа – поэтическая притча, хотя язык этой поэзии слишком жесткий.

Основатель движения «Противоречивое и уникальное», ставшего ведущим в современном южнокорейском кинематографе.

После учебы в Париже *Ким* вернулся в Корею и начал работать сценаристом. В 1995 г. он получил Гран-при Гильдии сценаристов Кореи. Его первой режиссерской работой стала малобюджетная картина «Крокодил» (1996). Реакция критиков на выход первой картины была бурной. После выхода каждой новой картины *Кима* превозносили до небес, как критики, так и зрители за сложность характеров героев, шокирующий визуальный ряд и неожиданные выводы, которые он делал.

Героями *Кима* стали люди из низших слоев общества, о которых никто ранее не говорил. В экстремальных ситуациях неистовой борьбы и гротеска *Ким* обнажал в душе героев невинность. После того, как его картины были показаны на ряде международных фестивалей, имя режиссера стало известным, и на его работы обратила внимания широкая публика. Картину «Плохой парень» увидело в корейских кинотеатрах 700000 зрителей, после чего популярность режиссера вышла на новую высоту.

Успех режиссера был закреплен высокой оценкой целого ряда картин на международных фестивалях. Фильм «Самаритянка» получил «Серебряную ветвь» за лучшую режиссуру на 54-м МКФ в Берлине, «Пустой дом» специальную награду за режиссуру на 61-м МКФ в Венеции.

✓ **Китано Такеси** (р. 1958), японский актер, режиссер.

С 1972 г. в шоу-бизнесе. В 1973 г. сформировал комедийный дуэт

«Два Бита» вместе с *Киеси Канэко*. Отсюда псевдоним – Бит Такэси. Дуэт дебютировал на ТВ в 1975 г. и обрел общенациональную популярность. Начал сниматься в кино с 1981 г., но подлинную известность обрел как актер в фильме *Нагисы Осимы* «Счастливого Рождества, мистер Лоренс» (1982, роль сержанта Хары).

За режиссерский дебют «Этот жестокий мужчина»/«Жестокий полицейский» (1989) получил сразу шесть национальных премий. Следующая картина «3–4 октября»/«Точка кипения» (1990). За фильм «В то лето море было тихим» (1991) получил восемь призов.

На международном экране *Китано* стал популярным благодаря криминальной драме «Сонатина» (1993), показанной на МКФ в Каннах и в Лондоне, премированной на МКФ в Коньяке (Франция). Его лента «Куда направляетесь?» (1995) демонстрировалась в Лондоне, а «Возвращение ребят» (1996) – на «Неделе режиссеров» в Каннах.

Много снимается на ТВ и в кино, выступает регулярно в телешоу. Стал культовой фигурой японского кино на международном экране. В 1997 г. получил главную премию на МКФ в Венеции за фильм «Фейерверк». Фильм «Кикуджиро» (1999) получил приз ФИПРЕССИ Каннского фестиваля.

✓ **Озон Франсуа (Francois Ozon)** (р. 1967), французский кинорежиссер.

Сын преподавателей, в юности он увлекся кино и снял десятки короткометражных фильмов на 8-миллиметровой пленке. Получив диплом киношколы в Сорбонне, в 1990 г. он поступил на постановочный факультет FEMIS (Институт кинематографии). В годы учебы *Озон* продолжал снимать короткометражные фильмы, многие из которых демонстрировались на международных кинофестивалях. В 1995 г. он начал сотрудничать с кинокомпанией «Фиделите Продуксьон», снял документальный фильм о *Лионеле Жоспене* для избирательной кампании. Короткометражный фильм «Маленькая смерть» (1995), обозначил конец периода ученичества *Озона*. В 1996 г. его короткометражный фильм «Летнее платье» получил приз «Леопард будущего» на фестивале в Локкарно. Известность к режиссеру пришла после демонстрации на Каннском кинофестивале 1998 г. его первого полнометражного фильма — полуфантастической комедии о жизни французской семьи «Крысятник».

В 1999 г. на экраны вышел триллер *Озона* «Криминальные любовники» (в ролях: *Наташа Ренье, Джереми Рени*), который вобрал в себя отличительные черты его творчества: черный юмор, интерес к гомосексуальным отношениям, извращениям, убийствам, постмодернистским изыскам. В рамках Берлинского кинофестиваля демонстрировался фильм *Озона* «Капли дождя на раскаленных камнях» (1999, по пьесе Фассбиндера, в ролях: *Бернар Жирардо, Малик Зиди, Анна Томсон, Людивин Санье*). Здесь на смену веселью и черному юмору «Крысятника» и «Криминальных любовников» приходит драма в атмосфере изящного кича.

В 2000 г. на Венецианском кинофестивале был показан фильм *Озона* «Под песком», который удивил критику спокойной музыкой, неторопливым монтажом, размеренным течением сюжета, сдержанной актерской игрой. Главную роль пожилой вдовы в этом фильме сыграла

*Шарлотта Ремплинг*. Фильм «**Восемь женщин**» (2002) с участием звезд французского кинематографа *Катрин Денев, Изабель Юппер, Фанни Ардан* соединил воедино детектив, комедию и ретро-мюзикл и завоевал премию Берлинского кинофестиваля «Серебряный медведь» за лучшую актерскую игру.

✓ **Ханеке Михаэль** (р. 1942), австрийский кинорежиссер.

В молодости Ханеке изучал философию, психологию и режиссуру в Вене. С 1967 по 1970 г. он работал на телевидении. Как театральный режиссер Ханеке ставил спектакли в театрах Вены, Берлина, Мюнхена, Штутгарта, Дюссельдорфа, Франкфурта и Гамбурга.

В кино *Михаэль Ханеке* известен скандальными и шокирующими фильмами. Он считает, что шок выводит буржуа из равновесия и снимает защитный барьер, заставляя зрителей воспринять происходящее с максимумом эмоций. Все его фильмы исследуют темную сторону человеческой души, но никогда он не показывал на экране законченного злодея. Скупая натуралистическая манера съемки делает истории Ханеке почти документальными.

Его первый фильм «Седьмой континент» (1988) удостоился «Бронзового леопарда» на кинофестивале в Локарно. В 1992 г. новая картина *Михаэля Ханеке* «Видеопленки Берни» произвела сенсацию в Каннах, хотя демонстрировалась вне конкурса. Фильм «Забавные игры» (1997) принес Ханеке известность. Картина рассказывает о том, как состоятельная австрийская семья – муж, жена и их маленький сын – приезжает летом на дачу. Вскоре они становятся заложниками двух приятных с виду молодых людей, которые заключают с ними пари – через 12 часов никого из членов семьи не останется в живых. Приятели затевают извращенную психологическую игру, в которой победители и проигравшие predetermined. Но эти безжалостные подонки не лишены обаяния и юмора – они обычные современные парни и этим страшны вдвойне.

Широкий резонанс в прессе вызвал фильм Ханеке «Пианистка» (2001). На Каннском кинофестивале 2001 г. фильм получил сразу три награды – Гран-при, призы за лучшие женскую и мужскую роли. Героиня фильма, сорокалетняя Эрика (*Изабель Юппер*) – профессор консерватории – спит в одной постели с престарелой матерью (*Анни Жирардо*) и регулярно посещает порносалоны. Исполнившая роль Эрики французская актриса *Изабель Юппер* потрясла публику экспрессивной игрой и отчаянной откровенностью, с которой она передает метания своей героини.

### **Литература**

1. Абдуллаева, З. Купание красного коня [«Куклы» Такеси Китано] // Искусство кино, – 2003. – №2. – С. 41–50.
2. Анашкин, С. Актуальная архаика : Пак Чхан Ук : трилогия мести // Искусство кино. – 2007. – №3. – С. 70–77.
3. Анашкин, С. Наитие и расчет : вокруг «Любовного настроения» Вонг Карвая // Искусство кино. – 2001. – №6. – С. 66–73.
4. Березовчук, Л. «Пианистка» : приговор романтизму. // Человек об-

- щество культура в авторском кинематографе Михаэля Ханеке / Киноведческие записки. 2006. – №79. – С. 267–322.
5. Брагинский, А. Примирение : французское кино на современном этапе // Кино в мире и мир в кино : сб. ст. / отв. ред. Л. Будяк. – М. : Материк, 2003. – С. 164–181.
  6. Дозор как симптом : культурологический сб. / под ред. Б. Куприянова и М. Суркова. – М. : Фаланстер, 2006. – 416 с. : ил.
  7. Долин, А. Бесплодные усилия любви [французское кино на рубеже веков] // Искусство кино. – 2001. – №3. – С. 76–79.
  8. Долин, А. Кукольный дом Такеси Китано // Искусство кино. – 2003. – №2. – С. 85–91.
  9. Долин, А. Культ-просвет [«Внутренняя империя» Дэвида Линча] // Искусство кино. – 2007. – №5. – С. 29–34.
  10. Долин, А. Такеси Китано : детские годы / Антон Долин. – М. : Новое лит. обозрение, 2006. – 216 с. : ил. – (Кинотексты).
  11. Жабский, М. И. Кинематография. Вызов глобализации // Эволюция культурной деятельности в новом столетии : социально-экономические аспекты культурной политики. В 3 т. Т. 2 : Культура в глобальном мире / ред.-сост. Б. Ю. Сорочкин ; отв. ред. Т. И. Лаптева, А. И. Обидин. – СПб. : Алетейя, 2005. – С. 50–137.
  12. Звегинцева, И. Индийское кино в контексте культуры XXI века // Кино в мире и мир в кино : сб. ст. / под ред. Л. Будяк. – М. : Материк, 2003. – С. 197–204.
  13. История зарубежного кино : учеб. / отв. ред. В. А. Утилов. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с. – (Academia XXI).
  14. «Матрица» как философия : эссе / пер. с англ. О. Турухиной. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 384 с. – (Масскульт).
  15. Плахов, А. Ким Ки-дук // Всего 33. Звезды крупным планом / А. Плахов. – Винница : Глобус-Пресс, 2002. – С. 413–428.
  16. Плахов, А. Святые грешницы с Востока [«Самаритянка» Ким Ки Дука] // Искусство кино. – 2004. – №4. – С. 33–35.
  17. Плахов, А. Такеси Китано : фейерверк // Всего 33. Звезды крупным планом / А. Плахов. – Винница : Глобус-Пресс, 2002. – С. 87–98.
  18. Плахов, А. Франсуа Озон : глоток озона // Всего 33. Звезды крупным планом / А. Плахов. – Винница : Глобус-Пресс, 2002. – С. 389–400.
  19. Смирнова, В. Гаспар Ноэ : исповедь культурного варвара // Искусство кино. – 2003. – №7. – С. 67–73.
  20. Смирнова, В. Между речью и непристойностью [Катрин Брейя] // Искусство кино. – 2004. – №6. – С. 91–97.
  21. Хренов, Н. А. Функционирование кинематографической картины мира в ситуации глобализации : социально-психологический аспект // Социальная психология искусства : переходная эпоха / Н. А. Хренов. – М. : Альфа-М, 2005. – С. 548–622.

### **Видеопрактика**

1. Фрагменты из х/ф: «Весна, лето, осень, зима... и снова весна» (2003) / *Ким Ки Дук*; «Куклы» (2000) / *Такеси Китано*.

2. Фрагменты из х/ф: «Восемь женщин» (2002) / Франсуа Озон;  
«Скрытое» (2005) / *Михаэль Ханеке.*
3. Фрагменты из х/ф: «Про уродов и людей» (1998), «Трофимъ»(1995),  
«Груз 200» (2007) / *Алексей Балабанов;* «4» (2004) / *Илья Хржановский.*

## Литература

### Справочная литература

1. 100 великих отечественных кинофильмов /авт.-сост. И. А. Мусский. – М. : Вече, 2005. – 480 с. – (100 величайших).
2. 500 фильмов, изменивших мир : путеводитель «Афиши» / предисл. Отара Иоселиани. – 3-е изд. – М. : Афиша, 2006. – 432 с.
3. 1001 фильм, который вы должны посмотреть / под ред. С. Д. Шнайдера ; пер. с англ. – М. : Магма, 2006. – 960 с. : ил.
4. Актерская энциклопедия : кино Европы / отв. ред. М. М. Черненко. – М. : Материк, 1997. – 172 с. : ил.
5. Актерская энциклопедия : кино России. Вып. 1. / сост., подгот. текстов к печати, вступ. ст., фильмогр. Л. Парфенова. – М. : Материк, 2002. 152 с. : ил.
6. Актерская энциклопедия : кино США / отв. ред. Е. Н. Карцева. – М. : Материк, 1996. – 216 с. : ил.
7. Великий Киному : кат. сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919 / [сост. В. Иванова и др.]. – М. : Новое лит. обозрение, 2002. – 564 с. : ил.
8. Кино : 500 главных фильмов всех времен и народов : путеводитель «Афиши» / предисл. Педро Альмодовара ; под ред. М. Брашинского. – 2-е изд. – М. : Афиша, 2004.– 447 с.
9. Кино : энцикл. слов. / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 640 с. : 96 л. ил.
10. KinoX.ru [Электронный ресурс] : новая энциклопедия кино. – Режим доступа: <http://www.kinox.ru/index.asp>.
11. Кузнецов, Ю. А. Сто книг о кино [рек. список лит. по истории и теории киноискусства] / Ю. А. Кузнецов. – СПб. : СПбГАК, 1995. – 76 с.
12. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : Российская политич. энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – 607 с.
13. Малов, А. 700 культовых фильмов эпохи видео (1987–2001) : энцикл. справ. / Андрей Малов. – Новосибирск, 2003. – 536 с.
14. Мусский, И. А. 100 великих отечественных кинофильмов / И. А. Мусский. – М. : Вече, 2005. – 480 с. – (100 великих).
15. Новейшая история отечественного кино, 1986–2000. Ч. 1 : кинослов. В 3 т. / концепция и сост. Л. Аркус. – СПб. : Сеанс, 2001.
16. Новейшая история отечественного кино, 1986–2000. Ч. 2 : кино и контекст. В 4 т. / концепция и сост. Л. Аркус. – СПб. : Сеанс, 2002. В Интернете: Энциклопедия отечественного кино в контексте истории страны [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.russiancinema.ru/index.php>.
17. Паркинсон, Д. Кино / Дэвид Паркинсон ; пер. с англ. Е. В. Комиссарова. – М. : РОСМЭН, 1996. – 160 с. – (Оксфордская б-ка).
18. Первый век кино : попул. энцикл. / авт. проекта Давид. С. Хубларов ; отв. ред. Лариса Дирика, Елена Хван; редкол. К. Разлогов, С. Лаврентьев, Е. Марголит. – М. : Локид, 1996. – 712 с. : ил.



19. Первый век нашего кино : энцикл. / авт.-сост. К. Э. Разлогов – М. : Локид-Пресс, 2006. – 910 с. : ил.
20. Режиссерская энциклопедия : кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки. – М. : Материк, 2001. – 140 с. – В Интернете : <http://kinocenter.rsuh.ru/lib.htm>.
21. Режиссерская энциклопедия : кино Европы / сост. М. М. Черненко ; отв. ред. Г. Н. Компаниченко. – М. : Материк, 2002. – 204 с. – В Интернете: <http://kinocenter.rsuh.ru/lib.htm>; [www.regiss\\_evrogy.ru/](http://www.regiss_evrogy.ru/)
22. Режиссерская энциклопедия : кино США / отв. ред. Е. Н. Карцева . – М. : Материк, 2000. – 276 с.
23. Словарь французского кино / под ред. Жан-Луи Пассека ; пер. с фр. – Минск : ПроPILEI, 1998. – 512 с.
24. Снегирев, А. В. Премия «Оскар» : попул. энцикл. / А. В. Снегирев. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 368 с.
25. Спутник киномана : справ.-кат. зарубежного кино / авт.-сост. Ю. В. Герман ; ред. Т. Г. Трубникова. – Винница : Континент-ПРИМ, 1996.–896 с.
26. Сто великих режиссеров / авт.-сост. И. А. Мусский. – М. : Вече, 2004. – 480 с. – (100 величайших).
27. Экслер, А. 50 культовых фильмов, которые вы должны увидеть / Александр Экслер. – М. : АСТ : АСТ Москва : Хранитель, 2006. – 286(2) с. – (Александр Экслер).
28. Энциклопедия для детей. Т. 7. Ч. 3 : Музыка. Театр. Кино / гл. ред. В. Володин. – М. : Аванта+, 2004. – 622 с.
29. Энциклопедия кино Кирилла и Мефодия [Электронный ресурс]. – Электрон. текстовые, граф., зв., видео дан. – М. : Нью Медиа Дженерейшн : Кирилл и Мефодий, 2005. – 8 электрон. опт. диск. (CD-ROM) : зв., цв. ; 12 см + рук. пользователя (2 л.). – (Современная мультимедиа энциклопедия).
30. Энциклопедия кино США : актеры / отв. ред. Е. Н. Карцева. – М. : Материк, 2003. – 388 с.
31. Энциклопедия отечественной мультипликации / сост. С. В. Капкова. – М. : Алгоритм, 2006. – 816 с. : ил.

### **Основная литература**

1. Александров, Е. В. Визуальная антропология – путешествие на «машине времени» по чужим мирам // Обсерватория культуры. – 2006. – №2. – С. 67–70.
2. Базен, А. Что такое кино? : сб. ст. / Андре Базен ; пер. с фр. – М. : Искусство, 1972. – 383 с. – В Интернете: <http://www.film.risunok.com>; <http://subscribe.ru/archive/rest.cinema.muzeikino>.
3. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избранные эссе [Электронный ресурс] / Вальтер Беньямин ; предисл., сост., пер. и примеч. С. А. Ромашко. – Режим доступа: [http:// kinocenter.rsuh.ru/lib.html](http://kinocenter.rsuh.ru/lib.html).

4. В мире кино = The World of Cinema : кн. для чтения на англ. языке : учеб. пособие / сост. И. В. Ступников. – М. : Высш. шк., 1988. – 126 с.
5. Делез, Ж. Кино. Кино 1: образ-движение. Кино 2: образ-время / Жиль Делез ; пер. с фр. Б. Скуратова. – М. : Ad Marginem, 2004. – 622 с.
6. Дозор как симптом : культурологический сб. / под ред. Б. Куприянова и М. Суркова. – М. : Фаланстер, 2006. – 416 с. : ил.
7. Дубин, Б. Визуальное в современной культуре: к программе социологического анализа // Интеллектуальные группы и символические формы : очерки социологии современной культуры / Борис Дубин. – М. : Новое изд-во, 2004. – С. 31–37.
8. История зарубежного кино (1945–2000) : учеб. / отв. ред. В. А. Утилов. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с.
9. История отечественного кино : учеб. / отв. ред. Л. М. Будяк. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 528 с.
10. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Зигфрид Кракауэр; сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой; вступ. ст. Р. Н. Юренева. – М. : Искусство, 1974. – 424 с. – В Интернете : <http://www.film.risunok.com>.
11. Кино в мире и мир в кино : сб. ст. / отв. ред. Л. М. Будяк. – М. : Материк, 2003. – 212 с.
12. Кириллова, Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – М. : Академический Проект, 2005. – 448 с. – (Технологии культуры).
13. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2005. – С. 288–373.
14. Магидов, В. М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания / В. М. Магидов. – М. : РГГУ, 2005. – 394 с. : ил.
15. Мартьянова, И. А. Кинематографичность как одна из доминант идиостилевого развития современной литературы // Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.) : учеб. пособие / С. И. Тимина, В. Е. Васильев, О. Ю. Воронина и др. – СПб. : СПбГУ ; М. : Академия, 2005. – Гл. 15. – С. 309–334.
16. «Матрица» как философия : эссе / пер. с англ. О. Турухиной. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 384 с. – (Маскульт).
17. Менегетти, А. Кино, театр, бессознательное. Т. 1 / А. Менегетти ; пер. с итал. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Онтопсихология, 2004. – 400 с. : ил.
18. Митта, А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве... – М. : Эксмо-Пресс : Подкова, 2002. – 480 с.
19. Михалкович, В. Избранные российские киносы / Валентин Михалкович. – М. : Аграф, 2006. – 320 с. – (Кабинет визуальной антропологии).
20. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства : учеб. пособие / О. Ф. Нечай ; науч. ред. И. В. Вайсфельд. – М. : Просвещение, 1989. – 288 с.
21. Новые аудиовизуальные технологии / под ред. К. Э. Разлогова. – М. : Едиториал УРСС, 2005. – 488 с.

22. Платонова, Э. Е. Тенденции в литературе и кинематографе в конце XX века // Культурология : учеб. пособие / Э. Е. Платонова. – М. : Академический Проект, 2003. – С. 723–746.
23. Плахов, А. Под знаком Ф. Кинофестивали : художественная публицистика / А. Плахов. – М. : Д Графикс, 2006. – 312 с.
24. Плахов, А. Всего 33. Звезды [мировой кинорежиссуры] крупным планом / А. Плахов. – Винница : Глобус-Пресс, 2002. – 480 с.
25. Разлогов, К. Э. Вывозу не подлежит : отечественное кино и мировой контекст // Искусство кино. – 2006. – №7. – С. 64–70.
26. Разлогов, К. Э. Экран как мясорубка культурного дискурса // Вопр. философии. – 2002. – №8. – С. 26–41.
27. Рейзен, О. Бродячие сюжеты в кино / Ольга Рейзен. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Материк, 2005. – 232 с.
28. Суминова, Т. Н. Информационные ресурсы художественной культуры (артосферы) / Т. Н. Суминова. – М. : Академический Проект, 2006. – 480 с. : ил. – (Технологии культуры).
29. Тынянов, Ю. Н. Кино // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов – М. : Наука, 1977. – С. 320–349.
30. Филиппов, С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино [Электронный ресурс] / С. Филиппов. – Режим доступа: <http://kinocenter.rsuh.ru/lib.html> или // Киноведческие записки. – 2001. – №54. – С. 245–284. – №55. – С. 149–196.
31. Филиппов, С. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства / С. Филиппов. – М. : Клуб «Альма Анима», 2006. – 208 с.
32. Философия кино / ведущий рубрики Вадим Руднев // Бесконечный журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cinefantom.ru>.
33. Фрейлих, С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – 2-е изд. – М. : Академический Проект, 2002. – 512 с.
34. Хаакман, А. По ту сторону зеркала: кино и вымысел / Антон Хаакман ; пер. с нидерл. И. Лесковской ; под ред. Б. Филановского. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 292 с. : ил.
35. Хренов, Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – М. : Наука, 2006. – 646 с. – (Искусство в исторической динамике культуры).
36. Хренов, Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н. А. Хренов. – М. : Аграф, 2006. – 704 с. : ил. – (Кабинет визуальной антропологии).
37. Цивьян, Ю. Г. Киноведение / Ю. Г. Цивьян, М. Б. Ямпольский // Кино: энциклопедический слов. / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. Энциклопедия, 1987. – С. 179–187.
38. Экранные искусства и литература: телевизионный этап. – М. : Наука, 2000. – 175 с.
39. Экранная культура в генезисе смыслообразования / ред. М. Н. Щербинин. – Тюмень : Вектор Бук, 2004. – 168 с.
40. Якимович, А. К. Культура XX века // Культурология. XX век : слов. – СПб. : Унив. кн., 1997. – С. 209–223.

41. Ямпольский, М. Язык – тело – случай : кинематограф и поиски смысла / М. Ямпольский – М. : Новое лит. обозрение, 2004. – 376 с. : ил. – (Кинотексты).

## Темы рефератов

1. Социально-экономические условия возникновения раннего русского кино. Первые русские предприниматели. Формула их успешной работы.
2. Александр Ханжонков, кинопредприниматель и кинодеятель.
3. Художественное своеобразие раннего русского кино.
4. Теоретики и практики киномонтажа: Лев Кулешов, Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн.
5. Лев Кулешов и его киношкола. «Эффект Кулешова».
6. Монтажно-поэтическое направление 20-х гг.
7. Творческие группировки в кинематографе 20-х гг. ФЭКСы.
8. «Авангард» как направление в западноевропейском кино 20-х гг.
9. Луис Бунюэль, особенности его поэтики и вклад в киноискусство.
10. Экспрессионизм в немецком кино в 1915–1925 гг.
11. История первых десятилетий Голливуда (1913–1927 гг.).
12. «Когда комедия была королевой». (По выбору: Чарльз Чаплин; Бастер Китон; Гарольд Ллойд).
13. Премия Американской академии кинематографических искусств и наук «Оскар».
14. «Опасная игра»: кино эпохи тоталитарных диктатур (СССР и Германия 1933–1945 гг.).
15. Кино 30-х: от образа массы к судьбе человека.
16. Фильм «Чапаев» и отличительные особенности кинематографа 30-х гг.
17. Песня в советском фильме.
18. Мир наизнанку: роль эксцентрики в советском кино.
19. Образы войны в советском кино (1941–1945 гг.).
20. История создания и запрещения фильма Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный».
21. Кинофестивали группы «А»: Венеция, Канны, Западный Берлин.
22. Новаторство фильма «Гражданин Кейн» (по части драматургии, изобразительного решения).
23. Итальянский неореализм и его ведущие мастера.
24. Федерико Феллини в рамках неореализма и за его границами (направления поисков мастера).
25. Основные мотивы и стилистические особенности фильмов Микеланджело Антониони.
26. Эволюция проблематики и поэтики Лукино Висконти
27. Пьер Паоло Пазолини и его место в итальянском кино.
28. Агония сталинского кино. Период малокартинья. Борьба с космополитами.
29. «Сорок первый» Григория Чухрая и начало «оттепели» в советском кино.
30. История создания и принципы построения фильма «Баллада о солдате».
31. «Летят журавли» Михаила Калатозова. История создания, принципы построения, влияние на последующий кинопроцесс. Пластика фильма.

32. Творчество Григория Чухрая.
33. «Перед революцией»: европейское интеллектуальное кино 60-х гг.
34. «Новая волна» во Франции. Основные аспекты полемики со «старым» кино.
35. Жан-Люк Годар и его открытия.
36. Ален Рене и его поиски киноязыка.
37. «Простые» фильмы Франсуа Трюффо.
38. Мир Ингмара Бергмана.
39. Британские «рассерженные» кинематографисты и краткий анализ фильма «Вкус меда» или «О, счастливчик!».
40. Питер Гринуэй и его фильмы. (Анализ по выбору: «Брюхо архитектора» или «Контракт рисовальщика»).
41. Фильмы Марлена Хуциева как образец лирического высказывания на экране.
42. Особый путь Василия Шукшина. Народное кино и его проблемы.
43. «Андрей Рублев» Андрея Тарковского как кульминация оттепельного кино. История создания и запрещения фильма.
44. Традиционная народная культура (фольклор и отечественное кино: Довженко, Пырьев, Шукшин, Овчаров).
45. Глеб Панфилов и его фильмы.
46. Никита Михалков и русская художественная традиция.
47. Советская киноцензура. Система запретов. Методика. Последствия (на примере запрещения фильмов «Агония», «Комиссар», «Асино счастье»).
48. Союз кинематографистов и его роль в развитии отечественного кино.
49. «Авторское кино» и «кино для всех». Драма разрыва.
50. «Национальные особенности» русского кинохита.
51. «Система «звезд» в Голливуде.
52. Проект «Догма-95».
53. «Новорусское» кино.
54. Кино, которое мы потеряли: российское кино 90-х.
55. «Матрица» как философия.
56. Мастера японского кино. (По выбору: Акира Куросава, Кэндзи Мидзогути, Ясудзиро Одзу, Нагиса Осима).
57. Польская «школа кино». (По выбору: Анджей Вайда, Кшиштоф Занусси, Кшиштоф Кесьлевский).
58. Чешская «новая волна» (Милош Форман, Вера Хитилова, Иржи Менцель).
59. Киномюзикл: от 30-х гг. до «Чикаго» Роба Маршалла.
60. Эволюция жанра «вестерн».
61. Философия боевика.
62. Формулы страха: триллер и фильм ужасов в мировом кино.
63. «Дозор» как симптом.
64. Ландшафты души: миф, символ и религиозный ритуал в кинематографе.
65. Комикс в системе аудиовизуальных искусств.
66. Философия экзистенциализма и нуар.
67. Большое будущее байопика.

68. Эрос и насилие в современном кинематографе.  
69. Трэш как культурный феномен.

## Приложения

### Приложение №1

#### Периоды (этапы) истории киноискусства

- **1895–1919 гг.:** Поиски киноязыка
- **1920-е:** Время, вперед!
- **1930-е:** Опасная игра
- **1940-е:** Глубина резкости
- **1950-е:** Конец невинности
- **1960-е:** Прекрасный бунт
- **1970-е:** Ночи в стиле буги
- **1980-е:** Роскошь из пластмассы
- **1990-е:** Возможно все
- **2000-е:** Игра по правилам

### Приложение №2

#### Основные этапы развития киноязыка

|  |  |
|--|--|
| <b>«Линия Люмьера»<br/>«реалистическая»<br/>(З. Кракауэр)<br/>«исследование»<br/>(Ф. Трюффо)</b> | <b>«Линия Мельеса»<br/>«иллюзионистская»<br/>«зрелище»</b> |
| «Фотогеническое»<br>направление  | Советское монтажное кино                                   |
| Поэтический реализм  | Немецкий экспрессионизм                                    |
| Неореализм   | Авторское кино   |
| Догма 95   | Новая волна  |
|  | Американское кино<br>голливудского типа                    |



## Лучшие фильмы всех времен и народов

### 1. Художественные фильмы

**1958 г.:** в связи с Всемирной выставкой в Брюсселе Бельгийская синематека: анкета среди виднейших историков кино и киноведов 26 стран (117 человек).

#### **12 лучших фильмов всех времен:**

- «Броненосец Потемкин» (1925) / Сергей Эйзенштейн**
- «Мать» (1926) / Всеволод Пудовкин**
- «Золотая лихорадка» (1925) / Чарли Чаплин
- «Похитители велосипедов» (1948) / Витторио Де Сика
- «Страсти Жанны д'Арк» (1928) / Карл Дрейер
- «Великая иллюзия» (1937) / Жан Ренуар
- «Алчность» (1925)/Эрих фон Штрогейм
- «Нетерпимость» (1916) / Дэвид Уорк Гриффит
- «Гражданин Кейн» (1941) / Орсон Уэллс
- «Земля» (1930) / А. Довженко**
- «Последний человек» (1924) / Фридрих Вильгельм Мурнау
- «Кабинет доктора Калигари» (1919) / Роберт Вине

### 2. Документальные фильмы

1. **Человек с киноаппаратом (СССР, 1929) / Дзига Вертов**
2. Олимпия (Германия, 1938) / Лени Рифеншталь
3. **Обыкновенный фашизм (СССР, 1965) / Михаил Ромм**
4. Триумф воли (Германия, 1934) / Лени Рифеншталь
5. Микрокосмос (Франция, Швейцария, Италия, 1996) / Клод Нюридсеки, Мари Перенну
6. Берлин: симфония большого города (Германия, 1927) / Вальтер Руттманн
7. Один день в сентябре (Германия, 2000) / Кевин Макдональд
8. Коянискацци (США, 1983) / Годфри Реджио
9. Мое путешествие в Италию (Италия-США, 1999) / Мартин Скорсезе
10. Фаренгейт 9/11 (США, 2004)/ Майкл Мур

### Лучшие фильмы по Сьюзен Зонтаг

В год столетия кино журнал «**Киноведческие записки**» предложил кинокритикам и киноисторикам разных стран составить три списка «**лучших фильмов всех времен**» (по дюжине фильмов в каждом списке). Первый список: 12 фильмов всех времен, наиболее важных в историческом развитии кино как искусства. Второй список: 12 фильмов всех времен, наиболее ценных и актуальных в контексте сегодняшней кинокультуры. Третий список: 12 фильмов всех времен, наиболее любимых лично. *Сьюзен Зонтаг* составила два комплекта списков (см. // Киноведческие записки. – №28 и №74).

#### 1-й вариант

##### I.

1. Наполеон (1927) / *Абель Ганс*
2. Киноправда (1922–1925) / *Дзига Вертов*
3. Большой парад (1925) / *Кинг Видор*
4. Алчность (1924) / *Эрих фон Штрогейм*
5. Страсти Жанны д'Арк (1927) / *Карл Теодор Дрейер*
6. Люди в воскресенье (1929) / *Роберт Съодмак и Эдгар Ульмер*
7. Аталанта (1934) / *Жан Виго*
8. Одержимость (1942) / *Лукино Висконти*
9. Семь самураев (1954) / *Акира Куросава*
10. Если бы у меня были четыре дромадера (1966) / *Крис Маркер*
11. Две или три вещи, которые я знаю о ней (1966) / *Жан-Люк Годар*
12. Смертная казнь через повешение (1968) / *Нагиса Осима*

##### II.

1. Голубой ангел (1930) / *Джозеф фон Штернберг*
2. Трилогия об Апу (1955, 1956, 1959) / *Сатьяджит Рей*
3. Персона (1966) / *Ингмар Бергман*
4. Безрассудная любовь (1968) / *Жак Риветт*
5. Голая армия императора марширует (1987) / *Кадзуо Хаара*
6. 2001: Космическая одиссея (1968) / *Стенли Кубрик*
7. Жить своей жизнью (1962) / *Жан-Люк Годар*
8. Гитлер – фильм из Германии (1978) / *Ганс Юрген Зиберберг*
9. Сталкер (1979) / *Андрей Тарковский*
10. Карманник (1959) / *Робер Брессон*
11. Страсть (1981) / *Жан-Люк Годар*
12. В год тринадцати лун (1978) / *Райнер Вернер Фассбиндер*

### III.

1. Токийская повесть (1953) / *Ясудзиро Одзу*
2. Правила игры (1939) / *Жан Ренуар*
3. Дети райка (1945) / *Марсель Карне*
4. Мадам де ... (1953) / *Макс Офюльс*
5. Приговоренный к смерти бежал (1956) / *Робер Брессон*
6. Перед революцией (1964) / *Бернардо Бертолуччи*
7. Презрение (1963) / *Жан-Люк Годар*
8. Европа, 51 (1952) / *Роберто Росселлини*
9. Моя ночь у Мод (1969) / *Эрик Ромер*
10. Рай и ад (1963) / *Акира Куросава*
11. Мело (1986) / *Ален Рене*
12. Жанна Дильман (1975) / *Шанталь Аккерман*

### 2-й вариант

#### I.

1. Стачка (1924) / *Сергей Эйзенштейн*
2. Вампиры (1915) / *Луи Фейад*
3. Потомок Чингис-хана (1928) / *Всеволод Пудовкин*
4. Багдадский вор (1924) / *Рауль Уолш*
5. Нанук с Севера (1922) / *Роберт Флаэрти*
6. Берлин: симфония большого города (1927) / *Вальтер Руттманн*
7. М (1931) / *Фриц Ланг*
8. Переполох в раю (1932) / *Эрнст Любич*
9. Олимпия (Германия, 1938) / *Лени Рифеншталь*
10. Молчание (1963) / *Ингмар Бергман*
11. Фильм (1958) / *Брюс Коннор*
12. Парсифаль (1982) / *Ганс Юрген Зиберберг*

#### II.

1. Трилогия Марселя Паньоля: Мариус – Фани – Сезар (1931–1932–1936) / *Александр Корда – Марк Аллегре – Марсель Паньоль*
2. Земля дрожит (1948) / *Лукино Висконти*
3. Последний этап (1948) / *Ванда Якубовская*
4. Слово (1955) / *Карл Теодор Дрейер*
5. Кровь животных (1949) / *Жорж Франжю*
6. Скорпион Восставший (1963) / *Кеннет Энгер*
7. Время развлечений (1967) / *Жак Тати*
8. Рим (1972) / *Федерико Феллини*
9. Горькие слезы Петры фон Кант (1972) / *Райнер Вернер Фассбиндер*
10. Американский солдат (1971) / *Райнер Вернер Фассбиндер*
11. Женщина-насекомое (1963) / *Сёхэй Имамура*
12. Андрей Рублев (1966) / *Андрей Тарковский*

### III.

1. Путешествие в Италию (1954) / *Роберто Росселлини*
2. Приход к власти Людовика XIV (1964) / *Роберто Росселлини*
3. Последняя весна (1962) / *Ясудзиро Одзу*
4. Приключение (1960) / *Микеланджело Антониони*
5. Отец-хозяин (1977) / *Паоло и Витторио Тавиани*
6. Мой друг Иван Лапшин (1984) / *Алексей Герман*
7. Комедианты (1975) / *Тео Ангелопулос*
8. Иллюминация (1973) / *Кшиштоф Занусси*
9. Берлин, Александрплатц (1979–1980) / *Райнер Вернер Фассбиндер*
10. Отчизна (1984) / *Эдгар Райтц*
11. Камень (1992) / *Александр Сокуров*
12. Проклятие (1987) / *Бела Тарр*

### Приложение №5

#### Лучшие мюзиклы

1. Весь этот джаз (1979) / *Боб Фосс*
2. Вестсайдская история (1961; премия Оскар) / *Роберт Уайз, хореограф Джером Роббинс; музыка Леонарда Бернстайна*
3. Волосы (1979) / *Милош Форман*
4. Волшебник из Оз (1939) / *Виктор Флеминг*
5. Звуки музыки (1965; премия Оскар) / *Роберт Уайз*
6. Кабаре (1972; премия Оскар) / *Боб Фосс*
7. Моя прекрасная леди (1964; премия Оскар) / *Джордж Кьюкор*
8. Поющие под дождем (1952) / *Джин Келли*
9. Чикаго (2002) / *Роб Маршалл*
10. Эвита (1996) / *Алан Паркер; музыка: Эндрю Ллойда Уэббера*

### Приложение №6

#### Лучшие романтические комедии

1. Это случилось однажды ночью (1935) / *Фрэнк Капра*
2. Ужасная правда (1937) / *Лео Мак-Кери*
3. Воспитание крошки (1938) / *Говард Хоукс*
4. Его девушка Пятница (1941) / *Говард Хоукс*
5. Филадельфийская история (1940) / *Джордж Кьюкор*
6. Магазинчик за углом (1940) / *Эрнст Любич* (Это интересно: римейк «Вам письмо» (1998) / *Нора Эфрон*)

7. Римские каникулы (1953) / *Уильям Уайлер*
8. Весна на Заречной улице (1956) / *Марлен Хуциев, Феликс Миронер*
9. Квартира (1960) / *Билли Уайлдер*
10. Завтрак у Тиффани (1961) / *Блейк Эдвардс*
11. Служебный роман (1977) / *Эльдар Рязанов*
12. Энни Холл (1977) / *Вуди Аллен*
13. Когда Гарри встретил Салли (1989) / *Роб Райнер*
14. Красотка (1990) / *Гэрри Маршалл*
15. Четыре свадьбы и одни похороны (1994) / *Майк Ньюэлл*
16. Амели (2001) / *Жан-Пьер Жене*

## Приложение №7

### Кино в Интернете

1. Film.ru – национальный кинопортал. Обзор новостей кинематографа, фильмов. Информация о киноконкурсах и фестивалях, интервью, толкователь кинозамыслов. Киноафиша: [www.film.ru](http://www.film.ru)
2. Артхаус.Ру – кинопортал ООО «Кино без границ». Президент – Сэм Клебанов. Материалы о кинофильмах: создатели, сюжет, фотофрагменты. Жизненная и творческая биографии актеров и режиссеров. Информация о проекте: [www.arthouse.ru](http://www.arthouse.ru).
3. Википедия: свободная энцикл.: <http://ru.wikipedia.org>.
4. Дневник кино – авторский сайт Алексея Дубинского: <http://www.dnevkino.ru/library.html>.
5. Общероссийский кинопортал Киномания: KinoMania.Ru – кинопортал Сведения об актерах и режиссерах: биографии, творческий путь, фотографии. Фильмографии, полученные награды. Подборка рецензий на кинокартины. Информация о лидерах проката в США и России: <http://www.kinomania.ru>.
6. Сайт учебно-научного центра «История и экранная культура» РГГУ: <http://kinocenter.rsuh.ru>.
7. Журнал «Кинокадр»: новости кино и рецензии, анонсы, фотографии, кадры из выходящих на экраны фильмов: [www.kinokadr.ru](http://www.kinokadr.ru).
8. KinoZal – портал «Кино»: <http://www.kinozal.ru>.
9. Энциклопедия кино «Киноэксперт»: [www.kinoexpert.ru](http://www.kinoexpert.ru).
10. Энциклопедия кино Кирилла и Мефодия: [www.mega.km.ru/cinema](http://www.mega.km.ru/cinema)
11. Cine Fantom – самиздатовский журнал. Издавался в Москве в 1986–1990. Создатель, идеолог и главный редактор – Игорь Алейников. В 1995 г. авторами журнала организован клуб экспериментального кино «Сине Фантом»: <http://cinefantom.afisha.ru>. С 2004 г. журнал существует в электронном варианте под названием «Бесконечный журнал»: <http://www.cinefantom.ru>.
12. Новости, статьи и другие материалы о кино. Все о кино: <http://>

[www.mirkino.ru](http://www.mirkino.ru).

13. «От киноавангарда к видеоарту» – телевизионная программа производства компании «Камер-Тон-Фильм-Русь». Выходила на телеканале «Культура» с февраля 2001 по март 2002 и была посвящена экспериментальному аудиовизуальному творчеству, теории и истории экранных и других медиаискусств. Всего было подготовлено 46 выпусков программы, в эфир вышло 44 выпуска: <http://www.otkakva.ru>.
14. «Культ кино»: проект телеканала «Культура» и компании Камер-Тон Интернэйшнл: [http://www.kamertonint.ru/cult\\_kino](http://www.kamertonint.ru/cult_kino).
15. «Кинокритика» – сайт кинокритики рецензии на фильмы  
Рецензии на известные фильмы, ссылки на сайты фильмов, форум: [www.kinokritika.ru](http://www.kinokritika.ru).
16. Мировое Кино – самый огромный обновляемый киноархив в Рунете: информация о мировых премьерах; описания новых фильмов с подробной информацией о создателях и актёрах, рецензии и аннотации к видеофильмам, обложки и кадры из фильмов: <http://www.mirovoekino.ru>.
17. Киногид – путеводитель в мире кино: новости кино; материалы по истории кинематографа; о звездах кино; музыка из кинофильмов; о премиях и наградах; подборка ссылок на сайты кинокомпаний: <http://www.kinogid.ru>.
18. Официальный сайт Музея кино (Москва): <http://www.museikino.ru>.
19. Петербургский Музей кино: <http://museikino.spb.ru>.
20. Экранка.ру – еженедельный Интернет-журнал о кино: <http://www.ekranka.ru>.

## Приложение №8

### **Журналы о кино. Кино в журналах**

1. Искусство кино: аналитический иллюстрированный журнал по вопросам отечественного и зарубежного кино, телевидения и визуального искусства; М.; ежемес.; с января 1931; гл. ред. Д. Дондурей; [www.kinoart.ru](http://www.kinoart.ru): архив с 1997; фототека; персоналии; ссылки.
2. Киноведческие записки: историко-теоретический журнал; М.; с 1998; до 2000 выходил четыре раза в год; в 2000 году вышло пять номеров; с 2001 – шесть номеров в год. Ко времени создания сайта (декабрь 2004) вышло 69 номеров (нумерация сквозная); [www.kinozapiski.ru](http://www.kinozapiski.ru): оглавления всех номеров журнала и – выборочно – полные версии опубликованных в них материалов; другие публикации даны здесь в сокращенном виде, представлены аннотациями либо предисловиями к ним.
3. КиноПарк: М.; ежемес.; с марта 1997.
4. Кинопроцесс: М.; гл. ред. В. Шмыров.

5. Киносценарии: лит.–худож. ил. журн.; М.; шесть раз в год ; с 1973; гл. ред. Н. Рюрикова.
6. Кинофорум: [кино бывших советских республик]; М.; четыре раза в год ; с апреля 2002; [www.kino-forum.ru](http://www.kino-forum.ru).
7. Наше кино: журн. о российском кинематографе; М.; с 2003; гл. ред. Д. Рогожина; [www.nashe\\_kino.ru](http://www.nashe_kino.ru).
8. [про] Настоящее кино; М.; с октября 2004; гл. ред. А. Голубчиков; [www.filmz.ru](http://www.filmz.ru).
9. Сеанс: Кино, критика, история; СПб.; с 1990; гл. ред. Л. Аркус; [www.seance.ru](http://www.seance.ru).
10. Фильм: ежемес. информ. журн.; М.; с ноября 1997; [www.movie.ru](http://www.movie.ru).
11. Gala Биография: ежемес. ; М.; с 2004.
12. PREMIERE: М; ежемес.; с 1997. Начиная с мартовского номера 2004 выходит в новом формате: мужской журнал о стиле жизни. Новая концепция журнала отражена в слогане: «Жизнь как в кино». Главный редактор журнала Константин Чернозатонский так объясняет новую концепцию журнала: «Новый формат журнала PREMIERE можно определить как «мужской журнал о стиле жизни «как в кино». Кинематограф в наши дни, бесспорно, является главным поставщиком копируемых ролевых моделей поведения для мужчин до 35 лет. В ширине охвата аудитории и одновременно глубине воздействия кино превзошло театр, литературу, живопись, фотографию, комиксы; обогнало мировую музыкальную индустрию (которая не дает нам свежих образов с середины 90-х), а с появлением в нашей стране серьезного производства телесериалов разделило с телевидением лавры успеха в деле формирования ролевых моделей.
13. Total Film: один раз в 28 дн.; [www.total-film.ru](http://www.total-film.ru).
14. Новый мир: постоянная рубрика «Кинообозрение».

## Приложение №9

### Выдающиеся историки и теоретики кино

✓ **Базен (Bazin) Андре** (1918–1958), французский теоретик кино. После Второй мировой войны, во время которой принимал участие во французском Сопротивлении, начинает писать статьи о кино для журналов «L'Écran français» и «La Revue du Cinéma». В 1951 г. вместе с *Ж. Даниоль-Валькросом* организует журнал «**Cahiers du Cinéma**», ставший одним из известнейших теоретических журналов, посвященных киноискусству. В этом журнале под руководством *Базена* начинали работать в качестве критиков будущие знаменитые режиссеры французской «новой волны» (*Годар, Трюффо, Риветт, Шаброль, Ромер*). После смерти *Базена* его статьи были изданы в четырех томах с названием «**Что такое кино?**».

✓ **Деллюк (Delluc) Луи** (1890–1924), французский писатель, сценарист, критик и режиссер. Один из основоположников современной теории кино.

Родился в Дордони. С 14 лет жил в Париже, публиковал стихи, затем романы. Первое значительное произведение в кинематографе – сценарий «Испанский праздник» (1919), режиссер *Жермен Дюлак*. Однако *Деллюка* трудно назвать представителем французского авангарда. Невзирая на известную близость его творческой манеры французским киноавангардистам, он все-таки шел своим путем.

Шедевр *Деллюка* – фильм «Лихорадка» (1921) – сегодня является классикой мирового кино. Главную роль сыграла его жена, актриса *Ева Франсис*. Следующие ленты: «Женщина ниоткуда» (1921) тоже с участием *Евы Франсис* и тоже по оригинальному сценарию *Деллюка*, «Наводнение» (1924), по мотивам новеллы *Андре Кортиса*; во время съемок этого фильма *Деллюк* умер. Он оставил огромное творческое наследие, в том числе зарисовки кинематографической жизни Франции начала 20-х гг., нереализованные сценарии, критические и теоретические работы.

Ему принадлежит книга «**Фотогения**», обязательная для изучения во всех киношколах мира и одной из первых попытавшаяся определить выразительные средства искусства кино. В 1937 г. во Франции была учреждена премия имени *Луи Деллюка* – один из самых престижных кинематографических призов.

✓ **Зонтаг Сьюзен** (в другом написании **Сонтаг**, настоящая фамилия – **Розенблатт**; 1933–2004) – американская писательница, литературный, художественный, театральный и кинокритик, лауреат национальных и международных премий.

Училась в Гарварде и Оксфорде. Активно занималась журналистикой. Выступала также как кинорежиссер и театральный постановщик. Дриму *С. Беккета* «В ожидании Годо» она летом 1993 г. перенесла на сцену в осажденном Сараево, где после ее смерти ее именем названа улица. Похоронена в Париже, на кладбище Монпарнас.

Автор романов «Благодетель» (1963), «Поклонник Везувия» (1992, рус. пер. 1999), «В Америке» (1999, рус. пер. 2004, экранизир. 2006 *Ежи Сколимовским*), книг эссе о художественном авангарде Европы и США, этическом смысле крайностей в современной культуре «**Против интерпретации**» (1966), «Образцы безоглядной воли» (1969), «О фотографии» (1977), «Боллезнь как метафора» (1978), «Под знаком Сатурна» (1980), «СПИД и его метафоры» (1989), «Куда падает ударение» (2001), «Глядя на боль других» (2003).

«В покоем на манифест – по содержанию, а не по форме – эссе «Против интерпретации» *Зонтаг* размышляет о назначении искусства и связях последнего с критикой. Она четко и недвусмысленно высказывается о «прозрачности» произведений искусства и критической мысли. Говорит, в частности, о «прозрачном», чистом кинематографе, который является «только тем, что он есть»: фильмы *Брессона*, *Одзу*, «Приключение» *Антониони*, «Правила игры» *Ренуара*, «Жить своей жизнью» *Годара* (последнему фильму *Зонтаг* посвятила отдельную статью, выдержанную в стиле самой киноленты). Для *Зонтаг* самым великим време-



нем кинематографа были шестидесятые, когда он являлся «самым живым, самым волнующим, самым значительным искусством», о чем она так печально говорит в эссе «Век кино». (Киноведческие записки. – 2005. – №74. – С. 65). Лучшее издание на русском языке: «Мысль как страсть: избранные эссе 1960–70-х годов. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997.

✓ **Кракауэр Зигфрид** (1889–1966) немецкий социолог, искусствовед, теоретик кино и кинокритик.

В 1907–1913 гг. изучал архитектуру в Дармштадте, Берлине и Мюнхене, слушал курсы философии и социологии. В 1914 г. получил диплом инженера, до 1920 г. работал архитектором в Оснабрюке, Берлине и Мюнхене. В 1922–1933 гг. вел отдел литературной и кинокритики в газете «Франкфуртер Цайтунг» во Франкфурте, а с 1930 г. – в Берлине, сблизился там с *Вальтером Беньямином* и *Эрнстом Блохом*.

Испытал воздействие теологии революции *Э. Блоха*, философии романа *Дьердя Лукача*. В работах этого периода отмечал формирование в Германии 1920-х гг. среднего человека и его повседневного обихода, феномена скуки мегаполисов и индустрии популярных развлечений (спорт, туризм, кино, фотография, цирк, танцы, реклама); исследовал этот процесс с марксистских позиций, привлекая элементы феноменологической философии и психологии, идеи *Макса Вебера* и *Георга Зиммеля*.

В многочисленных рецензиях откликнулся на все сколько-нибудь значительные явления в общественной мысли и культурной жизни Германии 1920-х – начала 1930-х гг. В 1933 г. эмигрировал в Париж, где работал над книгой об Оффенбахе и буржуазном Париже его эпохи (опубл. 1937). В 1939 г. был интернирован французскими властями как подданный страны-противника, в 1940 г. через Марсель и Лиссабон переехал в США. В 1941–1943 гг. служил в Музее современного искусства в Нью-Йорке, изучал актуальную немецкую кинопропаганду, по стипендиям фондов Рокфеллера и Гуггенхайма занимался историей немецкого кино.

Итогом этих занятий стала наиболее известная книга Кракауэра **«От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино»** (1947), где становление фашистской идеологии прослеживается на поэтике фильмов немецкого экспрессионизма, трактовке в них темы «человек и власть». В 1960 г. опубликовал другую монографию, получившую известность среди теоретиков и историков зрелищных искусств, – **«Природа фильма. Реабилитация физической реальности»**. В последние годы жизни был руководителем отдела прикладных социальных исследований в Колумбийском университете, занимался изучением воздействия массовых коммуникаций на общественное сознание в странах социализма.

✓ **Лотман Юрий Михайлович** (1922–1993), русский литературовед, семиотик, культуролог. Член Академии наук Эстонии, член-корреспондент Британской академии наук, член Норвежской академии наук. Создатель широко известной Тартуской семиотической школы и

основатель целого направления в литературоведении в университете Тарту в Эстонии (до 1991 г. Эстония входила в состав СССР).

Лотман родился в Петрограде в 1922 г. Школьником слушал на филологическом факультете Ленинградского государственного университета лекции знаменитого *Г. А. Гуковского*. В 1939–1940 гг. учился на филологическом факультете ЛГУ, где тогда преподавали блестящие филологи: *В. Ф. Шишмарев, Л. В. Щерба, Д. К. Зеленин, В. М. Жирмунский, В. Я. Пропп, М. К. Азадовский, Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский, В. В. Гиппиус* и др. В 1940 г. был призван в армию, демобилизован в 1946 г. В 1946–1950 гг. возобновил учебу на филологическом факультете ЛГУ, где возглавлял студенческое научное общество факультета. По окончании университета не смог получить работу в Ленинграде, поскольку в то время началась известная «борьба с космополитизмом». В 1950 г. получил место старшего преподавателя Педагогического института в Тарту. В 1952 г. защитил кандидатскую диссертацию на тему «*А. Н. Радищев в борьбе с общественно-политическими воззрениями и дворянской эстетикой Н. М. Карамзина*». В 1960 г. защитил докторскую диссертацию: «*Пути развития русской литературы преддекабристского периода*».

Вся дальнейшая жизнь *Лотмана* связана с Тарту, где он впоследствии стал заведующим кафедрой русской литературы Тартуского университета, куда совместными усилиями с женой, *З. Г. Минц*, и *Б. Ф. Егоровым* привлекал талантливых людей и создал блестящую школу изучения русской классической литературы. На протяжении всей жизни *Лотман* исследовал русскую литературу второй половины XVIII – середины XIX вв. (*Радищев, Карамзин, писатели-декабристы, Пушкин, Гоголь* и др.).

Особый интерес *Лотмана* вызывало соотношение «литературы» и «жизни»: он умел обнаруживать случаи воздействия литературы на жизнь и формирование человеческой судьбы. Существенной новацией *Лотмана* было введение в анализ художественного текста обращения к описываемому в нем географическому пространству, которое, как показал *Лотман* на примере повестей *Гоголя*, часто выполняет сюжетобразующую функцию.

Важным моментом в творческой биографии *Лотмана* было знакомство в начале 1960-х гг. с кругом московских семиотиков (*В. Н. Топоров, Вяч. Вс. Иванов, И. И. Ревзин* и др.), организовавших в 1962 г. Симпозиум по структурному изучению знаковых систем в Институте славяноведения АН СССР. Комплекс новых идей начала 1960-х гг. – кибернетика, структурализм, машинный перевод, искусственный интеллект, бинаризм в культурологическом описании и др. – привлек *Лотмана* и заставил его во многом пересмотреть первоначальную марксистскую литературоведческую ориентацию.

В 1964 г. в Кяэрику (Эстония) под руководством *Лотмана* была организована Первая летняя школа по изучению знаковых систем, где собрались представители новых направлений науки. Эти школы затем собирались каждые два года до 1970 г. На одну из школ смог (с большими трудностями) приехать и *Р. Якобсон* с *К. Поморской*. Сближение Москвы и Тарту воплотилось в знаменитой серии «Трудов по знаковым системам», издававшейся в Тарту (в 1998 г. вышел 26-й выпуск) и на

протяжении долгого времени служившей трибуной новых идей. С рядом участников летних школ *Лотманом* написаны совместные теоретические работы, в частности, с *А. М. Пятигорским* и особенно – с *Б. А. Успенским*, с которым *Лотман* много сотрудничал.

Увлечение семиотическими идеями привело *Лотмана* к углубленным занятиям **семиотикой кино**, искусственным интеллектом, функционированием полушарий головного мозга. Центральным трудом этого периода явилась обобщающая книга «Universe of the Mind», готовившаяся для английского издания (в русской версии: «Внутри мыслящих миров», 1996). Рассматривая символ как наиболее значимый для культурологии тип знака, *Лотман* в основном занимается именно символами (меньше – индексами и иконическими знаками) и показывает сохранность символов при смене культурологических парадигм.

*Лотману* принадлежит определение семиосферы – семиотического пространства, которое принципиально гетерогенно и которое он сравнивает с музеем, где функционирует ряд упорядоченных семиотических пространств: экспонаты, картотеки, служащие, экспозиция и др. Вторая важная работа последних лет – книга «Культура и взрыв» (1992), показывающая влияние идей *И. Пригожина* и *Р. Тома* о взрыве и катастрофах как двигателях истории.

В постсоветский период популярность *Лотмана* способствовала новой волне публикации тартуских изданий и книг самого *Лотмана*, а также его контактам с рядом западноевропейских университетов и академий. В 1992 г. в Тартуском университете под руководством *Лотмана* была создана кафедра семиотики.

✓ **Разлогов Кирилл Эмильевич** (р. 1946) – российский киновед и культуролог. Закончил исторический факультет МГУ (1969), отделение истории и теории искусств. Доктор искусствоведения (1984), профессор (1988), Заслуженный деятель искусств России (1996).

С 1972 г. преподает историю мирового кинематографа на Высших курсах сценаристов и режиссеров, с 1988 г. – на киноведческом факультете ВГИКа. В 1989 г. возглавил Российский институт культурологии. С 1999 по 2006 г. являлся программным директором Московского международного кинофестиваля. Автор и ведущий телевизионных программ о кино: «Киномарафон» (1993–1995), «Век кино» (1994–1995), «От киноавангарда к видеоарту» (2001–2002), «Культ кино» (с 2001 г. по настоящее время). Опубликовал 14 книг и более 300 научных работ по истории искусства и кинематографа, различным проблемам культуры.

✓ **Садуль (Sadoul) Жорж** (1904–1967), французский киновед.

Участвовал в Движении Сопротивления, сотрудничал в подпольной газете «Летр франсез» (работал там и после Второй мировой войны, 1939–1945 гг.). Печатался в «Юманите» и др. Профессор Института высшего кинообразования (ИДЭК) и Института фильмологии. Доктор искусствоведения (диссертацию защищал в Институте истории искусств АН СССР в 1956 г.). Автор исследований по истории кино: «**Всеобщая история кино**» (рус. пер. т. 1–3, 6, 1958–63), «**История киноискусства**» (рус. пер. 1957) и др.

✓ **Цивьян Юрий Гаврилович** (р. 1950). В 1972 г. окончил английское отделение филологического факультета Латвийского государственного университета. Кандидат искусствоведения (1984).

Работал в Институте фольклора, литературы и искусства Латвийской Академии наук. В Центральном музее кино осуществлял научное руководство работами по восстановлению ранних русских фильмов. Читал лекционные курсы по истории и семиотике кино в университетах Стокгольма, Лос-Анджелеса, Амстердама и др. С 1993 г. – научный руководитель Национальной латвийской синематеки. С 1996 г. – профессор Чикагского университета. Публиковался в журналах: «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Experiment. A Journal of Russian Culture» и др.

*Юрий Цивьян* начинал как теоретик в русле радикального структурализма. Но к середине восьмидесятых он резко отошел от теории и погрузился в историю русского и раннего советского кино (*Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов*). Большой резонанс имела организованная им ретроспектива русского кино в итальянском городе Порденоне и широкий показ этой ретроспективы на Западе. В результате русское дореволюционное кино (прежде всего *Евгений Бауэр*) стало достоянием мирового киноведения. *Юрий Цивьян* предложил получившее хождение понятие «русский стиль» и описал его как особую художественную систему. Одновременно он разработал концепцию исторической рецепции кино, согласно которой когнитивные модели восприятия кинозрелища исторически обусловлены и могут быть реконструированы на основании свидетельств современников.

Объект его специального интереса – освоение ранним кинематографом техник коммуникации: телефона, поезда и т. д. Построение современной научной истории кино (основная задача *Юрия Цивьяна*) интеллектуально опирается на поэтику формалистов, иконографические методы, а практически – на текстологические сравнения разных вариантов фильма, версий сценария и т. д.

Большое личное влияние на него оказал рижский филолог *Роман Тименчик* и, в меньшей степени, *Юрий Лотман*, в соавторстве с которым он написал популярную книгу о кино «**Диалог с экраном**». Влияние *Тименчика* сказалось в понимании иерархии значимости архивных материалов, интересе к маргинальным явлениям и остром неприятии тривиальностей. С 1996 г. *Юрий Цивьян* в основном базируется в Чикагском университете, где работает в составе группы исследователей раннего кино. Он один из редких отечественных киноведов, пользующихся международным авторитетом и оказавших влияние на новейшую историографию немого кино – направление, сыгравшее заметную роль в эволюции мировой киноведческой мысли 80-х – начала 90-х гг.

✓ **Ямпольский Михаил** (р. 1949), историк, теоретик кино.

В 1971 г. окончил романо-германский факультет Московского педагогического института. Кандидат педагогических наук (1977), доктор искусствоведения (1991). Работал старшим научным сотрудником в НИИ теории, истории кино (ныне – НИИК), старшим научным сотрудником лаборатории постклассических исследований Института философии

РАН. Преподавал курс «Теоретический анализ фильма» во ВГИКе и на ВКСР.

С 1992 г. – профессор Нью-Йоркского университета. Автор книг и многочисленных работ по европейской культуре XVIII–XX вв., семиотике, кино, литературе. Публиковался в журналах: «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Киносценарии», «Советский фильм», «Кино» (Рига), «Театр», «Вопросы искусствознания», «Итоги» и др. С 1993 г. живет и работает в США.

Первая книжка *Михаила Ямпольского* называлась **«Из истории французской кино-мысли...»** и была им сделана за одно лето. Книжку выпустило самое престижное в ту пору издательство «Искусство». Здесь *М. Ямпольский* нашел замечательное применение двум своим блестящим способностям – к переводу (кроме французского, он знает английский, немецкий, итальянский) и комментированию. Благодаря ему в наш обиход вошли не только *Деллюк*, *Эпштейн* или *Канудо*, но и актуальное киноведение. Прежде всего – *Кристиан Метц*, чей фундаментальный труд по киносемиотике «Кино: язык или речь?» был опубликован в период застоя под обложкой одного из многочисленных институтских информационных сборников (а этих сборников за десять предперестроечных лет *М. Ямпольский* подготовил гигантское количество).

Филолог не «отменил» в нем визуалиста: *М. Ямпольский* исследовал едва ли не все типы репрезентации и дошел до немиметического зрения, когда объект почти не виден. С перестройкой совпало зарождение его интереса к интертекстуальности. Он защитил докторскую и ушел в большое плавание – сначала в Институт философии, а потом в Нью-Йоркский университет. Успев постоять у колыбели «Киноведческих записок» и открыв серию приложений к ним своей монографией **«Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии»**. В «Записки» продолжает исправно писать по сию пору, при том что он – не только полный американский профессор, но и фаворит Сорбонны и прочих ученых мест, а книжки выходят у него по несколько штук в год в разных концах света, обязательно включая Россию.

*Михаил Ямпольский* – гражданин мира; совершенный образчик космополита, в котором талмудическая традиция углубленного комментирования сочетается с немецкой точностью, французской изощренностью и российской страстной беспредельностью или беспредельной – научной – страстностью. Уникальный эрудит. Пожалуй, единственный из наших киноведов, кто в состоянии написать шестьдесят страниц о десятиминутном фильме (в случае *Ямпольского* – о «Механическом балете» *Фернана Леже*). И чуть не единственный критик, которого спустя много лет после статей о «Скорбном бесчувствии» и «Круге втором» автор этих фильмов *Александр Сокуров* считает адекватным исследователем своего кино.